Alocução ao Sexto Congresso da
Associação Internacional de Lusitanistas

Helder Macedo
Universidade de Londres - King's College

Esta é a primeira vez que a Associação Internacional de Lusitanistas realiza o seu congresso trienal fora da Europa. É também o seu maior congresso. Creio mesmo que é o maior evento inter-universitário alguma vez realizado em língua portuguesa. Cerca de seiscentos participantes vão fazer comunicações, conferências, mesas-redondas. Prevê-se que o público que assistirá às múltiplas sessões de trabalho seja da ordem das mil pessoas.

A Associação foi fundada em Poitiers, em 1984, pelo Professor R. A. Lawton. Era um projecto ambicioso mas precário – que atraiu mais desconfiança do que estímulos – com um destino incerto. Lembro-me de ter estado no 2º Congresso, em 1987, também numa cidade europeia de província, Leeds. Éramos ao todo não mais do que uns trinta participantes. Foi agradável, deu para partilhar um bom whisky *duty-free* e ficarmos mais amigos uns dos outros. Mas não deu para grandes esperanças no futuro. Hoje estamos no Rio de Janeiro e somos muitos.

E muitos houve que não puderam vir. Temos actualmente membros em trinta e cinco países de todos os continentes. Não só, portanto, nos sete países de língua oficial portuguesa mas também em vinte e oito países de outras línguas e culturas onde se estudam as diversas disciplinas relacionadas com as culturas lusófonas. Quere isto igualmente dizer que não representamos qualquer país, mas que somos representantivos de uma multifacetada cultura universal que tem como base a língua portuguesa.

É dentro desse espírito que temos vindo a colaborar com várias instituições nacionais que trabalham para as várias culturas de língua portuguesa, que temos merecido a sua confiança e beneficiado do seu apoio. É o caso do Protocolo que estabelecemos com o Instituto Camões em Portugal, sem dúvida o exemplo mais significativo. Por isso é-me particularmente grato assinalar que o Professor Jorge Couto, Presidente do Instituto Camões, nos quis honrar com a sua presença neste congresso não só enquanto representante do Senhor Ministro dos Negócios Estrangeiros de Portugal mas também a título próprio.

Em Portugal temos também um Protocolo com a Universidade Aberta e vamos assinar, no decurso deste congresso, um Protocolo com a Biblioteca Nacional de Lisboa. Ambas as iniciativas se devem ao Professor Carlos Reis, a primeira quando Pró-Reitor da Universidade Aberta, a segunda como Director da Biblioteca Nacional. Acresce que Carlos Reis é também um membro do nossa direcção, actualmente o 2º Vice-Presidente da Comissão Executiva. Está portanto na posição ideal para avaliar, com conhecimento de causa, as vantagens recíprocas desses protocolos para essas instituições e para a Associação Internacional de Lusitanistas.

Vai ser lançado, no contexto deste congresso, o primeiro volume da revista da Associação, a que demos o nome de *Veredas*, cujas conotações brasileiras naturalmente não nos escaparam. É um projecto ambicioso e cuja necessidade desde há muito se fazia sentir, mas que só pôde ser realizado graças a um Protocolo estabelecido com a Fundação Engº António de Almeida, no Porto, que assumiu todas as despesas de impressão e de distribuição da nossa revista. *Veredas* não é apenas mais uma revista, uma revista como as outras, melhores ou piores. Pelas suas características internacionais – pelos leitores e colaboradores plurinacionais a que se dirige e que visa publicar –, é uma revista única em língua portuguesa. É, em suma, a plataforma internacional que faltava para os estudos das culturas de língua portuguesa. Muitos dos nossos membros trabalham isolados, quando não submersos em departamentos universitários onde o português tem um estatuto subsidiário de outras disciplinas. A nossa revista permitirá que todos nós, em conjunto, possamos demarcar um amplo território cultural que manifeste a universalidade das nossas culturas nos termos das suas identidades específicas.

Há outras entidades e instituições portuguesas às quais o nosso reconhecimento é devido, e todas elas vêm mencionadas nos programas do Congresso. Mas menção especial deve feita à Fundação Calouste Gulbenkian – e em particular ao Administrador do Serviço Internacional, Dr. José Blanco – que, tal como o Instituto Camões, contribuiu muito substancialmente para a realização deste congresso; e ao Conselheiro Cultural de Portugal no Brasil, Dr. Rui Rasquilho, que desde a primeira hora se manifestou como nosso incondicional aliado. Quanto a instituições brasileiras, sem prejuízo do reconhecimento devido às outras entidades também especificadas nos programas do Congresso – começando por não esquecer que estamos nesta sala graças à boa vontade do Secretário de Cultura do Estado do Rio de Janeiro –,quero mencionar aqui as importantes contribuições que nos foram facultadas pela CAPES, pelo CNPq e pela FAPERJ.

A localização do Congresso fora da Europa e, especificamente, no Brasil visa, por um lado, a assinalar o crescente carácter pluricontinental da Associação e, por outro, a prestar homenagem ao país com o maior número de falantes da língua portuguesa no momento em que este se prepara para comemorar o seu quinto centenário. Pode assim dizer-se que nós é que iniciámos a grande festa brasileira anunciada para o ano 2000.

O Congresso representa um gigantesco esforço conjunto de duas das mais importantes universidades do Brasil, a Universidade Federal do Rio de Janeiro e a Universidade Federal Fluminense às quais testemunho aqui o nosso reconhecimento: à UFF, na pessoa do seu Magnífico-Reitor, Professor Cícero Mauro Fialho Rodrigues, à UFRJ, através do representante do seu Reitor. E a honrosa presença, nesta sessão de abertura, do Ministro da Cultura do Brasil, Dr. Francisco Weffort – em representação do Senhor Presidente da República do Brasil e a título próprio – bem como dos representantes do Monistro da Educação e do Ministro das Relações Exteriores, aliás, desde logo, testemunham, ao mais alto nível, a justa importância que o Brasil está dando a este evento.

Mas o nosso Congresso é também, e sobretudo, um testemunho pessoal da energia, da capacidade e da perene juventude da sua Coordenadora, Professora Cleonice Berardinelli. Quando, em 1993, me foi proposto no Congresso de Hamburgo que aceitasse ser candidato à presidência da AIL, pus como única condição que Cleonice Berardinelli aceitasse o cargo de 1ª Vice-Presidente. E quando fui proposto para reeleição, em Oxford, em 1996, aceitei com a mesma condição. Mas fiz pior, para o bem de todos nós: persuadi-a a que coordenasse este Congresso, o último em que ela será a ilustre 1ª Vice-Presidente da Associação e eu o seu grato e devedor Presidente, já que nenhum de nós aceitará nova comissão de serviço. O tributo que é devido a Cleonice Berardinelli inclui também, evidentemente, uma justa homenagem às suas colaboradoras na organização do Congresso, professoras Gilda Santos, Laura Cavalcante Padilha e Teresa Cristina Cerdeira. São também queridas amigas minhas. Mas sei que nem por mim, bons amigos como somos – que só por Cleonice –, teriam feito o que fizeram. Ao nome delas acrescento apenas o do nosso incansável Secretário-Geral, Professor Sebastião Tavares de Pinho, que lhes deu imprescindível apoio logístico em Portugal.

Iniciaremos hoje os nossos trabalhos com uma mesa-redonda plenária subordinada ao tema *Colonialismo, pós-colonialismo, culturas de periferia*. A Associação Internacional de Lusitanistas não pretende ser inócua perante os grandes problemas que confrontam as culturas da lusofonia. A nossa língua é, em termos da sua expansão universal, a terceira língua de origem europeia, vindo só a seguir à inglesa e à castelhana e antes da francesa. Mas as nossas culturas – todas elas, em maior ou menor grau – continuam a poder ser caracterizadas como periféricas.

Essa primeira sessão de trabalho será coordenada pelo primeiro escritor de língua portuguesa que conquistou o reconhecimento universal significado pelo Prémio Nobel de Literatura, José Saramago. Com ele estarão dois outros intelectuais – dois outros cidadãos não menos actuantes – cuja obra e cuja prática têm substantivamente contribuído para o equacionamento desta problemática fundamental: o brasileiro Sebastião Salgado e o português Boaventura de Sousa Santos. Estava previsto haver mais um participante nessa mesa-redonda. Mas a situação do seu país, na mais remota e sacrificada periferia do lusitanismo, impediu à última hora que pudesse realizar o seu desejo de nos vir falar. Refiro-me ao bispo de Timor, D. Ximenes Belo, que partilhou o Prémio Nobel da Paz em 1997 com outro heróico lutador pela causa de Timor, José Ramos Horta. E deste vamos receber uma mensagem que será divulgada antes do encerramento deste Congresso. A nossa mensagem para eles é que a universalidade lusitanista da sua causa é também a nossa.

Entre hoje e o dia de 13 de Agosto teremos a oportunidade de ouvir colegas oriundos de cerca de vinte países. Vários são professores vindos de países cuja língua não é a portuguesa; muitos são os jovens que contribuirão para consolidar o futuro do nosso comum lusitanismo; alguns são mestres consagrados, mestres de todos nós. Por exemplo, a primeira conferência, amanhã, no Forum da Ciência e Cultura da Universidade do Rio de Janeiro, será proferida por Antonio Candido; a última, no dia 13, na Universidade Federal Fluminense, por Eduardo Lourenço.

No congresso realizado em Oxford em 1996 – que havia sido até este o maior, com a presença de quase trezentos lusitanistas – assegurámos a participação de três escritores de língua portuguesa. Houve alguns problemas logísticos, começando com idióticas dificuldades burocráticas na obtenção do visto para entrar em Inglaterra do nosso colega Petetela que, nessas circunstâncias, naturalmente preferiu não ir, mas que está aqui presente. Em suma, não foi o que correu melhor nesse congresso aliás admiravelmente organizado e, em tudo o mais, inesquecível. Essa sessão com os escritores em Oxford acabou no entanto por se salvar graças à contribuição de José Cardoso Pires – do admirável escritor José Cardoso Pires – a quem quero aqui prestar saudoso tributo.

Disse eu por ocasião desse congresso em 1996 – na sessão de abertura correspondente a esta – que "a criatividade cultural – com todos os problemas relacionados ao seu exercício, divulgação e recepção – é afinal a principal razão de ser de associações como a nossa e de congressos como este". Por isso reincidimos – desistir nunca é o melhor modo de resolver os problemas – e reafirmámos o nosso propósito

quintuplicando o número de escritores que participam em mesas-redondas plenárias neste nosso 6º Congresso: escritores de Angola – país cujo Embaixador no Brasil se fez representar nesta mesa pelo seu Conselheiro Cultural –, do Brasil, de Cabo Verde, de Moçambique e de Portugal. O prestígio dos seus nomes – que incluem alguns dos grandes nomes das nossas literaturas – e a qualidade das suas obras são o melhor testemunho da vitalidade das culturas de língua portuguesa aqui representadas.

Mas nem tudo será apenas sessões de trabalho durante o nosso congresso. Entre as várias actividades sociais programadas, permito-me salientar a recepção que tão generosamente nos será oferecida pelo Cônsul-Geral de Portugal no Rio de Janeiro – nosso generoso amigo hoje aqui presente a título próprio e também em representação do Embaixador de Portugal no Brasil –, o poeta Luís Filipe de Castro Mendes, no seu belo Palácio de São Clemente; e o recital de poesia que será feito por uma nossa convidada especial, a grande actriz portuguesa Maria do Céu Guerra, nesse precioso centro de cooperação cultural luso-brasileira que é o Real Gabinete Português de Leitura.

No contexto dos trabalhos do Congresso e, muito especialmente, após a sessão no Real Gabinete, serão lançados vários livros brasileiros, portugueses e africanos de ensaio, ficção e poesia. Já o disse: a criatividade cultural é a nossa razão de ser. E, também já o disse, será lançado o primeiro número de *Veredas*, a nova revista da Associação Internacional de Lusitanistas.

Mencionei há pouco que José Saramago coordenará a primeira mesa-redonda do Congresso, a seguir a esta sessão de abertura. E vou terminar com mais duas menções ao nosso prémio Nobel de literatura. Uma, é que as actividades do congresso culminrão, no dia 13, com o Doutoramento *Honoris Causa* que lhe será concedido pela Universidade Federal Fluminense. A outra inclui também uma homenagem ao Presidente da República de Portugal, Dr. Jorge Sampaio. Pois foi na pessoa de José Saramago – do escritor e do cidadão José Saramago – que Jorge Sampaio escolheu fazer-se representar oficialmente neste Congresso. Não poderia ter havido escolha mais eloquente por parte de quem quis assim simbolizar a universalidade das diversas culturas da nossa língua comum aqui reunidas neste Congresso de convergentes pluralidades. Peço-lhe portanto, José Saramago, que aceite e que transmita ao Senhor Presidente da República de Portugal o nosso profundo reconhecimento.

Mensagem de
sua excelência o presidente da república
para o VI Congresso Internacional de Lusitanistas
Rio de Janeiro
Julho de 1999

Mensagem do Senhor Presidente da República alusiva à realização no Rio de Janeiro do VI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas

É com especial satisfação que saúdo a realização no Rio de Janeiro do VI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. Congratulo-me com a Universidade Federal do Rio de Janeiro e a Universidade Federal Fluminense pela contribuição prestada na organização do encontro.

Estou ciente de que a escolha de uma cidade brasileira para sediar este importante congresso é uma homenagem ao transcurso dos 500 Anos da História do Brasil, gesto muito bem-vindo e de grande significado.

Tenho insistido sobre a importância de que os 500 Anos constituam um marco nas relações do Brasil com os demais países lusófonos. Minha expectativa é de que a data contribua não apenas para o resgate de nossa história comum, mas sobretudo para a valorização das afinidades que continuam a existir entre nossos povos. As comemorações terão êxito na medida em que permitam a brasileiros, portugueses e a nossos irmãos africanos e asiáticos uma atuação mais coesa na defesa da lusofonia, em suas diferentes manifestações.

Isto passa pelo reforço do conhecimento mútuo daquilo que está sendo produzido nas várias partes do mundo lusófono. Daí a importância da Associação Internacional de Lusitanistas, do diálogo que ela tem permitido sobre as culturas de língua portuguesa. Diálogo que se estende além das fronteiras dos países lusófonos, com a participação de intelectuais do mundo hispânico, do Norte da Europa e dos Estados Unidos.

A vitalidade das culturas lusófonas parece-me inconteste, inclusive no campo da literatura, como bem demonstra a agenda deste encontro. Estou certo de que os literatos e críticos que aqui se reúnem saberão valorizar com seus textos e apresentações o tributo que justificadamente se presta a Almeida Garrett, Machado de Assis e Castro Soromenho.

Desejo associar-me, também, à merecida homenagem que se fará nos próximos dias ao escritor José Saramago, que tanto tem contribuído para a afirmação internacional da língua portuguesa.

Recebam os organizadores e participantes do VI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas meus votos de um amplo e profícuo debate. O mundo lusófono será credor de seus resultados.

Fernando Henrique Cardoso

O VI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas constitui um grande acontecimento da lusofonia e é um importante fator de reforço dos laços entre todos os que falam, estudam e cultivam a língua portuguesa, as culturas e as literaturas que nela se expressam.

Realizado neste tempo de passagem para o novo século, é ainda uma boa ocasião para se proceder a um balanço crítico e prospectivo sobre o que se fez e o que não se fez, sobre o que falta fazer e tem de ser feito.

Como tenho dito, uma política de língua, activa e de largo alcance, é hoje um instrumento fundamental de afirmação e de projecção no Mundo, em todos os planos, dos nossos países, povos e comunidades.

A globalização não pode significar uniformização lingüística e hegemonia cultural. Temos de saber preservar a diversidade, o pluralismo, a variedade como uma riqueza insubstituível e uma marca da condição humana.

A língua portuguesa é um património de todos os que a falam e que a enriquecem, diariamente, com a diferença das suas histórias, situações geográficas, visões do Mundo, experiências, características próprias.

Ao realizar-se este Congresso no Brasil sublinhamos a relevância, em peso demográfico e em vitalidade cultural, deste grande país, na altura em que vamos comemorar os 500 anos da chegada dos portugueses, esse acontecimento único das nossas histórias, que hoje analisamos, preferindo o rigor à retórica, o que em

nada diminui, antes a lança em bases mais sólidas, a sua projecção nos nossos futuros.

Seja-me permitido lembrar, neste momento, o Povo de Timor Leste que faz parte da nossa comunidade lingüística e que espera agora poder, em condições de tranquilidade, segurança, liberdade e paz escolher o seu destino.

Quero manifestar a todos vós, reunidos em nome da língua que falamos, a nossa vontade de aprofundarmos os vínculos que fortalecem uma comunidade lingüística viva e forte.

Aos que, em Universidades de todos os continentes, fazem do português o objecto do seu trabalho e da sua actividade pedagógica, por vezes, com dificuldades e carências que são conhecidas, testemunho o meu reconhecimento afectuoso.

Com uma história riquíssima, falada por duzentos milhões de seres humanos, a nossa língua viu, este ano, um escritor que tanto a tem prestigiado ser distinguido com o Prémio Nobel da Literatura.

Ao solicitar a José Saramago que me represente neste Congresso, renovo-lhe a homenagem que sei também ser a vossa e peço-lhe que vos leve a minha calorosa mensagem de saudação a todos os presentes, de felicitações aos organizadores e de confiança no futuro da língua portuguesa como instrumento de comunicação e de criação, como projecto e como comunidade.

Lisboa, 30 de julho de 1999
Jorge Sampaio

Conselho Nacional da Resistência Timorense (CNRT)

Caros Congressistas,

Desejo, em nome do Conselho Nacional da Resistência Timorense e em meu próprio, saudar os ilustres congressistas da Associação Nacional de Lusitanistas.

Em 1964, na França, esta Associação Internacional foi fundada, tendo como objectivos o reforço da língua e da cooperação entre os seus falantes. Hoje somos duzentos milhões. Nós somos uma Pátria que compartilha convosco quinhentos anos de História e brevemente celebraremos juntos os quinhentos anos do primeiro contacto entre Portugal e o Brasil.

Caros Congressistas,

Colocado entre dois gigantes, a Austrália e a Indonésia, Timor-Leste é um pequeno território onde a cultura e a língua portuguesas ganharam raízes e contribuíram decisivamente para a construção de uma Identidade Nacional.

Durante os vinte e três anos de ocupação por um poderoso inimigo, a Indonésia, a religião católica e a língua portuguesa ajudaram a moldar a resistência tenaz que o meu Povo moveu contra o agressor e ocupante. Ao longo destas décadas de ocupação em que um autêntico genocídio teve lugar – mais de duzentos mil filhos de Timor-Leste foram barbaramente mortos – os resistentes exprimiram-se em português. É oportuno salientar que as primeiras manifestações de Solidariedade para com Timor-Leste falavam em português, abraçavam-nos em português.

Permitam-me, ainda, que vos recorde o massacre de Santa Cruz, em que quase três centenas de jovens doaram as suas vidas e o facto de, naquela hora de extrema aflição, murmurarem preces em português. Santa Cruz revelou o carácter irreversível da dinâmica libertadora timorense e foi um verdadeiro ponto de viragem no comportamento da comunidade internacional para com a causa do Povo de Timor-Leste.

Foi esta resistência que tornou possível o Acordo de 5 de Maio, em Nova Iorque, no qual, pela primeira vez, a Indonésia reconhece ao Povo de Timor-Leste o direito a escolher o seu próprio futuro.

Assim, no dia 30 de Agosto, irá ter lugar a consulta popular e nela teremos a oportunidade de tornarmo-nos no oitavo país de língua portuguesa. Hoje, o Conselho Nacional de Resistência Timorense já tem o estatuto de observador na Comunidade de Países de Língua Portuguesa.

Caros Congressistas,

Nestes momentos exaltantes que vivemos, estou convencido que a comunidade lusófono partilhará os múltiplos desafios que o futuro nos coloca.

Em primeiro lugar, a reintrodução da língua portuguesa como instrumento de afirmação da nossa identidade e de consolidação do nosso sentimento de pertença a uma comunidade vasta que é aquela que se exprime

em português.

Nós temos todas as condições para erradicar a pobreza e o subdesenvolvimento. No entanto, o desenvolvimento só será possível numa cultura de paz. Porque entendemos a Paz como o bem mais precioso, encetamos uma política de reconciliação que se alicerça no diálogo e, em particular, com aqueles que colaboraram activamente com o ocupante. Estamos decididamente empenhados em contribuir para a paz e estabilidade na região.

Caros Congressistas,

Quero terminar destacando o homem de paz e o arquitecto da política de reconciliação que é Xanana Gusmão, o Presidente do Conselho Nacional de Resistência Timorense. Este homem que é também um poeta da língua portuguesa ainda está preso. Conto com a Vossa solidariedade na indispensável libertação de Xanana Gusmão, de modo a que a sua contribuição a causa da paz e da liberdade seja ainda mais vigorosa.

Desejo-vos, prezados Congressistas, sucessos neste Congresso.

José Ramos-Horta
Vice-Presidente do Conselho Nacional de Resistência Timorense
Prêmio Nobel da Paz de 1996

Sumário

Alocução ao Sexto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas
Helder Macedo

Mensagem de Sua Excelência o Presidente da República para o VI Congresso Internacional de Lusitanistas alusiva à realização no Rio de Janeiro do VI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas
Fernando Henrique Cardoso

Mensagem de Sua Excelência o Presidente da República para o VI Congresso Internacional de Lusitanistas
Jorge Sampaio

Conselho Nacional da Resistência Timorense (CNRT)
José Ramos-Horta
Vice-Presidente do Conselho Nacional de Resistência Timorense
Prêmio Nobel da Paz de 1996

História

A divulgação dos testemunhos do descobrimento do Brasil
Paulo Roberto Pereira

A funcionalidade do relato de expugnatione scalabis na construção da imagem de Afonso Henriques
Maria dos Anjos B. M. Guincho

A memória de Lisboa e a imagem da cidade do Rio de Janeiro na cartografia colonial do século XVII
José Maurício Saldanha Álvarez

Álvaro Velho Do Barreiro – Primeiro Jornalista Português
José Vitor Graça Teixeira (Pseud. Literário: Soares Teixeira)

As leituras da memória; a cidade imaginária de um cronista do sul brasileiro (Antônio Álvares Pereira Coruja e a Porto Alegre do início do século XIX)
Sandra Jatahy Pesavento

Brasil e Portugal: até que ponto iguais, até que ponto diferentes
Maria do Carmo Leite de Oliveira; Maria das Graças Dias Pereira; Lúcia Pacheco de Oliveira

Comunicação Intercultural entre Europa e Brasil A contribuição de Johann Moritz von Nassau-Siegen 1637 - 1644
Gerhard Brunn

Cultura luso-brasileira na Romênia
Micaela Ghitescu

Da especificidade da música sacra portuguesa nos séculos XVI e XVII
José Maria Pedrosa Cardoso

Documentos de interesse para o Brasil e Portugal encontrados nos arquivos espanhóis (Sec. XVI e XVII)
Dra. Roseli Santaella Stella

Do uso da viagem nas obras de alguns religiosos portugueses do século XVI
Anne-Marie Quint

O mal-estar na Casa Grande O caso Gilberto Freyre
Elvya Shirley Ribeiro

O Mosteiro de Alcobaça e a regularidade cisterciense
Fernanda Conrado

Os sentidos da busca: o coletivo e o individual na expansão marítima portuguesa
Cláudio de Sá Capuano

Os Sermoens de Pe. António Vieira (1608-1697): pensando caminhos para uma análise histórica
Luís Filipe Silvério Lima

Portugal e Europa em fulgurância com Maria Gabriela Llansol
Cristina Maria Paes dos Santos

Real gabinete português de leitura: preservação e integração cultural
Ana Raquel M. da C. M. Portugal

Ruínas de Império: a cidade-fortaleza de Chaul
K. David Jackson

Ser Português na China
Maria Ermelinda Galamba

Uma imagem/viagem na emigração portuguesa para o Brasil
Domingos Caeiro

Viajantes ilustrados contra o Brasil
Matildes Demetrio dos Santos

Intertextos

A água como lugar de liberação em O ano da morte de Ricardo Reis de José Saramago e Em liberdade de Silviano Santiago
Susana Ramos Ventura

A apropriação do espaço em Levantado do chão, de José Saramago, e em Yaka, de Pepetela
Vima Lia Rossi Martin

A Descoberta do Mundo nas Palavras de Carlos Drummond de Andrade, Miguel Torga e Adélia Prado
Fernando Oliveira Mendes

A peste em Saramago e em Camus
Diva Valente Rebelo

A solidão como riqueza e como pobreza
Lucia Helena UFRJ UFF

A troupe dos meninos poetas
Ana Claudia da Silva

Almeida Garrett e Gonçalves Dias, diretrizes principais do lirismo romântico
Maria de Jesus Evangelista

Análise de comparação do poema Nevoeiro da Mensagem de Fernando Pessoa e o Canto X da Estrofe 145 dos Lusíadas de Luiz Vaz de Camões
Laura Teixeira Miller

As modalizações anti-épicas na narrativa portuguesa contemporânea: José Saramago, António Lobo Antunes e Mário Claúdio
Anna Kalewska

Baudelaire em Jorge de Lima: uma sombra fantasmática
Maria Manuela da Costa Santos

Brasil e Cabo Verde: um diálogo entre José Lins do Rego e Baltasar Lopes
Marcia Garcia Dias

Brasil, entre o não-ser e ser o outro: "Os espelhos" de Machado de Assis e Guimarães Rosa
Sheila Grecco

Cabral e Miró: a psicologia de suas composições
Raíssa Emir Vieira Maia

Centros, periferias e fins de século
Maria Consuelo Cunha Campos

De mar a mar: entre viagens nas literaturas portuguesas e brasileiras
Tania Franco Carvalhal

De Memórias Póstumas de Brás Cubas a Grande Sertão: Veredas – o demônio em viagem
Regina Zilberman

Diálogo entre Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa e Camões
Pedro Jorge Salvador

Dois poetas mussequeiros contam suas belezices
Ednéia da Silva Faria

Izabel Maria de Freitas

Eça-Pessoa em busca de uma forma de ser versus Ser tudo de todas as maneiras
Madalena Vaz Pinto

Escritoras no Rio de Janeiro Carmen Dolores e Cecília Vasconcelos
Rosa Maria de Carvalho Gens

Figuras do ver na obra do padre António Vieira
Florence Lévi

Garrett, Machado e os diários
Laura Areias

Garrett, Fr. Luís de Sousa e Fr. Gil de Santarém
Virgínia Soares Pereira

Húmus e Signo Sinal ou O diálogo possível entre romances de um tempo de crise
Luci Ruas Pereira

Imagem Utópica: a viagem em a Jangada de Pedra, de José Saramago e Quarup, de Antônio Callado
Maria de Fátima Sendão Gomes Morashashi

Imagens de Jesus: a relíquia e memórias de Judas
Aparecida de Fátima Bueno

Imagens de Minas: paisagens de mar ausente na literatura brasileira
Maria do Carmo Campos

José Maria Ferreira de Castro e Richard A. Bermann - dois viajantes amazônicos
Karl Heinz Delille

Judas - Asvero e A Selva: tênues limites entre ficção e não-ficção
Elcio Lucas

Juó Bananáre e Adoniran Barbosa: à margem do cânone, a construção de uma narrativa de São Paulo
Maurício Martins do Carmo

Lembrança e olvido nas literaturas afrobrasileira e guineense
Moema Parente Augel

Machado de Assis e Fernão Mendes Pinto: Era uma vez um oceano de melancolia
Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

Manoel de Oliveira: 90 Anos de Cinema e Literatura
Nello (Aniello Angelo) Avella

Memória e fingimento: os jogos de Fernando Pessoa e Roberto Drummond no exercício da escritura
Maria de Lourdes Abreu de Oliveira

Memória lusitana e narrativas amazônicas
Maria do Socorro Simões

Mia Couto e Guimarães Rosa: a língua e seus palavradores
Alílderson Cardoso de Jesus

Mia Couto no espelho de Borges
Luís Cláudio de Sant'Anna Maffei

O Elemento Terra no contexto político e existencial em Castro Soromenho e a sua simbologia na obra de Mia Couto
Rosane de Almeida Lima

O Mar
Susanna Ramos Ventura

O narrador de viagem: Marco Polo; o outro Marco Polo; Marco Polo em negativo
Claudete Daflon dos Santos Meira

O romance Os Jagunços, de Afonso Arinos, recriado por Mário Vargas Llosa em La Guerra del Fin del Mundo
Helmut Feldmann

Os arquétipos do Puer Aeternus e da prostituta sagrada no universo citadino, em Eça de Queirós e em Roberto Drumond
Thereza da C. Apparecida Domingues

Os Lusíadas, de Camões, e a Peregrinação, de Fernão Mendes Pinto: diferentes perspectivas das portuguesas viagens?
Lélia Parreira Duarte

Rastros da história: identidade e representação em Balada da praia dos cães, de José Cardoso Pires, e Estorvo, de Chico Buarque
Ravel Giordano Paz

Rumos e Rumores
Vera Follain de Figueiredo

Saramago e Pepetela: entre a história e a ficção
Maria de Nazaré Ordonez de Souza Ablas

Saudosismo e Neotrovadorismo(Afonso Lopes Vieira, Guilherme de Almeida e Álvaro Cunqueiro)
Maria do Amparo Tavares Maleva

Submissão e poder: crianças e animais em Guimarães Rosa e Mia Couto
Lisângela Daniele Peruzzo

(Des)Encontros na Disneylândia Cultural
Maria Manuel Baptista

Língua

A conversão do adjectivo em advérbio em perspectiva sincrónica e diacrónica
Martin Hummel

A face exposta da língua portuguesa
Maria Helena Mira Mateus

A Leitura da Literatura no Ensino Médio
Rosangela Silva Gomes Lemos

A língua portuguesa na volta do milênio: riscos e ameaças (Brasil: por uma "política" da língua)
Profa. Dra. Maria Luiza de Carvalho Armando

A Metafonia Portuguesa: Origens e Influências
Viviane Cunha

Apresentação do projeto do Atlas Lingüístico Guarani-Românico (ALGR): a parte brasileira
Wolf Dietrich

A questão da co-referência entre sujeito e objeto nos predicados psicológicos: causatividade vs. resultatividade
Rozana Reigota Naves

Algumas observações sobre o emprego do Futuro do Indicativo em polaco e em português
Barbara Hlibowicka-Weglarz

"Alguns também chamam ao jantar merenda" Designação e repartição das refeições diárias em Portugal segundo os materiais do I.L.B.
Gunther Hammermüller

António de Morais Silva - Um Gramático Inovador
Carlos Costa Assunção

As dimensões rítmicas da elisão em português arcaico
Gladis Massini-Cagliari

Considerações sobre o ensino-aprendizagem da pontuação em língua portuguesa
Carlos Alberto de Oliveira

Consoantes Epentéticas em Português
Luiz Carlos Cagliari

Contribuição do léxico indígena e africano ao português do brasil
Maria Vicentina de Paula do Amaral Dick

Da integração semântica de ir+infinitivo no sistema dos verbos modais numa perspectiva de descrição semântica no âmbito de uma teoria de ação

Thomas Johnen

Dicionário da Língua Portuguesa Arcaica
Zenóbia Collares Moreira Cunha

Em direcção ao primeiro léxico de usos do português moçambicano
Armando Jorge Lopes

Empréstimos Lingüísticos: Passado e Presente
Emmanoel dos Santos
Edione Trindade de Azevedo

Empréstimos: Tradição X Inovação
Cristina Alves de Brito

Estruturas de Coordenação em Textos Argumentativos e Narrativos
Leonor Werneck dos Santos

Filologia é o estudo da língua na literatura: a visão de J. Mattoso Câmara Jr.
José Pereira da Silva

Histórias pós-coloniais: a língua portuguesa e os usos da diversidade cultural em Moçambique
Lorenzo Macagno

Modos de falar e de sentir a língua das origens em situação de diáspora
Alcinda Cabral

Nas Memórias do Volfrâmio Um Sociolecto Luso-Galaico
Maria Otília Pereira Lage2

O ensino da língua portuguesa no segundo grau em França
Solange Parvaux

O ensino do português em Macau
Ana Cristina Rouillé Correia

O ensino do português nas universidades britânicas
Tom Earle

O imperativo no português e no espanhol
Marcelo Lustosa da Cruz

O léxico de dois manuscritos brasileiros do século XVI
Violeta Virginia Rodrigues

O método contrastivo e a prática da traduçao no ensino do português e do espanhol para hispano e lusofalantes de nível avançado
Ana Isabel Briones

Ortografia da língua portuguesa e globalização

Saboia, A. M. T. Medeiros, D. F. R. Sturm, I. N. Silva, N. N.

Os provérbios de Don Quijote de la Mancha nas Traduções em Português
Maria Josefa Postigo

Projectos oitocentistas de ortografia brasileira
Maria Filomena Gonçalves

Que tratamento dar ao Rei?
Eneida do Rego Monteiro Bomfim

Rodrigues Lapa e a estilística da língua portuguesa
Amadeu Torres

Literaturas Africanas

A emigração e a guerra: as literaturas periféricas e os enganos do pós-colonialismo
Lucia Helena Ribeiro

"A Geração da Utopia"- Pepetela
Célia Regina Marinangelo

A mise en abyme de Terra sonâmbula
Paloma Vidal

A pedagogia do silenciamento: da violência do opressor à resistência do oprimido
Maria do Carmo Sepúlveda Campos

A questão do tempo em Terra Sonâmbula
Michel Lima Gonçalves

Afrodicções: matéria de poesia.
Maria Nazareth Soares Fonseca

Construindo uma identidade: um estudo comparativo
Kátia da Costa Bezerra

Discussão da identidade açoriana na obra de Daniel de Sá: Ilha grande fechada e Crônica do despovoamento das ilhas
Luiz Antonio de Assis Brasil

Entre o sagrado e o profano: o homem divinizado de Mia Couto
Shirlei Campos Victorino

José Peixoto do Amaral: meia hora de enfado
Hélder Garmes

Literaturas Africanas mais à mão
Livia Apa

O mar, a ilha, a língua: a vertigem da criação na poesia de Virgílio de Lemos
Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco

O mundo ficcional de Mia Couto
Maria João Coutinho

O regresso ao ser total e a intervenção artística em Mulher de mim
Tereza Paula Alves Calzolari

Os sonhos e a ampliação do real – uma perspectiva africana
Robson Lacerda Dutra

Pepetela, a Geração da Utopia, do colonialismo à consciência de nação e poder
Suzana Rodrigues Pavão

Pepetela e as (novas) margens da nação angolana
Inocência Mata

Tradução e criação: repensando a escrita criativa na literatura africana
Terezinha Taborda Moreira

Literatura Brasileira

A Arquitetura do Espaço: ruínas e vestígios
Armando Gens

A Atualidade do Velho Diálogo Machadiano: o Vazio-Pleno da Linguagem
Maria Heloísa Martins Dias

O ardente texto Joshua de Maria Gabriela Llansol e Teresa de Lisieux: a "autobiografia de um legente"
Maria de Lourdes Soares

A casa e seu entorno: O palco para Dom Casmurro
Teresa Cristina Meireles de Oliveira

A cidade na ficção de Victor Giudice e Murilo Rubião
Cláudia Helena Ribeiro Pessanha

A construção da cultura no mito de Macunaíma: Antropologia e Psicanálise
Marilene Ferreira Cambeiro

A dissecação do corpo e da alma em Machado de Assis
Antônio Marcos Sanseverino

A idéia de permanência no mundo em perspectiva irônica
Eunice Piazza Gai

A imagem do adolescente em Dom Casmurro
Alice Áurea Penteado Martha

A leitura da literatura no ensino médio no Distrito Federal A descrição do contexto de ensino de literatura no DF sob o enfoque dos alunos
Ana Regina Gomes

A leitura machadiana do olharModos de ver as/das personagens
Beatriz Berrini

A Linguagem metafórica como recurso conceitual poético e narratológico em Dom Casmurro
Alba Olmi

A metáfora do mar em Os sertões, de Euclides da Cunha
Gínia Maria Gomes

A mulher e a casa: representações do envelhecer em Helena Parente Cunha
Angélica Soares

A nau catrineta: velhas receitas, novos sabores
Ruth Silviano Brandão

A Pescaria e o Jogo na Poética de Rosenwald Hudson de Oliveira
Pedro Pires Bessa

A poética da cidade: Cassiano Ricardo e a modernidade
Claudia Luiza Caimi

A rainha arcaica
Geysa Silva

A reinvenção do Brasil a partir dos sertões: viagem e literatura em Euclides da Cunha
Berthold Zilly

A representação da Imperatriz Teresa Cristina por Raul Pompéia
Ricardo Japiassu Simões

A Rêverie na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen
Maria da Conceição Oliveira Guimarães

A utopia na obra de Antônio Torres
Juliana de Lima Amorim

A Viagem Metafísica na Poesia de Cecília Meireles
Ana Maria Lisboa de Mello

A viagem no universo poético de Cecília Meireles
Simone M. Soares

A viagem poética e existencial de Cecília Meireles

Maria da Graça Cretton

Alegorizando as Periferias: Pontos de Articulação entre a Crítica Cultural de Fredric Jameson e Roberto Schwarz
Malcolm K. McNee

Além do princípio da superfície: O filantropo, de Rodrigo Naves
Vilma Areas

Algumas lições ibéricas em Tempo Espanhol de Murilo Mendes
Susana Vernieri

Almeida Garrett e o processo de legitimação do romantismo no brasil:Estudo do caso de José Maria do Amaral na historiografia literária brasileira
Sonia Monnerat Barbosa

Antônio Houaiss: influências e afinidades no seu labor lingüístico-filológico
Evanildo Bechara

A presença de Poe em Machado: a filosofia dos efeitos
Maria Aparecida Junqueira

As mulheres e o sertão – um estudo de O Quinze, de Rachel de Queiroz
Helena Rodrigues de Oliveira

As "quatro paredes de casa" e o "mundo lá fora" : uma leitura da obra de Rachel de Queiroz
Elódia Xavier

As viagens de Silvério Diniz, visão do Brasil colonial
Jacqueline Penjon

A visão carnavalizada: a Viola de Lereno, de Domingos Caldas Barbosa
Adriana de Campos Rennó

Bento Santiago, vizinho de Rubião: mais um caso na galeria do Alienista Machadiano
Friedrich Michael Frosch

«Boccaccio Revisited»: A narrativa Sexameron de Luiza Lobo
Gigi Reisner

Camões na partitura da musa do recôncavo
Gerson Luiz Roani

Cartas de Confraria: uma abordagem da correspondência de Machado de Assis
Teresa Malatian

Delírios Tropicais Uma viagem do descobrimento em A Majestade do Xingu, de Moacyr Scliar
Valéria S. Medeiros

Dialogismo e Alegoria no Sítio do Picapau Amarelo

Adriana Cerdeira Beatriz Andreiuolo

Diálogo Cultural: Machado de Assis "Lendo Xenofonte"
Teresinha V. Zimbrão da Silva

Do centro e da periferia: uma re-leitura de Laços de Família
Cláudia Pazos Alonso

Ernani Fornari: Poeta e dramaturgo 1899 - 1999
Antonio Silvestre Mottin

Escorpião encravado na própria ferida (estudo dos escritos poéticos de Torquato Neto)
Paulo César Andrade da Silva

Escritas de leituras na poética de Drummond
Mónica Elena Serra Hügli

Estratégias de Embuste: relações intertextuais em Dom Casmurro
Marta de Senna

Há um quê de loucura no ar Leitura Semiótica do conto Sorôco, sua mãe, sua filha de Guimarães Rosa
João Bortolanza

Haroldo e as Galáxias - um caso concreto de barroco
Dhynarte de Borba e Albuquerque

Identidade mestiça e ilhamento na obra de João Ubaldo Ribeiro
Elisalva Oliveira-Joué

Imaginário indiano nas crônicas de viagem de Cecília Meireles
Cássia Ducati

Incidências do olhar em Dom Casmurro
Juracy I. A. Saraiva

João Cabral e outros auto-retratos
Rubens Alves Pereira

José de Anchieta: O biógrafo e o biografado
Dulce Maria Viana Mindlin

La Pierre du Royaume, version pour Européens et Brésiliens de bom sens : a dupla tradução do romance de Ariano Suassuna
Idelette Muzart Fonseca dos Santos

Lima Barreto - os subterrâneos de uma nação
Giovanna Ferreira Dealtry

Literatura brasileira e cânone literário

Luiz Roberto Cairo

Lusofonia: mentiras e realidade
Affonso Romano de Sant'anna

Machado de Assis e a problemática da criação: uma leitura da filosofia da realização artística em "Cantiga de esponsais" e "Um homem célebre"
Patrício Coêlho Noronha

Machado de Assis à "Roda da Vida": das Memorias Postumas ao Memorial de Aires
Lucette Petit

Marília de Dirceu & Dirceu de Marília: O Jogo da Enunciação
Ilca Vieira de Oliveira

Memória, história e ficção em Viva o povo brasileiro de João Ubaldo Ribeiro
Rita Olivieri-Godet

Memórias póstumas de brás cubas e o hipertexto
Maria Rosa Duarte de Oliveira

Micro-história e narrativa: o "ciclo dos romances de crime" de Sonia Coutinho
Luiza Lobo

Nunca em casa: campo e cidade no romance de 30
Luís Bueno

O bestiário na colonia: A cronística historiográfica de Fernão Cardim
Pedro Carlos Louzada Fonseca

O Cortiço e a Cidade do Rio de Janeiro
Ligia Vassallo

O existencialismo em 'A Hora da Estrela': O Narrador
Elizabeth Robin Zenkner Brose

O legado de formação à luz de seus intérpretes
Luis Alberto N. Alves

"O menino é o pai do homem" ou os dois Machados
Sílvia Maria Azevedo

O olhar ambíguo do narrador machadiano
Wellington de Almeida Santos

O olhar de uma viajante brasileira: Nísia Floresta
Constância Lima Duarte

O pantagruelismo n'o barão
Deise Quintiliano Pereira

O paratexto-pretexto de Grande Sertão: Veredas: pseudo-regionalismo e meta-literatura
Marcelo Marinho

"O perfil feminino na obra de José Lins do Rego" : discernimento e opressão
Sandra Maria Pereira do Sacramento

O problema cronológico do barroco artístico brasileiro
Dr. Carlos Javier Castro Brunetto

O regionalismo em Inocência de Taunay
Benilde Justo Caniato

O romance dramático de Adonias Filho
Ronaldes de Melo e Souza

O sobrado, representatividade e relevância em ópera dos mortos
Denilson Albano Portácio

Olavo Bilac: cronista pré-moderno do Brasil
Francilene Dantas Cruz

Os sentidos da viagem
Vera Lins

Oswald: história, corpo, antropofagia
Ericson Siqueira Pires

Paisagens com figuras em Tempo Espanhol de Murilo Mendes
Danilo Lôbo

Paraíso e Inferno na Bahia de Gabriel Soares de Sousa
Francisco Ferreira de Lima

Pensando as margens: reflexões em torno da produção em prosa de Hilda Hilst nos anos 70 e 80
Claudio Carvalho

Pessoa em Murilo Mendes
Francis Paulina Lopes Da Silva

Portugal, nação melancólica: Bocage interpretado por Álvares de Azevedo
Jaime Ginzburg

Que bandeira é essa ? um eixo de leitura de Viva o Povo Brasileiro de João Ubaldo Ribeiro
Magdelaine Ribeiro

Rubem Fonseca: os limites da tolerância
Alexandre Faria

Rubião: compaixão ou ódio

Francisco da Cunha e Silva Filho

Sob o tríplice signo de Dédalo: o sagrado labirinto da terra, da cidade, da casa em Fundador, de Nélida Piñon
Maria Alice Aguiar

Trilhos de papel: o trem de ferro na literatura brasileira contemporânea
Albert von Brunn

Trincheiras de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto
Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo

Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro (1862-3), de Joaquim Manuel de Macedo. Resgate histórico e contextualização ideológica no romantismo brasileiro
Tania Rebelo Costa Serra

Um devoto do Brasil: Gonçalves de Magalhães e a história da literatura brasileira
Maria Eunice Moreira

Literatura Portuguesa

A cultura literária em Goa como referência da herança cultural portuguesa na Índia
José Miguel Ribeiro Lume

A epistolografia ensaística e ficcional em Vergílio Ferreira
José Rodrigues de Paiva

"A [...] Escória de Estar Vivo"
Mauricio Matos

A fantasia da Ilha dos Amores: um elo de ligação entre a ucronia e a historicidade
Clarice Zamonaro Cortez

O ardente texto Joshua de Maria Gabriela Llansol e Teresa de Lisieux: a "autobiografia de um legente"
Maria de Lourdes Soares

A Heteronímia nas cartas de amor de Fernando Pessoa
Janise de Sousa Paiva

A História do Filho do Homem: Metaficção Historiográfica e Intertextualidade em O Evangelho Segundo Jesus Cristo, de José Saramago
Cíntia Moscovich Faccioli

«A ironia, a paródia, a memória e o picaresco Em A Família Trago de Germano de Almeida »
Elsa Rodrigues dos Santos

A Ironia Reflexiva Em Coração, Cabeça E Estômago
Carla da Penha Bernardo

A Lisboa Queirosiana
Rosane Gazolla Alves Feitosa

A literatura de interpelação em Portugal: da formação do Romantismo ao fim de oitocentos
Annie Gisele Fernandes

A paixão é «Rosa e Cicuta»: Uma leitura de A Terceira Rosa de Manuel Alegre
Maria Saraiva de Jesus

A peregrinação iniciática de Barnabé das Índias
Maria Theresa Abelha Alves

À procura de si-mesmo: um estudo dos sonetos de Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco
Luís Gomes

A viagem para o Brasil e a desintegração da «unidade telúrica» em Miguel Torga
Maria da Assunção F. Morais Monteiro

A unidade essencial: O "Drama em Gente" Fernando Pessoa
Aline Mara Garcia Lemos

A viagem dos portugueses e a viagem de Sá de Miranda
Márcia Maria de Arruda Franco

A Viagem em Pedro e Paula, de Helder Macedo
Marisa Corrêa Silva

A visão alegórica: Compêndio Narrativo do Peregrino da América, de Nuno Marques Pereira.
Rodney José Paolillo

A visualidade como proposta de leitura da obra de Teolinda Gersão : paisagem com mulher e mar ao fundo
Maria dos Prazeres Mendes

Alexandra Alpha, uma leitura
Lucia Maria Moutinho Ribeiro

Alberto Caeiro – O Mestre do Paganismo
Vera Lúcia da Conceição Siqueira

Alguns apontamentos sobre a recepção da obra camoniana no século XVI
Sheila Moura Hue

Álvaro de Campos e a partida sempre adiada ...
Maria Natália Gomes Thimóteo

Amigos certos, fortuna incerta: Carlos e Ega n'os maias
Maria Manuel Lisboa

Anticastelhanismo e sebastianismo nas traduções espanholas do frei Luís de Sousa
Xosé Manuel Dasilva

António Nobre e a Literatura Brasileira - Simbolismo e Periodização Literária
Alfeu Sparemberger

Ao som de Valsa Lenta (a omnisciência do eu, que também é o outro, em De Profundis de José Cardoso Pires)
Isabel Vaz Ponce de Leão

Artifícios da construção textual: a representação em Outrora Agora, de Augusto Abelaira
Enelita de Sousa Freitas

As cidades e as outras terras – uma análise sócio-lingüística-geográfica em Camilo Castelo Branco
Walter de Souza Lopes

As imagens da cidade na poesia de Cesário Verde
Cátia Monteiro Wankler

As três partes do Corpus Lírico de Camões
Leodegário A. de Azevedo Filho

Astrolatria e Astrologia em Portugal nos séculos XVII e XVIII
Maria Helena Diniz de Teves Costa Ureña Prieto

As Relações brasileiras de Almeida Garrett
Carlos d'Alge

Autobiografia e Ficção
Luisa Mellid-Franco

Balada da praia dos cães: metaficção historiográfica, de José Cardoso Pires
Claudiany Pereira

Blimunda, uma alegoria do novo
Iran Nascimento Pitthan

Cabala e heteronímia em Fernando Pessoa os caminhos do Safer Temuná
Larry Antônio Wizniewsky

Cartas a Sandra de Vergílio Ferreira: a encenação do diálogo epistolar
Isabel Cristina Rodrigues

Cavaleiro Andante: identidade nacional e o processo de dispersão do ser português
Maria Luíza Ritzel Remédios

Cesário Verde e a Cidade: que representações?
Carvalho, Dulce SanchesFerreira da Silva, FátimaRicardo Marques, M.ª Emília

Cesário Verde: um "astro sem atmosfera"?

Leyla Perrone-Moisés

Concertos / Desconsertos: arte poética e busca do sujeito na poesia de Ana Luísa Amaral
Isabel Pires de Lima

Corpus Informatizado do Português Medieval - CIPM Constituição e Processamento Automático
Maria Francisca Xavier Maria de Lourdes Crispim

Criador e criatura: o teológico e o bíblico em Bichos, de Miguel Torga.
Emerson da Cruz Inácio

Crítica do significante português: Paranóia e mito no destino português ou Notas mais do que à margem da psicanálise mítica: para uma leitura da "Senhora das Tempestades", poema de Manuel Alegre
Mário César Lugarinho

Da crónica (queirosiana & outra)
Annabela Rita

Da Paixão às Vozes da Paixão de Almeida Faria: morfologia de uma metamorfose
Cristina Robalo Cordeiro

De Pedro a Paula: um caso de amor de Helder Macedo
Maria Lúcia Dal Farra

De Profundis, valsa lenta, o testemunho (?) de Cardoso Pires
Maria Luiza Scher Pereira

David Mourão-Ferreira ou " A Secreta Viagem"
Helena Malheiro

(Des)Encontros na Disneylândia Cultural
Maria Manuel Baptista

Desdobramentos de uma Polêmica em A Águia
Raquel dos Santos Madanêlo

Do mito ao romance: uma leitura de O evangelho segundo Jesus Cristo
Conceição Flores

E agora José?
Nádia Regina Barbosa da Silva

Ensaios do desassossego: O Auto-Retrato de Montaigne e Bernardo Soares
Claudia Fernanda Chigres

Entre a página e o mundo ou A aprendizagem do resgate: Uma leitura de As batalhas do Caia
João Roberto Maia da Cruz

Entre o real e o imaginado: o oriente na narrativa colonial portuguesa

David Brookshaw

Entre o ver e o olhar: a recorrência de temas e imagens na obra de José Saramago
Shirley de Souza Gomes Carreira

Erotismo Queirosiano: a construção ideológica e simbólica no discurso não-ficcional
Ana Luísa Vilela

Eurico, o presbítero, uma narrativa de fundação
Ronaldo Menegaz

Fernando Pessoa: do Primeiro Fausto aos heterônimos
Andréa Batalha dos Santos

Fernando Pessoa, o poeta amoroso? Fragmentos de um discurso
Anna Klobucka

Ferreira de Castro
Isabel Roboredo Seara

Florbela Espanca – o espanto da pena
Rita Maria de Abreu Maia

Folhas Caídas e a Evolução da Lírica Portuguesa
Ana Laura Corrêa

Forma e Motivo do Simbólico em José Saramago: A Imagem do Cão em A Jangada de Pedra, História do Cerco de Lisboa e Ensaio sobre a Cegueira
Kyldes Batista Vicente

Fradique Mendes: Eça, a heteronímia e o vencidismo
Paulo Motta Oliveira

Fragmentos de um itinerário amoroso Saramago: Viagem a Portugal (1981)
Vera Lúcia Casanova

Homem Suspenso: a melancolia pós-colonial
Cláudia Perrone

Imagens de cidades na poesia de Nuno Júdice
Ida Maria Santos Ferreira Alves

Impressões sobre (e a partir de) Eduardo Lourenço
Carlos Veloso

Lídia Jorge: a arte de narrar "Marido e outros contos"
Maria Madalena Gonçalves

Luiza Neto Jorge ou Apresentação de uma espécie de corpo inenarrável
Jorge Fernandes Da Silveira

Luiza Neto Jorge: ekphrasis e iconotexto
Ana Sofia Ganho

Luiza Neto Jorge: uma leitura pânica
Ana Cristina de Rezende Chiara

Maria Gabriela Llansol: a rapariga que combatia a impostura da língua
Tatiana Salem Levy

Mariana Alcoforado : O Hábito da Solidão
Nelly Cecília Paiva Barreto Da Rocha

Morte e Solidão em A Velha e a Aranha, de Mia Couto
Marcia Glenadel Gnanni Ernesto

Murmúrios de um tempo colonial na escritura de Lídia Jorge
Branca Egger Moellwald

Naceo e Amperidónia: estratégias no diálogo amoroso epistolar
Maria Paula Santos Soares da Silva Lago

Natureza e libertinagem : o corpo erótico bocageano
Leila de Aguiar Costa

No Plaino Abandonado um poeta cercado – a memória da guerra colonial na poesia de Fernando Assis Pacheco
Margarida Calafate Ribeiro

O ano de 1993 - um ano que ainda não acabou
Hilda Orquídea Hartmann Lontra

O assombro e a distância como dimensões real e mítica do Mar português
Clécio Quesado

O corpo, esta casa no mundo à propósito de Pedro e Paula de Helder Macedo
Mónica do Nascimento Figueiredo

O Delfim: Silêncios Inquietos
Ana Paula Arnaut

O Diálogo entre as Artes na Época de Orpheu
Ermelinda Ferreira*

O Ensaio na Obra de José Cardoso Pires
Petar Petrov

O Esplendor de Portugal, de António Lobo Antunes: "o desencantamento do mundo e a desrazão"
Ângela Beatriz Faria

O fenecer da bela flor na alquimia desfeita: um estudo sobre o amor em Florbela Espanca
Tatiana Alves Soares

O herói na obra de Saramago: em busca de um modelo
Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira

O imaginário no tempo em o muro branco de Alves Redol
Maria José Ladeira Garcia

O jardim sem limites: por uma carnavalização da linguagem
Therezinha de Lourdes Coelho Zilli

O jogo de revelação - ocultamento em outrora agora, de Augusto Abelaira
Júlia Maria Amorim de Freitas

O paganismo transcendental de Fernando Pessoa na versão de Ricardo Reis
Maria Helena Varela

O futuro do passado: O Ano de 1993 de José Saramago
Luciana Stegagno Picchio

O significado das casas das personagens Elisa e Elvira no romance Casas pardas de Maria Velho da Costa
Celeste Varella

O surrealismo minhoto ou ainda um ensaio sobre Apenas uma Narrativa, de António Pedro
Orlando Nunes de Amorim

O telúrico na poesia de Jorge de Sena
Maria Lúcia Fernandes Guelfi

O universo intertextual em Ensaio sobre a cegueira de José Saramago
Cristina Maria Borges Teixeira

Olga Gonçalves, uma escrita na margem
Silvio Renato Jorge

Os cercos à fortaleza de Diu e a epopéia portuguesa
Andréa Doré

Os contos de fadas na poesia de Fernanda de Castro
Fátima Fernandes

Os evangelhos relidos: Jesus de Saramago e o Cristo
Valéria de Lima Vianna

Os sete pecados do Padre Amaro
Lina Leal Sabino

Pela geografia do além: viajando no território das maravilhas

Izabel Cristina Augusto de Souza Faria

"Portugal é uma província apenas. O meu reino é o reino da saudade". O destino da pátria refletido em Pedro o cru, de António Patrício
Patrícia da Silva Cardoso

Quando a ficção reinventa o riso ou O escriba africano ou Conte outra história
Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva

Questões de linguagem nas Cantigas de Santa Maria, de Afonso X
Ângela Vaz Leão

Reflexos do oriente: aristocracia e industrialização n'a Relíquia de Eça de Queirós
Carlos Alberto Pasero

Retrato dos antepassados: a visão paródica da história em Memorial do Convento de José Saramago
Odil José de Oliveira Filho

Ruínas do tempo e da história em Carlos de Oliveira
Lino Machado

Sá & Carneiro: encontros e desencontros
José Luiz Foureaux de Souza Júnior

Simples Incertezas: uma leitura de "Uma simples flor nos teus cabelos claros" de José Cardoso Pires
Daniela Neves Lima

Sobre o Camões de Garrett: além do mito
Márcia Vieira Maia

«Todos os Nomes ou Uma viagem pelos labirintos da cidade na busca do nome que cada um tem»
Adriana Alves de Paula Martins

Tradição e reescrita em O Físico Prodigioso de Jorge de Sena
Paulo Alexandre Pereira

Tradução, recriação: da pintura de Amadeo à palavra de Mário Cláudio
Dalva Maria Calvão Verani

Um passeio por Rua de Miguel Torga
Profa. Marcella Lopes Guimarães

Uma abelha na chuva, de Carlos de Oliveira, e os contos tradicionais portugueses
Beatriz de Mendonça Lima

«Uma interpretação dos tópicos do fantástico nos dois últimos romances de José Saramago – Ensaio sobre a cegueira e Todos os nomes»
Henriqueta Maria Gonçalves

Viagem rumo aos "Cus de Judas"

José Ferreira do Nascimento

Uma leitura de Ensaio sobre a Cegueira, de José Saramago
Linhares Filho

Teatro

A abolição da escravatura e o teatro português (XVIII°- XIX°) - A polémica, o exemplo, e a utopia
Anne-Marie Pascal

A estrutura processional e o teatro de Gil Vicente
Márcio Ricardo Coelho Muniz

A magia da palavra - uma aproximação ao teatro para crianças de António Torrado
Glória Bastos

A visão "séria": O fradinho da mão furada, de Antonio José da Silva
Paulo de Tarso Cabrini Júnior

De Tebas a Alfama: Bernardo Santareno e o mito de Édipo
Maria Eugénia Pereira

Espectros literários: Perdição de Hélia Correia
Isabel Capeloa Gil

João do Rio: o teatrólogo e o repórter-de-coxia
Edmundo Bouças

Metateatro – tempo e espaço em o judeu de Bernardo Santareno
Antonio Hildebrando

Na trilha de Jocasta: a autoconsciência de Amália
Lílian Lopondo

Nas fronteiras do corpo textual: as dobras das palavras e do espaço
Cláudia de Lourdes Abreu

O teatro vicentino: um jogo de anfibologia
Olinda Kleiman

Teoria

A idéia de permanência no mundo em perspectiva irônica
Eunice Piazza Gai

A Leitura da Literatura no Ensino Médio
Rosangela Silva Gomes Lemos

A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial
Russell G. Hamilton

A matriz folclórica e as manifestações artísticas do romance em verso na literatura brasileira
Alice Campos Moreira

A Negritude e a recepção lusófona, em segunda mão, de L'Etudiant Noir (Paris, 1935): de Mário Pinto de Andrade a Alfredo Margarido e Manuel Ferreira - balanço, homenagem e exortação
Pires Laranjeira

A urgência de contar: Casos de Mulheres, Anos Quarenta
Ana Paula Ferreira

António Sérgio: a Cultura a Democracia e a Educação
Carlos Alberto Magalhães Gomes Mota

Bares, becos e boulevards - trilhas do flâneur pós-moderno.
Lenirce Sepúlveda

Casa de espaço, o poema
Maria da Glória Bordini

CD ROM em PLE
Maria Isabel Vale Ferreira

Cidade e nação na narrativa brasileira contemporânea: uma guerra de relatos
Renato Cordeiro Gomes

Do fato ao texto literário: A subversão de valores estéticos femininos
Lealis Conceição Guimarães

Em busca de um narrador coletivo
Fábio Frohwein de Salles Moniz

Empréstimos: usos, crenças e atitudes no léxico do cinema.
Edson de Siqueira Estarneck; Cristiane de Moraes S. R. Cortes; Cátia Aparecida V. Barboza

Faria de Vasconcelos: por uma educação nova
Maria Gabriel Moreno Bulas Cruz

Feliz Páscoa, Pierre Rivière… : Os Múltiplos Selves dos Autores-Assassinos.
João Máttar

Formas fragmentárias e híbridas na arte romântica
Andréa Sirihal Werkema

Geografias da memória a literatura brasileira entre história e genealogia
Ettore Finazzi Agrò

Imagens da imigração: o português na literatura naturalista brasileira

Orna Messer Levin

Interpretação e ética: a afirmação das diferenças culturais como vigor da poiesis
Manuel Antônio de Castro

Ironizando a fala do outro: Análise de citações na folha de s.paulo
Sonia Aparecida Lopes Benites

Imagens da exclusão
Beatriz Resende

Interrupção poética: um conceito pessoano para a lírica moderna
Maria Irene Ramalho de Sousa Santos

José de Alencar e Mário de Andrade: As fronteiras de uma língua
Solange Fiuza Cardoso Yokozawa

Ler & Ver: pressupostos da representação colonial
João Adolfo Hansen

Literatura afrobrasilusa: tentativa de conceito
Prof. Dr. Roberto Pontes

Literatura e Cinema: Convergência e Divergência em Cântico Final de Vergílio Ferreira
Luís Miguel Oliveira de Barros Cardoso

Literatura e jornalismo: sinais de vida no planeta Minas
Maria do Carmo Lanna Figueiredo

Livros e pessoas de Portugal
Antonio Candido

Metáfora Poética e Analogia Científica: Um Ponto de Encontro
Rosa Lídia Coimbra

O clichê da terra: a Bahia de Dorival Caymmi
Christopher F. Laferl

O Diálogo entre as Artes na Época de Orpheu
Ermelinda Ferreira

O Dis-cursus do Fantástico em A Varanda do Frangipani
Maria Manuela J. C. de Araújo

O Elogio ao Progresso na obra dos Intelectuais de Umbanda
Artur Cesar Isaia

O herói em viagem na CGE1344: ao (re)encontro com a fama
Elisa Gomes da Torre

O pensamento crítico de Fidelino de Figueiredo
Irene Jeanete Lemos Gilberto1

O pensamento indígena, à luz do elemento lírico em mitos desana
Suzi Frankl Sperber

O processo de mercantilização da cultura no século XX e suas conseqüências para o Brasil
Telenia Hill

Os impossíveis grilhões do futuro
Isabel de Barros Dias

Pátria, uma trajectória de deriva
Maria Armandina da Cruz Maia

Peregrinações brasílicas modalidades da aventura no século XVI. O exemplo de Antony Knivet, inglês
Ilda dos Santos

Poesia Hoje
Virgílio de Lemos

Polifonia Aquática
Maria do Amparo Carvas Monteiro

Por graça da textualidade
Lúcia Castello Branco

Portinari, leitor de Meireles, leitor de Caminha
Maria Aparecida Ribeiro

Reflexões sobre a elaboração de um inventário das particularidades do português de Moçambique através da literatura
Michel Laban

Senghor, o Brasil e Portugal: alguns marcos culturais lusófonos
Benjamim Pinto Bull

Simbolismo e emprego do nome na literatura
Amós Coelho da Silva

Terra morta e outras terras: sistemas literários nacionais e o macrossistema literário da língua portuguesa
Benjamin Abdala Junior

Uma bibliografia medieval em suporte electrónico
Aida Fernandes Dias

Uma crítica lírica na Época da Ficção
Camila do Valle Fernandes

Variação na ocorrência da Preposição-órfã em línguas dos grupos românico e germânico
Heloisa Maria Moreira Lima Salles

Viagens Exemplares Percurso e conhecimento do espaço na Época Moderna a partir das novelas de Cervantes
Ana Bauberger Pimentel

Viagem/ Viagens: a linguagem do 'quadrinho' no foco dos 500 anos de Brasil
Maria de Lourdes Netto Simões

A divulgação dos testemunhos do descobrimento do Brasil

Paulo Roberto Pereira
Universidade Federal Fluminense
Rio de Janeiro/Brasil

Das três narrativas presenciais da chegada da frota cabralina ao sul da Bahia – *O Relato* do Piloto Anônimo, *A Carta* de Pero Vaz de Caminha e *A Carta* de Mestre João Faras – , nenhuma foi, inicialmente, publicada em Portugal.

O *Relato do Piloto Anônimo,* escrito por algum tripulante português da frota cabralina destinada à terra das especiarias, foi vertido para o italiano, e é o primeiro texto completo vindo a público a informar com detalhes a viagem da armada de 1500 e sua passagem pela Terra de Santa Cruz. Esse *Relato* viu a luz pela primeira vez na Itália, em 1507, na coletânea de viagens organizada por Fracanzano da Montalboddo. Em português só aparece impresso em 1812, Lisboa. Hoje, essa narrativa atinge cerca de meia centena de edições em várias línguas[1].

A *Carta* de Pero Vaz de Caminha e a *Carta* de Mestre João Faras só conheceram os prelos tipográficos nas décadas iniciais do século XIX, no Rio de Janeiro. O texto caminhense, na *Corografia brasílica,* de Manuel Aires de Casal, em 1817; e o de Mestre João, em 1843, na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, devido aos esforços do seu descobridor Francisco Adolfo de Varnhagen.

Esses três primeiros textos, que captam a imagem de uma realidade que veio a se chamar Brasil, retratam o testemunho direto do encontro dos navegadores portugueses com os nativos da *Terra Brasilis* – fontes presenciais de um universo edênico insuspeito – , e demonstram como a divulgação desses documentos redigidos na terra dos tupiniquins, pela sua peculiaridade de colher *in loco* o que ocorreu, se inserem numa nova visão de mundo, nascida do cosmopolitismo humanista europeu.

4.1 A carta de Pero Vaz de Caminha

A carta que o escrivão da futura feitoria de Calecute escreveu ao rei D. Manuel, na semana em que a segunda armada portuguesa destinada à Índia ficou fundeada em Porto Seguro, é considerada o primeiro documento da nossa história, sendo vista também como o primeiro texto literário do Brasil. Provavelmente, país nenhum do mundo possui uma certidão de descobrimento que contém dia, mês, ano e até as horas em que a região foi avistada ("A horas de véspera, houvemos vista de terra!") e dela se tomou posse pela primeira vez, como fizeram os portugueses da frota comandada por Pedro Álvares Cabral.

Esta crônica oficial ou semi-oficial do nascimento do Brasil, redigida em forma de diário ou de reportagem sobre os fatos que se iam observando, vem motivando um volumoso número de estudos e edições, que ultrapassam já a uma centena, desde quando o padre Manuel Aires de Casal a publicou pela primeira vez[2], na *Corografia brasílica.* Inicialmente identificada por José de Seabra da Silva, guarda-mor da Torre do Tombo, que dela mandou tirar uma cópia em 1773, o original desse precioso cimélio, em sete folhas de papel manuscritas, cada uma em quatro páginas, num total de vinte e sete páginas de texto e mais uma de endereço, se encontra guardado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa (gaveta 8, maço 2, n^{0} 2).

As principais versões modernas da Carta de Caminha , até a década de 40 do século vinte, se devem a Francisco Adolfo de Varnhagen, João Ribeiro, Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Antônio Baião e Jaime Cortesão. Já é vasto o número de edições da carta do escrivão portuense, conforme levantamento recentemente efetuado[3]. As edições em linguagem moderna da Carta de Caminha nem sempre têm respeitado o original. Aires de Casal ofereceu um texto censurado, *ad usum Delphini,* em que as descrições das "vergonhas" das índias são suprimidas por excessivo pudor. Alguns editores da Carta, como João Francisco Lisboa e Antônio Baião, procuraram colocar o texto em português contemporâneo, substituindo, muitas vezes sem necessidade, os vocábulos originais. Estamos convencidos de que um pequeno

glossário pode dar conta das passagens obscuras, para não se perderem as peculiaridades do texto e a saborosa linguagem quinhentista.

A primeira edição verdadeiramente moderna do texto, sem mutilá-lo, se deve a Francisco Adolfo de Varnhagen. O filólogo João Ribeiro segue um critério conservador para a sua edição publicada em 1910. A insigne romanista Carolina Michaëlis de Vasconcellos, sem citar João Ribeiro, aproveitou suas lições para a que preparou incluída na *História da colonização portuguesa do Brasil*. A sua edição da Carta, apesar da extensa difusão que teve, não é das mais felizes. A Carta de Caminha só alcançou a sua edição consagradora com a de Jaime Cortesão**,** após examinar todas as que lhe antecederam. Mas nem sempre foi possível concordar com as lições do mestre português. Embora consciente de que "a linguagem de Caminha esteja mais próxima do português do Brasil que de Portugal"[4], Jaime Cortesão muitas vezes, quando transcreve expressões que soam familiares ao ouvido brasileiro, mesmo que não esteja claro seu significado, substitui o texto original por vocábulos esmaecidos, como nestes passos: fólio 1: "aformosear" por "alindar"; "rijos" por "rijamente". Fólio 9: "aquentarem" por "agüentarem". Fólio 10: "uma pequena" por "uma pouca". Fólio 13: "praia parma" por "praia-palma". Fólio 14: "singular mercê" por "graça especial". Além disso, a importância do texto caminhiano para o Brasil já foi ressaltada pelo nosso principal historiador: "Pero Vaz de Caminha, cuja carta escrita ao rei, deste Porto Seguro, constitui, por si só, neste ponto, como em tudo o mais, a crônica mais minuciosa e autêntica que possuímos deste descobrimento, ao passo que é, ao mesmo tempo, o documento mais venerando da história colonial."[5]

Escrita no alvorecer da Renascença portuguesa e entroncada com a grande tradição das narrativas de viagens quatrocentistas e quinhentistas, pelo realismo e vivacidade na descrição de encontros de povos primitivos, a *Carta* de Pero Vaz de Caminha reflete a visão que o europeu tinha do mundo naquele momento em que a lição dos antigos era posta em dúvida pelos conhecimentos adquiridos nas novas descobertas geográficas e marítimas que, a partir do século XV, navegantes europeus, particularmente, portugueses, espanhóis, italianos, realizavam em direção ao oriente e ao ocidente. Era, portanto, necessário adaptar o que as lições dos antigos ofereciam com o que os nautas acabavam por encontrar nessas regiões que estavam a devassar. Daí o sentido de muitas palavras empregadas por Caminha terem sido adaptadas para essa realidade completamente nova que acabavam de encontrar. Como "mestre da balança na Casa da Moeda do Porto", cargo equivalente a tesoureiro, o escrivão demonstra a familiaridade com números, medidas, objetos ligados ao raciocínio matemático: léguas, braças, mão travessa, fuso de algodão, tiro de pedra, tiro de besta, jogo de mancal, jogo de xadrez. O panorama da vida material da tribo tupiniquim que nos oferece não foi desmentido pelos etnólogos. O que Caminha não sabia, e só os estudos etnográficos irão revelar mais tarde, é que o corpo do indígena pintado e raspado, com vários buracos para se colocar enfeites de penas e ossos, era a maneira de se vestirem, como lembra Capistrano de Abreu:

> Andavam nus, pintavam ou tatuavam o corpo, furavam os lóbulos das orelhas ou o septo nasal, mas tudo segundo preceitos muito rigorosos, conforme a posição, a idade, o sexo, os fins religiosos: era seu modo de andarem fardados ou propiciar os maus espíritos. Já de longe dois índios, à simples inspeção, sem trocar palavra, liam a história um do outro no batoque, na pena enfiada à orelha, nas cisuras do corpo[6].

O significado singular desse encontro inaugural do europeu com o nativo americano, que a *Carta* de Caminha é um dos principais testemunhos, foi a reformulação de valores no confronto com o outro, em que se aventou a possibilidade de se confirmar a existência de uma região, onde a vida era paradisíaca sem as exigências do mundo dito civilizado.

A Carta do cronista-escrivão, que colaborou para o fim da literatura fantástica a respeito de povos e regiões desconhecidas, demonstra a consciência de terem chegado a um Novo Mundo que Cristóvão Colombo já atingira em 1492, mas se recusava a reconhecer. Essa diferença entre a certeza messiânica do Almirante do Mar Oceano e o acúmulo da experiência no projeto marítimo dos seguidores do Infante D. Henrique, resultou na chegada às verdadeiras Índias Orientais pelos nautas guiados por Vasco da Gama, que a viagem da frota conduzida por Cabral confirmaria a rota comercial das especiarias.

A epístola de Caminha se caracteriza pela descrição da tipicidade humana do indígena, em

nível quase antropológico. Observou muito bem Carlos Malheiro Dias que "Caminha não era um cosmógrafo. O que ele redigiu para recreio e esclarecimento do rei foi uma narrativa impressionista em que revela aquela cultura literária tão própria dos portugueses da sua grande época, e aquela capacidade de observação, e aquela faculdade de compreender e descrever judiciosamente, que constituem o mais esplêndido encanto dos cronistas."[7] Pois não é difícil perceber que a personagem central de todo relato caminhiano é o indígena. A preocupação em traduzir os gestos, a caracterização corporal, a sua alimentação e abrigo, enfim, o seu modo de existir, demonstra o valor dessa carta narrativa como documento e obra literária.

A compreensão desse diário do nosso missivista portuense é facilitada pela ausência da linguagem artificial ou rebuscada. Caminha ainda está longe dos jogos de conceitos da língua literária da Renascença que atingiu seu paroxismo no Barroco. Ao descrever o homem americano na sua inocência tropical, ele utiliza sempre os dados da realidade concreta, tanto para traçar um retrato como para comparar com outras realidades.

Caminha sabe ser um observador privilegiado pela facilidade com que capta o pormenor do corpo ou do objeto, ou pela síntese com que descreve a exuberância verdejante da terra com suas infindas águas. O seu texto, que realça a beleza do corpo do autóctone americano, desfaz o mito medieval de que nos trópicos os seres humanos eram disformes. Ler o relato do missivista-cronista é como assistir a um filme de aventura: a história salta aos nossos olhos com todas as peripécias vividas pelas personagens. E as cenas captadas por mão de mestre a quinhentos anos não envelheceram: aquele encontro num porto seguro de uma praia sul-americana, com todos os indícios de um Éden ainda não violado, justifica a cena amistosa do encontro entre mundos diferentes que a mão do destino viera entrelaçar para a posteridade. Essa a grande lição da Carta de Achamento do Brasil, independente do seu significado histórico, etnográfico e cultural: nascia a 22 de abril de 1500 um povo cuja essência da sua personalidade se fundamenta na cordialidade para os seus semelhantes.

4.2 A carta de Mestre João Faras

A vida de Mestre João vem sendo pesquisada desde quando Francisco Adolfo de Varnhagen trouxe a público, pela primeira vez, na década de 40 do século XIX, este seu depoimento presencial da chegada da frota cabralina a Porto Seguro, em 22 de abril de 1500. Mestre João ou Mestre João Faras é quem nesta pequena carta oferece as maiores informações sobre a sua vida quase obscura: bacharel em artes e medicina, médico e cirurgião do rei D. Manuel. Mestre João era de origem espanhola, conforme demonstra sua carta escrita num português castelhanizado, que se pode ver no manuscrito original guardado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa. A sua identificação se deve aos estudos de Sousa Viterbo, Malheiro Dias, A. Fontoura da Costa e Joaquim Barradas de Carvalho, que acabaram por identificá-lo com sendo o espanhol João Faras, tradutor do manual de geografia e cosmografia *De Situ Orbis* ("Dos lugares do mundo"), de Pompônio Mela, escritor latino do século I. Homem de ciência votado à astronomia, numa época em que esta ainda se encontra associada à astrologia, Mestre João Faras é personagem típica humanismo ibérico envolvido com os descobrimentos, conforme se pode notar em seu interesse por vasto universo de conhecimentos.

A versão em linguagem atual do texto de Mestre João, que ora apresentamos, se baseia nas leituras de Francisco Adolfo de Varnhagen, Luciano Pereira da Silva, A. Fontoura da Costa, Antônio Baião e Joaquim Barradas de Carvalho, com atualização e pontuação de nossa responsabilidade.

Mestre João Faras foi o realizador das primeiras observações astronômicas no território brasileiro, conforme se pode notar pelos seus comentários nessa pequena correspondência em que, numa síntese admirável, se identificam as estrelas da constelação do Cruzeiro do Sul, que figuram como emblema da bandeira do Brasil. Carta de Mestre João, documento científico e informativo, é o único texto escrito na semana em que a frota ficou ancorada na atual baía Cabrália e que contém um esboço descritivo das estrelas do céu brasileiro. Os seus comentários a respeito do uso dos diversos instrumentos astronômicos da arte de navegar demonstram como os portugueses detinham o que de mais avançado se sabia no tempo a respeito da ciência náutica. Essa perfeita união entre o conhecimento científico e a experiência técnica utilizados nas descobertas marítimas lusitanas confirma os dizeres do médico quinhentista Garcia de Orta em seu livro *Colóquios dos simples e drogas e coisas medicinais da Índia*: "Digo que se sabe mais em um dia agora pelos Portugueses, do que se

sabia em cem anos pelos Romanos."[8] Por isso, estas duas páginas, dirigidas a el-rei D. Manuel I, permitem situar Mestre João como o narrador de novos céus e Pero Vaz como o etnógrafo de novas terras. Essa junção entre o olhar terreno de Caminha sobre a Vera Cruz nomeada por Cabral e o perscrutar do céu austral por Mestre João, que o descreveu e denominou de Cruz (Cruzeiro do Sul), se completam harmoniosamente, oferecendo a primeira visão escrita da terra e do céu do Brasil, ao mesmo tempo una e múltipla, que o rei D. Manuel em sentido profético completa a tríplice trave da cruz e do nome chamando o novo descobrimento de Santa Cruz.

4.3 A relação do Piloto Anônimo

O texto da "Relação do Piloto Anônimo", um dos três documentos conhecidos escrito por um participante da segunda armada, que se dirigia à Índia e que descobriu o Brasil, é o único publicado ainda vivendo Pedro Álvares Cabral, que morreu em torno de 1520.

O título desse diário de bordo indica que seu autor preferiu o anonimato pelo pagamento recebido para narrar a atribulada viagem da armada de 1500. O historiador norte-americano William Brooks Greenlee pesquisou a identidade do autor desta Relação e chegou à conclusão, após eliminar todos os possíveis alfabetizados que retornaram com Cabral da Índia, de que o seu autor era o escrivão da nau capitânia, João de Sá.

O documento original, escrito em português por um integrante da frota cabralina, foi vertido para o italiano e se perdeu. Da tradução italiana se conhecem hoje quatro manuscritos com pequenas variantes. O relato do Piloto Anônimo foi publicado inicialmente por Fracanzano da Montalboddo no seu livro *Paesi nouamente retrouati et Novo Mondo da Alberico Vesputio Florentino intitulato,* em Vicentia, 1507. A obra de Montalboddo está dividida em seis livros com 142 capítulos, e o texto da Relação do Piloto Anônimo se encontra nas folhas 58 (r) a 77 (v), capítulos LXIII a LXXXIII, livros 2º e 3º.

Ainda na primeira metade do século XVI, a antologia de Montalboddo foi traduzida várias vezes para o latim, o francês e o alemão. O sucesso dessa coletânea de viagens ajudou a difundir a descoberta do Brasil; e a notícia do Piloto Anônimo foi utilizada pelos historiadores portugueses quinhentistas, que desconheceram completamente a existência das cartas de Caminha e de Mestre João.

A Relação do Piloto Anônimo, apesar de na parte referente ao Brasil se limitar a informações sem grandes detalhes que encontramos na Carta de Caminha, é um precioso documento. Pode-se observar que seus comentários em quase tudo confirmam o texto caminhense, embora sem o desenvolvimento deste. O autor, pelas notícias que oferece, não era certamente um piloto. Pois, se bem repararmos nessa narrativa, só existem dois ou três termos técnicos de náutica e praticamente nenhum científico. Escrito sob a forma de um diário, quem o redigiu era certamente um escrivão como Pero Vaz de Caminha, pois, no final do relato, arrola os pesos, as moedas e os lugares de onde vêm as especiarias. O início da viagem da armada que partia de Lisboa é em tudo próximo da descrição feita na Carta de Pero Vaz. E seu impacto ante esse mundo novo e seus habitantes também lembra a narrativa do escrivão do feitor Aires Correia. Pode-se notar que em todo o texto há ênfase, ou repetição explicativa, do que se está expondo. Tudo leva a crer que o tradutor para o italiano procurava tornar acessível ao leitor os acontecimentos inéditos que estavam sendo divulgados pela primeira vez. Deve-se notar que o Piloto Anônimo procura realçar não só a riqueza geográfica da terra com seu bom ar, mas também a aparência física dos seus habitantes, em especial das mulheres pelos cabelos compridos e a beleza do corpo. Ressalta ainda a confraternização que acontece entre os mareantes portugueses e os silvícolas brasileiros, que se divertiam, negociavam e se auxiliavam neste primeiro contato verdadeiramente paradisíaco entre o europeu e o nativo da terra recém-descoberta, e a caridade com que estes trataram os degredados na partida das naus.

Notas

1. Francisco Leite de Faria compulsou 45 edições. Op. cit., p. 267.

2. Corografia brazílica ou Relação histórico-geográfica do Reino do Brazil. Composta e dedicada a sua Magestade Fidelissima por hum presbítero secular do Gram Priorado do Crato.

Rio de Janeiro, Impressão Régia, 1817, volume I, pág. 12-34. A obra saiu anônima. A edição mais acessível é a fac-similar de 1945, com introdução de Caio Prado Júnior.

3. PEREIRA, Paulo Roberto. *Op. cit*. p. 83-92.

4. CORTESÃO, Jaime. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1943, p. 273.

5. SEGURO, Visconde de Porto (Francisco Adolfo de Varnhagen). Nota acerca de como não foi na Coroa Vermelha , na enseada de Santa Cruz, que Cabral primeiro desembarcou e em que fez dizer a primeira missa. In: *Revista Trimensal do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil*. Rio de Janeiro, Garnier, 1877. Vol. XL, Parte 2ª, p. 12.

6. ABREU, João Capistrano de. *O descobrimento do Brasil.* Nota liminar de José Honório Rodrigues. 2 ed, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1976, p. 167.

7. DIAS, Carlos Malheiro (Dir.) A semana de Vera Cruz. In: *História da colonização portuguesa do Brasil.* Porto, Litografia Nacional, 1923. Vol 2, p. 77.

8. ORTA, Garcia da. *Colóquios dos simples e drogas da Índia.* Reprodução em fac-símile da edição de 1891 dirigida e anotada pelo Conde de Ficalho. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 210.

A funcionalidade do relato *de expugnatione scalabis* na construção da imagem de afonso henriques

Maria dos Anjos B. M. Guincho
Universidade Católica Portuguesa(Lisboa)

Plutôt qu'un reflet déformé de la réalité,
la littérature constitue un "révélateur idéologique"(...).
Elle nous offre son reflet magnifié dans le sens qu'elle
même souhaitait et que le public adoptait avec enthousiasme.
Jean Flori

A historiografia medieval desenvolve narrativas caracterizadas por uma ambigenia (de verdade e de verosimilhança) que a instituem nas fronteiras entre texto histórico e texto literário. Assim, para uma leitura significativa da construção escrita de acontecimentos marcantes, deve ter-se em conta a inculcação no monumental de factores de ordem imagística, mítica e, até, simbólica, pois "o discurso histórico é acima de tudo (...) a manifestação, através da *narrativa*, de um sistema de representações ideológicas de um grupo social, de uma comunidade, de uma nação"[1]. O programa contido nestas frases expõe, pois, a complexa interacção entre o fingimento da História e a historicidade da Literatura[2], interacção, cujo diálogo, em alguns casos, caracteriza objectivamente figuras, espaços, eventos e "mentalidades". É sob esta perspectiva que me proponho formular algumas considerações acerca da funcionalidade do relato *De Expugnatione Scalabis*[3] - no seu duplo enquadramento historiográfico e literário -, para a constituição da imagem do primeiro rei de Portugal, como herói guerreiro, no contexto da guerra medieval peninsular.

1. O texto latino *De Expugnatione Scalabis*[4] apresenta-se em complexo rizoma, do qual ressalta a preocupação evidente de fixar na memória uma imagem positiva e heróica de D. Afonso Henriques, tentativa reforçada pelo facto de o rei se assumir como personagem, protagonista e autor, ainda que este último estatuto, se atendermos às questões de autoria em termos medievais, possa ser objecto de acesa polémica[5]. A inserção de um falar na primeira pessoa na discursividade remete imediatamente para o *fingere* da história, aproximando-a dos modelos de escrita ficcional e faz emergir uma função ideológica que, veiculada pelas necessidades, gostos e anseios de uma população específica (as elites coimbrãs), num determinado contexto socio-cultural (o da fundação do reino), deixa transparecer um rigoroso programa de apoio à figura de Afonso Henriques. Neste âmbito, através da estrutura retórica da narrativa, o relato fornece uma visão cultural dos primeiros tempos da nacionalidade, apresentando, sem dúvida, o retrato de um lídimo herói - herói pela palavra e herói na guerra -, cuja imagem foi enaltecida e preservada para exemplo das gerações futuras[6]. O texto que pretendo analisar, pertence, pois, a um universo macrotextual coetâneo e posterior à vida do herói fundador que, exprimindo veementemente a consciência das origens da nação e iniciando a historiografia portuguesa, tem como principal suporte a narração de acontecimentos ligados à nobreza e ao clero. Estes eventos reguladores da reconquista cristã e da delimitação de fronteiras dos reinos peninsulares constituem, justamente, terreno propício para retratar os seus agentes. Com efeito, o acontecimento a que o texto se refere situa-se no reinado de Afonso Henriques, a 15 de Março de 1147[7], em pleno processo de formação do reino de Portugal. Assumindo-se como chefe militar e político[8], Afonso Henriques deixa Guimarães e transfere-se para Coimbra - que detinha um concelho cujo autonomia já vinha de longe e na qual, segundo José Mattoso "estava também situado o mosteiro de Santa Cruz que, pela sua ligação com o monarca, exprimia um vínculo com o poder divino, de que o seu era emanação terrestre"[9] - , tendo esta mudança sido decisiva para a formação de Portugal como estado independente. O facto de aí permanecer facilita ao rei a invasão dos territórios islâmicos entre o Mondego e o Tejo, espaço de onde provinham constantes algaras por parte dos Almorávidas. Efectivamente, o alargamento territorial, levado a cabo na luta contra o inimigo externo, processou-se em várias frentes, sobretudo no combate contra os mouros, traduzido ideologicamente numa luta da fé cristã contra o Islão, onde o rei deveria demonstrar o seu valor no intuito de fortalecer a sua imagem perante a *res publica Christiana*.

Assim, contando com o apoio dos cavaleiros vilãos de Coimbra, aos quais se juntam alguns nobres provenientes do Norte - os que não sendo primogénitos faziam a guerra como meio de angariar títulos e terras -, Afonso Henriques, planeando avançar para sul, investe para além da linha do Mondego rodeado, deste modo, por um corpo coeso de homens de primeira e segunda nobreza, que lhe devotam uma fidelidade incondicional. É precisamente neste contexto da história factual que se insere a tomada portuguesa de Santarém, que o *De Expugnatione Scalabis* bem reflecte.

2. Formalmente, o universo textual da lição que sigo[10], aparece-nos em três níveis: a intervenção filológica do editor - fixação do texto a partir do manuscrito de Alcobaça, contextualização da fortuna do mesmo, intitulação ("Como o rei Afonso, filho do Conde Henrique, tomou a cidade de Santarém") e subdivisão em partes ("Fala o rei" e "Discurso do rei aos soldados") -, a introdução por um autor anónimo, certamente eclesiástico[11], dirigida a um interlocutor plural a quem convida à audição da gesta, e a narração propriamente dita, assumida desde o seu início por um eu que, inferidamente, pode ser tomado por "Afonso Henriques".

Para uma leitura mais circunstanciada do texto acentuaria a diversidade entre o nível do discurso e o nível da história . Note-se que logo no "prólogo" é esbatido o carácter pontual da conquista para universalizar o facto como uma manifestação da presença de Deus na história. Entrelaçando vocábulos de guerra e de doutrina cristã com citações bíblicas, o autor anónimo evidencia uma concepção providencialista da História, segundo a qual tudo o que acontece é fruto dos desígnios de Deus. A ideia que sobressai é a de que o rei é agente de Deus na sua função de condutor do povo, pois tanto a tomada de "a mais munida cidade de toda a Espanha " como o trabalho da escrita não foram méritos seus, mas sim de Deus: "... e reconhece que não pões por escrito este magno prodígio devido aos teus méritos, mas através dos méritos de Cristo, rei verdadeiro". Ao exortar o rei a que ponha por escrito a história do acontecimento com princípio, meio e fim, o autor do prólogo não só revela uma preparação retórica e uma intencionalidade edificante, como delega a responsabilidade autoral a Afonso Henriques, patenteando-se assim, logo aí, a *dissimulatio* do sujeito enunciador, estratégia de ligação ao texto que segue, mas que não desambiguiza a questão da autoria. O prólogo concentra, portanto, um projecto ideológico, que vai ser alargado e consubstanciado no plano pragmático do texto.

Com efeito, a visão do mundo onde o homem se deve conformar aos desígnios divinos é logo explicitada no início da narrativa, quando o próprio rei, como enunciador do discurso, refere, hiperbolicamente, que a tomada de Santarém foi um milagre insuperável, maior que a queda dos muros de Jericó[12], exemplo bíblico que remete para o tópico literário da vitória, como por encanto, sobre uma série de dificuldades:

Juro perante Deus do céu, a cujos olhos tudo é claro e evidente, que tenho por muito menores milagres o terem outrora caído os muros de Jericó, e a paragem do Sol, a pedido de Josué, sobre o Gabaão do que este que agora obrou comigo a piedade e a misericórdia divinas, e louvo o nome de Cristo, cujos juízos são impenetráveis e as obras maravilhosas, por si e pela sua santidade. Nos últimos tempos, Ele não repete os milagres antigos, mas ultrapassa-os.

Em coerência com um discurso eminentemente expositivo, o narrador, adoptando neste *exordium* uma postura omnisciente, faz uma invocação aos seus destinatários na qual afirma a veracidade do que conta e, subsequentemente, passa à descrição da cidade compondo uma *ecphrasis* de dupla funcionalidade: topograficamente situada num alto junto ao Tejo, outrora[13] lugar de comércio e de passagem de navios, a cidade é um paraíso deleitoso comparável à Apúlia e "É sem dúvida um paraíso de Deus, isto é um lugar de delícias, como outrora no Egipto para quem vinha de Segor ". No entanto, o carácter bélico que lhe é atribuído, " ... cidade extremamente defendida por grande número de soldados e parecendo inexpugnável por estar apetrechada de toda a espécie de material de guerra ... ", induz-nos também na hesitação cidade-paraíso e cidade temida, argumentos que lhe reforçam a excelência e a condição guerreira. Se por um lado, a intertextualidade bíblica e o aproveitamento de dados históricos preexistentes sobre a cidade se adequam ao contexto específico em que esta é inserida e se ligam, pertinentemente, às sequências funcionais posteriores, por outro, o seu enaltecimento é uma estratégia que tem por fim valorizar o feito do rei, que se assume como um chefe militar, decidido e voluntarioso, e que reflecte sobre o modo como empreender as suas campanhas. Aliás, perante uma cidade tão forte e o medo dos seus correligionários, só a manha e a surpresa poderiam ter sido escolhidas como tácticas de

guerra. Assim, a prudência e o sigilo inerentes a um guerreiro experiente, implicam o aparecimento no plano da história da personagem Mem Ramires que, por falar árabe e ser "homem prudente e de espírito penetrante ", desempenha a missão secreta de se informar, durante o período de tréguas, sobre a situação do inimigo. Neste passo, são evidentes os anacronismos no tempo da história e as intromissões no tempo do discurso, pois o narrador afirma antecipadamente o bom êxito da empresa, atenuando assim a "tensão cinética" provocada no leitor pela sequência progressiva das acções. Subjacentemente, as unidades narrativas correlatas aos dias que antecedem a batalha correspondem a uma plausível descrição espacial concretizada por nomeações toponómicas (de Coimbra a Santarém) e a uma acelerada evolução temporal dos acontecimentos, de 2ª a 6ª feira, processo favorável a uma mudança de registo discursivo. Aludindo ao esquema social da cavalaria, "...do mais pequeno ao maior...", o narrador autodiegético suspende a narração a fim de integrar o discurso que então teria dirigido aos seus companheiros, apresentando-o em discurso directo. Assim, após a dissertação sobre a cidade, que será aproveitada posteriormente para um regresso ao plano da história, o narrador introduz uma pausa no discurso, através de uma adversativa, para confirmar a data da expugnação e para, em seguida, fornecer uma série de dados verificáveis sobre si próprio, o que contribui para a verosimilhança da atribuição do sujeito ao rei. A construção do discurso directo atrás referido - utilizado pelo narrador com o objectivo de destacar a sua protogonização - permite, pois, dividir o discurso em retrospectivo e em discurso encaixado, o do apelo aos companheiros, ambos percorridos por uma isotopia heroicizante que faz do rei um herói completo. Ainda neste sentido e mais do que um documento histórico denotativo da cultura bélica medieval, o texto é vincadamente uma peça retórica construída como uma *mise en abîme* de um "eu" que se projecta ao longo do tecido textual que compõe o relato. Conjecturando sobre as intenções do autor, é fácil detectar, sobretudo nesta parte do apelo, que elas visariam envolver as informações de carácter histórico num discurso persuasivo, capaz de agir sobre os seus leitores, fornecendo-lhes conselhos profícuos, e, simultaneamente, fazer prova do *ethos* do orador que prevê o que veremos acontecer. O autor demonstra, pois, ter grande habilidade ao apresentar uma verosimilhança disposta em três planos: o literário, o histórico e o psicológico unem-se num texto de aparência historiográfica mas de fundo claramente ético e, portanto, epidíctico:

Tende confiança em mim, soldados do meu exército, porque me parece tão fácil e tão vantajoso o que me proponho empreender convosco que, em virtude da alegria que me vai no espírito, sinto a demora do dia seguinte e tornam-se-me maiores os dias, que eu queria passassem depressa. Mas quando vejo que vós ainda desejais isso mais do que eu, e atento na vantagem de tal fazer, exulto de alegria, como se já estivesse dentro da cidade.

É deste modo que, através da acentuação da função perlocutória da linguagem[14], o enunciador, encorajando os guerreiros e intensificando neles a ira contra o inimigo, revela o plano da conquista:

Eis, porém, o que primeiro devemos fazer: escolham-se de entre vós cento e vinte, que construam dez escadas, uma para cada doze homens. E quando cada um tiver subido pela sua, não será um mas dez sobre os muros da cidade. Assim a escalada será fácil e se multiplicará o número dos que sobem à muralha. Chegados lá acima, hasteai o meu estandarte antes de mais nada, para que possa ser visto de longe por nós, que ficamos junto do grosso das tropas e pelos que acaso saiam para o arrancar. Seguidamente destruí as portas da cidade, para que ao mesmo tempo, com o ímpeto dos que entram, se semeie a perturbação entre os que não estão armados e os que estavam a dormir. Dizei-me, por amor de Deus, se desta maneira haverá dificuldade em matar aqueles que estão sem armas e os que ainda estão meio a dormir? Mas observai isto com a máxima atenção: não perdoeis nem a idade, nem o sexo: morra a criança ao peito da mãe e o velho, por idoso que seja; morra a donzela e a velha já decrépita. Tornai mais fortes vossas mãos; visto que o Senhor está connosco, cada um de vós poderá matar um cento deles.

Em termos verosímeis, esta passagem evidencia uma batalha corpo a corpo e um *furtive entrare*, ao mesmo tempo que a violência radical no combate contra os mouros, transmitida nas últimas palavras, conduz, sem dúvida, à ideologia que dá origem à noção de Reconquista cristã ou à de guerra santa. A desproporção numérica entre inimigos, habitual neste contexto e também aqui visível, acentua o tópico de elogio aos cristãos. É também neste espaço textual em discurso directo, eivado de espírito de cruzada, que a *dissimulatio* é flagrante, pois o importante será que os meios consolidem a confiança, a *fiducia,* nas atitudes a tomar. Eficácia e argumentos ardilosos, apesar de tudo desmentidos por uma intrusão do narrador no tempo da história, são, pois, elementos tácticos proeminentes na conduta ofensiva do rei, como

personagem e como narrador: ajudado pela nobreza e confiante no clero e no povo (a tripartição clássica da sociedade feudal), afirma perante o seu público que os monges de Santa Cruz rezam fervorosamente pelo bom êxito da empresa e que as sentinelas inimigas seriam elementos adjuvantes do processo. Na *peroratio* deste discurso, o *orator,* resumindo de forma breve o conjunto de argumentos utilizados, evidencia "um valioso elemento primitivo, a camaradagem entre Afonso Henriques e os seus homens"[15] e, ainda nesta perspectiva, justifica o seu apoio político-moral de incitação à guerra no fundamento de consolidação do território para as gerações futuras, o que reforça o seu papel de fundador do reino. Neste plano, as mensagens trocadas entre o rei e os seus guerreiros são fundamentais porque, se no plano da acção concitam o despoletar bélico, no plano ideológico, que lhe subjaz, deixam de novo transparecer, pelo esforço dissuasor, um resultado encomiástico relativamente ao herói. Curiosamente, é também a partir destas sequências relativas ao início do combate que se acentua o carácter religioso da narrativa. Sendo assim, são vários os elementos textuais que concorrem para justificar o carácter extraordinário do feliz acontecimento: para além de *mirabilia* como sinais de Deus - o prodígio natural da estrela como símbolo canónico de renascimento para os cristãos e o prodígio da serpente, símbolo do infiel[16] e de conclusão de um ciclo para os mouros -, o narrador reitera a sua concepção providencialista da história, na ocorrência claramente explicitada: "É bom notar aqui quão evidente se torna o Senhor nas suas obras. Para que não parecesse que alguma coisa se fazia a nosso arbítrio, o Senhor, por sua própria virtude, modificou os nossos planos, mas para melhor".

Consequentemente, acentua-se uma assimetria entre o tempo do discurso e o tempo da história, predominando o primeiro sobre o segundo, de que é exemplo a condensação de acções relativas à batalha: as sentinelas são adormecidas pelo Senhor para que Mem Ramires possa subir ao telhado da casa do oleiro, situada fora da alcáçova, e elevar uma escada até às muralhas[17]. Não o conseguindo fazer, afligiu-se pelo enorme ruído que poderia alertar as sentinelas. Rapidamente ordenou a Moqueime que lhe subisse aos ombros e atasse a escada ao baluarte. Quando já estavam três cristãos e o estandarte sobre as muralhas, as sentinelas acordam e, tendo constatado que de cristãos se tratava, clamam por socorro, registo transcrito em língua árabe com o fim de atribuir maior vivacidade e verosimilhança à narração. Também os gritos de guerra dos cristãos nos são transmitidos, nomeadamente as palavras do rei, processo emblemático da *justa querella:* "Também eu, em voz alta, clamei: S. Tiago e Bem-aventurada Virgem Maria, socorrei-nos! Aqui está o rei Afonso! Matai-os! Nem um sequer se escape ao fio da vossa espada!".

Receando o massacre dos companheiros, que seria aos olhos de Deus "...a nossa maior desonra...", os cristãos atacam em várias frentes. E a mudança operada por Deus para facilitar o combate cumpre-se, pois das dez escadas só duas foram utilizadas por apenas vinte e cinco homens que, com um martelo de ferro lançado do exterior, abrem as portas da cidade, permitindo aos outros uma entrada mais segura. No final deste quadro de guerra, impregnado de movimento e de efeitos de realidade, o rei, conduzindo a história, louva a Deus pelas suas obras e reza fervorosamente, de joelhos, no meio da porta da cidade, como um novo Josué, confirmando a vitória dos seus[18].

3. É, efectivamente, num breve *explicit*, que o narrador, reassumindo-se no tempo do discurso, encerra o relato reiterando a sua união com o Senhor da História, portanto agente da tomada - " Por já se me ter apagado da memória, não referirei aqui o que eu rezei, de joelhos, no meio da porta, e Deus sabe com que recolhimento de alma." - , ciclicidade que o projecta como herói medieval modelar, na medida da coincidência das suas acções guerreiras com os desígnios divinos. Esta configuração ideológica, eticamente justificada e avalizada pela história já contada, é, no entanto, cerceada por uma derrogação da autoglorificação e, nela, da autoria: "os ataques que então fiz, digam-nos os que comigo estiveram presentes, pois a mim não pertence". A exactidão factual que o relato parecia querer fixar e, através desse esforço, assegurar a memória, ainda que colectiva (repare-se, sobretudo nas passagens finais, na utilização dos verbos na 1ª pessoa do plural), do herói, redunda, afinal, numa desresponsabilização, agora justificada pela perda da memória e pelo recurso ao *topos* da humildade. No entanto, a ironia deste apagamento, que mais não é do que uma projecção sublime, transformou Afonso Henriques, para a continuidade da memória nacional[19], em prisioneiro das suas próprias palavras, pressentimento que o leitor tem quando conclui a leitura do "prólogo", glosa analogicamente composta e onde se sublinha a "real" autoria e o didactismo do texto, à semelhança do texto escriturístico. Delineado pela visão clerical da Idade Média e obedecendo às suas próprias regras culturais de representação, o texto

apresenta, pois, uma elaboração narrativa que é simultaneamente signo literário e objecto historiográfico. Ou seja: **mais do que um reflexo distorcido da realidade, a "historiografia" constitui um "revelador ideológico", oferecendo-nos magnificentes reflexos da realidade, no sentido por ela desejado e pelo público adoptado com entusiasmo**.

Referências bibliográficas:[20]

AA.VV., A guerra até 1450 (coordenação de Teresa Amado), Lisboa, Quimera, 1994.

Barthes, R., "De L'Histoire au Réel", *Le bruissement de la Langue - Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 163-195.

Coelho,A. B., *Portugal na Espanha Árabe*, Lisboa, Caminho, 1989, vol 2.

Flori, J., *Chevaliers et Chevalerie au Moyen Age*, Paris, Hachette Littératures, 1998.

Genette, G., *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991.

Herculano, A., *História de Portugal - desde o começo da monarquia até o fim do reinado de Afonso III*, (prefácio e notas críticas de J. Mattoso), Lisboa, Bertrand, 1980.

Lausberg, H., *Elementos de Retórica Literária*, (tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967, 3ºed.

Le Goff, J., *L'Imaginaire Médiéval*, Paris, Gallimard, 1985.

Picoito, P., "Espaço e Poder na Épica Medieval Portuguesa", *Colóquio Letras - mesmo o passado / é sempre incerto* (Lisboa, 1996) 65-82.

Pina, L. M. C., "Da Personalidade Militar de D. Afonso Henriques", *Alexandre Herculano à luz do nosso tempo*, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1977, p. 289-315.

Vasconcelos e Sousa, B., "O sangue, a cruz e a coroa - a Memória do Salado em Portugal", *Penélope* 2, (Lisboa,1989) 28-48.

Notas

* Este trabalho é a versão revista de uma comunicação apresentada em francês ("Le premier roi du Portugal, prisonnier de ses propres mots. Essai d'analyse du récit *De Expugnatione Scalabis*."), no Colóquio Internacional "La Guerre dans la Culture Médiévale", organizado pelo Centre d'Études Médiévales da Universidade de Amiens -Jules Verne, Picardie.

1. Ana Isabel Buescu, "Um mito das origens da nacionalidade: o milagre de Ourique", *A Memória da Nação* (org. Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto), Lisboa, Liv. Sá da Costa, 1991, p. 49.

2. Note-se que as novas tendências da história medieval tiram partido das obras literárias, na medida em que se debruçam sobre a significação e amplitude das distorcidas imagens do real por elas emanadas.

3. Texto integrado no códice alcobacense 415, Biblioteca Nacional (Lisboa). Sigo a lição publicada por Alexandre Herculano, *Portugaliæ Monumenta Historica Scriptores*, Lisboa, Academia das Ciências, 1856, vol. I, p. 93-95.

4. Relativamente ao relato propriamente dito servi-me da tradução inserida *in Fontes Medievais Portuguesas*, *Anais e Crónicas* (selecção, prefácio e notas de Alfredo Pimenta), Lisboa, Liv. Sá da Costa, vol. I, 1982, p. 93-106. A tradução do "prólogo" é da minha autoria.

5. Sobre este assunto, ver em particular J. Mattoso, *História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, p. 75 e *Crónica Geral de Espanha de 1344* (edição crítica do texto português por L. F. L. Cintra), Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, vol. I, 1951, p. 392-395.

Segundo Mattoso, o relato da tomada da cidade deve ter sido escrito, "decerto, a partir de informações directas ou indirectas de algum cavaleiro que nela tomou parte ...". Cintra supõe que o autor era um monge de Santa Cruz de Coimbra e não de Alcobaça, como afirmava A. Herculano no século XIX, porque nota " entre este texto e outro - literariamente o mais interessante dos que se sabem redigidos no Mosteiro de Coimbra - a *Vita S. Theotonii* - a existência de pontos de contacto muito claros", para além "de não ser fácil supor, em fins do séc. XII, um leigo em Portugal, escrevendo em latim com a pureza e fluência que o trecho revela".

6. No âmbito da historiografia cronística, são vários os textos que referem a tomada de Santarém aos mouros e que exaltam a personalidade de Afonso Henriques, ainda que apresentem diferenças substanciais em relação ao *De Expugnatione Scalabis*. Entre outros, ver: *Crónicas dos Sete Primeiros Reis de Portugal* (*Crónica de 1419*) (ed. crítica de Carlos da Silva Tarouca), Lisboa, Academia Portuguesa de História 1952, vol.I e II, p. 54-70; *Crónica Geral de Espanha de 1344*, *ed. cit*, 1980, p. 231-235 e a última parte da *Chronica Gothorum*: David, P., "Annales portucalenses veteres"*, Études Historiques sur la Galice et le Portugal du VIe.au XIIe siècle*, Paris - Lisboa, 1947. Para um alargamento destes pontos, ver ainda: L. F. L. Cintra, "A lenda de Afonso I, Rei de Portugal (Origens e evolução)", *ICALP Revista*, 16 - 17, (Lisboa,1989) 64-78; A. J. Saraiva, *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*, Lisboa, Gradiva, 1990, p.151 e J. Mattoso, "As três faces de Afonso Henriques", *Penélope* 8, (Lisboa,1992), 25-42.

7. Data actualmente aceite e que foi amplamente esclarecida por J. V. Serrão, *Ensaio Histórico - sobre* o *significado e valor da tomada de Santarém aos mouros em 1147*, Santarém, Tipografia Silva, 1947

8. Para a história do título de rei, ver J. Mattoso, *Fragmentos de uma Composição Medieval*, Lisboa, Editorial Estampa, 1993, p. 214-229 e para uma panorâmica alargada deste período, ver J. Mattoso, *História de Portugal*, p. 49-91.

9. J. Mattoso, *História de Portugal*, p. 65.

10. Ver nota 2.

11. Para além das referências textuais "cantemos ao Senhor, irmãos caríssimos", sublinho a opinião de Cintra, exposta na nota 4.

12. Cf. *Jos*. 6:20, segs.

13. As origens da cidade são remotas: sobre as suas lendas e história são pertinentes as indicações bibliográficas fornecidas por V. Serrão, *op. cit.*, p. 18-23.

14. Estes discursos correspondiam a um topos da retórica militar antes das batalhas. Sobre o teor destes discursos nas fontes narrativas, veja-se o completo estudo de J. G. Monteiro, *A Guerra em Portugal-nos finais da Idade Média*, Lisboa, Notícias Editorial, 1998, p. 277.

15. J. Mattoso, *História de Portugal*, p. 75

16. O símbolo do dragão que lança línguas de fogo apresentado em relação aos mouros aparece em outros textos medievais, por exemplo, a propósito do conde Fernã Gonçalvez nos preparativos da batalha de Almançor: *Crónica Geral de Espanha de 1344*, *ed*. *cit*, Vol. III, p. 53.

17. Um estudo detalhado da poliorcética portuguesa, nomeadamente nas situações de aproximação às muralhas, encontra-se em J. G. Monteiro, *op. cit.*, p. 346-352.

18. Cf. *Jos*. 10 segs.

19. De forma implícita e revelando a mentalidade específica da comunidade donde emergiu, esta passagem remete para a escrita como repositório da memória. Neste âmbito, foram bastante esclarecedores os seguintes estudos de Aires Nascimento: *Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra - Vida de D. Telo, Vida de D. Teotónio, Vida de Martinho de Soure* (edição crítica de Aires A. Nascimento), Lisboa, Edições Colibri, 1998 e *Navegação de S. Brandão nas fontes portuguesas medievais* (edição crítica de Aires A. Nascimento), Lisboa, Edições Colibri, 1998.

20. Para além das já indicadas em notas de rodapé.

A memória de Lisboa e a imagem da cidade do Rio de Janeiro na cartografia colonial do século XVII.

José Maurício Saldanha Álvarez
(UFF)

Este trabalho objetiva introduzir a produção da imagem cartográfica do Rio de Janeiro, calcada sobre a Lisboa do século XVII. Enfocamos sumariamente a maneira como a construção do conhecimento de um novo lugar apoiou-se em imagens analógicas, e sua relativização no processo perceptivo.

Prólogo

No período colonial era dever dos órgãos superiores da administração do Império Atlântico português governar sua rica possessão americana. No entanto, os diferentes conselhos que decidiam e mudavam a vida da cidade do Rio de Janeiro situavam-se a uma enorme distância do foco de suas atenções. Severim de Faria, um erudito português do século XVII, escreveu que "mal se pode governar, aquilo que não se conhece."[1] A capacidade de o poder metropolitano governar e intervir no espaço e na vida da cidade do Rio baseava-se no conhecimento dela adquirido através das imagens visuais e mentais; conhecimento obtido graças à produção de informações e ao emprego de imagens analógicas. Sua produção tomou como ponto de partida a forma do estuário do Tejo e a posição de Lisboa, dando a conhecer sobre esta imagem, a configuração da baía da Guanabara e a cidade do Rio de Janeiro.

Esta urbe que a metrópole precisava conhecer tinha sido fundada em 1565. Desde então e até os finais do século XVII, assumiu um perfil de capitalidade, constituindo a cabeça das capitanias do sul e sede de um bispado. Seus governadores foram investidos de um poder similar ao dos governadores gerais sediados em Salvador. Durante a União Ibérica a cidade adquiriu grande autonomia, tornando-se um ativo entreposto mercantil e de contrabando realizado entre o Prata e o Peru, entre a África e a Europa. Ao longo da guerra travada no nordeste contra os holandeses entre 1630 e 1658, o Rio de Janeiro converteu-se numa retaguarda indispensável; abasteceu de suprimentos navios e homens a frente de batalha. Em março de 1641 o Rio de Janeiro aclamou D. João IV de Bragança inserindo-se no novo quadro de poder metropolitano. Em 1648, a cidade forneceu a esquadra e o exército de invasão que restauraram Angola para o mercantilismo português. Ao final do século XVII tornou-se a segunda cidade da colônia.

Para os aparelhos régios do poder, tornava-se fundamental ter esta cidade tão importante diante dos olhos através de mapas e plantas. Estes instrumentos visuais forneciam uma imagem que lhes permitiu capturar a idéia dos espaços da cidade e de seu entorno, dando suporte a tomada das decisões. Diogo Ramada Curto afirmou que o "controle do espaço" foi uma operação político – administrativa que se apoiou na conhecimento do lugar obtido graças a produção de informações, relatórios, tabelas gráficos, "notícias."[2] Tais aquisições eram elaboradas por gente de índole prática, habituada à racionalidade, à pesar a medir e a avaliar: mercadores, padres, militares, pilotos juristas, funcionários. Porém a mais importante aquisição de saberes que permitia ver o objeto, repousava nos mapas. Ou melhor, na operação intelectual proporcionada por eles, que produziam a conexão entre uma imagem concreta conhecida – o entorno de Lisboa e seu litoral – e a que se lhes dava a conhecer que era a do Rio de Janeiro. Desta forma, para que o conhecimento e o controle do espaço colonial fossem corretos, a percepção dos agentes era estimulada por essa configuração analógica entre os dois espaços e as duas cidades.

Nos finais do século XVI, apesar das práticas partilhadas com as artes plásticas, a produção do mapa tornou-se autônoma. Diferenciava-se da pintura de cavalete e mural renunciando ao tratamento pictórico e a *poiésis* presente na prática artística. Mapas eram instrumentos concebidos para informar, eram ferramentas para a ação no mundo[3]. No século XVII, esta capacidade de representação geográfica foi impulsionada pela vontade dos estados absolutos em construir o seu aparelho ótico de poder.

Em nossa análise preliminar empregamos alguns mapas de Lisboa e do Rio agrupados arbitrariamente como unidades, fazendo parte de séries dotadas de uma perspectiva temporal e unidade temática identificadora. A primeira série é integrada por mapas do Tejo e de Lisboa nos séculos XVI, XVII e XVIII, onde estão presentes os elementos topográficos e arquitetônicos que criavam visualmente a analogia entre ambas as cidades. A segunda é composta por imagens da baía da Guanabara no século XVII, onde estão presentes elementos topográficos e arquitetônicos que a associavam à capital da metrópole.

Os cartógrafos produziram estes mapas empregando estratégias de representação ou códigos pictóricos universais. Fundados numa bagagem analógica visual eram facilmente compreendidos pelos usuários a partir de sua própria experiência e memória. A esse respeito escreveu Ludovico Dolce em 1562 que se "tivermos alguma familiaridade com a arte dos pintores, mais habilidade teremos para formar as nossas imagens da memória."[4]

Segundo o historiador de arte britânico Baxandall, *"Uma sociedade desenvolve suas próprias capacidades e usa seus próprios hábitos, dos quais tem uma dimensão visual, uma vez que o sentido da visão é o principal órgão de experiência, e essas capacidades e hábitos visuais tornam-se parte integrante do meio de expressão do pintor."*[5] Tomemos como exemplo o senso de medidas ou de proporção entre os objetos na dimensão representativa. As medidas entre os objetos geográficos ou urbanos presentes nos mapas, levavam em conta uma determinada arbitrariedade na representação. Os artistas convidavam seu publico a medir as grandezas entre estes objetos empregando a analogia, ou seja, a partir de objetos similares aos conhecidos no seu espaço cultural de produção. Objetos que sendo familiares no espaço da existência, tornariam a paisagem retratada factível de ser conhecida e identificada. Talvez assim, conforme Severim de Faria, se começasse a conhecer melhor o que se desejava governar.

Tal como ocorreu com a representação do sexo dos personagens nas gravuras clássicas japonesas, a cidade nos mapas antigos é agigantada intencionalmente. No caso colonial, por ser a cidade um artefato imposto pelo colonizador sobre a natureza tropical, ela tem que destacar-se. O mapa como representação construída, é imaginado através das construções urbanas analógicas como casas, conventos, igrejas, solares, fortalezas que permite ao poder metropolitano - mais uma vez - saber e conhecer. Estes objetos são às vezes, tão grandes quanto os acidentes geográficos onde estão inseridos. Também nos mapas e representações do Rio nos século XVI e XVII os cartógrafos reproduzem e informam a unidade espacial que ligou a cidade ao seu recôncavo prolongando esta ligação pelo litoral até Cabo Frio. Neste pormenor, acentua-se mais ainda a semelhança com Lisboa indo-se do estuário do Tejo até o Cabo Espichel, infletindo-se para Setúbal e suas salinas.

Os cartógrafos que produziram os mapas da Guanabara nas oficinas metropolitanas basearam-se nas imagem matricial de Lisboa, que como o Rio de Janeiro, estava situado à esquerda do Tejo, tendo no lado oposto do estuário extensões vazias. O processo de ocupação da cidade do Rio também à margem esquerda da baía da Guanabara, acentuou a similitude pois do lado oposto estavam as extensões vazias da Praia Grande mais tarde Niterói. Na entrada do estuário do Tejo escolhos, rochedos, fortificações como a de São Julião, recordando as fortalezas existentes na entrada da barrado Rio.

Quanto à questão da analogia, devemos ter em conta de que nossa forma de entendê-la associa-se inconscientemente à um tipo de analogia absoluta entre a imagem e o que ela toma como modelo. Os mapas constróem para o olhar europeu, uma aparência do mundo colonial tendo em vista as matrizes visual, cognitivas e de memória metropolitanas[6]. Esta operação foi facilitada em função dos elementos analógicos, que permitiram a identificação entre a imagem da matriz da memória – Lisboa - com os caracteres existentes no Rio de Janeiro[7]. Estes mapas foram uma bem sucedida estratégia de visualização pois fundamentavam-se em esquemas que visavam fazer compreender, e ensinar a ver o objeto. Os mapas analógicos permitiram a metrópole listar semelhanças e conhecer a cidade tornada assim, inteligível. Desta maneira permitiram atingir o que preconizou Severim de Faria, conhecer analogicamente, para poder dominar e governar.

Bibliografia:

ALBUQUERQUE, Luís de, e QUINT Anne Marie .*Os Cartógrafos portugueses, in Lisboa Ultramarina. 1415 – 1580: A Invenção do Mundo pelos Navegadores Portugueses.* Rio, Zahar, 1992.

BAXANDALL, John, O Olhar Renascente, Rio, Zahar, 1989 1ª Ed.

CURTO, Diogo Ramada, *O discurso político em Portugal,* Lisboa, Universidade aberta, 1988 1ª Ed.

SOBRAL, Luís de Moura, "Pintura e composição de lugar; um ciclo jesuítico na Bahia do padre Antônio Vieira." *Revista Oceanos*, nº 30/31 Abril/setembro Lisboa, 1997 Bertrand.

CARDOSO, Ciro Flamarion Santana, Iconografia e História, Revista Resgate nº01, Campinas, 1990.

SERRÃO, Joel, *Diccionário de História de Portugal*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1964- 1971. Verbete Cartografia e Cartógrafos.

Notas

1. Apud Diogo Ramada Curto, *O discurso político em Portugal*, Lisboa: Universidade Aberta, 1988, P.175.

2. Diogo Ramada Curto, *op. cit*. p. 175.

3. Luís de Albuquerque e Annie Marie dos Santos, *Os cartógrafos portugueses. In Lisboa Ultramarina. 1415 - 1580: a invenção do mundo pelos navegadores portugueses.* Rio, Zahar, 1992, 1ª Ed. P. 65.

4. Apud Luís de Moura Sobral, "Pintura e composição de lugar: um ciclo jesuítico na Bahia do Padre Antônio Vieira"*Oceanos,219* números 30/31, abril setembro de 1997(Lisboa: Bertrand) P. 219.

5. Baxandall, op. cit. p. 225.

6. John Baxandall, *O olhar renascente*, Zahar, Rio, 1989, p. 84. "O instrumento de rememoração pela imagem é o que se pode chamar de genericamente de esquema."

7. Idem, idem, p. 201 " reconhecer alguma coisa em uma imagem é identificar, pelo menos em parte, o que nela é visto com alguma coisa que se vê ou se pode ver no real."

Álvaro Velho Do Barreiro – Primeiro Jornalista Português

José Vitor Graça Teixeira
(Pseud. Literário: Soares Teixeira)

As crónicas de historiadores da Antiguidade que dão voz aos relatos do Almirante Fenício Hanão e do grego Píteas, ousados navegadores mediterrânicos que se aventuraram até às costas africanas e às ilhas nórdicas, exerceram durante largo período de tempo um fascínio quimérico sobre sucessivos povos. Igualmente assombrosas as descrições presentes no paradigmático *Livro das Maravilhas* de Marco Polo levaram a que os relatos do mercador Veneziano sobre o fabuloso Extremo Oriente tivessem tido o efeito de uma voz a ressoar na Europa Medieval. As literaturas resultantes destas viagens, apesar do seu inegável contributo para o alargar dos limites do conhecimento humano, estavam, porém, substancialmente subordinadas a uma percepção filtrada por razões teológicas. A visão espiritualizada do homem e das coisas assente em conceitos geográficos ptolemaicos, muitos deles erróneos, mas tornados artigos de fé, levou durante séculos a elaborações místico-filosóficas, com descrições muitas vezes surrealistas que contribuíram para que grande parte da face do mundo permanecesse oculta por véus de mistérios intransponíveis.

Nascido em rudes terras, Portugal cresceu e foi cumprindo o seu destino mítico. O conceito de Império de Cristo transformou-se em estratégia factual. Monges e cavaleiros, trovadores e povo acreditaram na ideologia de um destino marcado pela vontade divina. Acreditaram ter sido os escolhidos por Deus para uma obra messiânica e identificaram-se com o sopro do Espírito Santo para, numa odisseia jamais vista, dilatar "*A fé, o Império e as terras viciosas*", como haveria de cantar o sublime Camões. À medida que, pela acção das armas e da política, Portugal impunha as suas fronteiras, a Língua Portuguesa acompanhava esse processo de afirmação e protagonismo. A proclamação por D. Dinis em Maio de 1289 de que todos os documentos emitidos pela chancelaria régia deveriam ser redigidos em português constitui um passo fundamental desse processo de maturação. A notável acção de pedagogia social exercida pelos esclarecidos Príncipes da Ínclita Geração, D. Duarte e D. Pedro que, em obras como a *Ensinança de Bem Cavalgar a Toda a Sela*, o *Leal Conselheiro*, ou a *Virtuosa Benfeitoria* mostram o seu empenho em dotar a pátria de valores éticos e morais, representa outra grande referência. Igual destaque para Fernão Lopes que, encarregue de edificar as fundações da memória colectiva, usou de uma grandiosa visão para compreender o todo colectivo nacional, elevando a literatura portuguesa à monumentalidade.

Nessa marcha evolutiva a literatura de viagens constitui uma etapa de suprema importância. Representa a passagem de testemunho do homem essencialmente crédulo para o homem essencialmente inteligente, o declínio da mentalidade medieval e o emergir do pensamento crítico e da ciência moderna, o encontro com o Outro, a visão planetária.

O manuscrito de Álvaro Velho do Barreiro referente à primeira viagem de Vasco da Gama à Índia constitui um dos documentos cimeiros dessa literatura, não só pelo seu carácter precursor do género literário em si, como também pela vibrante e sedutora originalidade com que o mareante nos relata aquela que foi uma das maiores aventuras da história da humanidade. Através de uma ardente auscultação da realidade e transposição da matéria observada e vivida para um modelo discursivo inédito Álvaro Velho afasta-se em absoluto do abstracto e da alegoria para se tornar repórter de acontecimentos quotidianos por si vividos. Definitivamente para trás ficam narrativas onde a concepção ptolemaica do mundo fazia aos Velhos do Restelo, parecer distante, mesmo inatingível, a conquista dos mares *"Ainda além da Taprobana"* e o alcançar de terras *"Em busca da espiçiaria"*.

A forma notável como através de um discurso onde pontuam escassos ornatos subjectivos, Álvaro Velho, numa correcta adequação cronológica, conseguiu a convergência de questões de natureza antropológica, socioeconómica, etnográfica, psicológica e científica, faz com que ainda hoje os seus textos se mostrem atraentes e imprescindíveis. Foi o seu posicionamento como observador constante e testemunha participativa que lhe permitiu optar por um tipo de escrita sem precedentes onde a noção de espaço e de tempo se assumem como categorias nucleares para uma objectividade de pensamento emergente da desestruturação do sistema e da cosmovisão medievais. Alguns consideraram como fraco o estilo literário usado por Álvaro Velho. No entanto, o manuscrito do mareante da odisseia gâmica deverá analisado mais por aquilo que configura na história de Portugal do que pela componente estética. Fazendo o seu enquadramento dentro de uma ideologia de aventura e conquista do futuro cuja acção o autor, é lícito admiti-lo, deveria estar a sentir em alto grau, não será erróneo inferir que a sensibilidade de Álvaro Velho se tenha deliberadamente concentrado mais na essência noticiosa dessa mesma acção do que na forma léxico-gramatical da sua redacção. Uma sensibilidade voltada, pois, para os factos concretos como consequência de providencial apelo interior a um método cognitivo. Este tendo como objectivo a apreensão e registo da realidade factológica que acompanhasse a estratégia de vanguarda da grande e vertiginosa aventura humana levada a cabo pelos Portugueses no seu desígnio de, através da expansão de um processo

mercantilista, criar o Estado Ecuménico de Deus de que o Rei de Portugal seria o grande impulsionador.

Pelo seu testemunho, único e de vibrante originalidade, o manuscrito de Álvaro Velho, descoberto em 1834 por Alexandre Herculano no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e levado pelo grande historiador para a Biblioteca Pública Municipal do Porto onde se encontra arquivado com o número 804, tornou-se ao longo da história referência preciosa para investigadores das humanidades e das ciências positivas. Cronistas como Valentim Fernandes, Fernão Lopes de Castanheda, Damião de Barros, Gaspar Correia e Historiadores e investigadores como Diogo Köpke, Alexandre Herculano, Franz Hümmerich, Ravenstein, Gago Coutinho, Luís de Albuquerque, Joaquim Barradas de Carvalho e José Caro Proença serviram-se do manuscrito de Álvaro Velho para aturados estudos da épica viagem, que representou simultaneamente o consolidar da ousada conquista dos mares do Atlântico Sul e a destemida incursão no Oceano Índico onde é alcançado o velho e mítico mundo Asiático.

O notável documento que nos relata a epopeia do Gama tem recebido ao longo da história classificações várias sendo as mais comuns de diário ou roteiro. Quanto à designação de diário de bordo assinale-se que estes são textos onde os pilotos apontam diariamente todas as informações de interesse para a navegação tais como as distâncias percorridas, altura do Sol e das estrelas, estado do mar ou leituras da declinação da agulha, indicadores vários da área onde o navio se encontra, etc. No que concerne à segunda designação, roteiros são textos náuticos de ajuda à navegação que os marinheiros portugueses começaram a escrever no século XV e dos quais se socorriam nas viagens. Nesses textos deveriam estar indicados os principais portos, as distâncias que os separavam bem como acidentes costeiros e linhas de rumo que os uniam, informações essas muitas vezes coligidas para livros de marinharia onde os pilotos podiam encontrar aquilo que lhes interessava para a prática da navegação.

Álvaro Velho do Barreiro, para além do registo de informações atinentes aos roteiros e aos diários de bordo relata outro tipo de acontecimentos nomeadamente os ocorridos em terra, nos quais tomou parte activa. Refiram-se como exemplo os vários desembarques na ilha de Santa Helena, o pitoresco episódio da aventura de Fernão Veloso, a sua participação na exploração do chamado "Canal Norte da Ilha de Moçambique" ou ainda os importantes acontecimentos a que assistiu na Índia destacando-se entre eles a recepção de Vasco da Gama pelo rei de Calecut.

Mais correcta será a designação de Jornal. Joaquim Barradas de Carvalho em *À la recherche de la Spécificité de la Renaissance Portuguaise* diz-nos: "Em primeiro lugar o ***jornal*** da *Primeira viagem de Vasco da Gama a Índia*, em 1497-1499, escrito por Álvaro Velho, certamente o mesmo Álvaro Velho do Barreiro de que nos fala Valentim Fernandes numa das suas descrições" (p.275) e mais adiante: "Enfim, não esquecer que Valentim Fernandes, no fim da sua obra (ps 96 do *manuscrito*), cita Álvaro Velho, o Álvaro Velho do Barreiro autor do ***Jornal*** *da primeira Viagem de Vasco da Gama à Índia"* (p.339).

Para melhor apreensão da magnitude do manuscrito de Álvaro Velho torna-se pertinente atender à definição de dois conceitos jornalísticos: o conceito de notícia e o de *lead*. Silva Araújo em "Vamos falar de jornalismo" citando alguns autores apresenta-nos estas definições de notícia: "Narração, na forma mais objectiva possível, de um facto verdadeiro, inédito e de interesse geral (Domenico de Gregorio, *Metodologia del Periodismo*), " É a comunicação de factos novos surgidos na luta pela existência do indivíduo e da sociedade " (*Emílio Dovifat, Periodismo, I vol.*), (p42). Fazendo a articulação com a notícia diz-nos o mesmo autor sobre o lead: "A notícia é a narração de um acontecimento. No lead pretende-se dar o mais importante desse acontecimento, respondendo, pelo menos, a quatro perguntas fundamentais: quem foi? o que aconteceu? onde aconteceu? quando aconteceu?", (p49).

Estas definições levam a que o notável documento deva ser considerado como um verdadeiro trabalho jornalístico. Um trabalho escorreito e eficaz pelo modo como informa e cativa. Um marco no processo evolutivo da história da literatura portuguesa.

José Caro Proença na sua notável obra "*Encobrimentos nos Descobrimentos*" atribui ao manuscrito de Álvaro Velho talvez a mais clarividente classificação. Diz o investigador: "Jornal noticioso, quiçá o seu verdadeiro género literário-semântico" (vol II p13) e mais à frente adianta: "Não existindo outro documento anterior ao mencionado Ms 804, pelo seu género literário muito justamente consideramos o seu autor presuntivo, Álvaro Velho do Barreiro, o precursor do jornalismo moderno, português e universal, emergente das viagens transoceânicas de longa duração e grande extensão" (vol II p18).

Mas, tomando como referência o método de decomposição do manuscrito em excertos noticiosos proposto por José Caro Proença, analisemos alguns dos relatos de Álvaro Velho:

"Partimos de Restelo um Sábado, que eram oito dias do mês de Julho da dita era de 1497, nosso caminho, que Deus Nosso Senhor deixe acabar em seu serviço, Amen".

Nestas escassas palavras Álvaro Velho condensa todos os elementos necessários à notícia. Através de uma notável comunicabilidade fala objectivamente e com verdade de um acontecimento, actual e com interesse, atributos presentes ao longo da empolgante reportagem sobre a odisseia gâmica.

Decomposição da notícia:
Quem foi: Os tripulantes da frota de Vasco da Gama
O que aconteceu: Partiram
Onde aconteceu: Restelo, Lisboa
Quando aconteceu: Sábado, oito de Julho de 1497
Ainda uma outra passagem do manuscrito:

"Em vinte e cinco dias do dito mês de Novembro, um Sábado à tarde, dia de Santa Catarina, entrámos em a Angra de São Brás, onde estivémos treze dias porque nesta angra desfizemos a nau que levava os mantimentos e os recolhemos aos navios".

Fazendo a decomposição da notícia, temos:
Quem: Os marinheiros da frota de Vasco da Gama
O quê: Desmantelaram a nau que levava os mantimentos
Onde: Na Angra de São Brás
Quando: Vinte e cinco de Novembro, Sábado à tarde, dia de Santa Catarina

Nesta notícia, estruturada de uma forma precisa, Álvaro Velho relata-nos um acontecimento que elemento fundamental na política portuguesa: o sigilo. Portugal, como grande nação na vanguarda da investigação científica mantinha particular atenção aos seus segredos.

Álvaro Velho relata-nos assim a partida de Melinde:

"E (de Melinde) *fomos em leste a demandá-la (Calecut). E aqui é a costa de norte e sul* (do mar da Arábia)*, porquanto a terra aqui faz uma muito grande enseada e estreita, segundo nós achámos notícia, há muitas cidades de cristãos e mouros e uma cidade que se chama Cambaia e seiscentas ilhas sabidas e onde está o mar Ruivo e a casa de Meca".*

Quem: Os marinheiros da frota de Vasco da gama
Que: Navegaram em leste
Onde: Mar da Arábia
Quando: Terça-feira, 24 de Abril de 1498

Nesta notícia, mais uma vez objectiva e sucinta, Álvaro Velho faz referência ao rumo tomado pelos navios de Vasco da Gama quando saíram de Melinde. Descreve ainda (*achámos notícia*, sic.) o que lhe foi noticiado pelo piloto árabe cedido pelo rei de Melinde, o presumível Ahmad Ibn Mãjil, bom conhecedor daquelas paragens.

Se através da análise do manuscrito de Álvaro Velho surge lícito, como procurámos demonstrar, que o referido documento seja considerado o arquético do jornalismo moderno, uma outra correlação se pode estabelecer. A de ter sido o notável documento substrato de um dos maiores monumentos literários da história da humanidade: os Lusíadas.

Esta forte intuição poderá ser consubstanciada pelo facto de ter Camões frequentado as escolas menores do convento de Santa Cruz, de que seu tio D. Bento de Camões era cancelário da Universidade. Aí, poderá ter tido, tal como outros letrados, a possibilidade de consultar o manuscrito de Álvaro Velho, testemunha participativa da épica viagem de Vasco da Gama.

Esta teoria é defendida com notável brilho por José Caro Proença no seu livro V "Encobrimento nos descobrimentos – Poetização da Viagem de Vasco da Gama à Índia segundo o manuscrito de Álvaro Velho do Barreiro" onde o autor nos propõe uma "adequação semiológica entre os Lusíadas (império dos significantes – principalmente, segundo a edição de Manuel Paulo Ramos) e o entendimento da leitura comparada com o Ms. Álvaro Velho do Barreiro (corpus – território de significados) " (em Memória explicativa e justificativa pIX).

Depois de quinhentos anos o manuscrito de Álvaro Velho do Barreiro, continua imbuído ao mais alto grau de carácter de actualidade e estímulo constituindo marco fundamental na História da Literatura Portuguesa.

Bibliografia

ALBUQUERQUE, Luís de " Relação da Viagem de Vasco da Gama – Álvaro Velho", introdução e notas de Luís de Albuquerque, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Marítimos Portugueses – Ministério da Educação, Lisboa 1989.

CARVALHO, Joaquim Barradas de "A la recherche de la specificite de la renaissance portugaise" Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1983

SEIXO, Maria Alzira "Poéticas da viagem na literatura", Edições Cosmos, Lisboa, 1998

CRISTOVÃO, Fernando "Condicionamentos culturais da Literatura de Viagens", Edições Cosmos, Lisboa, 1999

BOUCHON, Geneviéve "Vasco da Gama", Lisboa, TerraMar, 1998

SARAIVA, António José ; LOPES, Oscar "História da Literatura Portuguesa", Porto Editora, Limitada, 1976

PROENÇA, José Caro "Encobrimentos nos Descobrimentos" – Livro II, Câmara Municipal do Barreiro,1998

PROENÇA, José Caro "Encobrimentos nos Descobrimentos" – Livro V, Câmara Municipal do Barreiro, 1996

BOND, F. Fraser "Introdução ao jornalismo: uma análise do quarto poder em todas as suas formas", AGIR, Rio de Janeiro, 1962

ARAÚJO, Silva "Vamos falar de jornalismo", Direcção Geral da Comunicação Social, Lisboa, 1988

Brasil e Portugal: até que ponto iguais, até que ponto diferentes

Maria do Carmo Leite de Oliveira
Maria das Graças Dias Pereira
Lúcia Pacheco de Oliveira
PUC-RIO

1- Introdução

Fernando Pessoa dizia "a minha Pátria é a minha língua". Hoje, 200 milhões de pessoas, mais da metade brasileiros, têm como pátria a língua portuguesa. Os laços existentes entre Brasil e Portugal perduram há cinco séculos. Durante este período, temos compartilhado a mesma língua e muitos dos traços que hoje caracterizam a cultura brasileira são também encontrados na cultura portuguesa. Se a língua e a cultura nos dão unidade, elas também apontam para a diversidade. E num momento em que, além dos laços afetivos, laços econômicos nos unem, é hora de revisitar a frase de Fernando Pessoa.

É preciso avaliar até que ponto falamos a mesma língua. Do ponto de vista do sistema lingüístico, embora regras semelhantes garantam a unidade da língua portuguesa, regras diferenciadas provocam, muitas vezes, estranheza e até mesmo "brincadeiras" na interação entre os falantes dos dois países. Do ponto de vista do uso, a cultura de cada país determina variação nas regras conversacionais, nem sempre facilitando a compreensão mútua. Como dois irmãos que buscam a sua identidade própria, Brasil e Portugal parecem ter as suas próprias regras sobre o que dizer, como dizer, a quem dizer e em que circunstâncias.

Ora, num momento em que empresas portuguesas redescobrem o Brasil em investimentos de mais de 6 bilhões de dólares e que o Brasil busca em Portugal o *greencard* para ter acesso ao mercado europeu, é preciso investigar o que temos de diferente e em comum no modo de usar a língua em interações empresariais. Essa é a proposta do projeto de pesquisa que vimos desenvolvendo desde março de 1999, com o apoio da CAPES e do ICCTI.

O objetivo desta comunicação é apresentar o estágio atual dessa nossa pesquisa. Inicialmente, apresentamos um confronto entre Brasil e Portugal com base em estudos que, tendo como contexto as Organizações, distinguem as culturas a partir de determinadas dimensões. Em seguida, procuramos levantar as primeiras perguntas que orientarão a nossa pesquisa no sentido de identificar como os padrões culturais emergem na interação entre brasileiros e portugueses e como podem facilitar ou dificultar o sucesso da interação.

2- As dimensões culturais

O conceito de cultura não é pacífico, mas não há dúvidas de que ele envolve o reconhecimento de que membros de um determinado grupo partilham de dados traços em comum, e diferenciam-se de outros, do que resulta um tipo de significado atribuído a construtos por brasileiros e portugueses.

Com o objetivo de diferenciar alguns desses construtos e entender o impacto dessas diferenças no contexto das organizações, estudos, como os de Hofstede (1991), Trompenaars & Hampden-Turner (1998), buscam identificar dimensões que permitam contrastar culturas.

Hofstede (1991:4-6), adotando uma visão cognitiva, define cultura como uma "programação mental", o "*software* da mente", produzido no ambiente social em que a pessoa cresce e adquire suas experiências. Segundo o autor, é essa "programação coletiva da mente, que distingue os membros de um grupo ou categoria de pessoas de outro" (nível nacional, regional, sexo, geração, classe social etc.).

Trompenaars & Hampden-Turner (1998), numa abordagem predominantemente interpretativista, vêem a cultura como um produto da interação entre as pessoas e, ao mesmo tempo, com um componente de determinação dessa interação. Citando Geertz (1973), os autores afirmam que a cultura é a fábrica de significados em termos dos quais os seres humanos interpretam sua experiência e guiam suas ações.

Ambos os autores reconhecem que não há homogeneidade, já que as pessoas, em uma dada cultura, não têm conjuntos idênticos de artefatos, normas, valores e princípios. Mas, em suas pesquisas, eles buscaram identificar pontos de semelhança entre membros de uma dada cultura, a partir de perguntas que remeteriam a uma lista de dimensões culturais.

O estudo de Hofstede (1991) foi realizado com dados coletados junto a funcionários da IBM, em 53 países. O autor desenvolve seu estudo a partir de dimensões culturais, estabelecidas de acordo com parâmetros da Antropologia Social[1]: distância de poder; coletivismo / individualismo; feminilidade/ masculinidade;

ansiedade fraca ou forte face à incerteza.

Trompenaars & Hampden-Turner (1998) desenvolveram sua pesquisa tendo como foco o relacionamento entre as pessoas no âmbito organizacional, em diferentes culturas, incluindo, inicialmente, 50.000 dados em 100 países, que ficaram restritos a 30.000, em 55 países, após seleção. Adotando a abordagem sociológica de Parson (1951), eles estabeleceram 5 dimensões culturais: universalismo/ particularismo; individualismo/ comunitarismo; neutralidade/ emocionalidade; especificidade/ predeterminação; realização/ predeterminação. Apresentamos, a seguir, um quadro comparativo com a caracterização das dimensões adotadas pelos autores.

Quadro 1 - Dimensões culturais

Hofstede (1991, 1994)	**Trompenaars & Hampden-Turner (1998)**
Individualismo versus Coletivismo • o indivíduo ou sua família/ relações entre os grupos e familiares • sociedades individualistas/sociedades coletivistas	**Individualismo versus Comunitarismo** • o indivíduo / o grupo
• tratamento de acordo com o grupo ou categoria/ tratamento padronizado e igual para todos	**Universalismo versus Particularismo** • regras universais/ relacionamentos particulares
Ansiedade face à incerteza • sociedades com alto grau de tolerância face à incerteza e ambigüidade/ sociedades com baixo grau de tolerância face à incerteza e ambigüidade	**Neutralidade versus Emocionalidade** • distanciamento / emoções
Masculinidade versus Feminilidade • distribuição de papéis entre os sexos • papéis e valores das mulheres e dos homens • valorização da assertividade/ valorização da indiretividade • valorização da competição/ valorização da modéstia	**Específico versus Difuso** • áreas específicas/ áreas múltiplas da vida • o público/ o privado • o racional/ a afetividade • a diretividade/ a indiretividade
Distância de Poder • sociedades hierárquicas/sociedades igualitárias	
	Realização versus predeterminação • status por realização/status por origem e relacionamentos

3- Comparação entre Brasil e Portugal : Dimensões Culturais

<u>Dimensão 1</u>: <u>Distância do Poder</u>

George Orwell, em seu romance *Animal Farm*, que é uma fábula irônica sobre a revolução comunista na Rússia, leva alguns de seus personagens revolucionários, representantes do poder, a dizerem que 'todos os animais são iguais, mas alguns são mais iguais do que outros'. A desigualdade é, como mostra Orwell, um fator sempre presente, mesmo em sociedades em que se pregue a igualdade. Entretanto, haverá variações quanto à capacidade de aceitação desta desigualdade.

Hofstede (1991) identificou este parâmetro ou dimensão de variação nas culturas que examinou, denominou-o *Distância do Poder* e definiu-o como a capacidade que membros menos poderosos de instituições ou organizações têm para imaginar ou aceitar que o poder seja distribuído de maneira desigual em um país (Hofstede,1991: 28).

Nas famílias de sociedades em que há uma menor distância do poder, as crianças são encorajadas a exercerem sua vontade e os pais são tratados como iguais; enquanto isto, em sociedades em que há uma maior distância do poder, as crianças são educadas para obedecerem a seus pais, os quais são tratados como superiores. Nas relações de trabalho, nas sociedades que aceitam a desigualdade na distribuição do poder, a hierarquia equivale a uma desigualdade existencial e os subordinados esperam que lhes digam o que devem fazer, sendo o chefe "ideal" caracterizado como um autocrata benevolente, ou um 'paisão' (Hofstede, 1994:2). Esta seria uma sociedade essencialmente paternalista e hierárquica.

Brasil e Portugal foram classificados entre 53 países analisados e sua classificação em relação aos demais países está ilustrada na Figura 1, a seguir, sendo a dimensão renomeada neste trabalho como *Igualdade vs. Hierarquia.*

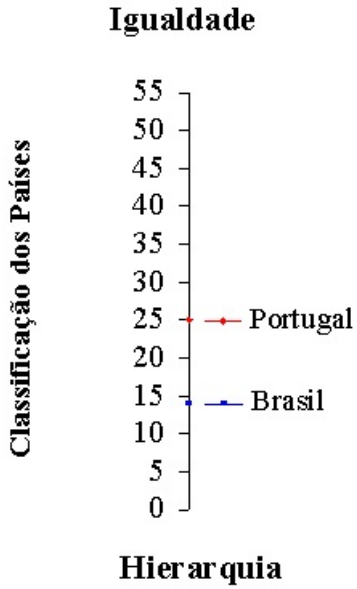


Figura 1
Dimensão 1: Igualdade vs. Hierarquia

Na Dimensão 1, *Igualdade vs. Hierarquia***,** o Brasil classifica-se como um país em que a hierarquia é mais forte do que em Portugal, já que aproxima-se mais deste polo no contínuo hierarquia-igualdade. O 'índice distância de poder' (PDI escore), estatisticamente determinado por Hofstede (1991:24), é alto para o Brasil (PDI escore = 69) e mais baixo para Portugal (PDI escore = 63). Podemos sugerir que esta tendência hierarquizante na sociedade brasileira pode estar relacionada a fatores históricos e políticos, já que o Brasil traz consigo toda uma herança colonial. Além disto, cabe mencionar que os dados colhidos por Hofstede, os quais estão refletidos nestes resultados, datam de um período de regime autoritário no Brasil, o que pode ter levado os informantes a emitirem suas respostas de acordo com a situação vigente. Estas forças contextuais e históricas podem estar contribuindo, em parte, para explicar os resultados encontrados para o Brasil, nesta dimensão.

A posição de Portugal apresenta-se como média, enquanto o Brasil ocupa uma posição mais próxima do polo que representa uma maior distância de poder. Este resultado mostra que, em ambos os países, de origem latina, há na sociedade uma força hierarquizante, sendo que no Brasil, bem como em outros países da América do Sul que foram colônias de países europeus, esta tendência é mais acentuada. O Brasil, por esta razão, no *ranking* dos países analisados por Hofstede (1991, 1994), encontra-se no grupo de outros países latinos colonizados.

Dimensão 2: Coletivismo vs. Individualismo

Dentre os 53 países analisados por Hofstede (1991, 1994), o Brasil apresentou posição intermediária quanto ao *coletivismo-individualismo*, classificando-se na posição 26/27, enquanto Portugal, ocupando a posição 33/35, aproxima-se mais do polo de coletivismo, conforme indicado na Figura 2, a seguir.

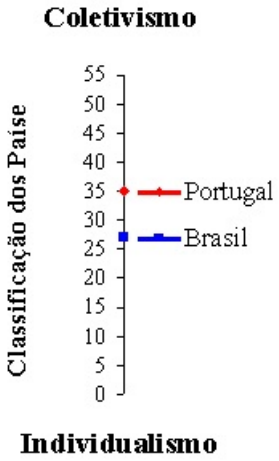


Figura 2
Dimensão 2: Coletivismo vs. Individualismo

Esta posição intermediária ocupada pelo Brasil em relação aos demais países da pesquisa, nesta dimensão e em outras, como a *Masculinidade vs. Feminilidade,* pode estar confirmando algumas afirmações do antropólogo Roberto Da Matta (1980), que mostra que a nossa cultura pode ser caracterizada como mista, ou seja, uma cultura que apresenta características variadas, possivelmente provenientes de influências de fontes diversas.

Como um país ainda em desenvolvimento, nos agrupamos, nos resultados obtidos por Hofstede (1991:54), com outros países pobres de sociedades hierarquizantes, onde há uma grande distância de poder e uma dependência nas autoridades que representam este poder. Por outro lado, não nos caracterizamos como uma sociedade predominantemente coletivista, o que era esperado, sendo o coletivismo uma característica destes países mais pobres, muitos deles na América Latina e Ásia e, pertencentes ao terceiro mundo, como a Guatemala (n=53), Colômbia (n=51), Paquistão (n=47/48), Coréia do Sul (n=43), etc.

Talvez a nossa independência em relação a este grupo e a nossa determinação e desejo de pertencer ao grupo dos países desenvolvidos apontem na direção de sermos realmente um país que se alinha com as sociedades mais ricas e desenvolvidas, estas predominantemente individualistas, como os Estados Unidos (n=1), Grã-Bretanha (n=3), etc. Somos, portanto, em alguns aspectos individualistas, enquanto em outros somos coletivistas.

Os brasileiros são coletivistas quando consideram a família como uma estrutura abrangente que engloba parentes próximos e distantes, e quando transformam o ambiente de trabalho e todos nele envolvidos em uma nova 'família' onde empregadores e empregados estão unidos por obrigações mútuas de proteção e lealdade. Em algumas organizações, ao se contratar um novo empregado, têm preferência aqueles que pertencem à família dos donos ou de outros empregados.

A nossa sociedade, em si mesma, apresenta variações. Podemos dizer que, no centro das grandes metrópoles, características individualistas são encontradas com mais facilidade, sendo os laços entre indivíduos mais tênues e cada um cuidando de si. Entretanto, nas periferias e na zona rural ou em cidades menores, encontraremos características predominantemente coletivistas, tais como a integração das pessoas em grupos coesos e fortes e a proteção mútua entre seus membros (Hofstede,1991:51). O coronelismo da cultura nordestina é um exemplo do coletivismo extremado na sociedade brasileira. Todas estas misturas podem estar sintetizadas na nossa posição intermediária no contínuo *coletivismo-individualismo.*

E o coletivismo dos portugueses, de onde poderá vir? De sua história de conquistadores, em que precisavam da força de todos para enfrentar o desconhecido? Da sua união como um grupo, dentro da Europa, que precisa se impor face aos demais países, quase todos caracteristicamente individualistas? Especialmente agora, em que pertence à Comunidade Européia, não precisará Portugal mostrar-se coeso e forte como um só grupo? Ou virá da necessidade pela qual passaram grupos minoritários de se imporem aos majoritários? Estas são apenas reflexões e cogitações para as quais ainda não temos respostas, ou para as quais não haverá respostas.

Dimensão 3: Masculinidade vs. Feminilidade

Os resultados de Hofstede (1991) apontam para a caracterização de Portugal como uma sociedade mais feminina e para o Brasil como uma sociedade mais masculina, conforme a Figura 3, abaixo.

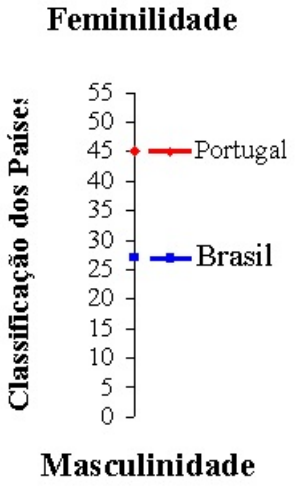


Figura 3
Dimensão 3: Masculinidade vs. Feminilidade

Nesta dimensão estão representadas, entre outras, a tendência para a valorização do comportamento assertivo ou do comportamento modesto (Hofstede, 1991:80). Neste aspecto, esta dimensão relaciona-se com a caracterização que Deborah Tannen (1990) faz da fala de homens e mulheres. Para ela, as mulheres são mais indiretas, sugerem e buscam cooperação no seu discurso; já os homens são mais diretos, mais assertivos e buscam impor suas idéias, sem muita negociação. É neste sentido que Hofstede também está usando os termos '*sociedades femininas e sociedades masculinas'* , sem fixar-se, no entanto, em aspectos relativos exclusivamente ao gênero, com inclusão de outros elementos nas sociedades.

Pensar a sociedade portuguesa como menos assertiva do que a brasileira surpreendeu às pesquisadoras que, intuitivamente, poderiam dizer que os portugueses tendem a ser mais diretos em sua fala do que os brasileiros. Esta é também a expectativa dos pesquisadores portugueses envolvidos no projeto CAPES/ICCTI. Entretanto, em consultas informais a executivos que negociam com empresários portugueses, os resultados de Hofstede foram parcialmente confirmados. Um executivo mencionou que, em momentos decisivos da negociação, um empresário português pode sentir-se pressionado pela assertividade da parte brasileira, e reagir de forma agressiva, interrompendo o fluxo da negociação. Na verdade, esta estratégia leva-o a criar um espaço/tempo para que ele não decida imediatamente. A estratégia de reatar a negociação, por parte dos brasileiros, pode ser a de usar uma linguagem mais 'feminina', mais próxima da tendência portuguesa, passando a sugerir 'que tal se fizermos assim, o que você acha de". Está no âmbito do nosso projeto investigar, a partir de dados colhidos em reuniões de negócios, até que ponto e como estas e outras tendências e estratégias de interação são utilizadas por brasileiros e portugueses.

Caso se confirme a assertividade dos brasileiros em contextos de negociação, poderemos vir a associar este comportamento verbal à forte influência norte-americana, no Brasil, no setor de empresas, negócios e ensino de técnicas ligadas à administração e gerência . O modelo americano tem prevalecido no nosso país, assim como em muitas outras sociedades ocidentais, já que a força econômica dos Estados Unidos tem levado as outras partes que desejam obter sucesso na interação, e conseqüentemente na negociação com os americanos, a usarem as mesmas estratégias de linguagem.

A sociedade americana, de acordo com Hofstede (1991:84), ocupa a 15ª posição entre os 53 países, estando mais próxima do polo de masculinidade/assertividade do que o Brasil, que ocupa uma posição intermediária (n=27). Portugal, nesta escala, encontra-se próximo do polo de feminilidade/menor assertividade. A proximidade geográfica, comercial e social entre Brasil e EUA pode estar refletida na sua aproximação cultural na dimensão 3; o afastamento geográfico continental, histórico e possivelmente comercial entre Portugal e EUA pode estar influenciando o seu distanciamento cultural na Dimensão 3.

Dimensão 4: Ansiedade face à incerteza

Esta dimensão foi definida por Hofstede como até que ponto os membros de uma cultura sentem-se ameaçados diante de situações incertas ou desconhecidas. Por ter como um de seus aspectos sentimentos relacionados com a certeza/incerteza, a dimensão 4 foi rotulada neste trabalho como Certeza vs. Incerteza.

Nesta dimensão, bem como na dimensão 1, Hierarquia vs Igualdade, os países de língua românica, como Portugal, Uruguai, Salvador, Peru, França, estão agrupados e são caracterizados como aqueles em que há grande ansiedade face ao novo. Por esta razão, essas sociedades necessitam pautar-se por regras, leis e estruturas bem definidas. Esta tendência pode estar em parte relacionada ao fato destes países terem em

sua origem o Império Romano, caracterizado por um sistema de regras codificadas que se aplicavam a todos os cidadãos, ' um governo pelas leis'.

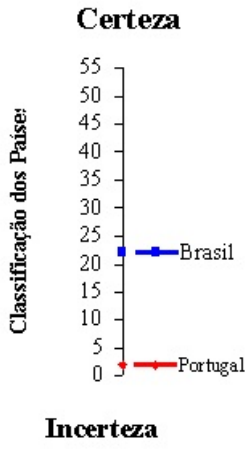


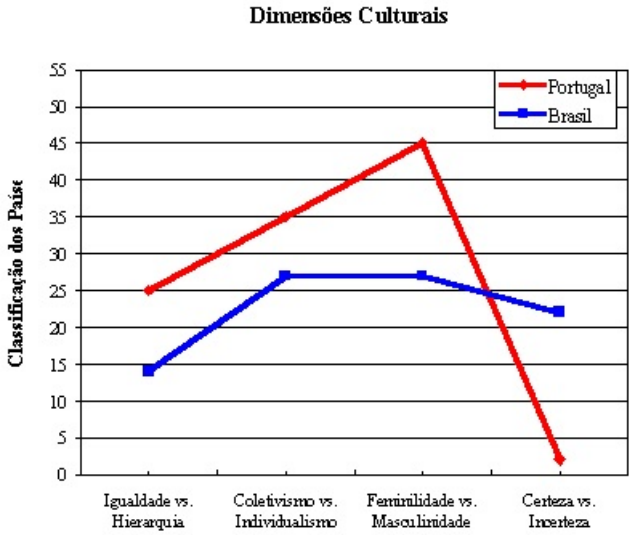
Figura 4

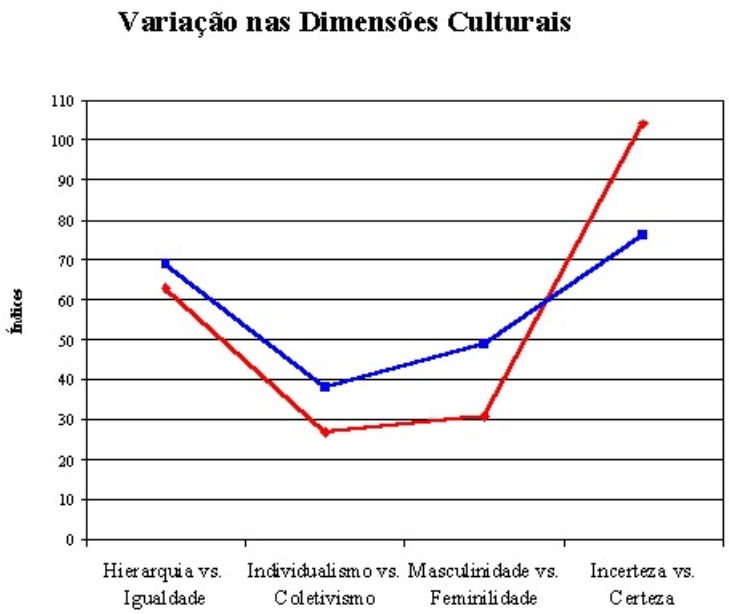
Dimensão 4: Certeza vs. Incerteza

Portugal mostrou-se, nesta dimensão, classificado (n=2), entre os países românicos, como aquele em que há o mais alto índice de ansiedade face à incerteza, enquanto o Brasil apresenta uma classifcação intermediária (n=21/22), ligeiramente tendendo para a incerteza. Este é o caso em que Portugal e Brasil parecem distanciar-se mais acentuadamente. O que teria determinado este afastamento, já que ambos os países são românicos, e ambos apresentaram-se relativamente próximos nas outras dimensões?

Um fator mencionado por Hofstede poderia explicar esta diferença: para os países ricos, há uma correlação entre o menor índice de ansiedade e seu desenvolvimento após os anos 60. O Brasil, embora não se coloque como um país rico, coloca-se como uma das importantes economias do mundo e seu grande desenvolvimento ocorreu, coincidentemente, após os anos 60. Seria este desenvolvimento um fator que acalmaria a nossa sociedade, tornando-a mais otimista e menos ansiosa que outros países com a origem histórica e a situação econômica menos favorável? Portugal, por outro lado, somente mais recentemente, após sua inserção na Comunidade Européia, parece estar experimentando um desenvolvimento econômico crescente. Poderá este desenvolvimento, no futuro, alterar sua condição de incerteza, especialmente nos negócios, por uma posição de maior certeza, assertividade e propensão para correr riscos ?

Colocamos, a seguir, quadros comparativos sumários mostrando os resultados obtidos com Brasil e Portugal.





4- Desdobramentos futuros da pesquisa

Partindo do pressuposto de que nosso comportamento comunicativo é planejado com base em hipóteses sobre a situação de comunicação, as quais, por sua vez, são baseadas em hipóteses mais gerais sobre interação, compartilhadas por membros de uma cultura específica, colocamo-nos as seguintes perguntas:

- Uma pesquisa de fala real, num contexto real de interação, confirmará esses resultados?
- Se confirmar, como essa variação cultural se manifestará lingüisticamente?
- O que fazemos de forma igual? O que fazemos de forma diferente?
- Até que ponto compartilhamos as mesmas expectativas sobre como é o mundo, e, conseqüentemente, sobre o que deve ser dito e como deve ser dito em cada situação de comunicação, se nos distinguimos de Portugal por:

a) termos sido um país colonizado e forjado na imigração e no multiculturalismo;
b) sermos uma sociedade centrada em múltiplos eixos ideológicos em permanente tensão, como a oscilação entre uma visão hierárquica e outra igualitária;
c) sofrermos, hoje, uma forte influência americana em nossos padrões culturais?

Consideramos que aprender sobre os padrões de semelhanças e diferenças de Brasil e Portugal no uso da língua significa aumentar as chances de sucesso dessa conversa que já dura cinco séculos. Significa vivenciar que "a minha Pátria é a língua portuguesa".

Bibliografia

DA MATTA, Roberto. 1980. *Carnavais, malandros e heróis.* Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro, Zahar.

DURANTI, Alessandro. *Linguistic anthropology*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

HOFSTEDE, Geert. *Culture and organizations*. Intercultural cooperation and its importance for survival. New York, McGraw-Hill, 1991.

_____ The business of the international business is cultural. *International Business Review,* v.3, no. 1, p.1-14, 1994.

TANNEN, D. You just don't understand: woman and men in conversation. New York: Morrow, 1990.

TROMPENAARS, Fons & HAMPDEN-TURNER, Charles. *Riding the waves of culture.* Understanding diversity in global business. 2.ed. New York, McGraw-Hill, 1998.

Notas

1. Sua postura vem da antropologia social (Ruth Benedic, Margaret Mead), em que se tinha a convicção de que as sociedades, modernas ou tradicionais, ao colocarem-se face a problemas básicos, poderiam diferir nas respostas dadas aos mesmos. Tais problemas básicos envolveriam: (1) relação com a autoridade; (2) concepção de self – relações entre o indivíduo e a sociedade; conceitos de masculinidade e feminilidade; (3) formas de tratar com conflitos, incluindo o controle da agressão e a expressão de sentimentos (cf. Hofstede, 1991, p.13).

Comunicação Intercultural entre Europa e Brasil
A contribuição de Johann Moritz von Nassau-Siegen 1637 - 1644

Gerhard Brunn

O conde Johann Moritz de Nassau Siegen foi um caso singular entre os príncipes alemães da sua época. Herdou uns dos muitos pequenos e autônomos feudos existentes no império alemão cuja capital era a pequenina Siegen, mas a sua divisa "Qua patet orbis" (Até os confins da Terra) caracteriza sua atuação além das fronteiras da sua província natal. Notabilizou-se não só na Alemanha e nos Países Baixos como general, administrador e mecenas de artes e ciências, mas por sobretudo como governador da colônia holandesa "Nieuw-Holland", no nordeste do Brasil.[1]

Seu governo de sete anos, de 1637 a 1644, no Brasil, está presente até hoje graças à documentação cientifica e artística única e muito especial, que ele levou sobre este país, sua natureza e seus habitantes, mas também porque foi o inspirador desse material, divulgando-o na Europa da sua época. Os resultados artísticos e científicos dessa documentação deixaram rastros inegáveis para a noção européia sobre a América do século XVII, mas o seu verdadeiro valor só foi reconhecido recentemente no inicio do século XIX. E, depois de mais de cem anos, é o Brasil que começa a perceber que tesouro científico e artístico Johann Moritz tinha deixado para o país, um tesouro que hoje é considerado parte da herança cultural da nação brasileira. Que tipo de tesouro é esse? E quais são os efeitos culturais e científicos que perduraram? Isto deverá ser apresentado a seguir.

Johann Moritz[2] nasceu 1604 em Siegen como filho do conde Johann VII de Nassau-Siegen. A sua insólita formação geral feita em diferentes escolas, universidades e cortes de príncipes motivou o seu interesse para as belas artes e as ciências. Sob o comando de seu tio Maurício de Orange, Governador Geral dos Países Baixos, em 1620, na idade de 16 anos entrou no serviço do exército holandês fazendo uma brilhante carreira na luta pela liberdade dos Países Baixos contra o Império Espanhol[3]. A conquista de uma das mais importante fortificações do rio Reno em Schenkenschanz, perto da cidade Kleve, deve-se ele, o que representou par mudanca que deveria assegurar-lhe um lugar na historia, pois não existe nada comparável entre os seus pares.

O seu sucesso militar provocou a atenção dos dirigentes da Companhia das Índias Ocidentais, (WIC). Esta companhia, uma "Sociedade Comercial", tinha o monopólio do comércio e os direitos de soberania nas colônias brasileiras conquistadas depois de 1630 pela Holanda. Os dirigentes da WIC estavam à procura de um governador. Este deveria ter tanto conhecimentos militares para evitar uma reconquista da colônia pelos portugueses e brasileiros, quanto capacidades de reorganizar a administração e economia, visando ao maior aumento possível dos lucros para a companhia. Os Países-Baixos e também WIC consideraram Johann Moritz o homem adequado e, no mesmo ano, ofereceram a ele a função de Governador Geral do Brasil Holandês[4].

Para Johann Moritz essa oferta era um desafio e ao mesmo tempo uma sorte, pois isto representava a chance de uma posição responsável, ao mesmo tempo que autônoma e um considerável ganho material com o qual esperava poder pagar suas dívidas. Além disso este mundo novo, para ele desconhecido, era um estimulo. Assim aceitou a oferta de ir como "Governeur-, Capiteyn- en Admiral-Generaal" para Brasil e no dia 24 de outubro levantou ancoras[5].

Johann Moritz cumpriu com as missões que se lhe atribuiram, isto é, a reorganização da administração, a revitalizaçao da cultura açucareira, e a pacificação da colônia. Porem por causa de conflitos contínuos com a WIC por maior ajuda material e financeira, poucos anos depois encerrou a sua tarefa, voltando para Holanda no ano 1644. Para o nosso tema é muito significativo saber que ele pagou de seu próprio pecúlio parte da viagem de artistas e estudiosos, por exemplo, dos pintores Frans Post e Albert Eckhout, do médico Wilhelm Piso (Pies) e do cientista natural, cartógrafo e astrônomo Georg Markgraf. E solicitou-lhes um projeto de pesquisa bastante amplo. O projeto foi muito bem sucedido, "o primeiro deste tipo no continente americano"[7] e teve uma extraordinária importância na mediação dos conhecimentos sobre o Brasil dessa época e para as sua concreta visualização, importância que perdurou por mais de dois séculos apenas na Europa ocidental e, finalmente, no século XX também no Brasil.

Frans Post e Albert Eckhout foram os primeiros pintores europeus a apropriar-se duma relação autêntica com a natureza tropical. Na verdade eles estavam presos ao gosto europeu orientado aos grandes mestres e as idéias de composição tradicionais, embora pintassem, além dos clichês e estereótipos do exótico, duma maneira realista e revolucionária, os habitantes, as paisagem, os animais, as plantas e frutas do nordeste brasileiro. Os quadros de Post mostram paisagens com uma atmosfera densa, que representam, com

precisão, a topografia, a vegetação e as povoações[8]. Eckhout pintou algo completamente diferente, ele representou com minuciosidade etnográfica os habitantes do país – indígenas, africanos, mulatos, mestiços – em seus diferentes níveis de aculturação. Seus quadros refletem por primeira vez e exatamente a constituição e os rostos dos indígenas, ele nos trouxe os primeiros verdadeiros retratos. Além disso documentou as pesquisas e coleções cientificas em naturezas mortas, em centenas de desenhos, esboços, aquarelas de plantas e frutas, de animais, pássaros, anfíbios, peixes, e insetos[9].

Depois da sua volta Eckhout e Post usufruíram continuamente de suas experiências nos trópicos e ficaram fieis ao este tema toda sua vida, reproduzindo-o na forma de paisagens, naturezas mortas e representações da vida cotidiana. Sobretudo Post conseguiu, obviamente, vender o motivo do Brasil exótico pelo resto da sua vida, tanto que reproduziu no ateliê da sua cidade natal, uma enorme quantidade paisagens brasileiras. Ele usou, também, nos seus quadros, os seus esboços feitos ao ar livre no Brasil, para realizar de acordo com o gosto e desejo dos seus clientes imagens exóticas, oníricas, transformado estes esboços da mesma forma como aquela com a que outros pintores produziam paisagens italianas a partir de motivos da antigüidade greco-romana[10]. Os quadros de Eckhout foram divulgados indiretamente numa quantidade maior, pois, Johann Moritz deu de presente para Luiz XIV uma grande quantidade dos seus esboços sobre animais e plantas, com a recomendação de usá-los como modelo para a confecção de Gobelins, adornando grandes salões ou galerias, com o que seria "uma coisa única e peculiar e absolutamente diferente a todo o conhecido". O presente de Johann Moritz era a base para o "Tenture des Indes", uma serie muito bem sucedida de tapeçarias que foram freqüentemente reproduzidas à pedido das nobres de toda a Europa. Os Gobelins satisfizeram a onda sobre o exotismo na Europa desta época, deturpando assim o sentido original e o objetivo das imagens. Embora houvesse uma minuciosa fidelidade nos detalhes, eles não representavam uma imagem real do Brasil mas uma visão tropical do desejo de ter um pedaço do paraíso perdido[11].

Os cientistas da expedição brasileira Wilhelm Piso e Georg Markgraf foram responsáveis pela exploração do ambiente natural do país. O médico Wilhelm Piso estudou os efeitos do clima tropical para a saúde tanto dos indígenas quanto dos europeus, e analisou as propriedades das plantas autóctones medicinais[12]. Georg Markgraf, por sua vez, cartografou grandes extensões da colônia, e fez observações astronômicas num observatório especialmente construído para ele, e que foi o único no hemisfério sul. Colecionou também plantas e animais dos quais ele mesmo ou Eckhout fizeram desenhos[13]. No final desta odisséia brasileira, Johann Moritz enviou todo o material colecionado para Johann de Laet, em Amsterdã, que o analisou e, em 1648, o publicou numa obra de vários volumes, a "Historia Naturalis Brasiliae" esta História foi realmente um compendio válido sobre o Brasil desta época. Em 1658 Piso publicou uma versão reelaborada com o titulo "De Indiae Utriusque". Uma outra versão resumida deste trabalho com o titulo "Oost- en Westindische Waarande" funcionou, desde 1694, como um manual de doenças tropicais muito usado por numerosos médicos de bordo. O próprio Johann Moritz deixou seu relatório sobre suas atividades para Caspar Barleaus de Amsterdã, que o editou sob o título "Rerum per octennium in Brasília" em 1647[14].

Os quadros e livros produzidos por iniciativa de Johann Moritz marcam o início da mediação cultural do Brasil para Europa ocidental. Na história das ciências, as obras de Markgraf e Piso ocupam um nível muito alto. Porém a imagem exótica estabelecida já na Europa era por demais bela e sedutora para que simplesmente algumas obras cientificas e quadros realistas pudessem destruí-la. Imagens fantásticas e idéias erradas permaneceram pertinazmente, através de contos sobre um mundo povoado com monstros, amplamente divulgados, logicamente, muito mais do que as obras cientificas de Markgraf e Piso. Infelizmente, neste ambiente conservador e fechado, foi impossível perceber a importâncias das obras cientificas de Markgraf e Piso, elas chegaram cedo demais. Isso somente foi possível com o início do século XIX, científico, e sobre tudo por causa do impacto da viagem legendária às "régiones equinoxiales du nouveau continent" de Alexander von Humboldt, que estimulou um grande numero de estudiosos e artistas a seguir seu exemplo de modelo de uma exploração científica e de uma representação artística da América[15].

Brasil ocupou o lugar principal no novo entusiasmo cientifico e artístico por América do Sul. Desde 1810 trabalhou Wilhelm Ludwig von Eschwege no Brasil[16], um estudioso que até hoje não foi o suficientemente valorizado. Nos anos seguintes chegaram outros pesquisadores, cabe destacar a Maximiliam Príncipe de Wied-Neuwied. No ano de 1817, o herdeiro do trono português, mais tarde Dom Pedro I do Brasil, casou-se com Dona Leopoldina, Arquiduquesa da casa dos Habsburg. No séquito que a acompanhou até o Rio de Janeiro, se encontravam cientistas e artistas, analogamente à viagem de Johann Moritz. Entre estes acompanhantes podemos citar o botânico Carl Friedrich von Martius e o zoólogo Baptist von Spix, que posteriormente foram seguidos por outros cientistas[17].

Falta-nos aqui o espaço para avaliar o trabalho deles. Cabe destacar que quase todos estes cientistas fizeram no seu trabalho uma referência a obra realizada há mais de 150 anos antes, isto é, a "Historia Naturalis Brasiliae" de Piso e Markgraf[18]. Pode se dizer que os acompanhantes de Johann Moritz, que fizeram um trabalho excepcional, especialmente no que se refere à determinação e a categorização das

plantas. Tanto Martius quanto M.H.K.Lichtenstein dedicaram-se, num artigo muito extenso, a fazer uma comparação da "Historia Naturalis Brasiliae" com os novos conhecimentos colhidos na época[19]. A contribuição dos acompanhantes de Johann Moritz para a ciência foi redescoberta depois de quase um século e meio, quando foi reconhecido o seu grande valor. Antes, apenas foram usados os conhecimentos práticos – particularmente aqueles da medicina tropical – mas a sua verdadeira importância cientifica somente os estudiosos do século XIX puderam avaliar. E assim, Markgraf e Piso puderam ter um lugar permanente na historia das ciências.

Por outro lado, os trabalhos de Frans Post e os quadros de Eckhout - esquecidos no século XVIII e que Johann Moritz tinha dado de presente ou vendido - não somente foram redescobertos, mas também foi aceita esta forma de pintar como modelo de representação das paisagens tropicais e sua vegetação. Humboldt fez grandes elogios aos obras de Post e Eckhout, identificando neles diferentes gêneros de plantas e colocando-os como modelo das primeiras representações realistas das paisagens e plantas tropicais[20]. Uma nova geração de pintores foi profundamente influenciada pelas opiniões de Humboldt, voltando, assim, a pintar novamente ao ar livre, usando para a representação das paisagens tropicais e sua vegetação o modelo de ambos precursores holandeses do século XVII. O mais importante pintor tropical desta época Johann Moritz Rugendas trabalhou nesta tradição. Pintou analogamente a Eckhout as imagens dos indígenas e produziu dentro da perspectiva de Frans Post as paisagens. Carl Friedrich Matius utilizou as paisagens de Post na sua Historia Natural das Palmeiras, fazendo montagens com outras plantas colocadas a posteriori para "complementar organicamente a fisionomia da natureza"[21].

Os quadros das paisagens tropicais não tinham muito sucesso no século XIX, não pela sua qualidade artística, mas por causa da concepção de arte dominante, que negava enfaticamente as obras realizadas ao ar livre ou "naturalistas". Por isso Post e Eckhout foram esquecidos, mas no inicio do século XX houve uma nova redescoberta de ambos. Em Berlim os estudos de animais e plantas feitos pelo Eckhout que terminaram na propriedade do Príncipe Eleitor de Brandenburg, os "Libri Picturati" receberam um renovado interesse. E nessa época também, por primeira vez os seus enormes quadros, que estavam em Copenhague, foram seriamente analisados[22].

Mas as paisagens de Frans Post vivenciaram um renascimento de uma forma singular[23]. Não foi na Europa onde eles, até na década de 60, foram consideradas de qualidade menor, mas no Brasil onde, a meu ver, os quadros desta "Época Dourada de Pernambuco"[24] foram usados para a construção de uma identidade nacional, a partir dos festejos do Centenário da Indepedência. Eckhout e Post, a partir dos anos 60, também foram seriamente estudados na Europa. Para isto contribuíram as diversas grandes mostras lembrando Johann Moritz e seus acompanhantes, realizadas tanto na Europa como no Brasil. Por exemplo, na mostra feita recentemente sobre a história da Casa de Orange foi dedicado uma Sala Especial a Johann Moritz[25].

Com este reconhecimento para Johann Moritz e o eco artístico da sua viagem, chegamos finalmente ao presente. Fazendo uma consideração retrospectiva da acolhida dos resultados científicos e artísticos desta viagem ao Brasil, cabe destacar dois aspectos.

Por um lado, durante 250 anos somente a Europa ocidental pôde usufruir de todo este saber, quer dizer, a ciência européia utilizou os conhecimentos conquistados na colônia holandesa de 1637 a 1644, e, somente, na primeira metade do sëculo XX, foi possível transferir todos estes conhecimentos para o seu lugar de origem. Por outro lado se pode constatar que a admissão deste saber foi realizada em ondas com um primeiro clímax na primeira metade do século XIX, seguido 50 anos depois, no inicio do século XX, por um outro clímax.

Existem centenas de publicações cientificas sobre Johann Moritz, o seu tempo no Brasil e os seus resultados: Porém não foi escrita ainda uma biografia baseada nos resultados das pesquisas atuais, respeitando todas as possíveis fontes. Também não foi registrada a história da recepcao destes conhecimentos. E, com isso, a sua contribuição para uma comunicação intercultural entre Brasil e Europa ocidental, é insuficiente pois nunca foi pesquisada na sua totalidade. O mais curioso é que existem muitas pesquisas individuais, que são realizadas isoladamente sem nenhuma relação uma com a outra. Johann Moritz tem o seu lugar reconhecido na historia alemã, holandesa e brasileira, mas nunca até hoje os estudiosos destes três países se reuniram para trocar experiências discutir qual é, na verdade, o verdadeiro lugar que deveria caber a ele, em cada uma das histórias nacionais. Assim como não existe na Alemanha ou no Brasil um conhecimento sobre seu lugar na história regional de outro país, e em que medida e com quais resultados ele é mensurado para a construção da identidade regional na sua terra natal, Siegerland, ou no Pernambuco de hoje. É de supor que dentro de cada perspectiva nacional e regional seja apresentado como um homem completamente diferente, com outras atividades e ações totalmente diversas das que, na verdade, foram as suas.

Por motivo das comemorações dos 4 séculos do nascimento de Johann Moritz, no ano 2004, a Universidade de Siegen, pela primeira vez, quer reunir estudiosos de três países para um congresso internacional, onde a

partir das mais novas pesquisas possam ser apresentados trabalhos elaborados dentro do contexto do seu país, com as mais importantes contribuições de Johann Moritz para uma comunicação intercultural entre o Brasil e a Europa no século XVII. Assim como também, possa ser esclarecido em que medida, em que aspectos, de que forma e maneira ele está presente na consciência histórica nacional e regional.

Notas

1. E. van den Boogart/ F.J. Duparc (Ed.), *Zo wijd de wereld strekt. Tentoonstelling naar aanleiding van de 300ste sterfdag van Johan Maurits van Nassau-Siegen op 20 december 1979*, Den Haag 1979.

2. P.J. Bouman, *Johan Maurits van Nassau, de Braziliaan*, Utrecht 1947 e Ludwig Driesen, *Leben des Fürsten Johann Moritz von Nassau-Siegen*, Kleve 1849.

3. Alfred Lück: *Siegerland und Nederland*, Siegen 1981, p.104.

4. P.J. Bouman, *Johan Maurits van Nassau-Siegen, de Braziliaan*, Utrecht 1947, p. 30f.

5. P.J. Bouman, *Johan Maurits van Nassau-Siegen, de Braziliaan*, Utrecht 1947, p. 24.

6. Thomas Kellein, "Das Paradies in Wirklichkeit", *Frans Post 1612-1680* (Ed. Thomas Kellein/ Beat-Urs Frei), Basel 1990, p. 21.

7. Hugh Honour, "Wissenschaft und Exotismus. Die europäischen Künstler und die Neue Welt", *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas* (Ed. Karl-Heinz Kohl), Berlin 1982, p. 42.

8. Thomas Kellein, "Das Paradies in Wirklichkeit", *Frans Post 1612-1680* (Ed. Thomas Kellein, Beat-Urs Frei), Basel 1990, p. 21.

9. Bodo-Michael Baumunk, "Von Brasilischen fremden Völkern. Die Eingeborenen-Darstellungen Albert Eckhouts", *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas* (Ed. Karl-Heinz Kohl), Berlin 1982, p. 188-201 o Clarival do Prado Valladares/ Luiz Emygdio de Mello Filho, *Albert Eckhout. Pintor de Mauricio de Nassau no Brasil 1637-1644*, Rio de Janeiro 1981.

As pinturas enviadas ao Principe Eleitor de Brandenburg foram encadernadas em cinco livros: Christina Ferrão/José Paulo Monteiro Soares (Ed.), *Libri Picturati*, 5 Vol.: Libri Principis (Vol I, II), Theatrum Rerum Naturalium (Vol. III, IV), Miscelanea Cleyeri, Rio de Janeiro 1995.

10. Joaquim de Sousa-Leão, *Frans Post 1612-1680*, Amsterdam 1973, p. 21ff.

11. P.J.P. Whitehead, *A Portrait of Dutch 17th Century Brazil. Animals, Plants and People by the Artists of Johan Maurits of Nassau*, Amsterdam 1989.

12. Eike Pies, *Willem Piso 1611-1678*, Düsseldorf 1981.

13. Victor Hantzsch, "Georg Marggraf", *Berichte über die Verhandlungen der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig (phil.-hist. Classe)* 48 (1896), p. 199-227.

14. J. Müller, "Ärzte als Entdeckungs- und Forschungsreisende", *Medizinischer Monatsspiegel* 1 (1972), p. 9-14.

15. Hugh Honour, "Wissenschaft und Exotismus. Die europäischen Künstler und die Neue Welt", *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas* (Ed. Karl-Heinz Kohl), Berlin 1982, p. 22-48.

16. Hanno Beck, "Die Kunst entdeckt einen Kontinent", *Deutsche Künstler in Lateinamerika* (Ed. Renate Löschner), Berlin 1978, p. 11.

17. Enrico Schaeffer, "Die Ausbeute der Brasilien-Expedition von Johann Moritz von Nassau und ihr Niederschlag in Kunst und Wissenschaft", *Medizinhistorisches Journal* 11 (1976), p. 8-26.

18. Paul Ehrenreich, "Über einige Bildnisse südamerikanischer Indianer", *Globus* 66 (1894), p. 81-90.

19. C.Fr.Ph. von Martius, "Versuche eines Commentars über die Pflanzen in den Werken von Marcgrav und Piso über Brasilien nebst weiteren Erörterungen über die Flora dieses Reiches", *Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, math.-phys. Classe* 7 (1853), p.181-238 e M.H.K. Lichtenstein, "Die Werke von Marcgrave und Piso über die Naturgeschichte Brasiliens erläutert aus den wieder aufgefundenen Originalzeichnungen", *Abhandlungen der Kgl.-preußischen Akademie der Wissenschaften (physik. Classe)* (1814-15), p. 201-222; (1816-17), p. 155-178; (1820-21), p.237-254, 267-288.

20. Renate Löschner, "Die künstlerische Darstellung Lateinamerikas im 19. Jahrhundert unter dem Einfluß Alexander von Humboldts", *Deutsche Künstler in Lateinamerika* (Ed. Renate Löschner), Berlin 1978, p. 13-25.

21. Renate Löschner, "Die künstlerische Darstellung Lateinamerikas im 19. Jahrhundert unter dem Einfluß Alexander von Humboldts", *Deutsche Künstler in Lateinamerika* (Ed. Renate Löschner), Berlin 1978, p. 20.

22. Paul Ehrenreich, "Über einige Bildnisse südamerikanischer Indianer", *Globus* 66 (1894), p. 81-90.

23. Thomas Kellein, "Das Paradies in Wirklichkeit. Die Entstehung und Bedeutung der statischen Landschaftskomposition Frans Posts", *Frans Post 1612-1680* (Ed. Thomas Kellein/ Beat-Urs Frei), Basel 1990, p. 7-22.

24. Idem.

25. *Onder den Oranje Boom. Niederländische Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert an deutshcen Fürstenhöfen*, Katalogband, München 1999.

Cultura luso-brasileira na Romênia

Micaela Ghitescu

Situados à periferia do mundo românico, tanto os Romenos como os Portugueses e Brasileiros têm afinidades psíquicas, espirituais e linguísticas que se sentem desde o primeiro contato, até entre pessoas sem formação filológica e mesmo sem educação de nível superior. Quantas vezes fui eu própria interrogada sobre as assim-chamadas "similitudes" entre nossas línguas (um mito há muito arraigado entre nós), similitudes que, de verdade, não são maiores — e de longe — do que aquelas entre o espanhol e o português, ou o italiano e o romeno. Mas os Romenos continuam achando que nossas línguas são bem parecidas, para além do fato de, caso único entre os novilatinos, termos a mesma forma de 1ª pessoa singular do pronome pessoal, derivada do "ego" — *eu* —, usarmos de fonemas inexistentes ou raros nas demais línguas românicas — como "â", "ã" e muitos "ch" — e termos, uns e os outros, uma gramática infernal, com inúmeras irregularidades.

Acrescentemos mais uma curiosidade: tanto a língua e cultura romenas como as portuguesas / brasileiras formularam, separadamente e de maneira recíproca inconsciente, uma identidade quase total da palavra-noção "saudade — dor". Todos nós consideramos-la intraduzível, por designar um sentimento e um conceito original e único. Lucian Blaga, notável poeta e filósofo romeno, surpreendeu certa simetria entre os dois conceitos, identificando a palavra romena "dor" — derivada do latim popular "dolus" — com o sentimento do pastor que, tal como o navegante nas ondas, está viajando através da paisagem ondulada (colina - vale - colina - vale) orientando-se, como ele, pelas estrelas, numa viagem do eterno retorno; mas Blaga esquivou-se a indicar uma perfeita identidade com a "saudade" portuguesa, sentimento atribuído antes ao horizonte e ao destino marítimo dos lusitanos.

O primeiro português de que se fala na História romena foi o Infante D. Pedro das Sete Partidas que, segundo carta de 1427, ter-se-ia encontrado na Transilvânia com um exército, prestes a se juntar ao príncipe romeno Dan IIº na sua luta contra os Otomanos que tinham instalado na Valáquia outro príncipe que lhes apoiava a política.

Por outro lado, um manuscrito de 1795, *História da América* (que se encontra na Biblioteca da Academia Romena), parece ter sido o primeiro texto romeno em que se fala, entre outros temas, da "Lei dos brasileiros e alguns costumes seus".

Após essas datas, as referências a Portugal e ao Brasil se multiplicam nos escritos romenos.

A independência romena uma vez conquistada, em 1877, uma ampla ação diplomática foi empreendida com vistas ao reconhecimento desse fato pelas grandes nações do mundo. Entre os reis D. Luís de Portugal e Carol 1º da Romênia houve um intercâmbio de medalhas, enquanto no outono de 1880 chegou ao Rio de Janeiro, junto ao Imperador D. Pedro II, um certo coronel Segiu Voinescu na qualidade de "enviado extraordinário em missão especial". Em 1896, o governo de Bucareste aprovou a instalação do primeiro consulado romeno em Lisboa; pelo contrário, a instalação do primeiro consulado português na Romênia, nomeadamente no porto de Brãila, teria de esperar até 1922. No Brasil, o primeiro consulado honorário romeno só foi inaugurado em 1921 no Rio de Janeiro. Por sua vez, o Brasil propôs ainda em 1914 a instalação de um consulado em Bucareste, e outro foi criado em 1919 no porto de Galati. Depois da primeira guerra mundial abriram-se consulados romenos honoríficos em Portugal, nomeadamente em Setúbal, Funchal, Faro, Ponte Delgada e no Porto. Em 1928 abriu-se um consulado português no porto romeno de Constantza.

A essa intensa atividade diplomática e comercial corresponde também uma atividade cultural.

Embora a primeira tradução para o romeno de um texto literário brasileiro date de 1915 (trata-se de *Um Testamento*, de Machado de Assis), o primeiro texto literário sobre Portugal, intitulado *Lisboa, capital de Portugal*, saiu numa revista literário da cidade romena de Iasi já em 1865.

Mas a influência mais importante, no sentido inverso (da literatura romena para a brasileira), se situaria à vésperas da grande revolução que se daria na vida intelectual do Brasil por ocasião da Semana de Arte Moderna, em 1922, porque seu inspirador foi um romeno, Tristan Tzara, pai do dadaismo.

Durante o regime comunista, as relações culturais com Portugal e o Brasil limitavam-se sobretudo à tradução literária, e isso apesar de ter sido a Romênia o primeiro país a reatar as relações diplomáticas com Portugal depois do 25 de Abril de 1974, e de não ter cortado essas relações com o Brasil durante a ditadura militar. Graças ao empenho de alguns tradutores entusiastas — entre os quais tenho a honra de me contar — e à grande abertura para a literatura universal demonstrada por uma importante editora bucarestina, saiu

do prelo, no período 1948-1989, quase todos os anos, pelo menos um título da literatura clássica e / ou contemporânea portuguesa e brasileira. Ao mesmo tempo, uma importante revista de cultura universal, *Secolul 20*, consagrou um número especial a Fernando Pessoa, outro ao Brasil, e está a preparar um número especial dedicado à poesia portuguesa contemporânea. Ao lado de essas traduções, que contam, no que concerne à literatura portuguesa, obras de Camões (*Os Lusíadas* e *Sonetos* traduzidos em versos rimados), Eça de Queirós, Miguel Torga, José Saramago, José Cardoso Pires, Fernando Namora, Aquilino Ribeiro, Alexandre Herculano, Almeida Garrett, Dinis Machado, Urbano Tavares Rodrigues, Carlos de Oliveira, Camilo Castelo Branco, Júlio Dinis, Ruben A., Agustina Bessa-Luís, Augusto Abelaira, António Lobo Antunes, Manuel Alegre, Helena Marques, João de Melo, a *História Trágico-Marítima* em completo, *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, e, por último, José Augusto Seabra; e, no que concerne à literatura brasileira, obras de Machado de Assis, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Herberto Sales, Erico Verissimo, Murilo Mendes, José Sarney, Manuel Antônio de Almeida, Antonio Olinto, Bernardo Guimarães, Paulo Coelho etc. (a ordem é mais ou menos cronológica, segundo o ano de publicação), cabe mencionar também obras de importantes personalidades romenas que trataram de temas luso-brasileiras.

Assim, por exemplo, o grande historiador Nicolae Iorga, sábio de reputação mundial, membro de inúmeras academias e sociedades estrangeiras, visitou Portugal em 1928 a convite da Sociedade de Geografia. Ele publicou em seguida um livro, *O país latino mais afastado na Europa: Portugal*, no que propôs, entre outras, a fundação, em Coimbra, de uma "escola da latinidade inteira", como "símbolo, afirmação e providência para o futuro". A guerra e, depois, o quase meioséculo de obscuridade e isolamento que engoliu nosso país, impossibilitaram até hoje a realização desse projeto, que só agora parece ter mais sorte, porque no II° Congresso Internacional da Latinidade, realizado em 1998 na cidade romena de Cluj com o patrocínio do Presidente da Romênia e do Presidente da República Portuguesa, se decidiu a criação de tal escola, em moldes de itinerância.

Outro importante intelectual romeno interessado em Portugal, um dos nossos maiores diplomatas, Nicolae Titulescu, foi representante e delegado na Sociedade das Nações. Ao chegar a Lisboa, em 1929, ele dirá: "Portugal é, para nós, Romenos, um país amado e apreciado… porque obrámos conjuntamente no seio da Sociedade das Nações e nunca tivemos uma divergência".

A presença romena e portuguesa na Sociedade das Nações parece ter tido também outra bem surpreendente repercussão: foi lá que se encontraram a escritora e poetisa romena Elena Văcărescu (que visitou também Portugal) e o português Júlio Dantas. Este último já tinha um interesse real na Romênia, a julgar pelo grande número de livros romenos da sua biblioteca. Ele conheceu e admirou a poetisa romena e até escreveu sobre ela vários artigos, dos que poderíamos citar *Três mulheres celebres*, no que situou Elena Văcărescu à mesma altura de Marie Curie. Essa amizade — segundo outro importante romeno arraigado em Portugal, o Professor Victor Buescu — parece ter sido à origem da peça de teatro póstuma de Júlio Dantas, *A Catedral*, inspirada numa lenda romena muito popular, *A Lenda do Mosteiro de Curtea de Arges*.

Outra grande personalidade romena, o poeta, filósofo, dramaturgo e diplomata Lucian Blaga, foi ministro plenipotenciário e encarregado de negócios extraordinário da Romênia em Portugal, entre 1938 e 1939. O que interessa especialmente neste contexto das relações culturais romeno-portuguesas é o chamado "ciclo português" na sua obra poética, compreendendo pelo menos 11 poemas, a maioria integrando o volume *Nas Cortes da Saudade*, escrito durante sua estadia em Portugal. Mas, como diz o crítico literário George Ganã, além desses 11 poemas, imagens e temas ligados a Portugal podem reconhecer-se na obra de Blaga em outros numerosos poemas escritos durante um período de 22 anos (1938-1960), até quase pouco tempo antes de sua morte. Cabe mencionar aqui que esse insigne intelectual morreu em 1961, marginalizado e perseguido pelo regime ditatorial. Traduzi para português parte da obra poética da Lucian Blaga, integrando a antologia intitulada *Nas Cortes da Saudade* publicada em maio de 1999 pela Editora Minerva de Coimbra. Por outro lado, o poeta e ensaísta brasileiro Luciano Maia traduziu também poemas de Blaga, assim como um conjunto de poesias do poeta nacional romeno Mihai Eminescu, essas suas traduções saindo em Fortaleza, nas Edições UFC, em 1998, com o título: *Mihai Eminescu & Lucian Blaga — Dois Poetas do Espaço Miorítico*.

Outro romeno, Mircea Eliade, filósofo e escritor, professor à Universidade de Chicago, insigne especialista da História das Religiões, foi durante a segunda guerra mundial adido de imprensa da Romênia em Portugal, onde viveu cerca de cinco anos. Escreveu naquela altura o romance *O Bosque Interdito*, cuja intriga se desenrola parcialmente em Lisboa, Cascais e Coimbra, e que foi traduzido ao português pela Professora Maria Leonor Buescu. Também escreveu ali o estudo *Os Romenos, Latinos do Oriente*, publicado em Lisboa na mesma época, um ensaio sobre *Salazar* e um diário português, ainda inédito.

Recentemente, o poeta e ensaísta José Augusto Seabra, nomeado embaixador de Portugal na Romênia, escreveu e publicou neste país um volume de versos, *Conspiração da Neve,* com poemas inspirados na sua estadia em Bucareste. "A Romênia que, pouco a pouco, toma corpo nos versos de José Augusto Seabra, escreve no posfácio o crítico e historiador literário Mihai Zamfir, é uma Romênia concreta, material, mas também cultural(…). O vestuário hibernal não é apenas um elemento da paisagem, ele cumpre uma função simbólica precisa. A Romênia destas páginas é ainda uma Romênia gelada, apenas saída dos << anos da

peste>>; o país hibernou, durante meio século, sob o gelo do terror, e a primavera ainda não chegou lá" diz Mihai Zamfir, aludindo ao fato que o poeta se implicou também moralmente na realidade social e cultural deste país que chegou a conhecer profundamente.

No concernente às relações literárias com o Brasil cabe mencionar que elas tem um importante "torcedor" na pessoa de Luciano Maia, o incansável "representante honorífico" de meu país em Fortaleza, que não só traduziu importantes obras romenas ao português, mas também não se cansa de escrever ensaios, dar aulas, publicar artigos na imprensa e estar presente em toda a parte onde se trata de assuntos romenos no espaço brasileiro.

Outro importantíssimo promotor dessas relações é o embaixador do Brasil em Bucareste, Jerônimo Moscardo, que conseguiu dar uma nova vida ao relacionamento Brasil – Romênia, abrindo um Espaço Cultural na própria sede da Embaixada, que está facultando aos romenos e brasileiros acesso direto e informal à formulação e execução de programas de intercâmbio por grupos de voluntários dedicados ao estudo do português, ao cinema, ao teatro, à dança, às artes plásticas, à literatura, à fotografia, etc. Com a ajuda de tais voluntários entusiastas e o patrocínio da Embaixada criou-se em Bucareste uma biblioteca "Antonio Olinto" assente na doação de 3000 livros, a maioria deles tendo pertencido ao escritor, grande amigo nosso, Antonio Olinto.

E mais algumas palavras sobre nossos próximos projetos literários. Segundo minhas informações, estão a ser traduzidos, ou se encontram já no prelo, os seguintes volumes: *O Manual dos Inquisidores* de António Lobo Antunes, o *Evangelho Segundo Jesus Cristo* de José Saramago, uma *Antologia do Conto Português* do realismo ao modernismo, *O Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa, uma *Antologia de Textos Políticos e Sociais*, também de Fernando Passoa, *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre, *Breve História do Brasil* de Hernani Donato e *O Imbecil Coletivo* de Olavo de Carvalho.

Há departamentos de português nas Faculdades de Letras de quatro Universidades romenas. A publicação em Bucareste, recentemente, de uma *Gramática da Língua Portuguesa* estimulou o Embaixador de Portugal a convencer o ministro romeno da Educação Nacional de introduzir o português como língua estrangeira também em quatro liceus da Romênia. Isso se realizará, no próximo ano letivo 1999-2000, com a ajuda do Instituto Camões de Portugal, que vai patrocinar a abertura de um Centro Cultural em Bucareste.

Apesar destas ajudas e destes patrocínios, a atividade de relacionamento – que eu própria comecei há 31 anos – entre a Romênia por um lado, Portugal e o Brasil por outro, não teria sido possível sem o empenho direto e desinteressado de algumas pessoas apaixonadas que, por seu trabalho muitas vezes anônimo, mas nem por isso menos eficaz, construíram, até nos tempos pouco propícios da ditadura, isoladora e inimiga de toda a abertura, essa ponte de amor entre irmãos da mesma origem.

Da especificidade da música
sacra portuguesa nos séculos XVI e XVII

José Maria Pedrosa Cardoso
Universidade de Coimbra

Ao ser convidado para integrar a Associação Internacional de Lusitanistas, ao mesmo tempo que me alegrei por ter o privilégio de comungar os seus elevados interesses culturais, assumi de bom grado o papel de defensor de uma faixa da cultura portuguesa pouco falada, quando ignorada: o património musical português.

É normal falar-se na escola, e em todos os fóruns da cultura, de aspectos característicos de uma arte portuguesa. Mas já não é frequente chamar a atenção para a dimensão acústica que integra toda a arte: é que, por detrás da Sé de Lisboa – isto é um exemplo – existe uma sala onde se conservam monumentos de som, os sons que preenchiam as naves românicas e percorriam o deambulatório gótico por detrás da capela mor, nos dias de fausto e júbilo, como dias de luto e desgraça nacional. Ou então, de uma forma ainda mais integrada, não se conhece por completo o palácio dos Duques de Bragança em Vila Viçosa, sem se identificarem três espaços funcionais com pinturas específicas: a sala dos ensaios e as salas da música sacra e da música profana. Também ali os Duques de Bragança sabiam que não havia arte abstracta ou, pelo menos, separada da vida, e essa vida era, segundo a sua visão teórica e prática, maravilhosamente afinada pela música, fosse ela profana, sacra ou simplesmente contrafeita «a lo divino».

Mas será que a música, que no pó dos arquivos aguarda o termo dos seu compasso de espera, merece o esforço da sua re-leitura na ressurreição da festa ou do concerto? A resposta não pode ser diferente da que se dá para mandar restaurar monumentos. Mas será que o património musical português é verdadeiramente significativo? E a resposta, mais uma vez, é o seu estudo e a sua re-audição. As supresas são muitas e insuspeitas. Como podemos todos experimentar, em breves momentos…[Audição de D. Pedro de Cristo, *Im manus tuas Domine*]

Sem mais preâmbulos, evitando a discussão propedêutica de saber se há uma música portuguesa ou simplesmente uma música em Portugal, mas aceitando a visão de Jacinto do Prado Coelho segundo o qual a literatura é apenas um aspecto da cultura de um povo, tal como as artes plásticas e a música, e ainda a aplicação que o mesmo faz às literaturas da teoria dos vasos comunicantes[1], podemos falar de uma música portuguesa porque, na descoberta de um rosto português no fórum das culturas internacionais, é possível determinar, na produção histórica da nossa música, sinais suficientes que a individualizam no panorama da grande música ocidental. E aqui, sem complexos de qualquer ordem, é lícito afirmar que os Portugueses, que semearam o pensamento e a cultura ocidental nos novos mundos, não o fizeram como simples transmissores de correntes culturais europeias, mas com um cunho genuíno e até mesmo original. Permitam-me, pois, chamar a atenção para alguns aspectos que conferem carácter de especificidade à música sacra portuguesa no panorama das restantes músicas ocidentais.

Antes de mais, uma visão muito rápida pelos centros princiupais da produção musical no Portugal dos séculos XVI e XVII: as escolas do Mosteiro de Snta Cruz de Coimbra, da Sé de Évora, da Capela de Vila Viçosa, da Capela Real e da Sé de Lisboa, com alguns dos seus maiores representasntes. Também, a obra destes, bem signiticativa da abundância e da qualidade da sua produção litúrgico-musical do seu tempo. Na impossibilidade de referência mais completa, repare-se na quantidade e na qualidade de missas de Fr. Manuel Cardoso: como ele compõe por exemplo, num estilo composto de misticismo, conservadorismo e também ousadia, sete missas sobre o mesmo tema: o *cantus firmus* do moteto *Ab initio et ante saecula,* que ele tinha ouvido em Madrid em 1631, razão pela qual ele as dedica a Filipe IV; como ele aceita o repto de Mateus Romero, «El capitán» de compor uma missa com o tema de *Philippus quartus* incessantemente presente como *ostinato* na composição musical.

Vale a pena um momento com excelente música que Fr. Manuel Cardoso terá estreado no espaço gótico, de que restam hoje as ruínas do Carmo em Lisboa….

Depois, a salientar o especial interesse dos clérigos e conventuais portugueses pela oração litúrgica das Completas, entre outras predilecções litúrgico-musicais abundantemente documentadas em impressos e manuscritos musicais, ouçamos alguns compassos de uma oração das Completas de João Lourenço Rebelo, o Rabelinho amigo íntimo do futuro D. João IV, graças ao qual imprimiu a sua melhor obra em Roma no ano de 1657: música litúrgica já imbuída do espírito barroco visível no número de vozes utilizado e ainda no instrumental escrito pelo mesmo compositor…

Para além da música litúrgica, tem um papel marcante no património musical português um género misto de profano e sagrado: o vilancico. Neste caso Portugal reparte com Espanha a propriedade identificadora desta

espécie no panorama da música ocidental, ao mesmo tempo que na Itália predominavam as populares frottola e villanella e o erudito madrigal, e com alguma correspondência da *chanson* francesa. Mas é ainda a abundância e algumas sub-espécies que marcam a especificidade portuguesa. Com uma definição próxima da cantiga e até do romance renascentista, aparece integrada no teatro de Juan del Encina e Gil Vicente e ocupa um lugar de honra nos Cancioneiros ibéricos: em Espanha, conhecem-se nove, entre os quais, o Cancionero de Palacio, da Biblioteca Casanatense, da Colombina, de Claudio Sablonara, de Medinaceli[2], em em Portugal, para além do Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, nos quatro Cancioneiros musicais hoje conhecidos e divulgados: o de Elvas, ou da Biblioteca de Públia Hortênsia, o de Belém, o de Paris e o da Biblioteca Nacional, todos eles hoje ao alcance do estudiosos através das edições da Fundação Calouste Gulbenkian. Vamos ouvir…

É só no século XVI que esta composição se introduz na prática litúrgica da igreja, mas sempre com o seu carácter popular, o que é visível na sua linguagem vernácula e secularizante. Inicialmente apenas nas celebrações do Natal, com o decorrer do tempo também em outras festividades litúrgicas, vindo a ser elemento indispensável na Festa do Corpo de Deus e em procissões religiosas das mais variadas invocações. Sabe-se que a sua admissão na Igreja não esteve sempre iseta de polémica e pode acompanhar-se até o processo polémico da sua admissão/condenação por parte dos Ordinários canónicos. A sua proibição, que em Portugal parece dever-se ao próprio Rei d. João V em 1723, tem a ver com o abuso dos limites de gosto e distração que uma composição de carácter popular inevitavelmente introduziu dentro das igrejas.

Os estudiosos deste género literário - citem-se os nomes de Mendes dos Remédios[3], de Ernesto Donato[4], Rodrigues Lapa[5] e de Darcy Damasceno[6], entre outros - conhecem milhares de espécimes nas bibliotecass e arquivos de Portugal e do Brasil. Outro tanto não podem dizer os musicólogos, uma vez que a música destas composições, por motivos da sua produção funcional imediatista e, consequentemente, pela fragilidade do seu suporte documental, se perdeu na sua grande maioria. Sabe-se, por exemplo, através do *Index da Primeira Parte da Biblioteca Real de Música* (Lisboa, 1649), que mais de 60% dos mansucritos musicais aí referenciados (i.e., 2.351) eram vilancicos. Estes aparecem maioritariamente identificados, sobressaindo entre um total de 96 autores, 47 de nacionalidade portuguesa[7]. Embora se refiram cerca de 80 compositores portugueses de vilancios, uma grande maioria das colecções existentes nas bibliotecas de Portugal e Brasil não apresentam autoria declarada[8].

O que faz deste género musical uma produção singular na Música Portuguesa é, por um lado a sua abundância dentro do património documental e, por outro lado a caracterização de alguns espécimes com a maneira de ser da sociedade portuguesa dos século XVI e XVII. Entre uma esmagadora maioria de vilancicos castelhanos (89%) no *Index* da Primeira Parte do Catálogod a Biblioteca Real, salientem-se os vilancicos chamados *portugueses*, na linha de outros tantos identificados como gallegos, bascos ou saiagueses, e ainda os negros ou guineos. São portugueses os espécimes que utilizam o idioma português, ou invocam intencionalmente o nome de Portugal. Ouçamos um Português a 6 vozes, em idioma misto de Gaspar Fernandes, cuja transcrição se fez a apartir de um Ms de Oaxaca, proveniente de Puebla onde o compositor estivera activo como organista e mestre de capela durante mais de vinte anos…

Quanto aos vilancicos Negros eles foram compostos para serem executados por, ou pelos menos, com a colaboração dos numerosíssimos escravos negros que a partir do século XVI constituíam a principal mão-de-obra barata em Portugal e, mais tarde, também no Brasil. A sua composição incluía necesariamente linguagem crioula, o nome de instrumentos populares e ainda a identidade geográfica dos grupos em questão. Ouçamos…

Do interesse artístico destas composições é menos importante falar do que da sua funcionalidade dentro de uma prática sócio-religiosa que superabundou em Portugal até às primeiras décadas setecentistas e que, à sua maneira e juntamente com a produção de cantatas e tonos humanos, sucedâneo bastante para a proliferação em Itália e Alemnha das cantatdas profanas e religiosas, é ainda visto como justificação bastante para a entrada tardia da ópera em Portugal. Por sua vez alguns autores, como Teófilo Braga (*História do Theatro Portuguez* III, Porto, Impensa Portuguesa, 1871) e Joaquim José Marques (*Cronologia da ópera em Portugal,* Lisboa, A Artística, 1974) pretendem demonstrar que o vilancio foi o antepassado da ópera na corte portuguesa do século XVII. Carolina Michaelis de Vasconcelos chama-os «espécie de opereta sacra»:

> «Quando os *Vilancetes* ou *Vilancicos* chegaram a constituir um género musical independente (espécie de opereta sacra), esses mesmos cantares de gaita galega, danças galegas, músicas portuguesas, executadas como dantes por humildes serranos, com acompanhamento de gaita de foles, pandeiro, tambor, chocalho, flauta, churumbelas, serviam-lhe de remate típico. Nessa época, as composições em que o povo festeja o divino Manuel e a Virge-Maria, tratando-os a ambos muita vez com familiaridade galanteadora como conterrâneos seus (… "*Deus é galego que nasce entre bois. Deus é galego que se chama Manoel…*", *"Tão garridinho, tão tenrozinho, Ai amor que é português*") vão às vezes em quadras, forma típica da poesia popular na sua

segunda fase, às vezes em dísticos em estilo arcaico, que recorda as bailadas de 1200»[9].

O espécime de Mogi das Cruzes. Uma vez que a música praticada em Portugal foi foi a mesma que os Portugueses utilizaram nas suas primeiras celebrações em terras de Santa Cruz, como aliás em todas as terras da expansão colonial, é natural que essa mesma música permanecesse ou, no mínimo, influenciasse a composição de novas espécies por parte de compositores locais. Eis a razão de também no Brasil existirem vilancicos do mesmo estilo dos que se praticavam em Portugal, ou Espanha. Vamos ouvir um exemplo recentemente encontrado.

Trata-se de um conjunto de composições musicais encontradas casualmente em 1984, na cidade de Mogi das Cruzes, a 58 km de São Paulo, durante investigações relativas ao acervo artístico-religioso por iniciativa do Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional (Coordenação Regional de S-ao Paulo.[10] Os papéis encontrados nas capas de um livro contêm 11 composições em estado incompleto já estudadas e em vias de publicação pelo citado Instituto, entre as quais se encontra música da Paixão e uma peça que alguns crêem profana mas que se deve classificar como vilancico barroco.

Música da Paixão. E vou aproveitar o mesmo documento de Mogi das Cruzes para introduzir uma nova temática, porventura o traço mais profundo na identidade de uma música sacra portuguesa no princípio da era moderna. Na realidade o achado de Jaelson Trindade, já estudado por Paulo Castagna, apresenta também um trecho de música da paixão, mais concretamente três espécimes com Turbas da Paixão segundo S. Mateus e segundo S. João. Este dado não tem nada de supreendente, uma vez que se trata de uma prática universal, mas o reconhecimento nesta espécie polifónica do *Cantus firmus* tradicional português constitui, definitivamente, um documento a comprovar a dependência natural da música litúrgica brasileira da sua congénere portuguesa. **[Efectivamente**, na parte do Tiple das Turbas de Mt, aparece no meio das frases polifónicas a reprodução de duas frases gregorianas – os chamados ditos da *ancilla*: *Et tu cum Jesu Nazareno eras* e *Et hic erat cum Jesu Nazareno* - com a música rigorsamente igual à do modelo tradicional português. O mesmo vai acontecer na parte do Tiple das Turbas de Jo, com transcrição da frase novamente da *ancilla Nunquid et tu ex discipulis es hominis istius?* Independentemente do valor da composição em causa, da sua autoria, sabendo-se que se trata muito provavelmente de uma cópia setecentista de uma composição anterior, o importante é constatar que no Brasil colonial o modelo de cantochão utilizado para o canto da Paixão era o tradicional português.

Igualmente importante é a constatação de que, numa destas espécies de Turbas, se encontram algumas frases de Cristo musicadas a várias vozes (sendo o Ms incompleto, não foi possível, em primeira análise, deduzir a quantas vozes eram essas frases musicais). De qualquer forma, estamos diante de documentos que testemunham uma dependência natural da prática cultual brasileira dos modelos importados directamente de Portugal, e não da Europa genericamente como é frequente afirmar-se.

Regressando, pois, a Portugal, sabe-se que a Semana Santa era o tempo privilegidado para todas as devoções. Entre o reportório próprio deste tempo, sobressai o canto do Ofício das Trevas, com os célebres responsórios e lamentações, os cânticos das procissões, com o impresionante *Heu, heu Domine* durante o enterro do Senhor, e o canto litúrgico da Paixão (entendendo-se, assim, o canto do texto canónico durante a celebração das missas de Domingo de Ramos, Terça e Quarta Feira Santas e na celebração litúrgica da Morte do Senhor, na Sexta Feira Santa). Não havia vilancicos, não se representavam dramas litúrgicos, que o drama da Paixão e Morte de Cristo era suficientemente galvanizador para reter os fiéis longas horas nas igrejas, embora de uma forma muitas vezes passiva: mais uma razão para o poder motivador de uma boa execução musical.

A este propósito, também vale a pena chamar a atenção para o impacto que a celebração da Paixão, sobretudo na Sexta Feira Santa, despertou nas primitivas comunidades cristãs brasílias. As cartas dos primeiros Jesuítas no Brasil são bom documento a este respeito. Apenas um exemplo:

> «12. O oficio da Semana Santa se fez nesta nossa Casa com grande devação dos que a ele se acharão; forão cantados, os quaes o Padre Brás Lourenço fez muito bem, tomando pera isso os moços da escola, que ensayou alguns dias antes, e outras pessoas devotas, que se lhe offerecerão pera isso.... Pregou-se a Paixão com muita devação e sentimento e lágrimas dos ouvintes, e certifico-lhes que nunqua vi tantas lágrimas em Paixão como vi nesta, porque des ho principio até ao cabo foi huma continua grita, e não avia quem pudesse ouvir o que o Padre dizia; e isto assim em homens como em molheres, e sairão algumas cinquo ou seis pessoas quasi mortas, as quaes por muito espaço não tornarão em sy e outras com medo do mesmo não aousarão de esperar toda a preguação, por mais que o Padre abreviava com ver estas cousas. ... A sexta-feria seguinte se fez o officio do desenterramento do Senhor com o mesmo sentimento, e devação, levando dous Padres vestidos com suas alvas e descalços ao Santissimo Sacramento em huma tumba toda cuberta de preto que pera isso era feita, indo diante as Tres Marias, cantando *Heu, Heu, Salvator noster*» (**Porto Seguro 15 de Fevereiro de 1566**, **Carta do P. Antonio Gonçalves aos Padres e Irmãos de Portugal**, in Serafim Leite, *Monumenta Brasiliae.* Roma: Monumenta Historica Societatis Jesu, 1956-1960, 4 vols, IV vol. (1563-1568),

pp. 315-318).

A explicação histórica para tal entusiasmo na vivência do drama da Paixão, na Semana Santa, só pode estar numa espiritualidade da Cruz profundamente enraizada na sociedade portuguesa, o que pode derivar da presença qualificada das Ordens mendicantes, da propagação em Portugal da *devotio moderna* e da mentalidade dos Místicos do Norte, da divulgação da Via-sacra, etc. Consequência e estímulo para esta mesma espiritualidade é a proliferação por todas as igrejas e capelas portuguesas de grandes obras de arte - concretamente em quadros, pietás e calvários - e ainda a abundância de edições da *Imitação de Cristo* e de publicações sobre a vida de Cristo e concretamente sobre a Paixão do Senhor.

É neste pano de fundo que se deve inscrever a tão abundadnte como rica música da Paixão em Portugal. De facto, após recente investigação, conhecem-se hoje 166 espécies de música polifónica litúrgica da Paixão, dentro de uma tipologia abrangente de Versos da Paixão, com os Ditos de Cristo, de Bradados, com as Turbas e simplesmente de Texto polifónico da Paixão. A partir da segunda metade do século XVI e princípios do XVII, o canto litúrgico da Paixão conjugava geralmente o cantochão e a polifonia, numa forma que alguns especialistas chamam de «Paixão responsorial», e adoptava uma das seguintes formas:

- polifonia apenas nas frases das personagens colectivas da Paixão (Turbas);
- polifonia em todo o discurso directo, que não o de Cristo (Bradados);
- polifonia no proémio e conclusão da Paixão e ainda em algumas frases selectas (Ditos de Cristo apenas ou Ditos de Cristo e várias frases do narrador);
- polifonia apenas em todo o discurso narrativo (Texto da Paixão).

Mas se esta prática musical é alargada, permanecendo em Portugal e, pelos vistos, no Brasil, até ao século XIX, o carácter da sua música é que sobressai no panorama da prática musical congénere em toda a Europa. Esta singularidade da música portuguesa, assenta em dois planos bem diferenciados: o cantochão e a técnica polifónica dos Versos da Paixão utilizados em Portugal.

A) O CANTOCHÃO. Conhecem-se três Passionários impressos em Portugal no século XVI: »»»» [SLIDES] o de Diogo Fernandes Formoso (Lisboa 1543), o de Manuel Cardoso (Leiria 1575) e o de Fr. Estêvão de Cristo (Lisboa 1595). Todos eles apresentam a mesma melodia para o canto das quatro Paixões: de S. Mateus, de S. Marcos, de S. Lucas e de S. João, numa igualdade essencial só variada pela imposição textual e pelo gosto de cada editor no que se refere a cadências e ao *accentus* de certas passagens. Pelas declarações expressas dos autores, o primeiro e o segundo deste Passionários recolheram intencionalmente o modelo musical utilizado na Capela Real Portuguesa. Este modelo impõe-se em Portugal através dos vários Pasisonários conhecidos, impressos e manuscritos e ainda através da indicação de importantes cantochanistas da época em Portugal, mau grado a indicação, por parte de Manuel Cardoso e do próprio Fr. Erstêvão, da fidelidade às normas tridentinas e ainda, o que é mais elucidativo, mau grado a existência de um documento musical na Biblioteca Nacional, o Cod. 5693, - copiado em 1565 por um tal Joanes Rochus e autenticado em 1594 por Fr. Damião Vaz - com a música da Paixão praticada na capela papal especialmente copiada para se trazer para Portugal[11].

Ora em face dos quadros com os modelos europeus hoje conhecidos pelos musicólogos não aparece nenhum semelhante ao português. **[Efectivamente**, ao contrário da imensa maioria de melodias adoptadas em diversas regiões eclesiásticas da Europa, em que o *accentus* musical da Paixão é repartido por três notas/tenor, ou notas recitativas correspondentes aos três diáconos quer cantavam o discurso do narrador, do Cristo ou dos restantes personagens, - notas essas muito diversificadas ao longo da geografia eclesial -, o modelo português apresenta apenas duas notas/tenor uma em Fá2 para o narrador e para o Cristo e outra em Dó3 para as restantes personagens da Paixão, singlares ou coelctivas.]

»»»»»Ouçamos um modelo de canto monofónico da Paixão segundo o modelo romano…. Ao mesmo tempo reparemos na diferença do modelo português nos [SLIDES].

Este modelo português constante dos passionários conhecidos desde o século XVI, permanece vigente até por volta de 1732, altura em que aparece um *Cantus Passionis*, impresso em Lisboa, pela primeira vez com o *tonus* romano, facto que se explica depois de ter chegado a Lisboa, em 1729 e a convite de D. João V em plena febre de italianização, Giovanni Giorgi, ex mestre de capela de S. João de Latrão, para ensinar cantochão aos frades arrábidos. Por outro lado, a origem do modelo tradicional português perde-se na bruma da Idade Média, sabendo-se apenas que um primeiro documento com este *tonus* aparece numa página em palimpsesto do Alcobacense 167 da Biblioteca Nacional.

Mas a singularidade do cantochão português não fica por aqui. De facto não é só o modelo melódico que está em causa: também a interpretação rítmica do *accentus* é devidamente explicada na introdução dos Passionários impressos do século XVI, o que corresponde aliás a uma prática generalizada do cantochão pelo menos ao nível da Península Ibérica, na opinião bem fundamentada de José López-Calo[12]. Mais ainda, a partir de vários manuscritos com música da Paixão produzidos em Santa Cruz de Coimbra, pode-se afirmar que a monofonia, isto é, o cantochão da Paixão tal como era executado em Santa Cruz de Coimbra

– e logicamente em todos os mosteiros da mesma Congregação – adoptavam uma forma ritmada.

Sei que estou a falar para um auditório diversificado e não necessariamente familiarizado com a música como ciência. Para me fazer entender neste pormenor, julgo que todos conhecem as interpretações do canto gregoriano emanadas oficialmente nos princiípios do século XX pela acção admirável dos monges de Solesmes. Mas convém saber o que este monges sabiam: que há outras escolas de interpretação das mesmas peças gregorianas e que eles próprios admitem o ritmo mensurado em determinadas formas musicais gregorianas.

»»»»»»»Vejamos um exemplo de cantochão ritmado….

O conhecimento do modelo tradicional português não deixou de intrigar D. Jean Claire, o monge solesmense consultado para emitir opinião sobre o mesmo. Mas a sua perplexidade foi certamente maior quando verificou que as melodias de cantochão produzidas em Santa Cruz de Coimbra se revestiam de aspectos claramente mensurados, como se pode ver também em passagens reproduzidas de manuscritos da Universaidade de Coimbra e ainda em transcrição paralela dos mesmos….

Parece que Santa Cruz de Coimbra prezou este tipo de escrita, uma vez que a encontramos em vários manuscritos ali produzidos e hoje à guarda da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. »»»»»» [SLIDES] E essa escrita não aparece apenas em livros de cantochão: também livros de polifonia, quando por vezes aparecem composições alternadas com cantochão apresentam a mesma escrita. É o caso do MM 53, contendo maioritariamente peças de D. Pedro de Cristo, onde, alternando com versos polifónicos, o copista, que alguns musicólogos presumem ser o próprio, apresenta alguns versos em cantochão com um tipo de escrita perfeitamente mensural à maneira dos Passionários atrás citados.

[Não é difícil entender assim que cantar cantochão da maneira como aparece escritao nos Mss citados exige verdadeiro virtuosismo, justificando-se a fama que alguns Cónegos de Santa Cruz tiveram de serem exímios cantores nomeadamente nos Bradados da Paixão, o que valeu a alguns serems expressamente convidados por Filipe II para se deslocarem a Espanha para demonstrarem os seus dotes.][13]

Não é de excluir que a versão rítmica do cantochão de Santa Cruz de Coimbra constituísse também parte do privilégio invocado pelos capitulares do mesmo Mosteiro quando decidiram, em 1569 e 1575, ante a imposição romana do Breviário e do Missal tridentinos, reivindicar a tradição de mais de 200 anos que o decreto pontífício previa, encomendando a D. Vicente a escrita das melodias que tradicionalmente se adoptavam naquele histórico Mosteiro[14].

B) VERSOS POLIFÓNICOS. Se o emprego da polifonia durante o canto litúrgico da Paixão era uma técnica generalizada, sobretudo a partir do século XVII, a escrita a 3 vozes de alguns versos da Paixão é um procedimento já documentado no século XVI. Trata-se, sobretudo, de uma polifonia composta em palavras de Cristo, o que só se pode entender dentro de uma estética mistificante, i.e. como forma de sublinhar expressivamente algumas frases tidas como mais importantes. No caso concreto de Coimbra sabe-se que estas frases polifónicas eram a 3 vozes para serem executadas pelos três diáconos da Paixão. É óbvio que, assim executada, a Paixão litúrgica deixava de ser uma simples *lectio* para se converter em verdadeira *oratio*, em que a expressividade tinha toda importância que lhe dera a música maneirista.

Não obstante a expressão hiperbólica de um ilustre musicólogo português, segundo o qual os Ditos de Cristo a 3 vozes de Franciso Martins (séc. XVII) constituíam «caso único» na História da Música Europeia, a verdade é que a qualidade e abundância de Versos da Paixão a 3 praticados em Portugal desde meados do século XVI até finais do século XVIII é um fenómeno raro no panorama da música sacra ocidental. É certo que, também neste campo, os portugueses não inventaram coisa nenhuma: já na passagem do séc. XV para o XVI cantores ibéricos da capela papal iniciaram uma nova prática do canto da Paixão por vontade expressa do próprio Papa Alexandre VI (1492-1503), segundo a qual os três diáconos/cantores da Paixão executaram a três vozes alguns versos da Paixão, entre os quais alguns ditos de Cristo e algumas frases do narrador[15].

Existe na Biblioteca Casanatense de Roma um manuscrito da segunda metade do séc. XVI que, entre outras coisas, contém frases de Cristo a 3, tal como se indicara na prática musical de Alexandre VI (1492-1503), atribuídas aos cantores espanhóis da capela papal. Sabe-se, por outro lado que Juan Escribano (+1557) entrou para a capela papal em 1503 e que, em 1534, recebeu dinheiro pela música de lamentações e ainda pelas palavras de Cristo em canto figurado[16]. De resto, conhecem-se na Itália outras composições musicais com as palavras de Cristo a 3 vozes: a Paixão de Mt de Giovanni Nasco (a. 1543), as Paixões de Mt e Jo de Vincentius Ruffus (c. de 1570), a Paixão de Jo de Paolo Aretino (1583), e ainda os versos de Cristo da Paixão de Jo de Cipriano de Rore (1516-1565). »»»»»»» Paixão de Jo de C. de Rore.

Em Espanha, e em época próxima à de Alexandre VI, aparece em Málaga um livro de coro com polifonia acrescentada c. de 1500, com algumas frases a 3 do narrador, nomeadamente o proémio e a conclusão da P. Todavia, para além deste documento, em Espanha durante todo o século XVI não aparecem mais

composições com esta características[: os primeiros exemplos musicais com o tratamento polifónico de frases de Cristo a 3 encontram-se na Catedral de Cuenca – vários paixões mss do séc. XVII com proémio, conclusão e alguns versos do narrador e do própio Cristo a 3, e ainda num códice (c. 1600) do Convento del Carmen, no Mèxico, com as Turbas, proémio e as frases: *Tristis est anima mea, Eli, Eli, Mulier ecce filius tuus, Consumatum est, Et egressus foras*, nas mesmas condições.]

Ora a documentação portuguesa da música da Paixão permite, desde já, definir o gosto e a prática da polifonia dos Ditos de Cristo a 3. Se, apenas nos séculos XVI e XVII, foi possível inventariar 13 espécimes de Versos da Paixão com ditos de Cristo, entre os quais 7 até finais do século XVI, isso indica que, em certos círculos eclesiásticos pelo menos (e, concretamente , em Santa Cruz de Coimbra) se prezou a expressão musical polifónica de alguns versos da paixão e concretamente de algumas das frases de Cristo. Este facto, provavelmente autorizado pelo exemplo da capela papal, apenas se explica pela vontade de enfatizar misticamente determinadas palavras do relato litúrgico da Paixão de Cristo. O que não parece estranhar se se tiver em conta a própria definição da Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho sediados no Mosteiro de Santa Cruz, em que a referência aos temas da Cruz terá sido sempre especialmente cultivada, nos livros litúrgicos como na arte religiosa cultivada no Mosteiro. A verdade é que, após o exemplo de Santa Cruz, com uma prática musical individualizada na monofonia como na polifonia, todas as igrejas portuguesas, e consequewntemente os seus compositroes, aderiram à técnica do canto polifónico da Paixão, o que, acentuando-se no século XVII, se prolongou até princípios do século XIX.

Não quero abusar mais da vossa atenção. Entendo que os dados apresentados documentam suficientemente a excelência e a singularidade de uma música portuguesa. Toda ela, em grande parte aguardando silenciosamente no pó dos arquivos a ressurreição sonora que os musicólogos e os responsáveis políticos algum dia lhe darão, constitui um património que levanta bem alto o nome de Portugal, ao mesmo tempo que explica a identidade de fenómenos culturais através de um mundo vasto irmanado pela língua de Camões.

Notas

1. É o problema da identidade cultural nacional, que Fritz Teixeira de Salles coloca na «feição literária singularizante do sistema expressivo geral de um povo» e que Jacinto do Prado Coelho concretiza dizendo que «a literatura, como a língua, o folclore, o estilo de vida quotidiano, as artes plásticas, a música, as instituições tradicionais, etc, constituem aspectos diferentes, conjugáveis (mas com âmbitos próprios e relativa autonomia), do que chamamos *personalidade colectiva* ou *cultura nacional*». Cf. Jacinto do Prado Coelho, *A originalidade da literatura portuguesa,* Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1992, 3ª ed., «Biblioteca Breve, vol. 1», pp. 10-12.

2. Cf. M. Querol Gavaldá, *Música barroca española*, vol. I, «Polifonía profana (cancioneros del siglo XVII)», Barcelona, 1970.

3. Joaquim Mendes dos Remédios, *Os Vilhancicos: Breve estudo bibliográfico-crítico dum género literário, que desapareceu há duzentos anos*, Lisboa, Lumen, 1923. Estuda 55 colecções de vilancicos datados de 1670 a 1723.

4. Ernesto Donato, «Os Vilhancicos da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra» in *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, IX/1 a 6 (Janeiro a Junho de 1928), 99-144, e IX/7 a 12 (julho a Dezembro de 1928), 384-439.

5. Rodrigues Lapa, *Os Vilancicos (o vilancico galego nos séculos XVII e XVIII)* Lisboa, 1930.

6. Darcy Damasceno, *Vilancicos seiscentistas*, Rio de Janeiro, Divisão de Publicações e Divulgação, 1970. Publica 100 vilancicos coleccionados por Diogo Barbosa Machado, hoje de posse da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, quase todos cantados na Capela Real entre os anos de 1640 e 1710.

7. Rui Vieira Nery, *The music manuscripts in the library of King D. João IV of Portugal (1604-1656): a study of iberian music repertoire in the sixteenth and seventeenth centuries.* Dissertação doutoral apresentada na Universidade de Texas/Austin, inédita, vol. II, p. 772.

8. Cf. Robert Stevenson, «Características do vilancico barroco», Introdução a *Vilancicos Portugueses*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976, Série «Portugaliae Musica» XXIX, p. XIV.

9. Carolina Michalis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda,* Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, re-impressão da edição de Halle (1904), vol. II, pp. 188-789

10. Cf. Jaelson Trindade e Paulo Castagna, «Música pré-barroca luso-americana: o grupo de Mogi das Cruzes» in *Revista electrónica de Musicologia*, São Paulo Departamento de Artes da UFPr, vol. 1.2 / Dezembro de 1996.

11. Cf. José Maria Pedrosa d'Abreu Cardoso, *O canto litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII: os Passionários polifónicos de Guimarães e Coimbra.* Coimbra: Faculdade de Letras, 1998, dissertação para o doutoramento, inédita, cap. 5.

12. José López-Calo, *Historia de la música española: 3. Siglo XVII*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 82.

13. Cf. Ernesto Gonçalves Pinho, *Santa Cruz de Coimbra Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, p. 48.

14. Cf. José Maria Pedrosa d'Abreu Cardoso, *ib.* p. 53ss.

15. Cf. Richard Sherr, "The 'Spanish nation' in the papal chapel 1492-1521", *Early Music*, November 1992, vol. XX, nº 4, p. 602.

16. *Ibidem.*

Documentos de interesse para o brasil e portugal encontrados nos arquivos espanhóis (Sec. XVI e XVII)

Dra. Roseli Santaella Stella
Associação Internacional Anchieta

Na reconstrução do processo histórico, visíveis nos registros legados pelas gerações passadas, o manuscrito é a única arma segura para o pesquisador, quer seja na forma original ou cópias de espécie distinta.

Objetivando a preservação desses registros e para que haja condições mínimas de pesquisa, faz-se necessário facilitar o acesso à informação documental. Tal acesso pode ser traduzido pelo recolhimento dos manuscritos dispersos nos vários arquivos brasileiros e do exterior, e divulgá-los por meio de obras de referências, tornando a consulta das cópias possível através de microfilmes, reproduções em papel e fotográficas e CDs ROM, nesse último caso, a exemplo do que se pretende realizar com a documentação pertinente ao Brasil encontrada em arquivos espanhóis.

Sem os instrumentos capazes de proporcionar ao pesquisador a informação e o acesso aos documentos remotos, a maioria dos projetos de estudo está fadado ao abandono, ou a trabalho incompleto e, quando não, bastante árduo e prolongado.

Face às inúmeras deficiências dos arquivos nacionais, inclusive da própria arquivística, já em 1985 Heloísa Liberalli Bellotto questionava se a mesma estaria "*adequada à demanda de seus principais usuários, no âmbito dos arquivos históricos*"[1]. E transcorrida mais de uma década, poderia dizer-se que a situação pouco mudou não fossem as iniciativas do Ministério da Cultura, primeiro junto ao Arquivo Ultramarino, para resgatar manuscritos referentes ao Brasil, em forma de microfilmes[2].

Avaliando a complexidade da função de recolher, processar e divulgar documentos, diante da amplitude que a pesquisa adquire, a mesma autora salienta que as soluções "*residem em necessidade urgente de modernização, da qual não está alheia de forma alguma a informática; na compreensão dos problemas de centralização e, ou, descentralização segundo a tipificação dos países*"[3].

Especialmente a partir da última década, entre outros fatores impulsionada pela projeção de eventos em torno do Descobrimento, é grande a conscientização dos vários problemas que envolvem os centros brasileiros de documentação, acarretando conseqüências diretas à ciência histórica. A constatação da existência de lacunas irrecuperáveis, levou José Sebastião Witter, então supervisor da Divisão de Arquivos do Estado de São Paulo em 1985, a tecer o seguinte comentário: "*Se o passado não cuidou de seus arquivos, cabe ao presente evitar que novas lacunas se abram, aparelhando e modernizando as suas instituições*"[4].

Além disso, não foi mantida a unidade e a indivisibilidade arquivística, resultando na dispersão de fundos por vários arquivos nacionais. Como exemplo de uma política administrativa positiva conhecemos o procedimento adotado pelo governo espanhol no final do século XVIII. Todos os documentos relativos às possessões americanas, os chamados "Papeles de América", foram recolhidos e transferidos para o *Archivo General de Indias*, formando as várias seções ou fundos ali existentes. Evitou-se com isso a dispersão dos manuscritos de semelhante teor temático, facilitando a reconstrução do processo histórico das possessões espanholas no Novo Mundo.

Como tal procedimento não é viável no Brasil diante da legislação concernente, uma forma de amenizar parte da lacuna amplamente conhecida consiste na recuperação dos manuscritos existentes no exterior que dizem respeito aos temas nacionais.

Portanto, diante da situação atual, urge recolher documentos do período, ainda que em forma de cópias para promover a pesquisa, oferecendo meios e instrumentos que facilitem a identificação e localização de informações, a fim de que o processo de evolução do Brasil Colônia possa ser elucidado em toda e qualquer área do conhecimento. Só assim, as Ciências no Brasil terão suporte necessário para adentrar o novo século, viabilizando o acesso a elementos reveladores que remontam às nossas origens ainda desconhecidas, mesmo depois de transcorridos cinco séculos após o início da colonização.

Nesse sentido, há que se destacar a grande lacuna existente na historiografia brasileira, especialmente, relativa ao período de dominação espanhola. Nesta fase, compreendida entre 1580 e 1640, o Brasil esteve sob o governo dos reis da Espanha, posto que Felipe II ascendera ao trono luso.

Embora pareça que tal comentário peca por generalização, esta lacuna é incontestável. Isso porque, seja qual for a natureza do fato histórico a ser estudado, quer econômico, político, social, e outros, encontramos no Brasil escassos elementos capazes de reconstituir tão significativa fase.

Tal escassez é justificada pela soma de vários fatores. Entre eles o incêndio proposital de documentos oficiais, como foi o caso do ocorrido com grande parte da documentação das Câmaras Municipais de Salvador, Olinda e São Vicente durante ataques estrangeiros; ignorância popular responsável pelo não registro de dados e fatos; incompatibilidade natural do clima indispensável para a conservação de papéis; falta de recursos técnicos e pessoal qualificado para a preservação dos poucos documentos que resistiram aos séculos; instalações precárias para a guarda dos manuscritos; inexistência de regulamentos e despreparo do elemento humano para o processo seletivo do material a ser conservado.

Face a esta situação, cada vez mais são desprezados trabalhos referentes ao período colonial, para dar lugar a pesquisas com fontes de mais fácil acesso, e economicamente mais viáveis.

Outro fator relevante que justifica a carência de estudos sobre os séculos XVI e XVII, é o fato de que vários acontecimentos marcantes foram impulsionados durante o governo espanhol. Como é notório, esta fase não tem sido estudada em suas linhas estruturais, também devido à falta de interesse pelo tema. Tal desinteresse, uma evidente herança lusa, esteve presente quando os meios de comunicação entre a Europa e América eram caros e deficientes, e a tecnologia representava apenas obra de ficção científica.

Até então, os fundamentos da historiografia brasileira estavam apoiados na história oficial lusa, como seria natural, e calcados nos arquivos portugueses, especialmente no Arquivo da Torre do Tombo. É, pois, evidente, que o estudo das relações do Brasil com o Império dos Áustrias ficasse relegado a segundo plano no contexto daquela singular fase política.

Por outro lado, grande parte dos manuscritos referentes ao Brasil dos primeiros tempos encontram-se espalhados por vários arquivos no exterior, a exemplo dos existentes nos arquivos espanhóis. E quando se acham no Brasil a pesquisa é ainda dificultada devido aos recursos técnicos, com altos custos de reprodução e ampliação do material selecionado.

Dentre os arquivos espanhóis depositários de documentação interessante ao Brasil destacam-se o *Archivo General de Simancas, Archivo, Archivo General de Indias* e *Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife*.

O Arquivo Geral de Simancas guarda, principalmente, os papéis emanados dos Filipes, de seus validos, e demais colegiados da monarquia espanhola -com exceção do Conselho de Índias, depositados em Sevilha- e do Conselho de Portugal criado por Felipe II, em 1581.

Este último nos interessa particularmente, por tratar-se de instituição do poder central, encarregado de mediar entre as instituições portuguesas e os monarcas radicados na Corte espanhola. Importa destacar que, durante o período de união das Coroas, os reis da Espanha foram assessorados pelo Conselho de Portugal, ou por Juntas *ad hoc* sediadas em Madri ou Valhadoli. Por essa razão, os documentos respeitantes aos territórios do Império luso, entre eles o Brasil, encontram-se na sua maior parte depositados na Espanha, especialmente no Arquivo de Simancas.

Através dos papéis desse centro de pesquisa, têm-se as determinações diretas ao Brasil, e indiretas no Arquivo Geral das Índias, em Sevilha, pois os temas são tratados na correspondência enviada pelas Reais Audiências, como é o caso da de Buenos Aires, e nos despachos do Conselho de Índias ou deliberações régias correspondentes. No geral, são determinações para as Audiências, muitas das quais visando regulamentar ou coibir as relações entre o Brasil e as possessões espanholas. Também encontram-se informações da oficialidade local na tentativa de coibir o contrabando então praticado com o Paraguai, Buenos Aires e até com o Alto Peru.

Já o Arquivo de Tenerife guarda documentos relativos ao trato legal entre o Arquipélago espanhol e os principais portos brasileiros. Através dos registros de certos escrivães locais, é possível vislumbrar a estrutura comercial nos seus múltiplos aspectos.

O papel de Tenerife com relação ao Brasil é pouco conhecido, no que diz respeito à tecitura mercantil engendrada na esfera do Atlântico. Salvo pequenas menções em obras gerais sobre o arquipélago, o trato dos portos brasileiros com as Canárias, geralmente, não foi estudado no Brasil, na Espanha e em Portugal utilizando tal acervo, embora o porto de Garachico, em Tenerife, fosse bastante significativo no intercâmbio do açúcar e do vinho praticado no mesmo período pelos mercadores portugueses e espanhóis que se dirigiam à América meridional[5].

Quanto ao desenvolvimento do trabalho de resgate do conjunto de tais documentos, importa destacar que as pesquisas encontram-se em adiantada fase de desenvolvimento, restando completar a indexação. Ou seja, grande parte dos manuscritos dos séculos XVI e XVII encontram-se selecionados, microfilmados ou

fotocopiados, lidos e ordenados em forma de fichas, tornando viável a execução do projeto em questão que deverá apresentar por volta de 5 mil páginas de documentos, com o respectivo verbete e índice temático, remissivo e onomástico.

Cabe destacar que a pesquisa originou-se da coleta de material a fim de elaborar uma tese de Doutorado intitulada *O Domínio Espanhol no Brasil Durante a Monarquia dos Filipes: 1580-1640.*[6] Nesta ocasião, o universo de nossas preocupações centrava-se na constatação ou não da efetiva preponderância político-administrativa da Espanha sobre o Brasil, sendo que naquela ocasião foram desprezadas séries documentais que, embora tratassem do Brasil espanhol não se reportavam às orientações filipinas, e agora incluídas nesse projeto.

Fatos políticos e econômicos, no geral, são tratados na documentação, revelando o quadro estrutural da gestão espanhola e depois portuguesa sobre o Brasil. Além disso, a extensão do comércio do qual o Brasil era elemento chave, tanto como ponto de escala, como consumidor de manufaturas européias e fornecedor de produtos destinados às principais praças européias e americanas.

Para citar apenas alguns desses fatos, lembramos que o ciclo da cana-de-açúcar conheceu seu apogeu durante o governo filipino. A madeira de tinta anteriormente explorada continuou abastecendo o mercado europeu, enquanto os primeiros veios auríferos tornaram-se conhecidos na capitania de São Vicente, embora tal descoberta não fosse amplamente divulgada na virada do século XVI. Soma-se a isso, o incremento do tráfico entre o Brasil e a região do Prata, bem como com os arquipélagos atlânticos. Tais fatos e outros sugerem orientações políticas espanholas, ora incentivando avanços para tornar efetiva a conquista e ocupação do solo brasileiro, ora coibindo ações que poderiam ferir interesses político-econômicos da Coroa filipina com relação às suas Índias de Castela.

Relevância do Projeto

Sabendo-se que os dois primeiros séculos de colonização brasileira é período pouco estudado e que as fontes manuscritas para a história colonial encontradas no Brasil são escassas, cabe verificar particularmente a relevância do Projeto, tendo em vista a proposta do Projeto e os trabalhos existentes que contemplam direta ou indiretamente o tema. Isso implica discorrer sobre o instrumentos de pesquisas a serem elaborados, um deles sob a forma de catálogo seletivo.

Tal instrumento, quanto à composição, não obedece a ordem de arranjo dos fundos e séries que a documentação tem dentro do arquivo, nem mesmo contempla inteiramente um determinado fundo.

Segundo Heloísa Liberalli Bellotto, o repertório ou catálogo seletivo, consiste na abordagem de documentos referentes a certos temas, pessoas ou eventos localizados em um ou mais fundos de um arquivo ou arquivos. Tal seleção ainda pode obedecer critérios de interesse e importância, segundo conceitos do autor[7].

Maria Amélia Porto Miguéis esclarece que o catálogo seletivo é um instrumento que traz a *"relação seletiva de documentos pertencentes a um ou mais fundos e no qual cada peça integrante de uma unidade de arquivamento é descrita minuciosamente"*[8].

O catálogo seletivo é, portanto, o tipo de instrumento de pesquisa que se enquadra no trabalho a ser apresentado sobre os documentos relativos ao Brasil filipino existentes nos arquivos espanhóis, pois os mesmos acham-se dispersos por vários arquivos, fundos e seções de manuscritos provenientes do Brasil, de Portugal, da Espanha, da América espanhola e das Ilhas atlânticas, permeados por papéis relativos às feitorias e possessões lusas na África e Ásia, no caso do Arquivo de Simancas, e das Colônias espanholas em território americano.

Necessariamente, tal instrumento não deve surgir do trabalho de funcionários do arquivo. Pode nascer como resultado de pesquisas desenvolvidas por qualquer investigador e, como forma de contribuir para o acesso ao conteúdo dos fundos que não dispõem de catálogos temáticos. Além de tornar conhecida a documentação de um fundo ou seção, evita que se faça o manuseio total do legajo ou livro, auxiliando na preservação do acervo documental, por natureza deteriorável.

Tal instrumento poderá incentivar estudos de temas nacionais como outros relacionados à Europa e África. Dos resultados das possíveis pesquisas que se abrirão, todos poderão usufruir para elucidar aspectos desse período pouco conhecido e estudado tanto no Brasil, como em Portugal e na Espanha.

Um balanço dos trabalhos existentes comprova as afirmações acima, e indica a pouca atenção que os documentos relacionados ao Brasil tem recebido por parte de pesquisadores brasileiros, espanhóis e portugueses, tanto da área de história como de arquivo.

Apenas sobre o Arquivo das Índias, em Sevilha, existe um catálogo desenvolvido por João Cabral de Mello

Neto, intitulado *O Arquivo das Índias e o Brasil: Documentos para a História do Brasil Existentes no Arquivo das Índias de Sevilha*[9].

No entanto, conforme se pode verificar, tal trabalho merece minuciosa revisão. Passados vinte anos após a sua publicação, apresenta indicações não encontradas. Este fato explica-se pelo pouco cuidado de alguns pesquisadores no arranjo de papéis soltos após serem consultados, em período anterior ao processo de modernização do Arquivo, em 1992.[10] Além disso, outros documentos ali existentes não foram referenciados no referido catálogo. Mesmo assim, constitui-se em instrumento de grande valor, especialmente, para a pesquisa de aspectos relativos ao comércio português com a América espanhola durante o período filipino.

A documentação interessante ao Brasil encontrada no mesmo Arquivo, ainda foi em parte reproduzida por Pablo Pastells na *Historia de la Cia. de Jesus en la Província del Paraguay (Argentina, Paraguay, Uruguay Peru, Bolívia y Brasil)*[11], e ainda certos documentos foram copiados por determinação de Afonso de Taunay e publicados nos *Anais do Museu Paulista*[12].

A Biblioteca Nacional, em Madri, entre o seu rico acervo, guarda manuscritos pertinentes à ocupação holandesa no Brasil, merecendo comentários de Julian Paz no *Catálogo de Manuscritos de América Existentes en la Biblioteca Nacional*[13].

No entanto, não há no Brasil, Espanha e Portugal, qualquer instrumento de pesquisa sobre as fontes pertinentes ao Brasil filipino, encontradas no Arquivo de Simancas.

A inexistência de tal trabalho é atestada por José Honório Rodrigues, em *A Pesquisa Histórica no Brasil*[14], quando comenta os catálogos dos vários arquivos espanhóis.

Jean Glénisson, em *Iniciação dos Estudos Históricos,* tece pequeno comentário sobre a passagem de Varnhagen por Simancas em 1847, buscando "*material referente aos problemas de limites com as antigas colônias espanholas"*[15]. Já Américo Jacobina Lacombe refere-se às pesquisas de Varnhagen em Simancas, dizendo encontrar-se na Biblioteca Nacional uma relação das cópias de tais manuscritos extraídos por ordem do grande historiador[16].

Tempos depois, em Portugal, Joaquim Veríssimo Serrão reconhecia:

> *Por motivos que radicam ancestrais sentimentos e que têm levado a ignorar o problema em suas linhas fundamentais, pode afirmar-se que a época filipina continua a ser a mais ignorada da história portuguesa. Basta dizer que o excelente manancial do Arquivo de Simancas está quase todo por aproveitar*[17].

Face aos trabalhos existentes sobre a fase de dominação espanhola, é necessário ressaltar que a Tese anteriormente citada[18] é o trabalho que mais serviu-se dos documentos concernentes às matérias brasileiras ali encontrados.

Vê-se, portanto, que se no campo da ciência histórica, até pouco tempo, o acervo do período filipino não havia sido explorado, muito menos tal acervo recebeu atenção especial na área da arquivística. Entretanto, devemos destacar a existência de certos instrumentos de pesquisa que trazem algumas referências gerais à documentação de Simancas concernente a essa fase.

Antonio de Souza Júnior, em *Manuscritos do Brasil nos Arquivos de Portugal e da Espanha,* baseando-se em consultas de catálogos gerais sobre os fundos do Arquivo de Simancas, indica sumariamente alguns legajos e, de maneira incompleta, certos documentos relativos ao Brasil[19].

A mais completa abordagem publicada no Brasil sobre o Arquivo de Simancas foi feita no princípio do século por Pedro Souto Maior. Encontra-se na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, sob o título *Nos Archivos de Hispanha - Relação dos Manuscritos que Interessam ao Brasil*[20].

No mencionado trabalho, o autor apresenta uma coletânea de verbetes de documentos existentes no Arquivo Geral de Índias, na Academia Real de História, na Biblioteca Nacional, no Arquivo Hidrográfico e no Arquivo Geral de Simancas. Deste último indica 110 documentos, porém não cita o número das respectivas páginas. Tal falha e outras relativas aos comentários dos documentos apresentados, provavelmente, resultaram do curto espaço de tempo que Souto Maior pesquisou no referido Arquivo, ou seja, *"20 e tantos dias"*[21].

Levando-se em consideração o número dos manuscritos relacionados em época que não havia recursos

técnicos para a cópia de documentos, a coleta das informações deu-se com bastante rapidez, o que compromete trabalhos do gênero.

Tão somente a falta de tempo pode justificar o equívoco de tão ilustre historiador quando afirma existir na seção Estado, *legajo* 377, do ano de 1577, *"várias cartas de d. Sebastião a Carlos V com assignatura autographa"*[22]. Note-se que o Rei da Espanha havia falecido em 1558. Em outra referência aponta Antonio de Siqueira como autor da relação dos gastos das capitanias do Brasil e valor das suas rendas em 1605, quando na verdade a autoria cabe a Ambrósio de Siqueira.[23]

No entanto, tais problemas não desmerecem o valor do trabalho, enquanto ensaio de relação geral de documentos sobre o Brasil encontrados em arquivos espanhóis.

José Antonio Gonsalves de Mello também refere-se ao Arquivo de Simancas que visitou em 1958, destacando com segurança:

> *É este o mais importante centro de documentação histórica espanhola respeitante ao Nordeste brasileiro, na sua maior parte ainda por investigar por historiadores do nosso país*[24].

De fato, os documentos ali depositados são fundamentais para o Brasil-Holandes, tanto que Evaldo Cabral de Mello valeu-se dos apontamentos de José Antonio, resultando, entre outros, no trabalho *Olinda Restaurada,* em cujo prefácio esclarece:

> *Valeu-se também o autor* [Evaldo Cabral] *das notas do historiador José Antônio Gonsalves de Mello, referentes às suas investigações no Arquivo Geral de Simancas (Espanha), de especial importância para a guerra de resistência, e que ele gentilmente pôs à sua disposição Recife*[25].

Na referida obra esseis documentos encontram-se citados, embora não seja apresentada a completa e devida indicação dos mesmos no maço ou na encadernação onde poderão ser localizados.

Quanto a outros trabalhos de caráter geral sobre o Arquivo de Simancas, devemos destacar aquelas que se referem aos documentos relativos a Portugal. Tal é o caso do *Catálogo dos Manuscritos de Simancas Respeitantes à História Portuguesa,* do Padre Francisco Manuel Alves[26], e *O Arquivo Geral de Simancas, sua Importância Capital para a História Portuguesa, de José Maria de Queirós Velloso*[27].

Além dos trabalhos específicos sobre a temática portuguesa acima citados, a maioria das seções do Arquivo conta com catálogos gerais. Em tais instrumentos, encontram-se vagas referências a alguns manuscritos interessantes ao Brasil. Dentre eles podemos citar:

-Angel de la Plaza Bores, *Secretarías Provinciales: Títulos Nobiliarios Concedidos por Nuestros Monarcas en Flandes, Italia y Portugal - Siglos XVI Y XVII*, Valladolid, S/Ed., 1923.

-.....Guia del Investigador - *Archivo de Simancas*, Madrid, 3ª Ed., Ministerio de Cultura, 1986.

-Ascención de la Plaza Santiago, *Contaduría Mayor de Cuentas-3ª, Época: Siglos XVI Y XVIII,* Valladolid, S/Ed., 1923.

-Julián Paz, *Archivo General de Simancas, Secretaría de Estado - Documentos de las Negociaciones de Flandes, Holanda y Bruselas (1506-1795)*, Madrid, 2ª. Ed., Ministerio Cultura,1946. (Catálogo Nº IIII).

-..... *Archivo General de Simancas: Secretaría de Estado - Capitulaciones con Francia y Negociaciones Diplomáticas de los Embajadores de España en Aquella Corte: 1255-1714,* Madrid, S/Ed., 1947 (Catálogo Nº IV).

-Ricardo Magdaleno, *Archivo General de Simancas: Secretaría de Estado-.Documentos Relativos a Inglaterra 1254-1834*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1947 (Catálogo Nº XVIII).

-Tomás González, *Inventario Razonado de los Papeles de Estado de la Negociación de Portugal que Alcanza en este Real Archivo de Simancas hasta el Año de 1700* (Inventário manuscrito, Nº 44).

Ainda que existam tais instrumentos com alguma indicação sobre matérias brasileiras, a pesquisa carece de um catálogo que abranja as várias seções. Um panorama geral dos fundos já pesquisados, conduz naturalmente ao juízo de importância do trabalho proposto:

> *Secretarias Provinciales* - conservam os documentos procedentes dos vários Conselhos Provinciais da Monarquia espanhola. Entre eles o Conselho de Portugal, cujos papéis encontram-se no grupo denominado "Secretaria del Consejo de Portugal".

Aqui encontram-se decretos, portarias e alvarás dirigidos ao Brasil. Para a consulta deste grupo, o Arquivo não dispõe de catálogo específico. Deve-se pesquisar em todos os maços (*legajos*) de documentos, porque os papéis das colônias portuguesas foram arranjados indiscriminadamente. Ou seja, em um *legajo* é corrente encontrar documentos respeitantes ao Brasil, juntamente com demais referentes às possessões e feitorias africanas, asiáticas, ou a Portugal metropolitano.

> *Secretaria de Estado* - reúne os documentos do Conselho de Estado da Monarquia espanhola. Esta seção está dividida em vários grupos, sendo consultados os documentos dos seguintes: Espanha, Negociação de Portugal, de Flandres e França.

Para a consulta de desse grupo, o Arquivo dispõe de catálogos específicos. Entretanto, para a localização de documentos relativos ao Brasil, deve-se proceder minuciosa pesquisa nos *legajos* pois, em geral, o catálogo descreve o manuscrito genericamente não citando temas brasileiros.

> *Contaduria Mayor de Cuentas* - reúne os documentos sobre as contas de administradores públicos. Dividida em grupos, consultamos a chamada 3ª época. Verificamos papéis sobre as contas dos tesoureiros do reino e tesoureiros gerais.

Este grupo possui catálogo específico porém, incompleto e, insuficiente para a condução da pesquisa.

> *Mapas, Planos y Dibujos* - os planos e mapas dos séculos XVI e XVII são poucos. A maior parte deles corresponde ao século XVIII.

Esta seção dispõe de um índice específico, além de inventário topográfico.

> *Guerra Antigua* – também chamada de *Guerra y Marina* reúne os manuscritos sobre o apresto de armadas para várias finalidades.

Esta seção possui catálogo completo para o período de governo de Felipe II, que se estende até 1598.

Nos resta comentar o mais completo guia de pesquisa desse Centro de documentação. Trata-se do *Archivo General de Simancas - Guia del Investigador,* de Angel de la Plaza Bores. Em tal trabalho, entre os instrumentos de pesquisa mencionados pelo autor, nada consta sobre catálogo específico de matérias brasileiras.

Pelo exposto, vê-se inexistirem instrumentos de pesquisa sobre documentos do Brasil filipino encontrados no Arquivo Geral de Simancas, comprovando, por sua vez, que jamais houve qualquer tentativa oficial brasileira no sentido de resgatar aqueles que nos interessam. E por parte de Portugal situação idêntica se repete.

O mesmo se pode constatar com relação ao Arquivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, cujo trabalho de busca centraliza-se nos Protocolos Notariais pois a sua tipologia documental é bastante relacionada com tudo o que se refere ao âmbito comercial das relações entre Canárias e o Brasil.

Considerando a quantidade de protocolos notariais do período conservados neste Arquivo, foram selecionados os que se referem ao porto de Garachico. Isso porque, esse era o porto com o maior tráfico comercial rumo a América, e os diversos escrivães que operavam nesta praça deixaram registros que contemplam todos os anos até 1640. Sendo assim, a série documental de Garachico produzida por seus escrivães é bastante completa sendo possível através desses manuscritos avaliar com exatidão o desenvolvimento do trato comercial com o Brasil, bem como produtos e elementos humanos envolvidos nesse tráfico.

A exemplo dos demais Arquivos, o de Santa Cruz de Tenerife não possui instrumento de pesquisa referente ao Brasil. Apenas sobre a América houve uma tentativa nesse sentido por ocasião das comemorações em torno do Descobrimento, em 1992, a qual, infelizmente, resultou infrutífera. Os catálogos existentes são gerais e elaborados segundo a série produzida pelos escrivães de registros que atuaram nos vários portos, e quando um documento refere-se ao Brasil o verbete apenas reporta-se às Índias, sendo, pois, necessário verificar um a um os manuscritos.

No conjunto, o Projeto Resgate "Barão de Rio Branco" dos documentos relativos ao Brasil encontrados na Espanha deverá reverter o panorama historiográfico dos séculos XVI e XVII, cuja feliz observação de Eduardo D'Oliveira França a propósito da última centúria é bastante sugestiva:

> *O século XVII teve a infelicidade de ficar entre o XVI e o XVIII. Ofuscado por dois esplendores, o Renascimento e as Luzes, êle parece distrofiar-se na comparação. Visto como um século cinzento. Penumbra entre o humanismo e o nacionalismo, não conseguiu ser nem luz nem sombra, nem branco nem preto. Sem duelos entre os poderes real e feudal, sem as angústias de consciências da Reforma, sem a epopéia das Descobertas ou o "rush" político da burguesia*

enriquecida. Sem os ardores revolucionários de 89, nem os resplendores filosóficos e reformistas das côrtes dos déspotas esclarecidos. Parece faltar dramaticidade ao Século XVII. Impressão de estagnação. De vazio como contribuição para a grande história. Século inútil e decadente? Nada mais falso. Apenas mal estudado. Século fecundo e decisivo. Século europeu por excelência.[28]

Objetivos

De maneira geral, são esses os principais objetivos e seus desdobramentos:

-Resgatar e catalogar os documentos referentes aos temas brasileiros encontrados nos Arquivos da Espanha, viabilizando a pesquisa em manuscritos espanhóis.

-Divulgar nos centros de estudos e de pesquisas do Brasil e do exterior, documentação espanhola referente aos séculos XVI e XVII.

-Incentivar no Brasil pesquisas pertinentes ao período colonial.

-Minimizar a lacuna existente na produção científica identificada com o período.

-Viabilizar fora da Espanha estudos com documentos localizados nos arquivos espanhóis.

Atingidos os objetivos acima mencionados, pretende-se que o período possa:

-ser analisado à luz de documentos pouco conhecidos;

-ser avaliado o papel do Brasil no contexto americano e euro-africano;

-abrir frentes de estudos às demais nações integrantes do Império português, as quais encontravam-se igualmente sob o domínio da Espanha;

-ser reavaliada a ação lusa e filipina na América frente à conjuntura política do momento.

Métodos e técnicas de trabalho

Pesquisa bibliográfica

A pesquisa bibliográfica norteou-se de maneira a verificar as fontes do período segundo a historiografia brasileira, espanhola e portuguesa.

Constituição de equipe de trabalho

Na Espanha foram constituídas equipes de apoio para revisar o levantamento até então realizado e complementar as pesquisas em prováveis fundos que não receberam a devida atenção em outras oportunidades. No caso do Arquivo histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, um convênio entre o Ministério da Cultura do Brasil e a Direção Regional de Arquivos das Ilhas Canárias permitiu que arquivistas desse Arquivo, sob a coordenação de sua Diretora, Maria del C. Ruiz Benítez de Lugo y Mármol, desenvolva os trabalhos de localização dos manuscritos interessantes ao Brasil.

No Brasil juntou-se ao Projeto, a Associação Mogiana de Paleografia a quem corresponde atuar na tarefa de leitura e elaboração dos verbetes e índices de determinados documentos.

Seleção dos manuscritos

A seleção dos manuscritos de qualquer tipo documental norteou-se por referências diretas ao Brasil. Independente da riqueza de informações todos os documentos receberam o mesmo tratamento e a seleção ainda norteou-se pela imparcialidade, visando fornecer subsídios para elucidar aspectos interessantes para toda e qualquer área de estudo.

Devido à heterogeneidade dos fundos dos vários arquivos consultados, a pesquisa requer o conhecimento da tipologia documental, fator necessário para a identificação e localização de manuscritos guardados entre tantos outros papéis referentes ao Império luso e espanhol, os quais não foram arranjados separadamente em sua forma original.

Outros Procedimentos

Após selecionar os manuscritos tendo como referencial as palavras-chave, os procedimentos abaixo foram adotados sendo seguidos dos demais na devida fase de execução do Projeto:

-Ordenação cronológica das cópias, segundo o Arquivo;

- Sistematização no registro de informações de maneira que o conjunto dos verbetes e *tesaurus* apresentem uniformidade quando da consulta.

-Elaboração de inventário, com indicação dos documentos segundo a origem: nome do arquivo, nome da seção, número do maço na seção, número da página ou do documento;

-Leitura paleográfica e interpretação histórica;

-Elaboração de ficha documental, contendo verbete e descritores ou índices, classificados de maneira temática, onomástica e geográfica;

-Tradução das fichas documentais redigidas em espanhol, quando provenientes da pesquisa complementar e elaborada pela equipe espanhola.

-Desenvolvimento do sistema para registro das informações, sendo que a base de dados apresenta diferentes campos, a saber: nome do arquivo, fundo, data, local, verbete e índices. O índice temático traz termos unificados, de maneira a facilitar a pesquisa. No índice onomástico foram registrados primeiro os nomes seguidos pelo sobrenome do personagem para evitar que a pesquisa seja dificultada face a critérios distintos adotados em Portugal e na Espanha. No índice geográfico foram registrados os artigos que fazem parte do nome do lugar, sendo que a ortografia aparece atualizada.

-Digitação das informações;

-Microfilmagem dos documentos em rolo matriz e cópias (2 negativos prata e 2 positivos), segundo critérios já adotados em trabalho de resgate da documentação referente ao Brasil encontrada no Arquivo Ultramarino.

-Reprodução impressa das fichas documentais, para compor o chamado Catálogo Seletivo. A listagem dos descritores será inserida no final, de maneira a compor um índice remissivo que conduzirá ao verbete correspondente.

-Reprodução dos documentos em forma de CD ROM, sendo que cada um será precedido de folha contendo a indicação do documento e o verbete correspondente. A consulta ao conteúdo será facilitada através do sistema de busca na base de dados que, por sua vez, propiciará pesquisa direta ao manuscrito que poderá ser visualizado no CD ROM.

Apresentação

Tanto no Catálogo seletivo como no CD ROM os documentos serão apresentados por ordem cronológica e separados segundo o Arquivo de origem. Ou seja, o trabalho será divido em três partes: Arquivo Geral de Simancas, Arquivo Geral de Índias e Arquivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Cada parte deverá apresentar dados esclarecedores referentes ao Arquivo e fundos nos quais a pesquisa foi centralizada.

Quanto ao *tesaurus*, ou índice, de acordo com a classificação, deverá ser único de maneira a indicar que o item pesquisado pode ser encontrado em um documento de determinado arquivo. O índice geral, por sua vez, também fornecerá o conjunto de manuscritos interessantes segundo o arquivo de origem.

Envolvidos no projeto

Coordenação Geral

Embaixador Wladimir Murtinho

Coordenação Técnica

Drª Esther Caldas Bertoletti

Coordenação Científica

Drª Roseli Santaella Stella

Equipe de trabalho no Brasil[29]

Alberto Borges dos Santos (AMP)

Daniella Stella (Pesquisadora)

Fabiani Monteiro dos Santos (AMP)

Fernanda Samara Passos Apparecido (AMP)

José Alexandre Villela de Andrade (AMP)

Jurandyr Ferraz de Campos (Presidente da AMP)

Marina de Godoy (AMP)

Odair Aparecido de Paula (AMP)

Rita de Cássia Franco (AMP)

Sidney Naves Machado (Técnico)

Simone Moscardine F. Silva (AMP)

Vera Lúcia Felipe Malaquias da Silva (AMP)

Vivian Cristiane Fernandes (AMP)

Equipe de trabalho na Espanha[30]

Dr. Carlos Castro Brunetto (Universidade de Laa Laguna)

Emilio Alfaro Hardisson (AHPSC de Tenerife)

Helena Herrera (AHPSC de Tenerife)

Maria del C. Ruiz Benítez de Lugo y Mármol (Diretora do AHPSC de Tenerife)

Drª Maria Emelina Martín Acosta (Universidade de Burgos)

Rocío Casas de Bustos (Pesquisadora)

Bibliografia

ALVES, Pe. Francisco Manuel, *Catálogo dos Manuscritos de Simancas Respeitantes à História Portuguesa*, Coimbra, S/Ed, 1933.

ANAIS DO MUSEU PAULISTA, São Paulo, 1922, v. I, II, V, XIII.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli, *Arquivos Permanentes: Tratamento Documental*, São Paulo, A.T. Queiróz, 1991.

....."Desafio Arquivístico em Discussão", *Arquivos-Boletim Histórico e Informativo*, Nº 1, v. 6 (São Paulo, jan./mar. 1985) p. 5-18.

BERTOLETTI, Esther Caldas, "Arquivo Ultramarino e o Projeto de Microfilmagem dos Documentos Para a História do Brasil", *Revista da Sociedade Brasileira de pesquisa Hisatórica*, Nº 11 (Curitiba, 1996) p. 109-117.

FRANÇA, Eduardo D' Oliveira, *Portugal na Época da Restauração,* Tese apresentada ao concurso para provimento da Cadeira de História Moderna e Contemporânea, da Faculdade de Filosofia , Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, 1951.

GLÉNISSON, Jean, *Iniciação aos Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, DIFEL, 1977.

GONZÁLES GARCIA, Pedro , "Novas Tecnologias no Arquivo Geral de Índias", *Acervo – Revista do Arquivo Nacional,* v. 7, Nº 01/02 (Rio de Janeiro, Jan/Dez 1994) p. 75-90.

GONZÁLEZ, Tomás, *Inventario Razonado de los Papeles de Estado de la Negociación de Portugal que Alcanza en este Real Archivo de Simancas hasta el Año de 1700.* (Inventário manuscrito, Nº 44).

HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.), *História da Civilização Brasileira*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1960, v. I.

LACOMBE, Américo Jacobina, *Introdução ao Estudo da História do Brasil,* São Paulo, Companhia Nacional/EDUSP, 1974.

MAGDALENO, Ricardo, *Archivo General de Simancas: Secretaría de Estado Documentos Relativos a Inglaterra 1254-1834*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1947 (Catálogo Nº XVIII).

MELLO, Evaldo Cabral de, *Olinda Restaurada – Guerra e Açúcar no Nordeste, 1630-1654*, São Paulo, Forense/EDUSP, 1975.

Mello, José Antonio de Mello, *A Universidade do Recife e a Pesquisa Histórica*, Recife, Universidade do Recife, 1959.

MELLO NETO, João Cabral de, *O Arquivo das Índias e o Brasil-Documentos para a História do Brasil Existentes no Arquivo de Índias de Sevilha*, Rio de Janeiro, Ministério das Relações Exteriores, 1966.

PASTELLS, Pablo, S.J., *Historia de la Cia. de Jesus en la Provincia del Paraguay (Argentina, Paraguay, Uruguay, Peru, Bolivia y Brasil)*, Madrid, Librería de Victoriano Suarez, v.I-II, 1912.

PAZ, Julián, *Archivo General de Simancas, Secretaría de Estado - Catálogo de los Documentos y Negociaciones de Flandes, Holanda y Bruselas (1506-1795),* Madrid, Ministerio de Cultura, 1946. (Catálogo Nº IIII).

.....*Archivo General de Simancas: Secretaría de Estado - Capitulaciones con Francia y Negociaciones Diplomáticas de los Embajadores de España en Aquella Corte: 1265-1714*, Madrid, S/E, 1947 (Catálogo Nº IV) .

.....*Catálogo de Manuscritos de América Existentes en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Tipografia de Archivos, 1933.

PLAZA BORES, Angel de la, *Secretarías Provinciales-Títulos Nobiliarios Concedidos por Nuestros Reyes en Flandes, Italia y Portugal - Siglos XVI Y XVII*, Valladolid, S/Ed, 1923.

.....*Guia del Investigador - Archivo de Simancas*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, 3ª ed.

PLAZA SANTIAGO, Ascención de la, *Contaduría Mayor de Cuentas-3ª. Época: Siglos XVI Y XVIII.* Valladolid, S/Ed, 1923.

RODRIGUES, José Honório, *A Pesquisa Histórica no Brasil*, São Paulo, Companhia Nacional, 1969, 2ªed.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal- Governo dos Reis Espanhóis (1580-1640),* Lisboa, Verbo, v. IV, 1979.

SOUTO MAIOR, Pedro, "Nos Archivos de Hispanha". *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*, Rio de Janeiro, T. 81 (Rio de Janeiro, 1917).

SOUZA JÚNIOR, Antonio, *Manuscritos do Brasil nos Arquivos de Portugal e Espanha*, Rio de Janeiro, Imprensa do Exército, 1969.

STELLA, Roseli Santaella, *O Domínio Espanhol no Brasil Durante a Monarquia dos Filipes: 1580-1640*. São Paulo, Centro Universitário Ibero-Americano/Consulado Geral da Espanha/Ministério das Relações Exteriores (no prelo).

..... *Instituciones y Gobierno Español en Brasil*. Madrid, Editorial Mapfre (no prelo).

....."Integração do Brasil no Comércio das Ilhas Atlânticas Durante a União Peninsular", *História das Ilhas Atlânticas*, v. I, Governo Regional da Madeira (Madeira, 1997) p. 303-319.

WITTER, José Sebastião, *Diagnóstico da Situação dos Arquivos do Estado de São Paulo*. São Paulo, Arquivo do Estado de São Paulo, 1987.

Notas

1. Heloísa Liberalli Bellotto, "Desafio Arquivístico em Discussão", *Arquivos-Boletim Histórico e Informativo*, Nº 1, v. 6, jan/mar (São Paulo, 1985) p. 13.

2. Esther Caldas Bertoletti, "Arquivo Ultramarino e o Projeto de Microfilmagem dos Documentos Para a História do Brasil", *Revista da Sociedade Brasileira de pesquisa Hisatórica*, Nº 11 (Curitiba, 1996) p. 109-117.

3. Heloísa Liberalli Bellotto, "Desafio..., p. 18.

4. José Sebastião Witter, *Diagnóstico da Situação dos Arquivos do Governo do Estado de São Paulo,* São Paulo, Arquivo do Estado de São Paulo, 1987, p. 7.

5. Sobre a questão vide Roseli Santaella Stella, "Integração do Brasil no Comércio das Ilhas Atlânticas Durante a União Peninsular", *História das Ilhas Atlânticas*, Governo Regional da Madeira (Madeira, 1997) p. 303-319.

6 .Roseli Santaella Stella, *O Domínio Espanhol no Brasil Durante a Monarquia dos Filipes: 1580-1640*, Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 1993. Trabalho a ser publicado na Espanha pelo Editorial MAPFRE, Madri, com o Título *Instituciones y Gobierno Español en Brasil* e no Brasil pelo Centro Universitário Ibero-Americano, Consulado Geral da Espanha e Ministério das Relações Exteriores sob o título original da Tese.

7. Heloísa Liberalli Bellotto, *Arquivos Permanentes: Tratamento Documental*, São paulo, A. T. Queiróz, 1991, p.133-134.

8. Maria Amélia Porto Miguéis, "Roteiro para Elaboração de Instrumentos de Pesquisa em Arquivos de Custódia", *Arquivo e Administração*, Agosto, 5-2, (Rio de Janeiro, 1976) p. 9. Citado por Heloísa Liberalli Bellotto, *cf. op. cit.*, p.133.

9. João Cabral de Mello Neto, *O Arquivo das Índias e o Brasil: Documentos para a História do Brasil Existentes no Arquivo das Índias de Sevilha*, Rio de Janeiro, Ministério das Relações Exteriores, 1966.

10. Sobre tal processo vide Pedro Gonzáles Garcia, "Novas Tecnologias no Arquivo Geral de Índias", *Acervo – Revista do Arquivo Nacional,* v. 7, Nº 01/02 (Rio de janeiro, Jan/Dez 1994) p. 75-90.

11. Pablo Pastells, *Historia de la Cia. de Jesus en la Provincia del Paraguay (Argentina, Paraguay, Uruguay, Peru, Bolivia y Brasil)*, Madrid, Librería General de Victoriano Suaréz, 1912, v. I-II.

12. ANAIS DO MUSEU PAULISTA, São Paulo, 1922, v. I, II, V, XIII.

13. Julian Paz, *Catálogo de Manuscritos de América Existentes en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Tipografia de Archivos, 1933, p. 477-485.

14. José Honório Rodrigues*, A Pesquisa Histórica no Brasil, São Paulo, Companhia Nacional*, 1969, 2ª ed., p. 216-217.

15. Jean Glénisson*, Iniciação dos Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, DIFEL, 1977, p. 264.

16. Américo Jacobina Lacombe*, Introdução ao Estudo da História do Brasil, São Paulo,* Companhia Nacional/EDUSP, 1974, p. 25.

17. Joaquim Veríssimo Serrão*, História de Portugal: Governo dos Reis Espanhóis (1580-1640),* Lisboa, Verbo, 1979, v. IV, p. 7.

18. Roseli Santaella Stella, *O Domínio Espanhol...*

19. Antonio de Souza Júnior, *Manuscritos do Brasil nos Arquivos de Portugal e Espanha*, Rio de Janeiro, Imprensa do Exército, 1968, p. 25-33.

20. Pedro Souto Maior, "Nos Archivos de Hispanha- Relação dos Manuscritos que Interessam ao Brasil", *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*, T. 81 (Rio de Janeiro, 1917).

21. *Cf. op. cit.*, p.12.

22. *Cf. op. cit.*, p. 23, verbete nº 74.

23. *Cf. op. cit.*, p. 27, verbete nº 100.

24. José Antonio Gonsalves de Mello, *A Universidade do Recife e a Pesquisa Histórica, Recife, Universidade do Recife, 1959, p. 21-22.*

25. Evaldo Cabral de Mello, *Olinda Restaurada – Guerra e Açúcar no Nordeste, 1630-1654*, São Paulo, Forense/EDUSP, 1975, p. 17.

26. Padre Francisco Manuel Alves, *Catálogo dos Manuscritos de Simancas Respeitantes à História Portuguesa*, Coimbra, s/ed., 1933.

27. José Maria de Queirós Velloso, *O Arquivo Geral de Simancas, sua Importância Capital para a História Portuguesa*, citado por Américo Jacobina Lacombe, *cf. op. cit.*, p. 25.

28. Eduardo D' Oliveira França, *Portugal na Época da Restauração*, Tese apresentada ao concurso para provimento da Cadeira de História Moderna e Contemporânea da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1951, p. 4.

29. AMP: Associação Mogiana de Paleografia.

30. AHPSC de Tenerife: Arquivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife.

Do uso da viagem nas obras de alguns religiosos portugueses do século XVI

Anne-Marie Quint
Université Sorbonne-Nouvelle-Paris III

Os homens do século XVI foram quase todos profundamente preocupados pelos problemas da fé e da religião. Tanto na Europa, onde a Reforma e as suas consequências morais e políticas abalaram almas e estados, como além-mar onde os navegantes descobriram nações que nunca tinham ouvido falar de Cristo, a questão religiosa pareceu essencial. Houve uns que, interrogando os livros e os ensinos do passado, queriam que a Igreja regressasse à pureza dos tempos apostólicos, e outros que, vendo como os conhecimentos da humanidade se iam extendendo por novos horizontes e novas terras, pensaram antes de tudo em cumprir as novas obrigações impostas pelo preceito evangélico : « Ide pelo mundo inteiro e ensinai a Boa Notícia a toda a Humanidade. » Tal efervescência suscitou na Europa ocidental uma literatura abundante e original.

Em Portugal, a literatura de cunho espiritual conhece no século XVI um sucesso que os nossos contemporâneos custam a imaginar. Todavia, no que diz respeito à originalidade de pensamento, não se destacam autores de primeiro plano. Na sua *Antologia de espirituais portugueses*,[1] Maria de Lourdes Belchior e José Adriano de Carvalho, reparando neste facto, observam na introdução : « Afectivos e activos, somos, ao que parece, mais dados ao exercício da imitação de Cristo do que a especulações de alta teologia. » Se isto quer dizer que os espirituais portugueses inovam pouco no que diz respeito às ideias, parece necessário perguntar-se até que ponto a obra deles pôde reflectir, no domínio "afectivo e activo", o ambiente particular do Portugal daqueles tempos em que a viagem longínqua foi uma experiência frequente.

Pretendo aqui apenas analisar brevemente três casos bem distintos : o de Frei Heitor Pinto, que viajou através da Europa e deixou uma *Imagem da Vida Cristã*[2] em que dá um lugar importante às suas recordações pessoais ; o de Dom Gaspar de Leão, que foi o primeiro arcebispo de Goa e publicou na Índia o extenso diálogo intitulado *Desengano de Perdidos*;[3] e o de José de Anchieta que inventou, na terra de Santa Cruz, uma expressão literária original com o seu teatro.[4] Cada um deles, portanto, viajou num continente diferente, e cada um escreveu depois de ter realizado essa viagem. As três obras foram escritas na segunda metade do século, no período pós-tridentino.

Frei Heitor Pinto na Europa

Frei Heitor Pinto professou em 1543 no Mosteiro de Belém, na ordem de S. Jerónimo, que, sendo de fundação recente, não sofreu a decadência espiritual que levou à necessidade de uma reforma outras ordens mais antigas sob o reinado de D. João III.[5] Apesar da sua vocação de contemplativo, teve de sair várias vezes da sua cela, para obedecer aos seus superiores e servir os interesses da ordem.[6] Mas a viagem mais importante para ele foi sem dúvida a que o forçou a deixar Portugal para ir à Itália entre 1559 e 1562. O seu itinerário pode ser reconstituído a partir das alusões que aparecem na sua obra : saiu de Lisboa no começo do verão, atravessou a Espanha passando por Zamora e Monserrate, embarcou em Barcelona e cruzou o golfo do Leão para chegar a Génova e seguir a pé até Roma, onde ficou mais de um ano para cuidar dos negócios da Ordem. Não regressou directamente a Portugal, mas foi ter a Leão, na França, onde esteve vários meses. Visitou Marselha, e encontrava-se outra vez em Portugal em 1562.

Ora, a Ordem de S. Jerónimo concedia grande importância à actividade intelectual, e a formação de Frei Heitor Pinto devia prepará-lo para aproveitar as viagens da melhor maneira. Na sua mocidade, tinha estudado as leis em Salamanca e Coimbra. Depois da sua profissão, fora enviado a Coimbra para cursar Artes e Teologia. Ele confessa-se apaixonado por livros.[7] E quando resolve escrever em português os diálogos da sua *Imagem da Vida Cristã*, destinados à instrução e edificação de um público mais amplo do que os leitores das suas exegeses da Bíblia, em latim, explica no seu prólogo :

> […] Assi como quem quer plantar um novo jardim, busca garfos e enxertos de boas árvores, assi eu busquei autoridades de graves e famosos autores pera prantar neste livro diviso em diálogos à maneira de Platão.[8]

Para um religioso conhecedor como ele das letras sagradas e humanas, tanto como para um artista, a viagem à Itália representava portanto uma possibilidade excepcional de confrontar os conhecimentos adquiridos nos livros com as lembranças do passado e a realidade contemporânea. Através dos seus diálogos, Frei Heitor deixa entrever o fruto que quer tirar da experiência. É certo que tinha um "jornal de viagem", como uma das suas personagens :

> Trouxera de Portugal […] aquele caderno, onde […] tinha escrito algumas cousas, que tinha visto pelo mundo notáveis.[9] […] Muitos […] originais de cartas estavam naquele caderno assim em latin como em linguagem, & ditos de santos, & de filósofos, & epitáfios antigos, & outras antigualhas insignes.[10]

Recolhendo informações, apontando observações, desenhos e cartas, o frade não procura apenas um enriquecimento pessoal. Um exemplo nos há-de provar isto, a página em que, passados anos, ajudando-se obviamente com o seu caderno de viagem, ele evoca a emoção experimentada durante um passeio através de Roma :

> Lembra-me que estando eu en Roma com trabalhos alheios de meu natural, os dias que com eles tinha tréguas, me saía a inquirir e buscar antigualhas, de que sempre fui curioso. E estando um dia no monte Palatino vendo se podia investigar onde estivera situado o templo de Apolo, que Suetónio Tranquilo diz, que ali mandou Julio César edificar, e outro que Lamprídio diz, que Heliogábalo mandou fazer, onde sacrificava a seus deuses: me subi ao mais alto do monte & estive considerando, como ali fora Roma noutro tempo, e o assento do império, e que todo aquilo agora era despovoado e destruído. […] E aquele lugar onde moravam os monarcas do mundo, não serve agora senão de pasto de brutos animais. [...] Ver o que dele dizem os escritores & cotejá-lo com o que agora é, certo é cousa que lastima o coração. […] Mas em lugar desses [templos] dos falsos deuses do tempo dos Gentios se edificaram outros ao verdadeiro Deus em tempo dos Cristãos de muito mais excelência sem comparação. Afirma André Fulvio no livro da antiguidade Romana, que no tempo do imperador Constantino houve em Roma passante de três mil igrejas, algumas das quais hoje em dia duram. O mesmo imperador fez a igreja do Salvador, que se agora chama São João Laterão, situada no monte Célio[…]. Na igreja de S. Pedro edificada pelo mesmo imperador está a verónica do vulto santíssimo de nosso Salvador […]. E na igreja chamada Santa Cruz em Jerusalém edificada por santa Helena está grande parte do lenho da cruz santa […]. E afora estas relíquias há aí muitas outras sem conto: as quais eu vi, e muitas delas tive na mão. […] Muito mais nobre sem comparação é agora Roma, que em tempo dos gentios, porque então tinha domínio no temporal, & agora no espiritual […].[11]

Tal recordação, que traduz com lirismo os sentimentos do espectador, constitui ao mesmo tempo um magnífico exemplo da transitoriedade da glória humana, e da superioridade da religião cristã sobre os deuses da antiguidade. A ruína lamentável dos templos e edifícios pagãos também sugere, metaforicamente, no contexto da Contra-Reforma, o fim inelutável dos que tratam de edificar templos ou religiões não conformes à ortodoxia católica e romana.[12]

A utilização exemplar das recordações de viagem é constante na *Imagem da Vida Cristã*. Os encontros entre caminhantes, a saudade dos desterrados, a mágoa das separações, as paisagens, os costumes, os acontecimentos históricos, as obras de arte, fornecem exemplos variados e pinturescos que servem o fim edificante da obra. Além disso, tudo indica que a própria génese da *Imagem* tem que ver com a experiência da viagem. A experiência pessoal de Frei Heitor Pinto foi decisiva na composição dos diálogos, cuja 1ª parte foi escrita logo depois do regresso da Itália. Observa-se que em oito diálogos, nos onze de que consta a obra, as personagens são viajantes que se encontram ou encontram outras pessoas. Além disso, quatro são situados em Itália, dois em França e outros dois em Espanha.

Na verdade, considerar o cristão como um *homo viator* nesta vida é um lugar comum desde os Padres da Igreja, e não podemos afirmar que Frei Heitor não teria escrito a *Imagem da Vida Cristã* se não tivesse ido à Itália. Mas é certo que aquela viagem determinou em grande parte a forma geral da obra e a encenação dos diálogos.[13]

Dom Gaspar de Leão na Índia.

Sabe-se pouca cousa de D. Gaspar de Leão antes da sua nomeação como primeiro arcebispo de Goa em 1558.[14] Mestre em teologia, foi capelão e pregador do Infante D. Henrique, irmão de D. João III, e frequentou as pessoas eruditas e devotas que rodeavam o Cardeal-Inquisidor em Évora,[15] liam os místicos do Norte e praticavam a "piedade nova". Humilde e impregnado de espírito franciscano, não aceitou sem relutância ser nomeado arcebispo. No entanto, embarcou para a Índia em abril de 1560 e chegou a Goa em Dezembro depois de uma viagem arriscada, tendo sofrido tormentas violentas em que, segundo a carta dum navegante :

> todos se davan ya por tan perdidos que miravan cómo podrían haver alguna tabla o palo para se pegar a él y tener alguna media hora de vida.[16]

Devemos notar que na mesma armada iam dois inquisidores para implantar em Goa um tribunal da Inquisição, assim como dois impressores enviados por João Blávio de Lisboa e protegidos por D. Gaspar.

Em Goa, que acabava de ser elevada a sede duma província eclesiástica de que iam depender os bispados de Cochim e Malaca, o novo arcebispo ia ser o guia espiritual duma sociedade complexa, em que coexistiam várias comunidades e várias religiões : cristãos, judeus, mouros, budistas e hindus. Coexistência não sempre pacífica numa cidade muitas vezes ameaçada por assaltos exteriores. A viagem de D. Gaspar, à diferença das de Frei Heitor Pinto, é uma viagem sem regresso ; leva-o a uma mudança completa de vida.

Durante os 16 anos que vai passar na Índia, apesar dos encargos do ofício, o arcebispo publica três livros em que se dirige a públicos diversos : cristãos, judeus e mouros. O último, *Desengano de Perdidos*, apresenta-se como um diálogo entre dois peregrinos, dividido em três partes. Na primeira, os dois interlocutores, um cristão e um Turco, encontram-se no caminho que vai de Suez ao Cairo. Ambos vão feridos, um no braço, outro na perna ; ambos são devotos e peregrinos, um vai a Jerusalém, o outro vem da Meca. O cristão trata de convencer o Turco de que vive no engano, já que segue os preceitos do Alcorão. E anuncia-lhe a destruição do poder muçulmano : os sinais precursores de tal evento são as vitórias portuguesas nos cercos de Goa e Chaul em 1570, e sobretudo a vitória da Santa Liga em Lepanto em 1571. Sinais que aparecem como o começo da realização das profecias do capítulo 18 do Apocalipsis, em que São João profetiza a queda de Babilónia.

Na segunda parte do livro, o cristão continua a sua tentativa de desengano, e desenvolve uma alegoria já utilizada por outros autores:[17] a de Ulisses e das Sereias. Depois de resumir a fábula homérica, começa por explicar que as Sereias representam todos os prazeres sensuais de que se há-de guardar o cristão, e que o Alcorão não condena. No fim desta demonstração, o Turco cada vez mais interessado, exclama :

> Ay, ay ! confesso que sou Cristão baptizado, filho de Cristão, e tomaram-me pera o serviço do Turco sendo moço, e me fizeram Mouro, perdida a fé de Cristo, e vivi conforme ao Alcorão e à vida que pintaste de Mafoma ; porém agora arrenego de Mafamede e sua lei, pesa-me do passado, determino muito de propósito recolhendo-me fazer penitência, queria que esta dor fosse em grande crescimento, e que me ajudasses com alguma doutrina.[18]

A partir daí, o Turco converte-se em "discípulo" e o cristão em "Mestre", que desenvolve agora a alegoria da galé de Ulisses, « galé espiritual em que te deves embarcar, pois saíste do pecado e queres pela navegação entrar no porto da bemaventurança. ».[19] Ao longo de 11 capítulos (XXI a XXXI), o Mestre enumera todos os elementos desta galé e esclarece o seu significado : o casco é a boa vontade, o governalho, a boa tenção, a cordoalha a mortificação ; o farol significa a fé e a âncora a esperança ; o lastro representa a humildade, a chusma as virtudes morais e os remos o exercício delas ; o piloto é a prudência, o astrolábio o amor de Deus, a carta de marear o evangelho, o mastro a oração, etc ; e por fim, o vento que enche a vela feita de desejos fervorosos é o grande amor e o capitão da galé é o Espírito santo.

Afinal, o discípulo pergunta por que Ulisses não escolheu uma nau, « pois as naus sofrem mais o mar e tempestades por serem navios de alto bordo.»[20] Mas o mestre explica que as naus representam a soberba, enquanto « as galés são navios rasos, humildes ». Nessa escolha aparece claramente a sua opção pela humildade e a pobreza, características da espiritualidade franciscana, que se revela também no estilo coloquial, quase familiar do seu livro. As aspirações místicas do autor revelam-se todas na terceira parte, « que trata das achegas principaes pera o caminho da perfeyção ».

Para D. Gaspar de Leão, a viagem à Índia foi o revelador da urgência da actividade missionária. Os livros de espiritualidade que publicou em Goa são apelos à conversão. É interessante observar que esses apelos se dirigem em prioridade a cristãos "perdidos", a Judeus e sobretudo aos muçulmanos da Índia, quer dizer a comunidades de que o arcebispo já conhecia as crenças antes de sair de Portugal. Ele fala pouco dos hindus e dos budistas. Mas a sua experiência da viagem marítima permite-lhe desenvolver detalhadamente aquela longa alegoria da galé, que devia ser particularmente evocadora para um público tão familiarizado com o vocabulário do mar e as realidades náuticas.

José de Anchieta no Brasil

À diferença dos escritores já citados, José de Anchieta é muito novo quando faz a sua primeira viagem marítima, saindo aos 14 anos da sua ilha natal de Tenerife para ir estudar a Coimbra. Mas a viagem essencial é a que segue a sua entrada na Companhia de Jesus, a que o leva ao Brasil em 1553. O jovem jesuíta nem sequer professou ainda, ainda não é sacerdote, e é confrontado a um mundo novo, em que a colonização portuguesa ainda é incipiente, e a população local, quando não é hostil, é considerada pelos colonos como uma reserva de escravos. Pouco depois da sua chegada, um naufrágio oferece a Anchieta a oportunidade de viver alguns dias entre os índios. Logo, segue o exemplo dos primeiros missionários jesuítas no Brasil,[21] quer dizer que se esforça por conhecer a língua e os usos dos índios, adoptando com entusiasmo uma atitude que há-de suscitar a hostilidade dos colonos portugueses. Ao cabo de dois anos, enquanto o jovem irmão está acabando a sua formação, já está pronta a sua gramática da língua tupi, a primeira a ser escrita na Terra de Santa Cruz.

Esta gramática é uma etapa indispensável para a obra realmente original que Anchieta realizará mais tarde, os seus "autos". Na edição mais recente do seu teatro, o coordenador, P. Armando Cardoso observa que « o teatro jesuítico não era destinado a ensinar religião, mas a promover cultura religiosa, vivência e moralidade cristã. ».[22] Ora, a promoção da "cultura religiosa, vivência e moralidade cristã" não se podia destinar apenas aos índios da colónia. O primeiro auto de Anchieta, o da *Pregação Universal*, foi escrito para obedecer ao seu superior, o P. Manuel da Nóbrega, que queria satisfazer o desejo dos portugueses de São Paulo. Eles pretendiam celebrar Natal como na sua terra, representando um auto dentro da igreja ; foi-lhes oferecido um auto novo, representado fora da igreja, escrito em português, tupi e espanhol.[23] Nele, o moleiro Adão lamenta-se em português por ter perdido o seu "pelote domingueiro", símbolo da graça de Deus, roubado por um ladrão, o diabo, e que lhe será restituído pelo neto (Jesus). Os diabos, que têm nomes de chefes tamoios inimigos dos portugueses, regozijam-se pelos vícios difundidos entre os índios, mas o anjo expulsa-os e exorta os índios à vida cristã antes de colocar no presépio os Reis Magos e a Estrela. Anjo e diabos falam tupi. Doze pecadores brancos, presos por demônios, queixam-se em português de suas misérias diante do presépio e acabam por serem soltos. Doze meninos índios cantam na três línguas, oferecendo-se a Jesus e Maria. No fim, um narrador canta (em português) como o neto do moleiro acabou por tornar ao avô o "pelote domingueiro".

O traço genial de Anchieta, já neste primeiro auto, foi a combinação da tradição alegórica ilustrada no teatro vicentina, a adaptação da quintilha rimada à língua tupi, e a introdução de danças autóctonas numa peça que comemorava a festa de Natal, abrangendo assim, no seu aspecto festivo, todas as comunidades da nova vila.

Nos autos seguintes, entre os quais dois são integralmente compostos em tupi,[24] a utilização da língua dos índios, a adaptação teatral dos seus costumes (saudação fora da aldeia ou taba, conselho dos chefes, procissão solene, danças) confirmam-se. Como escreve Sábato Magaldi :

> José de Anchieta […], ao invés de impor na nova terra os padrões europeus, logo se afeiçoou ao espírito indígena […]. As exigências específicas da América distanciaram as produções de qualquer molde preestabelecido, e não será exagero reconhecer o selo de brasilidade em sua estrutura tosca e primitiva. O esforço de aculturação, nesse empreendimento gigantesco de trazer os índios para a crença cristã, moldou a forma de um novo veículo cênico, que não podia ser inteiramente autóctone mas não se pautava por rígidas regras estrangeiras.[25]

Vemos como a viagem sem regresso de Anchieta ao Brasil foi determinante para forjar o seu espírito missionário. Levou-o a uma imersão completa na cultura nova que descobria. Ele impregnou-se da língua e dos costumes, sem renunciar à própria cultura, e assim inventou uma forma realmente original para exprimir um pensamento religioso elementar, marcado por uma grande afectividade.

Umas palavras para concluir. Acabamos de ver como três religiosos contemporâneos, mas de formação, ordem e temperamento diferentes, usaram a viagem para orientar a inspiração e a forma da obra escrita. As três obras consideradas, apesar de se dirigirem a públicos distintos, têm um mesmo fim didáctico e apologético. Coisa notável, as três têm uma forma dramática, embora não se possam assimilar os diálogos de Frei Heitor Pinto, nem o *Desengano de Perdidos* de Gaspar de Leão, a obras teatrais. Mas na escolha desta forma, a experiência da viagem desempenhou provavelmente um papel importante : a viagem é ocasião de encontros de toda classe, de descoberta de quadros, cenários e costumes desconhecidos, de trocas de saudações em línguas diferentes, de abertura a outros seres, outros modos de vida. O teatro, concreto ou fictício, é a forma capaz de dar conta dessa multiplicidade da maneira mais eficaz. Dentro da literatura espiritual do século XVI, os diálogos desses três portugueses não oferecem, com certeza, conceitos novos, mas trazem visões novas do mundo e do lugar da religião no mundo e propõem estratégias apologéticas pessoais, sendo o primeiro mais teólogo, o segundo mais profético, e o terceiro mais prático. Por isso mesmo, pelo testemunho que dão sobre as mentalidades do seu tempo, é urgente estudá-los mais atentamente.

Notas

1. *Antologia de espirituais portugueses* (Apresentação de Maria de Lourdes Belchior, José Adriano de Carvalho e Fernando Cristóvão), Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994. São 15 os escritores apresentados, entre os mais representativos. Mas houve muitos outros, aos que devemos acrescentar os autores de língua espanhola, também difundidos e às vezes impressos em Portugal.

2. Primeira parte (6 diálogos), Coimbra, João de Barreira, 1563 ; Segunda parte (5 diálogos), Lisboa, João de Barreira, 1572. Edição de referência : Lisboa, Typographia Rollandiana, 2 vol., 1843 (XVI+500p. ; XVI+798p.). Existe uma edição *fac-simile* desta última : (Introdução de José

V. de Pina Martins), Porto, Lello & Irmão, 2 vol., 1984. Actualizamos a grafia em todas as citações.

3. Goa, em casa de João de Endem, 1573. Edição de referência : (Reprodução do único exemplar conhecido com uma introdução por Eugenio Asensio), Coimbra, por Ordem da Universidade, 1958 (CIX+360 p.)

4. P. Joseph de Anchieta S.J., *Teatro de Anchieta, Obras Completas*, 3° vol., (originais acompanhados de tradução versificada, introdução e notas pelo P. Armando Cardoso S.J.), São Paulo, Edições Loyola, 1977 (372 p.).

5. Cf. José Sebatião da Silva Dias, *Correntes do sentimento religioso em Portugal*, Universidade de Coimbra, 2 vol., 1960.

6. Para mais detalhes sobre as viagens de Frei Heitor Pinto, cf. Anne-Marie Quint, "Impressions de voyage d'un humaniste portugais, Frei Heitor Pinto", in *Cahiers de l'U.E.R. d'Etudes Ibériques de Paris III,* n° 1, Paris, 1977, p. 155-185.

7. Sobre a personalidade literária de Frei Heitor Pinto, cf. :Anne-Marie Quint, *L'Imagem da Vida Cristã de Frei Heitor Pinto, Essai d'interprétation du langage figuré chez un humaniste chrétien*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1995.

8. Frei Heitor Pinto, *Imagem da Vida Cristã*, *op. cit.*, Vol. I, "Prólogo", p. XIV.

9. Frei Heitor Pinto, *Ibid.*, Vol. II, *Da Verdadeira Amizade*, p. 404/405.

10. *Id., ibid.*, p. 421.

11. *Id., ibid.*, Vol. II, *Dos Verdadeiros e Falsos Bens*, p. 754-760

12. Segundo a sugestão do Prof. Thomas Earle, pode-se aproximar esta meditação sobre o destino de Roma das obras de outros autores na mesma época, em particular dos poemas de Joachim du Bellay em *Les Antiquités de Rome* (1558). Todavia em Du Bellay, a reflexão é mais amarga e filosófica do que religiosa e edificante.

13. Em várias ocasiões, o protagonista dos diálogos explica o seu projecto de escrever o que viu e "praticou" (as conversas que teve) durante as suas viagens. Ver em *Imagem da Vida Cristã*, *op. cit.*, Vol. I, *Da Vida Solitária*, p. 398 e *Da Lembrança da Morte*, p. 477 ; Vol. II, *Das Causas*, p. 635.

14. Para mais detalhes, consultar a excelente introdução de Eugenio Asensio na edição moderna de Gaspar de Leão, *Desengano de Perdidos*, Universidade de Coimbra, 1958, p. VII-LVI.

15. D. Henrique foi nomeado arcebispo de Braga em 1533 e de Évora em 1540. Foi feito cardeal em 1545.

16. Carta do jesuíta Pedro de Arboleda, citada por Eugenio Asensio, in Gaspar de Leão, *op. cit.*, Introdução, p. XXXVIII.

17. Estes autores são São Isidoro e Eusébio de Cesarea, conhecido por Gaspar de Leão graças ao comentário de Alonso de Madrigal, e também Bernardo Pérez de Chinchón, autor do *Libro llamado Antialcorano* (Valença, 1532). Cf. Gaspar de Leão, *op. cit.*, Introdução de Eugenio Asensio, p. LXXXV.

18. Gaspar de Leão, *op. cit.*, p. 173.

19. *Id., ibid.*, p. 177.

20. *Id., ibid.*, p. 190.

21. Entre eles, o P. Manuel da Nóbrega e sobretudo o P. João de Azpilcueta Navarro, que tinha sido o primeiro a aprender a língua tupi , a pregar naquela língua e a traduzir para ela orações e cantigas.

22. P. Joseph de Anchieta S.J., *Teatro de Anchieta, op. cit.*, p. 44.

23. *Id., ibid.*, p. 118-140.

24. São o auto *Na aldeia de Guaraparim*, composto talvez em 1585 (*op. cit.*, p. 203-234) e o auto *Dia da Assunção, quando levaram sua imagem a Reritiba*, composto em 1590 (*op. cit.*, p. 247-258)

25. Sábato Magaldi, *Panorama do Teatro Brasileiro*, São Paulo, DIFEL, 1962, p. 12.

O mal-estar na *Casa Grande*
O caso Gilberto Freyre

Elvya Shirley Ribeiro Pereira
Profª. da Univ. Est. de Feira de Santana - UEFS/BA
Doutoranda em Literatura Brasileira - PUC/RIO

É lugar comum, na fortuna crítica de Gilberto Freyre, se apontar a estatura literária do seu texto ("poético", esteticamente bem elaborado) como força vitalizadora de suas reflexões teóricas ou como escamoteio dos seus valores ideológicos de classe dominante. Ao revisitar a produção do sociólogo, parece incontornável a discussão em torno desse deslizamento entre *ciência* e *literatura*: até que ponto a habilidade do *escritor* supriria as lacunas e resolveria os paradoxos do irreverente teórico da mestiçagem brasileira? Como o estilo conciliador de Freyre, na forma de uma escrita fluente e brejeira ("Uma prosa de quem se espreguiça", diz o verso de João Cabral em poema a ele dedicado), pode ser ponderado tendo-se em vista o seu objeto de estudo: a sociedade brasileira colonial, mais precisamente o Nordeste da cana-de-açúcar no pleno exercício da violência de um regime escravocrata? Ou ainda: como dimensionar tal maleabilidade retórica, que dispõe sobre uma realidade que o escritor quer fluida, sensual e amena, na contraface das diferenças extremas entre os protagonistas de tal contexto histórico (reduzido, segundo a ótica de GF, ao par) – senhores e escravos?

Uma dialética da malandragem

Marcada por uma concepção de modernidade centrada num "regionalismo tradicionalista" afeito ao patriarcalismo dos senhores de engenho, a enunciação das idéias de Gilberto Freyre afigura-se como um arcabouço bem ilustrado de fatores sócio-históricos e antropológicos pródigo de recursos "literários". A prosa prolixa e elaborada do sociólogo, marcada por ambigüidades e torneios metafóricos[1] que a tornam agradável (fluente e bem humorada), sempre foi motivo de discórdias entre seus leitores, que se manifestam de forma apaixonada, crítica, ponderada ou desdenhosa quanto ao papel das suas idéias no contexto dos valores nacionais.

O discurso de Gilberto Freyre (ao qual ele atribui valor literário em detrimento de método científico) tem sido questionado por muitos críticos quanto à justeza das análises e a coerência dos argumentos. Tratar-se-ia de um discurso no qual o estilo funcionaria mais como armadilha retórica a encobrir incoerências analíticas, bem como a uma ideologia conservadora. Em tese, advertem esses críticos da obra gilbertiana, a "sedução" da escrita serviria para encobrir as impropriedades, as contradições e as insuficiências teóricas do seu pensamento, bem como as deturpações históricas e o controle ideológico da sua classe social na construção de uma identidade brasileira. Nesta linha de raciocínio seguem, por exemplo, Luiz Costa Lima e Moema Selma D'Andrea.

Num rigoroso ensaio crítico ("A versão solar do patriarcalismo: *Casa-grande & senzala*", *in A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989), Luiz Costa Lima questiona, entre outras *impropriedades*, a propalada "democratização social" no Brasil escravocrata de *Casa-grande e senzala*, bem como a idéia de que "a plasticidade nos inculcaria uma vivência de confraternização, desde a cama até os inocente brinquedos" entre os filhos do senhor de engenho e os de escravos. Segundo Costa Lima, "a plasticidade destacada por Freyre sofre pois uma torção significativa: ela é a base sobre a qual opera uma verdadeira esquizofrenia social: a mão que manda nada tem a ver com a voz que fala. (A voz que fala pode-se desligar da mão que manda, desde que esteja segura de que seu mando não está ameaçado)". A dicotomia "poder e valor", na forma como é apresentada por Freyre, estaria no centro da manipulação ideológica da classe dominante que ainda grassa na sociedade brasileira: "Neste sentido, conquanto forjadora de um mito, a interpretação gilbertiana continua válida, pelo menos enquanto continuarmos uma sociedade conservadora" (Costa Lima, 1989: 235-6).

Rigor semelhante na avaliação dos parâmetros teóricos, das análises sociológicas e dos valores ideológicos de Gilberto Freyre também caracteriza o livro de Moema Selma D'Andrea (*A tradição re(des)coberta: Gilberto Freyre e a literatura regionalista*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1992). Segundo a estudiosa, é "através do *referendum* cultural do colonizador que Gilberto Freyre irá reivindicar para o Regionalismo nordestino a expressão cultural mais autêntica da brasilidade. Apagando marcas e diferenças, amainando conflitos de classe e de raças, ele difunde o discurso 'otimista' da identidade nacional, baseada no mito harmônico das três raças" (D'Andrea, 1992: 14).

Os dois críticos apresentam de maneira criteriosa uma série de contra-sensos nos argumentos de Gilberto Freire, apontando ora as suas hesitações teóricas – Costa Lima chega a identificar um "jogo de prestidigitação" em que "nenhum dos três conceitos, 'raça', 'meio' e 'cultura', apresenta definido seu raio de ação" (op. cit., p. 200) –, ora os aspectos parciais e retrógrados da sua concepção sócio-cultural – segundo

Moema D'Andrea, propõem "uma renovação *voltada* para um passado mítico, representado pelo que havia de mais tradicional: o poder e o esplendor da sociedade patriarcal açucareira, remanescente da época colonial e, àquela época, um *locus* em agônica decadência. Daí o tônus nostálgico de que se impregna a voz do "narrador" do *Manifesto regionalista*" (op. cit., p. 139).

Freyre e *nosso édipo histórico*

Nos argumentos dos seus críticos, percebe-se que a lógica e a coerência interna que em princípio se espera do discurso científico nem sempre eram prezadas pelo autor de *Sobrados e mucambos*, talvez por serem incompatíveis com seu afã de superar contradições de várias ordens (psicológicas, sócio-culturais, políticas, regionais, ideológicas etc.) e assim construir um *retrato falado* (no que pese o tom de oralidade de sua escrita) que desse conta da totalidade que para ele consistiria o Brasil. Para tanto, Gilberto Freyre abdica da estabilidade de princípios epistemológicos convencionais para os estudos sócio-antropológicos (num ambiente científico de base predominantemente etno-pessimista), e se lança na aventura de um pensamento reflexivo e, ao mesmo tempo, criativo, "literário" – um *estilo* fluido e inspirado, em meio a valores múltiplos e interesses muitas vezes radicalmente antagônicos entre os atores das cenas historicamente demarcadas pelo escritor.

Para repensar a validade das estratégias retóricas de Gilberto Freyre, no que concerne à busca de uma identidade nacional pautada em valores afirmativos, por sua voz embutidos no processo de miscigenação que teria marcado a sociedade brasileira, talvez seja produtivo refletir com Bachelard a respeito dos chamados "obstáculos epistemológicos" que aprisionam ou retardam o processo de aquisição de novos conhecimentos. Segundo o pensador francês, "o epistemólogo – que nisso difere do historiador – deve destacar, entre todos os conhecimentos de uma época, as idéias fecundas. Para ele, a idéia deve ter mais que uma prova de existência, deve ter um destino espiritual" (Bachelard, Gaston; *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 14).

Ao destacar justamente as "condições psicológicas do progresso da ciência", Bachelard aponta para um aspecto de fundamental importância para se pensar o processo de construção de uma discurso identitário num contexto histórico (romântico e também modernista) bastante adverso, seja pela condição de país colonizado que foi (em período recente), pelas deficiências culturais, seja pelo subdesenvolvimento econômico, ou ainda por sua condição mestiça, incômodo dado etnográfico à luz das ciências de base evolucionista e etno-pessimista.

Para Bachelard, os "obstáculos epistemológicos" teriam este suporte psicológico que tende a situar o olhar do investigador no plano da experiência adquirida e dos valores estabelecidos: "No fundo, o ato de conhecer dá-se *contra* um conhecimento anterior", diz o filósofo, argumentando ainda que "um fato mal interpretado por uma época permanece, para o historiador, um *fato*. Para o epistemólogo, é um *obstáculo*, um contra-pensamento". Para concluir, observamos com Bachelard que "toda cultura científica deve começar, como será longamente explicado, por uma catarse intelectual e afetiva" (*idem*, pp. 17 a 24).

Este aspecto pontual das reflexões de Bachelard sobre os *obstáculos epistemológicos* revela-se bastante sugestivo para se pensar positivamente a "epistemologia intuitiva e 'artística'" do sociólogo pernambucano, conforme esta é caracterizada por José Guilherme Merquior. "Nossa alienação 'hespérica' em relação à cultura de origem européia", diz Merquior, "continuava vigente no Brasil de 1930. A resposta de Gilberto Freyre consistiu em *assumir nosso édipo histórico*, aceitando sem complexos, como algo positivo, muitos aspectos da herança portuguesa. Seu famoso conceito de luso-tropicalismo se converteu na base teórica da incorporação em profundidade do ibérico à noção mesma de cultura nacional, no passado e no futuro" ("Gilberto e depois", *in Crítica: 1964-1989 – ensaios sobre arte e literatura*. Rio de janeiro: Nova fronteira, 1990; pp. 349-350). Em *Casa-grande e senzala*, assinala ainda Merquior, o Brasil teria superado "decisivamente seus complexos de inferioridade etnoculturais" (*idem*, p. 348).

Ser ou não ser sociólogo

Vejamos, agora, alguns depoimentos do próprio Gilberto Freyre a respeito dos seus princípios epistemológicos e da sua forma de engajamento cultural em defesa do que considera um modernismo de base verdadeiramente nacionalista, ou seja, o "regionalismo tradicional". Em seu texto sugestivamente intitulado "De *como e porque sou e não sou sociólogo*",[2] diz Freyre:

> *O que principalmente sou? Creio que escritor. Escritor literário. O sociólogo, o antropólogo, o historiador, o cientista social, o possível pensador, são em mim ancilares do escritor. Se bom ou mau escritor é outro assunto"* (Freyre, Gilberto. *Seleta*. Rio de janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1980; p. 26).

Ainda neste mesmo texto autobiográfico, Freyre vai mais longe e tenta justificar as conseqüências aparentemente negativas dessa sua opção por um pensamento que parece, em muitos momentos, correr ao sabor da improvisação ou da *liberdade poética*:

> *Sou escritor – ou um constante aprendiz de escritor – que nas suas tentativas de captar e interpretar aspectos situados da condição humana, em geral, através da do homem tropical, especialmente da do brasileiro, em particular vem procurando captá-los e interpretá-los por meio de várias perspectivas, por vezes simultâneas. Daí o confuso, o desordenado, o descontínuo que têm encontrado em meus trabalhos certos críticos literários. Talvez daí, a incompreensão, da parte de uns tantos outros, do que vem sendo, nesses trabalhos, o emprego de perspectivas científicas ao lado das humanistas, além de repetições e, desordens na expressão e na fixação, possivelmente literária, dessas perspectivas por vezes simultâneas: expressão que daria a esses trabalhos, segundo alguns críticos, categoria artística ou qualidade poética e, segundo outros, os reduziria a um amontoado caótico de imagens, nem verdadeiramente científicas, nem literariamente sugestivas* (*idem*, pp. 15-6)

Pouco anos antes de morrer, em 15/04/1983, Gilberto Freyre volta a reafirmar, em entrevista concedida a Rosa Maria Godoy Silveira e a Moema Selma D'Andrea, sua dupla face, a de cientista social e a de literato. Dizendo não considerar a sua "principal área" a dos estudos sócioantropológicos, Freyre argumenta:

> *A minha principal área eu nem sei qual é. Eu sou um grande escritor, servido por um saber sociológico, antropológico, histórico, mas o que me dá realmente o máximo de expressão, o que atua nesse meu âmbito de criatividade, é a minha combinação de ciência com arte e a arte de expressão artística* (*in* D'Andrea, Moema Selma, op. cit., p. 215).

Ao defender invariavelmente a sua porção escritor, o fato é que Gilberto Freyre, que tinha fama de não permitir qualquer tipo de debate após suas palestras e conferências, se esquiva de ter que enfrentar no plano das idéias teóricas as possíveis impropriedades das suas obras que, a despeito da relativização anunciada, se inscreve, com letras maiúsculas e pelo próprio autor, no rol das reflexões de caráter sócio-antropológicas que pretendem explicar ou definir as linhas mestras da sociedade brasileira. Neste sentido, é oportuna a ressalva de Merquior no final de seu ensaio sobre o sociólogo: "Porém dificilmente conseguiremos expandir de maneira decisiva o âmbito de nossas análises socioculturais, enquanto a *forma mentis* de nossas (auto)interpretações insistir em recusar as disciplinas da razão crítica com o pretexto de uma suposta, e superior, imunidade do gênio ibérico frente à racionalidade" (Merquior, op. cit., p. 353).

As imponderáveis regiões da estética

Darcy Ribeiro, na introdução para a edição venezuelana de *Casa-grande senzala* (ensaio considerado por Gilberto Freyre como "talvez o que de melhor já se escreveu a respeito"[3]), traça um irônico retrato do homem e do intérprete da cultura brasileira, aproveitando uma curiosa descrição (comparativa) de Euclides da Cunha feita pelo próprio Freyre:

> *Antes, durante e sempre, GF vem cultivando, com rara intensidade, a sua condição de brasileiro. Com uma intensidade de quem suspeita de que não o é tanto assim. O melhor retrato que traçou de si mesmo é o que escreveu sobre Euclides da Cunha, caracterizando-o pelo que não tinha, nem era... coitado. Vejamos:* Nem moças bonitas , nem danças, nem jantares alegres, nem almoços à baiana com vatapá, caruru, efó, feijoada à pernambucana, nem vinho, nem aguardente, nem cerveja, nem tutu de feijão à paulista ou à mineira, nem sobremesas finas segundo velhas receitas de iaiás dos sobrados, nem churrascos, nem mangas de Itaparica, abacaxis de Goiana, assaí, sopa de tartaruga, nem modinhas ao violão, nem pescarias de Semana Santa, nem siri com pirão, nem galos de briga, nem canário do Império, nem caçadas de onça ou de antas nas matas das fazendas, nem banhos nas quedas d'água dos rios de engenho – *em nenhuma dessas alegrias caracteristicamente brasileiras Euclides da Cunha se fixou. Gilberto, sim. Demoradamente. Reiterada. Voluptuosamente* ("Uma introdução a *Casa-grande & senzala*", *in* Ribeiro, Darcy. *Sobre o óbvio*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986; p. 124).

Darcy Ribeiro capta uma imagem do escritor e sociólogo pernambucano em pleno movimento literário conceptual. Desviando-se de uma prática argumentativa racionalista, esta marcação de Freyre define-se antes por uma prática saborosa da linguagem imantada de coisas do mundo que o cativa e o define num contexto estético-existencial do Nordeste. Mais que um chiste retórico, tal enumeração caótica define-se como profissão de fé do seu regionalismo tradicionalista, que funde linguagem coloquial, expressividade objetivada e direta e imaginário mundano, rico e variado.

Num ensaio intitulado "Estética e região: em torno de Gilberto Freyre", Raul Lody busca a dimensão estética do Senhor de Apipucos em manifestações que extrapolam o meramente textual. Segundo Lody, "a obra de Gilberto Freyre é pictórica, saborosa na leitura e induz ao sabor físico das delícias regionais: é um exercício de *metasabor*" (Lody, Raul. *Germinalidades: 10 escritos sobre Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro: o autor, 1997). O ensaísta, após trabalhar com exemplos no âmbito do "comer" e do "ver" na obra do sociólogo, conclui argumentando que Gilberto Freyre, "desenvolvendo uma teoria perceptiva, das *etnoestéticas da região*, contribui para melhor definir o formato e a consistência de patrimônio cultural, de arte regional, de antropologia da arte, de linguagens expressivas em território particular e universal" (*idem*)

Num ensaio recente, apresentado à Fundação Gilberto Freyre, para publicação,[4] o sociólogo Roberto Damatta tece uma das mais veementes defesas do estilo gilbertiano de produzir um conhecimento que, segundo ele, ganha relevância e originalidade justamente no entrecruzamento de ciência e arte, reflexão e expressão, biografia e história social. Segundo ele, o que tornava Freyre um "grande narrador" não era só o fato de que "escrevia muito bem", mas sobretudo "porque escolheu falar do Brasil de uma certa perspectiva", juntando "o biográfico e o existencial com o histórico, o literário e o intelectual", o que lhe permitiu construir uma "história' cujo significado vai além das determinações semânticas dadas pelos códigos que orientam o senso-comum e a reflexividade rotineira do mundo cotidiano".

Damatta enfatiza a irreverência com que Gilberto Freyre estuda o Brasil, "usando uma multi-mídia epistemológica, falando de comidas, plantas, doenças, roupas, remédios, hábitos de higiene, arquitetura, modos de falar, atitudes sexuais, literatura alta e popular, rezas, desenhos, cartas e fotografias". Esta "nova metodologia baseada na decisão de não ter nenhum método, de não seguir nenhuma epistemologia estabelecida", salienta Roberto Damatta, teria dado a GF uma grande mobilidade reflexiva e uma liberdade criativa de fundamental importância para a construção de um pensamento crítico positivo em relação a nossa condição mestiça. Em *Casa-grande & senzala* se apresenta uma consciência ensaística que exprimiria "uma perturbadora relativização do racismo e das epistemologias ocidentais".

O crítico identifica ainda em Freyre a idéia de "mestiçagem" como o grande agente no palco das idéias sobre o Brasil, "aparecendo sempre como uma poderosa metáfora da ambigüidade e do paradoxo". Brasil: "uma sociedade 'ideologicamente mestiça' ou híbrida". Tais reflexões de Roberto Damatta valorizam sempre a diversidade de escolhas temáticas e a dinâmica de pontos de vista abertos ou mesmo antagônicos em Freyre. Nisto se verificaria não possíveis equívocos científicos do autor *Casa-grande e senzala*, mas sobretudo a força propositiva de um discurso nacionalista desrecalcado quanto às origens lusas e à face mestiça da sociedade brasileira.

Lembra ainda Roberto Damatta que o autor do *Manifesto Regionalista* foi quem primeiro articulou, através de sua obra, a idéia de "que somos uma cultura 'mestiça' e 'misturada', [de que temos] um modo de falar que fica **entre** os conceitos (o de raça e o de cultura; o de negro e o de branco; o de casa e o de rua)". Por tudo isso, se poderia dizer, com Damatta, que "GF antecipa em algumas décadas a *demarche* pós-moderna que hoje assume sem vergonha ou remorso o conteúdo historicamente determinado e valorativo dos estudos sociais, tomando-os como indestacáveis de seus autores".

Pensador polêmico e controvertido, GF tornou-se referência para muitos escritores e pensadores da cultura brasileira, com largo trânsito sobretudo no chamado regionalismo de 30 no Nordeste. Freyre trouxe para o centro dos estudos identitários da sociedade brasileira as marcas de uma existência pessoal vigorosa, pautada numa força telúrica e nostálgica do Nordeste da cana-de açúcar, e pelo cosmopolitismo intelectual de uma formação adquirida nos Estados Unidos e na Europa, e da qual muito se orgulhava. Com isso, Gilberto Freyre provocou um abalo epistemológico nos estudos sócio-antropológicos, com fortes repercussões no campo das artes e das diversas formas de representação social.

Bibliografia

FREYRE, Gilberto (1934). *O estudo das ciências sociais nas universidades americanas*. Recife: Momento.

_____ (1937). *Mucambos do Nordeste*. RJ: Ministério da Educação e Saúde.

_____ (1937). *Nordeste*. RJ: José Olympio.

_____ (1941). *Região e tradição*. RJ: José Olympio.

_____ (1943). *Problemas Brasileiros de Antropologia*. RJ: Casa do Estudante do Brasil.

_____ (1946). *Modernidade e modernismo na arte política*. SP: Centro Acadêmico XI de Agosto.

_____ (1952). *Manifesto regionalista de 26* (com texto introdutório do autor: vinte e cinco anos depois). Recife: Edições Região.

_____ (1968). *Como e porque sou e não sou sociólogo*. Brasília: UnB.

_____ (1980). *Seleta para jovens*. 4 ed., RJ: José Olympio.

_____ (1985). *Sobrados e mucambos*. 7 ed., RJ: José Olympio.

_____ (1987). *Casa-grande & senzala*. 25 ed., RJ: José Olympio.

_____ (1997). *Modos de homem & modas de mulher*. RJ: Record.

ALMEIDA, José Maurício Gomes (1981). *A tradição regionalista no romance brasileiro*. RJ: Achiamé.

ANDRADE, Maria Antônia de (1996). *Os grandes parâmetros da Cultura Brasileira*. João Pessoa: Editora Universitária.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen (1994). *Guerra e paz: Casa Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre*. RJ: Ed. 34.

ATAYDE, Austregésilo (1939). "A mestiçagem no Brasil como fator eugênico", in Gilberto Freyre e outros, N*ovos Estudos Afro-Brasileiros*. RJ: Civ. Brasileira.

AVELINO FILHO, George (1987). "As raízes de *Raízes do Brasil*", in *Novos Estudos CEBRAP*, n. 18, set., pp. 33-41.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes (1984). *Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura.

BACHELARD, Gaston (1996). *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Rio de Janeiro: Contraponto.

BASTOS, Elide Rugai (1985). "Gilberto Freyre e a questão nacional", in Reginaldo Moraes, Ricardo Ferrante e Vera Antunes [Orgs.], *Inteligência Brasileira*. SP: Brasiliense.

BOSI, Alfredo (1992). "Colônia, culto e cultura", in *Dialética da colonização*. SP: Comp. das Letras.

CALLADO, Antonio (1962). "A procura de influências anglo-americanas em Gilberto Freyre", in *Gilberto Freyre: sua Ciência, sua Filosofia, sua Arte*. RJ: José Olympio.

CANDIDO, Antonio (1986). "O significado de *Raízes do Brasil*", *in* Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*. RJ: José Olympio.

_____ (1993). "Aquele Gilberto", in *Recortes*. SP: Companhia das Letras.

CAVALCANTI PROENÇA, M. (1962). "Gilberto Freyre: uma interpretação do seu estilo", in *Gilberto Freyre: sua Ciência, sua Filosofia, sua Arte*. RJ: José Olympio.

COSTA LIMA, Luiz (1989). "A versão solar do patriarcalismo: Casa-grande & senzala", *in A aguarrás do tempo*. RJ: Rocco.

COUTINHO, Edilberto (1981). *A ficção do real em Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras.

DAMATTA, Roberto (1987). "Digressão: a fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira", *in Relativizando: uma introdução à Antropologia Social*. RJ: Rocco.

_____ (1997). *Dez anos depois: em torno da originalidade de Gilberto Fre*yre. Recife: Fundação Gilberto Freyre (http://prossiga.bvgf.fgf.org.br/fortuna/dezanos.htm).

D'ANDREA, Moema Selma (1992). *A tradição redescoberta – Gilberto Freyre e a literatura regionalista*. Campinas: Editora da Unicamp.

FONSECA, Edson Nery da (1983). *Um livro completa meio século*. Recife: Massangana.

FRANCO, Afonso Arino de Melo (1985). "Uma obra rabelaisiana", *in* Edson Nery da Fonseca [Org.], *Casa-grande e senzala e a crítica brasileira de 1933 a 1944*. Recife: Comp. Editora de Pernambuco.

GINZBURG, Carlo (1991). "O Inquisidor como Antropólogo: uma analogia e as suas implicações", *in A Micro-História e Outros Ensaios*. Lisboa: Difel.

LEITE, Dante Moreira (1983). "Em busca do tempo perdido", *in O caráter nacional brasileiro*. 4 ed. SP: Pioneira.

LEMAIRE, Ria (1998). "Discursos históricos e narrativa literária: cruzamentos e encontros intrigantes", *in* Jacques Leenhardt e Sandra Jatahy Pesavento [Orgs.], *Discurso histórico e narrativa literária*. SP: Editora da Unicamp.

LODY, Raul (1997). *Germinalidades: 10 escritos sobre Gilberto Freyre*. RJ: o autor.

MERQUIOR, José Guilherme (1981). "Na casa grande dos oitenta", in *As idéias e as formas*. RJ: Nova Fronteira.

_____ (1990). "Gilberto e depois", *in Crítica 1964 – 1989*. RJ: Nova Fronteira.

MOTA, Carlo Guilherme (1980). "Cristalização de uma ideologia: a cultura brasileira", *in Ideologia da Cultura Brasileira 1933 – 1974* . São Paulo: Ática.

PAULA, Silvana Gonçalves de (1990). *Gilberto Freyre e a construção da modernidade brasileira*. Dissertação de Mestrado, CPDA/ UFRJ.

PORTELLA, Eduardo et al. (1983). *O romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará.

RIBEIRO, Darcy (1986). "Uma introdução a Casa-grande & senzala", *in Sobre o óbvio*. RJ: Guanabara.

SANTOS, Luiz Antonio de Castro (1987). "E Pernambuco falou para o mundo: o impacto de Gilberto Freyre na historiografia norte-americana, 1946-1971", *in Novos Estudos CEBRAP*, n. 18, set., pp.22-32.

TELES, Gilberto Mendonça (Org.) (1977). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 4 ed., Petrópolis: Vozes.

TELES, Gilberto Mendonça (Org.) (1986). *Prefácios de romances brasileiros*. Porto Alegre: Acadêmica,

VENÂNCIO, José Carlos (1996). *Colonialismo, Antropologia e Lusofonia*. Lisboa: Vega.

Notas

1. Se, por um lado, a abundância de imagens e o jogo de contrastes apontam para uma estética barroca, por outro, o ideário nacionalista do pensamento de Freyre tem forte inspiração romântica nas suas formulações identitárias.

2. Este título evoca de forma direta o polêmico ensaio de outro nacionalista convicto, José de Alencar, que defendeu seus ideais estéticos e político-culturais num texto manifesto intitulado "Como e porque sou romancista" (*in* Teles, Gilberto Mendonça (org.). *Prefácios de romances brasileiros*. Porto Alegre: Acadêmica, 1986).

3. Entrevista à Revista *Playboy em março de 1980*. Fonte: Coutinho, Edilberto (Org.). *Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro: Agir, 1994, pp. 87-94.

4. Roberto Damatta,. "*Dez anos depois: em torno da originalidade de Gilberto Fre*yre". O ensaio data de 1997, e está no *site* da Fundação Gilberto Freyre (http://prossiga.bvgf.fgf.org.br/fortuna/dezanos.htm).

O Mosteiro de Alcobaça e a regularidade cisterciense

Fernanda Conrado

O recurso à bibliografia existente sobre Alcobaça mostra uma série dde afirmações repetidas de geração em geração de estudiosos, sendo, curiosamente, um monge de Cister - Dom Maur Cocheril - o único autor a basear as suas afirmações na observação directa do monumento e na sua vivência pessoal, embora recorra a outros autores para apoiar a sua análise. No entanto, este investigador da arquitectura de Cister não ousou tirar conclusões dos dados que recolheu sobre Alcobaça, deixando pistas que eu retomei e desenvolvi.

A austeridade e o ascetismo eram marca dominante da Ordem de Cister que impunha o trabalho, o silêncio absoluto e um completo domínio do espírito sobre o corpo.

O silêncio apenas era interrompido pela leitura em voz alta no refeitório ou no claustro da leitura, pelos ofícios litúrgicos, ou por algum problema comunicado ao Abade no Parlatório ou em Capítulo. As trocas de impressões mais rotineiras faziam-se por meio de gestos codificados e comuns a todas as abadias.

A Regra, que era de clausura, determinava que as abadias deviam situar-se isoladas das cidades ou castelos e em locais onde os monges pudessem bastar-se a si próprios " sem andarem por fora". Assim era necessário, visto que o trabalho dos monges era interrompido sete vezes por dia para se reunirem nos ofícios religiosos. Inicialmente, este trabalho consistia em dirigir as obras de construção da Abadia, enquanto os copistas desenhavam os livros sagrados a fim de divulgar as bases da fé cristã, e outros orientavam os trabalhos de secagem e preparação dos terrenos pantanosos de Alcobaça, transformando-os num dos solos mais ricos do território português, até aos nossos dias. Por esse motivo se rodearam de frades conversos que os ajudavam nos trabalhos campestres e se distinguiam dos monges pelo hábito castanho, barba crescida e um menor rigor litúrgico. Com a iniciação à fé Cristã, esses conversos podiam ascender a noviços e, com tempo e austeridade sempre crescentes, tornar-se monges.

No caso de Portugal, os primeiros monges tiveram também uma acção evangelizadora e cultural, visto que lhes foi doado um vasto domínio de "terras de ninguém", escarsamente habitadas por gente muito primitiva que formou o núcleo dos primeiros conversos.

Os monges de S. Bernardo adoptaram o hábito branco, de pano crú, em sinal de humildade, enquanto os monges de Cluny continuavam a usar o hábito negro.

Nos primeiros tempos, quando o trabalho manual era essencial para a expansão da Ordem, os conversos tornavam-se indispensáveis para trabalhar os terrenos mais afastados e apascentar os rebanhos, pelo que viviam em granjas afastadas das abadias. Só os noviços e monges habitavam as abadias, mas havia normas rigorosas que separavam monges, noviços e conversos, na igreja, refeitório, dormitórios, e mesmo nos claustros.

A austeridade cisterciense reflectia-se não só na rotina quotidiana dos monges, mas também na própria lógica racionalidade da articulação dos espaços arquitecturais e no despojamento de elementos decorativos, quer na arquitectura, quer nos manuscritos:

> *"Nos mosteiros não haverá pinturas nem esculturas, apenas cruzes de madeira(...) As portas serão pintadas unicamente de branco (...). Os calígrafos escreverão apenas numa côr, e as letras sem pinturas(...) Não se farão torres de pedra para os sinos, nem de madeira demasiado altas."*

É sabida a maneira ardilosa como os monges-escribas contornavam a proibição cromática, escrevendo cada letra com sua côr, e desenhando as letras capitulares com uma só côr, mas pintando e ornamentando os espaços deixados entre as linhas.

Os edifícios cistercienses eram erguidos segundo uma planta-padrão que respondia às exigências de funcionalidade e economia de espaço e de movimentos, abolindo todo o supérfluo e apenas admitindo soluções de pormenor segundo os locais geográficos, os materiais disponíveis e as tradições culturais existentes. A planta-padrão destinava-se a articular a vida dos monges, noviços e conversos que, vivendo em conjunto, tinham obrigações distintas, horários e regime alimentar diferentes, com instalações separadas.

A igreja devia ficar sempre no ponto mais elevado e orientada, no verdadeiro sentido da palavra.

Mesmo na igreja, monges, noviços e conversos tinham coros separados. Os refeitórios eram separados pela cozinha, pois que a dieta dos monges era muito mais rígida do que a dos noviços ou dos conversos.

Os restantes edifícios eram erguidos do lado sul da igreja, por ser o que apanha mais horas de sol, e as diferentes dependências eram articuladas em volta do claustro, de acordo com as deslocações normais dos monges e com as necessidades de luz e calor. Assim, os refeitórios, cozinha e sala de trabalho deviam ficar anexos à galeria sul do claustro, enquanto o dormitório ficava virado a Este, para ter sol logo de manhã, e o celeiro virado a Oeste, apanhando apenas o sol fraco do entardecer. A corrente de água era condição obrigatória na escolha da localização da Abadia e devia passar primeiro pela cozinha e refeitórios, escorrendo depois para as latrinas situadas abaixo dos dormitórios.

Foi precisamente esta necessidade de concordância com a orientação da corrente de água, a par da configuração do terreno de Alcobaça, que determinou que a planta-padrão aqui ficasse invertida em relação aos pontos cardeais, no que consistiu a primeira "irregularidade".

Na época medieval era de Regra que, quando uma Abadia se tornava demasiado populosa, saíam nove monges para filiar ou fundar uma nova Abadia num local não cristianizado e mais ou menos isolado. No caso de uma fundação, como foi o de Alcobaça, no início da nacionalidade, os monges-construtores levavam consigo um desenho da planta-padrão que lhes servia de base à nova construção. Mas eles não eram arquitectos, nem no período românico havia uma grande preocupação com o rigor arquitectónico que o equilíbrio das forças do gótico nascente exigia. Deste modo, as medições e marcações do terreno eram feitas com uma corda, sem grande controle de esquadrias nem de pontos de descarga das abóbadas. Por outro lado, se na França, de onde vieram os primeiros nove monges, já se construíam igrejas góticas, em que as coberturas ogivais descarregavam as suas forças sobre arcos-butantes permitiam abrir as paredes em largos vitrais, em Portugal existia ainda um grande apego à solidez românica das igrejas-fortaleza, e um desconhecimento técnico que não permitia introduzir novas formas. Os monges eram pobres e tinham de construir com a mão-de-obra disponível, pelo que a Abadia primitiva foi construída com paredes românicas de grossos contrafortes, coroadas por ameias, embora as coberturas já fossem ogivais.

No entanto, numa nação em plena expansão cristã, os monges revelaram-se úteis ao domínio Real, tendo sido muito protegidos, pelo que o edifício da Abadia rapidamente foi alargando as suas instalações para acolher o crescente número de monges e noviços. Por outro lado, a construção do mosteiro foi iniciada num período de transição artística, pelo que, tendo sido começada com técnicas e formas românicas, com as demoras da construção acabou por assimilar as formas góticas e, mais tarde, as renascentistas. No apogeu da vida do edifício, quando Alcobaça chegou a ser Casa-Mãe da Ordem de Cister, o Barroco também ali deixou as suas marcas, fazendo letra-morta da austeridade da Regra, tanto no rigor da vida monástica como na austeridade das formas.

Como o costume determinava que durante o mesmo dia não se podia celebrar missa duas vezes no mesmo altar, inicialmente abriam-se duas a seis capelas no transepto, e por fim optaram por um deambulatório com capelas irradiantes. Ainda hoje se percebem as marcas da cabeceira primitiva, e as coberturas das capelas irradiantes, em abóboda de berço, não são adequadas à planta trapezoidal das capelas, revelando um desconhecimento das soluções de cobertura mais adequadas a cada planta.

Os próprios tramos das naves laterais e central não têm forma regular, apresentando diferenças de vários centímetros nas distâncias entre os pilares, o que acusa uma distorção na descarga das forças apenas possível devido à robusta estrutura românica das paredes que suportam as abóbadas. Tendo feito a medição dos espaços entre os pilares, verifiquei que os tramos não são quadriláteros regulares, mas sim a trapézios escalenos.

Havia um alçado de madeira, ou "Teia" que separava o coro dos monges do dos noviços, e este do dos conversos. Com o rápido aumento dos monges e noviços (que chegaram a ser 999), a nave foi-se alongando à medida das necessidades, deixando marcas das várias fases de construção nos diferentes formatos das consolas dos pilares a que se adossavam os cadeirais.

No braço do transepto adjacente ao claustro , uma porta baixa ligava à sacristia, e uma escada dava acesso directo ao dormitório dos monges, para os ofícios noturnos. No outro braço do transepto havia a porta que ligava ao cemitério.

Junto ao transepto encontra-se a galeria do claustro que dá acesso às dependências exclusivas dos monges: sacristia, capítulo, parlatório e sala de trabalho ou *scriptorium*.

Os claustros tinham quatro galerias construídas ao longo de vários séculos, começando pela galeria adjacente à nave da Igreja, e que crescia com ela, o que deixou marcas na irregularidade formal e ritmo das arcadas e até na sua assimetria, visto que as arcadas medianas foram ficando deslocadas em consequência do alongamento das galerias, de acordo com a necessidade de maiores dormitórios, sala do capítulo e refeitórios. As arcadas do famoso claustro de D. Diniz apresentam arcos de volta inteira, ogivais e trilobados, sendo umas de três luzes, outras de duas luzes, e outras ainda de abertura única, com diferenças formais e rítmicas ao longo de uma mesma galeria. Até a austeridade decorativa que ditava um exclusivo de folhagem e figuras geométricas deu lugar a uma maior permissividade patente nos capitéis com figuras fantásticas de grifos, carrancas e dragões.

O *Scriptorium* era uma larga sala com o chão em degraus, como um anfiteatro académico, onde um monge ditava um livro sagrado enquanto numerosos monges-copistas escreviam novos exemplares e os mais habilidosos desenhavam as letras capitulares. Porque os dedos enregelavam nesta minuciosa tarefa, visto que a sala estava virada a Norte, e não a Sul, como era de Regra, na sala anexa - o *calefactorium* - havia um fogão a lenha para aquecer as mãos e misturar os pigmentos das tintas com o aglutinante, a qual servia também para encebar as sandálias para que não se encharcassem, de inverno. Com o advento da imprensa, estas salas deixaram de ser usadas para este efeito e, como estavam orientadas a Norte, o *scriptorium* passou a servir de adega e celeiro, enquanto o *calefactorium* foi transformado na grande cozinha que hoje vemos.

Ao contrário da regularidade de formas repetidamente exaltada pela maioria dos investigadores de Alcobaça, as condições rudimentares e a lentidão da construção inicial provocaram irregularidades na traça do mosteiro. O rápido crescimento do número de monges e correspondente adaptação dos edifícios que cresceram como um corpo orgânico, bem como a própria evolução dos gostos artísticos e relaxamento dos princípios de austeridade levaram a que, ainda no final da Idade Média (para não mencionar as grandes alterações decorativas introduzidas no período Barroco), o Mosteiro de Alcobaça não fosse, de modo nenhum, um exemplo de regularidade arquitectónica, a não ser na racional distribuição das dependências, mesmo essas em posição invertida em relação ao movimento solar.

É apenas nessa distribuição das dependências que podemos considerar que a "regularidade cisterciense" está presente em Alcobaça, apesar das transformações operadas nos antigos *scriptorium* e *calefactorium*, e das novas ocupações dos monges-copistas, que passaram a monges-barristas, vivendo numa casa onde a mesa era mais farta do que a do próprio Palácio Real.

Mas nem por isso o edifício deixa de ser um exemplo admirável de funcionalidade e de adaptação racional à rotina diária e às condições do terreno, qualidades que foram apanágio da arquitectura cisterciense.

Os sentidos da busca: o coletivo e o individual na expansão marítima portuguesa

Cláudio de Sá Capuano[1]

O empreendimento marítimo português foi fruto de vários anos de investimento econômico, político e intelectual que, aliado às exigências técnicas necessárias às viagens, acabou por possibilitar a conquista do oceano desconhecido.

A idéia de penetração no desconhecido não implica necessariamente o desejo pelo novo (no sentido de inusitado). Parece estar claro que a única novidade que os navegadores portugueses buscavam era a rota alternativa que ligaria as ocidentais praias da Península Ibérica ao outro lado do mundo, onde estavam as riquezas.

Por outro lado, não buscar o inusitado não garante a ninguém, sobretudo aos que se aventuram no desconhecido, não encontrá-lo. De fato, a beleza que o empreendimento português legou à posteridade está muito mais ligada à revolução causada na sociedade ocidental da época pela descoberta de novos mundos povoados, que propriamente pelo aporte de riqueza material vinda do oriente.

Basta tentarmos conhecer a impressão que um jovem estudante, brasileiro ou português, tem da empresa marítima portuguesa que perceberemos que o que mais sobressai de todo o episódio histórico é a imagem de aventura, de desbravamento, de conquista. O que povoa o imaginário dos que apenas tomaram conhecimento da história porque cá vivem é uma vaga idéia de que, há quinhentos anos, heróis europeus lançaram-se ao mar em pequenas embarcações e acabaram por descobrir o um novo mundo.

Contudo, bem sabemos, através da história medieval portuguesa, que o que possibilitou um empreendimento de tal vulto não foi nem poderia ter sido fruto de um improviso. Fernando Pessoa, no poema *Mensagem*, refere-se a D. Diniz como "o plantador de naus a haver"[2], aquele que plantou árvores, matéria prima das naus que cruzariam os mares. Foi igualmente o rei que fundou o Estudo Geral de Lisboa, germe da primeira universidade portuguesa, ainda no século XIII, posteriormente transferido para Coimbra. No poema a ele dedicado, Pessoa aponta pela primeira vez na *Mensagem* um "proto-anseio" do português pelo mar, num tempo em que a defesa da terra ainda era a tônica em Portugal.

Já no século XV, pouco mais de cem anos após a fundação da primeira universidade portuguesa, os portugueses chegam a Ceuta. Muito antes, portanto, do projeto expansionista pela via marítima que D. João II forjaria já na segunda metade do século, os portugueses começavam a concretizar a vocação atlântica que marcaria a cultura de seu povo. Por toda a primeira metade do século XV, Portugal se fez presente no norte da África. É importante ressaltar que já havia a consciência da importância de uma instrumentalização, o que passava necessariamente pelo domínio das técnicas disponíveis na época. Não foi por acaso que D. Duarte, presente na incursão de 1415 a Ceuta, viesse a valorizar os estudos de uma maneira geral, bem como o domínio de toda a tecnologia da época. A Escola de Sagres é exemplo cabal desta mentalidade que reinava no Portugal dos princípios daquele século, sendo o infante D. Henrique, filho de D. João I e também um dos presentes à conquista de Ceuta, seu fundador e maior incentivador. Também a ele Fernando Pessoa oferece papel de destaque na *Mensagem*, ao representá-lo como a cabeça do Grypho, o mentor, aquele que tinha "aos pés o mar novo e as novas eras"[3]. É somente depois da intensificação dos estudos náuticos, que transformaram os portugueses nos melhores pilotos do mundo[4], que se conseguem feitos como a ultrapassagem do Cabo do Não, antigo limite geográfico a partir do qual não se podia ir, e do Bojador. Era a expansão marítima que germinava da determinação das expedições henriquinas.

Já nesta época, entre 1440 e 1460, o avanço da engenharia náutica permitiu o desenvolvimento da caravela, a embarcação mais apropriada às viagens ultramarinas. Por outro lado, ao conquistar pouco a pouco a costa africana, a coroa portuguesa consegue por fim obter ouro em pó, justificando economicamente os projetos do infante. A esta altura, D. Henrique tinha total apoio do rei Afonso V, o monarca que considerava que o desenvolvimento das Letras por as considerar "o complemento indispensável das Armas"[5], uma vez que tinha a ambição de divulgar as conquistas portuguesas por toda a Europa.

As práticas da primeira metade do século XV apontam para basicamente dois aspectos. Tudo o que foi feito, tanto no campo cultural quanto no que diz respeito às incursões no mar, antes de mais nada possibilitou que se estabelecesse posteriormente um projeto definido de expansão para o mar. Por outro lado, ficou a lição de que uma conquista de tal porte só poderia ser concretizada através de várias incursões menores, pois o conjunto delas é que representaria a grande descoberta. De fato, é nisso que se baseou a estratégia marítima portuguesa nos inúmeros anos de exploração da costa africana.

Concluído o processo histórico da expansão, mas não muito distanciado do tempo da grande prosperidade advinda das navegações, surge o documento literário português mais famoso, cujo objetivo foi registrar, como teria sido de pleno agrado de D. Afonso V, os feitos portugueses, desde a formação do estado até a sua maior empresa. Refiro-me obviamente ao magistral poema de Camões, *Os Lusíadas*.

A viagem de Vasco da Gama, tal como é narrada por Camões, evidencia alguns pontos interessantes. Em primeiro lugar, há o registro de uma sucessão de atos heróicos, que buscam destacar do conjunto dos demais europeus o povo português. Não é à toa que Camões escolhe a épica, um gênero laudatório, no qual a história narrada, por ser de antemão conhecida, não reserva surpresas nos acontecimentos em si, mas sim na disposição dos fatos e nas estratégias utilizadas para que seja composta.

Podemos perceber, ao fim de uma leitura atenta do poema, que se trata de uma narrativa marcada por duas ânsias: a da busca e a do retorno.

O desejo de buscar é, como vimos, a força primordial que teria movido os portugueses rumo ao desconhecido. Ao acrescentar inúmeros obstáculos, associando-os à presença do elemento maravilhoso, mais que simplesmente ser fiel ao gênero escolhido, Camões valoriza os feitos dos navegadores portugueses. Isto não quer dizer que as realizações por si só não tivessem o valor suficiente que justificasse a épica, mas o que o Poeta acaba fazendo é sublinhar ainda mais tal valor. Por outro lado, se pensarmos nas reflexões que fizemos anteriormente, perceberemos que, ao destacar o desejo da busca, Camões coloca o poema em sintonia com o que de fato houve nos anos que preparam as condições necessárias para que a viagem de Vasco da Gama ocorresse.

Há, no entanto, um detalhe importante. Para quem busca algo com o intuito de conquistar, faz-se necessário o retorno ao ponto de partida. Somente assim a conquista se efetiva. De nada teria adiantado ir além do Bojador, se a expedição que realizou o feito não tivesse voltado para efetivar a conquista. Na prática, a descoberta não se concretiza exatamente no momento em que ocorre, mas apenas quando a viagem se encerra, quando se retorna ao ponto de partida.

Esta é uma imagem recorrente na cultura ocidental. Basta lembrarmo-nos do mítico fundador de Lisboa, Ulisses. A sua trajetória não termina juntamente com a Guerra de Tróia. A vitória na guerra não é garantia da reconquista do que deixou para trás. São necessários vários anos de peripécias no mar, com muitas dificuldades, que não desfazem seu desejo de retornar, para que o herói consiga alcançar Ítaca. Ulisses jamais desistiria, poruqe tinha a nostalgia do porto da partida, tinha razão e desejo de voltar.

Toda a construção religiosa do mundo ocidental, a partir do desenvolvimento na crença no cristianismo, se baseia na esperança do retorno do messias. Tal retorno tem um ar de triunfo, de vitória do bem sobre o mal, da verdade única sobre a mentira. O mesmo acontece na construção do mito sebástico. No poema "A última nau"[6], por exemplo, Fernando Pessoa compõe a imagem do desejo da volta, a imagem do rei, sob a forma de um "vulto baço / que torna"[7] da cerração, da névoa que finda. Há que se notar, ainda com relação a este poeta, que o lugar em que D. Sebastião permaneceu é uma "ilha indescoberta", justamente indescoberta porque de lá não voltou.

Vamos pensar agora na idéia da busca associada à do retorno. O esforço da busca é fruto de desejos individuais, como o foi o do infante D. Henrique, mas encontra respaldo na coletividade. Camões, ao dar o nome do povo a seu poema igualmente reforça o valor do coletivo em detrimento do individual. Por mais que Vasco da Gama apareça como a encarnação do herói épico, não se pode dele dissociar o caráter metonímico, ou seja, a representação nele de todo o povo português. Não é Vasco da Gama quem consegue chegar à Índia: é Portugal. Se o poema praticamente inteiro é dedicado à narrativa da ida, isto é, à narrativa da busca, não pode dele faltar, ainda que em pouquíssimos versos, a menção ao retorno. Se o que se buscava não era exatamente o inusitado, já que o que se queria era algo bem definido, uma nova rota para as Índias, essa busca não se efetivaria a não ser que houvesse o retorno ao ponto de partida.

Por outro lado, a conquista definitiva só foi possível devido a um longo tempo de preparação, marcada pelo esforço de cada indivíduo que acreditava na possibilidade de consecução das metas expansionistas. Afirma-se que, ainda no reinado de D. Duarte, antes portanto de 1440, devido à obstinação do infante D. Henrique em ir "mais além", "criou-se uma saudável emulação, que muito contribuiu para intensificar os Descobrimentos."[8]

É justamente o desejo de ir "mais além" que Fernando Pessoa capta e registra em "Padrão", o segundo poema da Segunda parte de *Mensagem*. Se a leitura de Camões nos leva a perceber o desejo coletivo da busca, a de Pessoa introduz um dado novo. É que, no âmbito do desejo coletivo, como acabamos de pontuar, a nostalgia pela volta é fundamental. Entretanto, para se retornar, é preciso ter antes partido. Cada partida, no entanto, significava retomar uma viagem anterior, bem sucedida porque conheceu não apenas o caminho de ida, mas também o de volta. O caminho de ida era tanto maior, quanto maior tivesse sido o esforço de quem veio antes e retornou. Esforçar-se significa justamente desejar ir mais além, para fixar o padrão em um ponto mais remoto.

Há portanto uma tensão entre o desejo coletivo e o individual, o que no próprio poema é expresso por relações de oposição entre o que é finito e o que é infinito[9], principalmente na fase que vai das primeiras conquistas até a vitoriosa viagem de Bartolomeu Dias, na qual se contornou o Cabo da Boa Esperança. O desejo coletivo é o da conquista total, que se efetiva no retorno, como o que realizou Vasco da Gama. Já no âmbito individual, há sempre o desejo de alcançar algo mais distante, "o porto sempre por achar"[10], como nos diz Diogo Cão em *Padrão*, ao manifestar o sentimento do ir sempre além. O navegador se apresenta dominado por uma febre de navegar, por uma ânsia que só se satisfará no porto ainda por achar. Apaga-se, portanto, no plano individual, a possibilidade da volta. Se Vasco da Gama encarna o Ulisses clássico, o que foi justamente para voltar com a conquista, Diogo Cão é o Ulisses moderno, o Ulisses de um tempo em que a calma está sempre naquilo que ainda não foi alcançado. Vasco da Gama, a exemplo de Ulisses, passa a ser, concluída a viagem, o navegador do mar finito, do mar conhecido, pois "dobrado o Assombro, o mar é o mesmo: já ninguém o tema!"[11].

Ainda que tomemos ambos os navegadores, Vasco e Diogo, como representantes metonímicos do povo português e de todos os navegadores, respectivamente, não conseguiremos esvaziar a relação observada entre o coletivo e a necessidade da volta em contraste com o individual e o desejo de infinito.

O grande esforço de cada pequeno navegador é dar a alma para levar até um areal mais distante o padrão capaz de assinalar o êxito da obra ousada. Trata-se portanto do esforço individual, pessoal. O mar por que navega Diogo Cão é o mar sem fim, que já era português quando não tinha fim, mais português ainda se tornou quando foi conquistado. É no mar conhecido que Vasco da Gama empreende sua viagem de volta, inaugurando talvez por isso o princípio do declínio do Império, assim como declinou um dia a cultura grega, depois, quem sabe, que Ulisses conquistou o mar.

Para concluir, mais uma observação. O período a que se reportam os fatos históricos aqui abordados através de textos literários corresponde a um interessante momento de transição. Esse momento engloba, por exemplo, o marco histórico do término da Idade Média. Mas os homens que fizeram com que a história sofresse essa forte inflexão eram homens ainda medievais, mas que aos poucos tomavam consciência de si próprios enquanto indivíduos. Estamos portando observando o momento em que o homem começa a ter a capacidade do olhar subjetivo, típico do indivíduo moderno[12], o que irá contrastar contundentemente com a objetividade de visão do homem medieval.

Justamente neste episódio da história do ocidente podemos perceber que o esforço (grande) do indivíduo já se apresentava capaz de decidir, através da sucessão e do somatório de pequenos grandes atos, o destino da coletividade.

Bibliografia

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto, Figueirinhas / Rio de Janeiro, Padrão, 1978.

COSTA LIMA, Luiz. Limites da Voz - Montaigne, Schlegel. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.

FERREIRA, Emaria Emma Tarracha. Literatura dos descobrimentos e da expansão portuguesa. Lisboa, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, *s.d*.

LOURENÇO, Eduardo. O labirinto da saudade – psicanálise mítica do destino português. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 5 ed., 1992

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro, Cia José Aguilar Editora, 1972.

QUESADO, José Clécio. *Labirintos de um livro à beira mágoa*: análise de **Mensagem** de Fernando Pessoa. Rio de Janeiro, Elo, 1999.

SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. Lisboa, Europa-América, 16 ed., 1993.

Notas

1. Aluno do Mestrado em Poética da UFRJ.

2. Pessoa, F. 1972, p. 73

3. Idem, p. 76

4. Ferreira, M. E. T., s.d., p. 45

5. Idem, p. 36

6. Pessoa, F., p. 82

7. Idem, p. 82

8. Ferreira, M. E. T., s.d., p. 13

9. É o que aponta a leitura de Quesado, 1999, p. 103-105).

10. Pessoa, F. 1972, p. 79

11. Idem, p. 80

12. Cf. Costa Lima, 1993.

Os Sermoens *de Pe. António Vieira (1608-1697):*
pensando caminhos para uma análise histórica

Luís Filipe Silvério Lima*
História Social - USP

Resumo: A proposta dessa comunicação é refletir sobre a relação História-Literatura e suas ligações com nossa pesquisa: os sermões do Pe. Antonio Vieira. O tema tem direto contato com a literatura sobre o jesuíta. Marcado muito mais por sua obra oratória, que lhe rendeu o título de "Imperador da língua portuguesa", dado por Pessoa, Vieira se torna tema ambíguo para os historiadores, pois sempre visto, especialmente no Brasil, como pertencente aos estudos literários. Não pretendemos dar conta exaustivamente desses aspectos, mas sim elencá-los e realizar um exercício reflexivo. Para tanto, vamos abordar os aspectos mais gerais da discussão sobre as relações História-Literatura, vistas pelo viés da narrativa histórica e da estrutura textual, tentando enfeixar esses pressupostos para indicar procedimentos na análise dos sermões de Vieira. Não vamos realizar uma periodização das idéias de História e Literatura. Queremos identificar, ou melhor, pontuar uma possível origem dessas idéias e verificar seu estatuto e relações hoje, para a partir daí pensar nosso "objeto": Antonio Vieira.

Verdade narrada. Narração da verdade

HISTOIRE, s.f: c'est le récit des faits donnés pour vrais;
au contraire de la fable, qui est le récit des faits donnés pour faux
Voltaire, verbete "História", na Enciclopédia (1765)

Um dos problemas e aproximações nas relações entre História[1] e Literatura está centrado na questão do modo como se narra. A história, durante muito tempo, na cultura ocidental, constituiu um estilo discursivo (ou narrativo) junto à fábula, à pregação ou à épica. Contudo, a partir do século XVIII, especialmente na França, começou a haver uma preocupação em definir História para além de uma estrutura narrativa, que acabou por contrapô-la à Fábula (ou à Ficção, usando um termo mais próximo e mais anacrônico), vendo na História, a verdade e na Fábula, a mentira.[2]

Mais do que isso, houve uma preocupação, entre os *philosophes,* os enciclopedistas e seus opositores, em definir o modo de se escrever a história não só enquanto "estrutura formal" (como diríamos hoje) mas enquanto método de conhecimento.[3] Exemplos disso estão nos escritos de Abbé de Mably (*O estudo da História,* 1775, *Sobre a maneira de escrever a História,* 1783), D'Alambert (*Reflexões sobre a história e suas diferentes maneiras de escrever*, 1776) ou Voltaire (verbete *História,* na *Enciclopédia*, 1765)[4]. Como podemos reparar nos títulos das obras de Mably e D'Alambert, a preocupação com a questão da narrativa, mais precisamente, o modo como se escreve a história, estava presente, como também em Voltaire, que, no início do verbete da *Enciclopédia*, definiu-a história como narração.

Voltaire foi além ainda e dividiu a história em:

> (…) l'histoire des opinions, qui n'est guère que le recueil des erreurs humaines; l'histoire des Arts, peut-être la plus utile de toutes, quand elle joint la connoissance de l'invention & du progrès des Arts, la description de leur méchanisme; l'Histoire naturelle improprement dite histoire, & qui est une partie essentielle de la Physique.
>
> L'histoire des événemens se divise en sacrée & profane. L'histoire sacrée est une suite des opérations divines & miraculeuses, par lesquelles il a plû à Dieu de conduire autrefois la nation juive, & d'exercer aujourd'hui notre foi.[5]

A "história de eventos" foi dividida: a esfera divina não pertence mais à história dos homens, está circunscrita ao campo da fé. Ela teve seu tempo, explícito nas Sagradas Escrituras. O "tempo histórico" agora pertence ao homem. A história profana se preocupa com o que aconteceu ao homem (pela ação do homem), enquanto explicação do presente. Assim a história mais importante seria a história do Império Romano pois foi este que definiu as instituições do século XVIII: "L'histoire de l'empire romain est ce qui mérite le plus notre attention, parce que les Romains ont été nos maitres & nos législateurs."[6]

Do mesmo modo, o abade Mably vai indicar, retomando a assertiva ciceroniana, que a história serve como exemplo para o presente, porém é mais do que mero amealhado de fatos (ou exemplos morais). Há nela, mais do que uma estrutura narrativa, um fio organizador que deve ser percebido, que está ligado à

compreensão do passado como imagem e reflexão do hoje "iluminista' que deveria ser criado.[7] A retomada do Império Romano não foi exclusividade de Voltaire; Montesquieu, Diderot, Mably, Beaufort, Condillac, Linguet, entre outros, se detiveram no mundo latino clássico. Da mesma forma, a história da formação da França, como o Império Carolíngeo, tornou-se tema dos historiadores franceses do XVIII.[8]

O espírito de divisão e classificação construiu um arcabouço de disciplinas que buscam a Verdade. A História será um dos campos da grande tabela dos conhecimentos iluministas, mesmo para os opositores da *Enciclopédia*, como Mably.

Sobretudo nas últimas três décadas, o repertório conceitual dito Moderno se vê detonado em um torvelinho de inquietações. E a História, fundada nesse campo epistemológico, se repensa. A diferença entre fábula-ficção e história, estabelecida por Voltaire, se redimensiona. O narrar fatos verdadeiros necessita da definição de Verdade, porém a Verdade se mostra multifacetada, senão, segundo algumas linhas, inexistente. Nessa aporia da História, nos interessa neste momento focar a percepção da realidade, para uma reflexão sobre a História e sua ligação com a linguagem e a narrativa.

No seu livro *Kaspar Hauser ou a Fabricação da realidade*, Blikstein se deteve nessa questão.[9] Traçando um panorama da Lingüistica e da Semiótica, o linguista deu algumas pistas para o entendimento da percepção do Real. Sua grande crítica à Semiótica, em geral, foi a desvinculação entre o processo de significação e a "coisa extra-lingüística", muitas vezes confundida com o referente. Blikstein mostrou, exatamente, a diferença entre referente e "coisa extra-língüistica" (ou a realidade). A percepção é o mediador entre realidade e referente, entretanto, para além de Saussure, a percepção é fruto de uma práxis que estabelece um aparelho perceptivo, que, por sua vez, possibilitará a semiose e, assim, a constituição da linguagem (dos significantes). O significante assim deixa de ser mero receptáculo vocálico-fonético estabelecido por convenções sociais para ter uma ligação direta com o referente. Contudo, menos do que uma relação vetorial *realidade> práxis> referente> linguagem (símbolo)*, Blikstein apontou que a linguagem, entendida como um artefato cultural, também vai estabelecer a práxis, ou melhor, o modo de entender e atuar na realidade. Nesse círculo dinâmico, no qual a linguagem estabelecida assume função reguladora e, até, conservadora, estabelece-se uma não-hierarquia entre o referente, o significado e o significante.[10]

Se aceitarmos esse modelo de percepção (ou fabricação, nos dizeres de Blikstein) da realidade, ficamos com um problema sobre a sinonímia entre Verdade e realidade, pois realidades são tantas quantas as práxis e significações. A História como narrativa da Verdade (ou dos fatos verdadeiros) precisa ser repensada.

Nesse sentido, como definir História? Hayden White, no final da década de 70, ao invés de definir suas fronteiras, embaçou seus limites, comparando História e Literatura (ou Ficção), propondo que os *Trópicos discursivos* de ambas são os mesmos.[11] Menos que um discurso próprio, como no século XVII, para White, Clio tem sua forma similar à de Calíope, forma esta, por sinal, que poderia resumir qualquer tipo de discurso. O discurso, para ele, estaria definido em quatro *tropos* ou figuras de linguagem: a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia, que seriam mais do que *topoi*, seriam estruturas narrativas. A História perderia seu referencial: a busca da Verdade, tornando-se mera narração, equiparando-se à Fábula.

Assim, a História foi vista, para White, sobretudo como narração, que estaria expressa na historiografia. Nesse caminho, nos Paul Ricouer pensou a história a partir dos elementos de *Tempo e narrativa*.[12] Quais são seus pontos de partida? Santo Agostinho (tempo) e Aristóteles (mimese). O pensamento de Agostinho sobre o tempo tem duas características que permitiram Ricoeur desenvolver seu raciocínio: o seu caráter fundador e a percepção do tempo, pelo homem, de maneira "psicológica". É este enfoque que interessou a Ricouer: a percepção do tempo, não o tempo *per si*. Isto porque seu objetivo é discutir a narração, entendida como processo mimético, como a *Poética* aristotélica. Mimese entendida como imitação criativa (no limite, a narrativa do "como-se")[13], que, como ressaltado por Ricouer, teria uma função prática (*mimese praxêos*)[14], estabelecida na interação leitor-texto. A partir desses pressupostos (o tempo e a mimese, interrelacionados), Ricoeur vai proceder uma análise historiográfica, na qual o fiel da balança torna-se a narrativa. Para ele, como para Veyne, a história "não passa de uma narrativa verídica",[15] porém, poderíamos dizer, ao contrário de Voltaire: o que interessa, para esses autores, é a "narrativa" não o "verídica". Ricouer não entra na discussão se a História tem um estatuto científico, como postulado por De Certeau[16] e negado por Veyne, pois não era seu campo a esse momento. A observância do texto está em encontrar as estruturas narrativas (o tempo e os elementos delimitados já por Aristóteles, como a intriga) na historiografia, pensando em uma "história-narrativa", mais do que uma ciência histórica.

Dentro desse conceito de "história-narrativa", em inícios da década de 90, o teórico literário, Walter Mignolo, em seu artigo "Lógica das diferenças e política das semelhanças",[17] desenvolveu uma tipologia conceitual para definir História e Literatura (ficcional). A sua chave de compreensão está no conceito de convenção (*C*), entendido por ele como

> (…) numa comunidade *Cm*, sempre que todo membro *M*, ao realizar a ação *A*, realize-a e espere que os outros membros de *Cm* (…) reajam de acordo com a convenção *C*, porque *C* é de conhecimento mútuo entre os membros de *Cm* para realizar *A*.[18]

Convenção estabelecida a partir de uma necessidade. No caso, Literatura e História seriam as respostas, do mundo ocidental, para as necessidades das comunidades humanas, respectivamente, de "projetar sua energia criativa" e "conservar e transmitir o passado".[19] Ao contrário de White, Mignolo definiu essas narrativas (respostas) como diversas, estando suas diferenças na "convenção da ficcionalidade" e na "convenção da veracidade".[20] São convenções estabelecidas no meio social de uma comunidade, como seriam os signos, para Saussure.

Esses três autores, que pensam a história, a historiografia e a narração, dão, claramente, um grande enfoque no texto, no discurso. No limite, houve uma retomada das posições "pré-iluministas" e iluministas que viam a História como um gênero discursivo, ou ainda, uma das Musas, filhas da Memória. Porém, ao contrário dos iluministas, a História, nessa nova acepção, não é a Verdade narrada e sim, Narração da verdade.

Essa posição tem sido debatida. A dissolução da importância do Real (a Verdade da narrativa), por parte dos historiadores, foi o que chamou a atenção de Josep Fontana - num grande balanço historiográfico do que se convencionou chamar Pós-modernismo[21] - ou de Bom Meihy - em comentário ao texto citado de Walter Mignolo.[22] Esses artigos pensam sobre uma perspectiva materialista, vendo uma das grandes diferenças da História e Literatura na função social do historiador.[23] Este argumento, porém, poderia caber no que Ricouer apontou na teoria mimética de Aristóteles: a *mimese praxêos* ou "Mimese III", na divisão do historiador francês.[24]

Podemos, ao invés, retomar o modelo da "construção da realidade" proposto por Blikstein. A História é uma narrativa, porém essa narrativa resulta em uma práxis; esta por sua vez, define traços de identificação que irão determinar uma percepção a qual determinará o referente, a referenciação da realidade, e assim por diante. O referente do historiador será um, o do ficcionista será outro, pois suas práxis serão distintas. É necessário, entretanto, pensar que nossa determinação em cima do "objeto" o modifica. O "objeto" deixa de sê-lo em si, para se tornar "objeto visto por um observador". No limite, pelo entendimento de Blikstein, a realidade só pode existir para nós se "modificada" ou, melhor, referenciada; a realidade sem esse processo de construção seria uma "amálgama de manchas".[25]

O "objeto" tanto da Literatura quanto da História seria a realidade, porém a observação (percepção) dos dois campos sobre esta vai produzir dois referentes diversos e, portanto, duas significações diversas da realidade. Mais do que isso, pertencem a duas práxis (duas metodologias e objetivos) diferentes, como irão determinar linguagens diversas que redimensionarão as práxis (já diversas) e assim por diante. Mais do que convenções estabelecidas social-culturalmente, são processos distintos de "fabricação da realidade" e de atuação nela. Pensemos isso em relação a obra vieirense.

Um labirinto no meio do caminho

> *- Em todos [os caminhos]- articulei com um certo temor - agradeço e venero sua recriação do jardim de Ts'ui Pen.*
>
> *- Não em todos - murmurou com um sorriso - O tempo se bifurca perpetuamente para inumeráveis futuros. Num deles sou seu inimigo.*
>
> BORGES, "O jardim dos caminhos que se bifurcam", (1944)

Nosso "objeto" de pesquisa se situa na tênue fronteira entre Literatura e História. Estudar os sermões de Padre Antonio Vieira é em si um estudo de limite, pois, para além da não definição de História, a obra de Vieira, menos do que documento histórico, é abordada como texto literário, especialmente no Brasil. Os sermões do jesuíta são consideradas peças exemplares do uso da língua, como também de um estilo artístico-literário denominado "conceptismo", inserido na capciosa expressão "Barroco". A obra vieirense pode ser (e o é) caracterizada por Literatura, ou melhor, como objeto válido para os estudos literários devido à reflexão e uso feito em cima da linguagem. Em outras palavras, pela sua função poética, como definido por Jackobson.

O entendimento que nos propomos a fazer é o da obra sermônica do loiolano enquanto um documento visto por um historiador.[26] Vieira, nas abordagens históricas mais recentes, tem se tornado um objeto fragmentário, devido ao próprio tamanho e complexidade do "objeto". Por ser esse vasto caleidoscópio de difícil compreensão, as análises da historiografia têm recortado um aspecto temático da obra de Vieira: Vieira e a política, Vieira e os negros, Vieira e os índios, Vieira e os judeus, etc.. Essa abordagem apresenta,

menos que uma busca pelo entendimento de Vieira *per si*, um interesse "temático", talvez explicitados na partícula "E". No geral, os resultados dessas construções analíticas são uma comparação entre algo maior (o tema abordado) *e* a perspectiva vieirense, visto como exemplo da questão estudada no século XVII. Ao invés do "E", poderíamos também pensar no "EM" ou ainda no "DE", para entender o assunto abordado através e dentro do pensamento vieirense. Nesse sentido, a análise interna ao texto é imprescindível. Esse caminho apresenta alguns desvios, nos quais História e Literatura se confundem. O primeiro está na relação texto-pregação. O segundo, na posição do "narrador/autor" no tempo. Permeando todo esse caminho, há o campo entre diacronia e sincronia.

A grande parte dos sermões que temos está na *editio princeps*. Poucos são aqueles que foram publicados ou republicados a partir das edições em folhetos ou manuscritos inéditos. Há ainda aqueles de autoria duvidosa (alguns apócrifos sabidamente), presentes, em sua maioria, em publicações estrangeiras feitas ainda em vida do pregador.[27] O caminho usual dos historiadores, contudo, não passa por analisar esses textos parenéticos enquanto textos publicados, revistos e reordenados algumas décadas após a pregação para impressão na *editio princeps*. O ponto de partida, em geral, é: considerar primeiro como corretas as datas e locais da pregação indicadas nos *Sermoens*; segundo, não proceder a comparação com outras versões (quando estas existem) nem pensar as diferenças entre o momento suposto da pregação e o momento posterior de escritura e publicação. Além desses pontos, temos que refletir, mesmo que no campo hipotético, pois não temos evidências, sobre as diferenças entre o discurso oral, a oratória sacra, e o escrito, o sermão publicado. Este último aspecto apresenta-se como um primeiro desvio do caminho do historiador, pois, no limite, desenvolver a discussão sobre a oralidade (da qual não temos evidências) e a escrita (nossa evidência) é entrar no local da ucronia. Contudo, não é necessário ficcionar o momento da pregação; podemos por aproximações, baseadas nos manuais de oratória e homilia, nas descrições das missas, refletir sobre as diferenças entre os dois "textos". Mais do que isso, temos que ter em mente que a sociedade ibérica "barroca" era uma sociedade oral, ligada à teatralidade, ao espetáculo, que, por exemplo, irá permitir a imagem de Calderón de que *La vida es sueño*.

Voltando ao campo do documento textual, sabemos, por algumas comparações entre diferentes publicações das mesmas homilias,[28] que os sermões publicados na *editio princeps* foram, muitas vezes, reescritos. Um exemplo estaria nos *Discursos sobre as Cinco Pedras da Funda de David*, primeiramente pregado e publicado em italiano, traduzidos depois para espanhol, e, por último, para português. Como indicado por Valmir Muraro, as várias e diversas edições podem nos permitir pensar sobre o percurso traçado pelo pensamento vieirense.[29]

De outra parte, a existência de sermões em folhetos que não foram modificados nos *Sermoens*, como o S. do Esposo da Mãe de Deus S. José (1644), dão um outro lado possível do prisma. Há ainda aqueles que foram escritos propriamente para a publicação, caso da *oitava parte,* sobre S. Francisco Xavier (1694), em resposta a uma encomenda da Rainha Maria Sofia de Neuburgo. Sem contar os que não possuem indicação de data e/ou local de pregação, como o de Santa Tereza.

Esses pontos devem ser considerados ao se tentar, por meio dos sermões, realizar uma análise do pensamento vieirense. Não podemos somente contextualizar o momento da pregação, é necessário proceder uma crítica documental que contextualize também o momento da escritura e da publicação. O caminho usual, contudo, procede em duas vias: a observação dos sermões pelas datas da *editio princeps*, que pode complicar o processo de periodização; ou a consideração de modo sincrônico dos sermões, que prescinde da periodização[30] e analisa o pensamento vieirense como um todo unívoco, também a partir da reorganização dos sermões.[31]

O que vemos como essencial para o entendimento da parenética do jesuíta e de seu pensamento, enquanto historiadores (da cultura, das idéias, das mentalidades…)[32], é percebê-lo no eixo da diacronia, buscando identificar as mudanças (ou as permanências) dentro do que Bom Meihy chamou de "Teoria Geral do Padre Antônio Vieira", expressa na formulação do projeto do V Império.[33] O discurso do historiador difere tanto do teórico da literatura (mais sincrônico) quanto do ficcionista, ou mesmo do próprio Vieira. Não cabe, por exemplo, numa perspectiva historiográfica atual, escrever uma *História do Futuro*[34], pois o subsídio do historiador é o passado, evidenciado em documentos (resquícios de um outro tempo). O *historiar* assim é menos narrar de fatos que aconteceram (ou, no caso, que acontecerão), e mais, pensar sobre o passado de modo diacrônico, a partir do presente. Vieira pôde narrar o Futuro, historicamente, pois estava definida a Verdade do Futuro, e seu posicionamento histórico foi um posicionamento de "gênero narrativo":

> Os profetas não chamaram história às suas profecias, porque não guardam nelas o estilo nem as leis de história: não distinguem os tempos, não assinalam os lugares, não individuam as pessoas, nem seguem a ordem dos casos e dos sucessos, e quando tudo isto viram e tudo disseram, é envolto em metáforas, disfarçadas em figuras, escurecido com enigmas e contado ou cantado em frases próprias do espírito e estilo profético, mais acomodadas à majestade e

admiração dos mistérios, que à notícia e inteligência deles.[35]

Para Vieira, no século XVII, o tempo futuro poderia ser narrado pois já inscrito no Infinito Divino (como proposto por Agostinho e São Tomás), mesmo que dependente das *causas segundas* - a ação do homem estabelecida dentro do livre-arbítrio. Vieira, porém, acreditava na inexorabilidade do tempo, visto como um vetor linear, o que expressa por meio de tropos que indicam, como no Sermão do Mandato, de 1643, sua ação corrosiva que "tudo gasta, tudo digere, tuda acaba.".[36]

Não podemos narrar como Vieira nem o que Vieira teria dito, pois, em primeiro lugar, estamos num momento diferente (o mundo atual), e segundo, porque nossa práxis e nossa linguagem vai buscar um discurso (confundindo, propositadamente, discurso e pensamento) organizado numa percepção histórica que se baseia nos fatos, nas evidências que restaram do passado. Isso não significa acreditar que as evidências são a Verdade do passado. Como demonstrado por Hayden White, Paul Ricouer ou Walter Mignolo, a história é uma versão, pois narração. Porém o seu referente, que no limite é a realidade tangível, é percebido dentro de um "capital cultural",[37] adjetivado de histórico, historiográfico ou ainda historiológico.

O historiador assim estabelece algumas distâncias no seu processo "discursivo". A primeira estabelecida na relação presente (seu), passado (do objeto), na qual a reflexão se dá na esfera do presente buscando a realidade intangível do passado, que só será percebida por meio do referente, no limite, o documento (no nosso caso, o sermão impresso). Essa percepção está organizada por uma linguagem e uma práxis, que vão definir o tipo de construção da realidade do passado. O enfoque, a constituição do discurso e a prática do historiador diferem daqueles do ficcionista. Um exemplo, dentro do estudo do "barroco" português e da linguagem, estaria na obra de Saramago, *Memorial do convento*.[38]

O narrador do romance está no nosso presente, como nos indicam alguns trechos ("construtores de aeronaves, se tal palavra já se diz nestas épocas"; "este tal foi o infante D. Henrique, consoante o louvará um poeta por ora não nascido"; "eles é que pagam o voto, que se lixam, com perdão da anacrónica voz")[39] Porém ele narra como se estivesse no passado, narrando no Presente do Indicativo. O narrador pode então se transportar ao passado para, a partir dele, recriá-lo. O referente do narrador seria, a grosso modo, o mesmo do historiador: o passado. O seu passado pode ser recriado de dentro dele, podendo estabelecer um campo sincrônico (pela linguagem) no qual presente se dobra no passado. Contrariamente do narrador do *Memorial*, o historiador narra o passado do presente, usando, inclusive, o Pretérito. Seu passado será entendido (ou construído) do presente. A compreensão do discurso homílico não poderá ser feito a partir do mesmo ponto de sua confecção (o passado). Sua compreensão se dará na busca do entendimento interno, auxiliado pelas fontes, porém tendo como ponto de partida o presente do historiador. O Vieira do historiador não poderá, como o "padre voador" de Saramago, ser narrado dentro de seu próprio tempo, pois este, pela percepção historiológica, não pode ser recriado.

Por outro lado, temos claro que o texto sermônico não é um documento cartorial nem um monumento construído intencionalmente para perpetuar (rememorando) o passado. O sermão, acima de tudo, é uma peça retórica, dentro do estilo mais consagrado da retórica, desde os romanos: a oratória. Os sermões foram concebidos como tal e sua publicação, além da implícita veiculação das idéias (teológico-políticas) do seu autor, tinham como finalidade servir como *exempla* de sermão.[40] Os sermões assim também devem ser entendidos - não só pelo literato - dentro de sua retórica, de sua linguagem. Nesse sentido, o trabalho clássico de Saraiva, *O discurso engenhoso*,[41] permite uma renovada abordagem para o historiador do sermão vieirense.

Saraiva faz, em seu livro, uma análise do texto sermônico de Vieira. Sua preocupação não está em historicizar ou periodizar os sermões, e sim, em compreender sua estrutura lingüistica e discursiva. Procedendo o estudo do uso de conceitos e palavras por Vieira, vai nos indicar um duplo jogo estabelecido entre significante e significado, no qual não há uma direção única, sendo que significante pode estabelecer o significado e vice-versa. Da mesma forma, a estrutura lógica discursiva é muitas vezes invertida, sendo a proporção quebrada para, propriamente, redefini-la.

Para Saraiva, a este momento, a obra homílica do jesuíta torna-se um campo fértil para o estudo da lingüistica e das relações estabelecidas na construção do discurso. Em nossa visão, esse processo de entendimento deve estar presente em uma análise histórica que procura compreender o sermão através do sermão, como proposto anteriormente. Assim, para além de estabelecer, de forma definida, o campo diacrônico, dentro desse tipo de análise documental, faz-se necessário observar a estrutura discursiva, de modo sincrônico.

Atentar para a estrutura discursiva do sermão também responde de certo modo a uma demanda do próprio documento, pois produzido por um autor preocupado com e ciente do uso da palavra, da narração e do como narrar. Isto fica evidente no trecho citado da *História do Futuro*, como também no "meta-sermão" da Sexagésima, que abre a *editio princeps*.

Isso, contudo, não significa a igualação entre as disciplinas História e Literatura, Teoria Literária ou Lingüistica, ou melhor, não faz prescindir a observação própria e particular ao historiador sobre o "objeto Vieira". Mais do que isso, o próprio "objeto Vieira" torna-se outro além do "Vieira-escritor",[42] dentro do foco (ou da percepção) do historiador.

Menos do que uma questão de versão sobre o mesmo referente[43], o referente é outro, pois delimitado por uma percepção, uma práxis e uma linguagem diversas. Como no conto de Borges, "O jardim dos caminhos que se bifurcam",[44] há uma multiplicidade de 'realidades' (ou referentes), que tenderia ao infinito, porém estamos condenados a só perceber, vivenciar, realizar[45] uma.

Notas

* Bolsista CNPq

1. a palavra História começará vezes com maiúscula e outras com minúscula. A intenção foi separar História, disciplina, de história, narrativa ou historiografia, ou ainda história, fatos acontecidos. Muitas vezes repetimos simplesmente o uso dos autores citados, como também, em outros casos, narrativa e disciplina se confundiram. Nesse caso, optamos pela maiúscula. A diferença entre estória-história, presente antigamente no português, não precisou ser contornada nesse texto, seja com a explicitação do sentido usado na frase, seja com o artífício de se remeter ao uso antigo, mas serve para pontuar ou indicar, a título de ilustração, alguma mudança de percepção que ocorreu no meio do caminho.

2. WHITE, H.. *Trópicos discursivos*. São Paulo, EDUSP, 1997; MIGNOLO, W.. "Lógica das diferenças e política das semelhanças: da Literatura que parece História ou Antropologia e vice-versa", *In*: CHIAPPINI, L & AGUIAR, F.W. (orgs.). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo, EDUSP/Angel Rama, 1993.

3. DARNTON, R.. *O Iluminismo como negócio*. São Paulo, Cia. das Letras, 1996, pp. 324 e ss.; WHITE, H, *op.cit.*, pp. 137 e ss.;

4. DARNTON, R., *op. cit.*; WHITE, H., *op. cit*, p.159-160.

5. VOLTAIRE, "Histoire"*, in* ***Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*****, Tome Huitième (H-IT), A Neufchastel, Chez Samuel Faulche & Compagnie, Libraires & Imprimeurs, 1765, § 220-221, compulsada em:** http://www.unifi.it/riviste/cromohs/bibliot/philmeth/voltaire/histoire.html .

6. VOLTAIRE, *op.cit.*, **§ 223.**

7. MABLY, G.B., Abade de. *De L'etude De L'histoire. A Monseigneur Le Prince De Parme.*Première Partie. Chapitre Premier. Introduction Que L'histoire Doit Être Une École De Morale Et De Politique, compulsada em http://www.unifi.it/riviste/cromohs/bibliot/philmeth/mably/

8. Estas reflexões são do professor italiano, Luciano Guerci. Alguns de seus textos: GUERCI, L. "*La Republique Romaine* di L. de Beaufort e la discussione con Monstesquieu", S/d, s/l; "Linguet, il mondo antico e l'impegno nel presente", *in*: GUERCI, L. *Linguet storico*, s/l, s/e, s/l; "Mably tra storiografia e politica", mimeo.

9. BLIKSTEIN, I.. *Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade*. São Paulo, Cultrix, 1985.

10. Se seguirmos idealmente o modelo teórico proposto por Blikstein, diríamos que o início foi determinado pela necessidades práticas que determinaram a práxis. Assim no caso dos esquimós que possuem cerca de 20 tipos diferentes de qualificações de neve, essas diferenciações adviriam do fato da necessidade de identificar o terreno, as condições do meio do Ártico para sobreviver. Contudo, não poderíamos estabelecer a origem de todas as situações que teriam dado origem às palavras, pois muitas dessas origens só existiriam num mundo que já começara a se comunicar e a "fabricar a realidade".

11. WHITE, H.. *Trópico do discurso. Ensaios sobre a crítica da cultura*. *op.cit.*

12. À rigor, não é este o objetivo último dos dois volumes de Ricoeur, interessado propriamente na construção do discurso de modo geral, porém ao longo do primeiro volume detém-se na questão da historiografia, que nos interessa: RICOEUR, P.. *Tempo e narrativa*. São Paulo, Papirus, 1995, v.I.

13. RICOEUR, P., *op. cit.,* p. 101.

14. *Idem,* p.110.

15. VEYNE, P.. *Comment on écrit l'histoire*. Paris, Seuil, 1971, p.13, *apud* RICOEUR, P., *op. cit.,* p.243. É importante notar que o aspecto de verídico só será desenvolvido no segundo volume, contraposto ao de "ficcional".

16. DE CERTEAU, M.. *A escrita da História*. Rio de Janeiro, Forense, 1982. Esta observação nos foi primeiro mostrada na palestra de Roger Chartier, no Departamento de História/USP, sobre "História Cultural", proferida no semestre passado.

17. MIGNOLO, W., "Lógica da diferença e política da semelhança...", *op.cit.*

18. MIGNOLO, W. *op. cit.*, p.122.

19. *Idem,* p. 121

20. *Idem,* p. 123

21. FONTANA, J.. *História: análise do passado e projeto social*. São Paulo, EDUSC, 1998, texto apresentado em uma conferência no Congresso Regional da ANPUH/SP, "O sujeito na História", em 9 de outubro de 1998.

22. MEIHY, J.C.S.B., "Viagem em torno de Mignolo: a Literatura e a História", *In*: CHIAPPINI, L. & AGUIAR, F.W.. *Literatura e História na América Latina*, *op. cit.*. Sobre o mesmo assunto ainda de Bom Meihy: "A literatura como história; revolução e circunstância. A produção intelectual brasileira e a Guerra Civil Espanhola", IANNONE, C.A. *et al.*(org.). *Sobre as naus da iniciação. Estudos portugueses de Literatura e História*. São Paulo, Unesp, 1998..

23. Não pretendemos pensar na questão do estatuto científico da História, outro ponto de diferenciação, discutido por Bom Meihy.

24. RICOUER, P., *op. cit.*, pp. 105 e ss.

25. BLIKSTEIN, I., *op. cit.*, p. 76.

26. Muitas das reflexões aqui propostas já foram desenvolvidas pelo Prof. Sebe: MEIHY, J.C.S.B., "Para uma teoria geral do Padre Antonio Vieira", palestra proferida no evento "Vieira Plural", out. 1997, (mimeo).

27. Sobre esse assunto ver: FOLCH, L.T., "A obra do Padre António Vieira em Espanha", *Oceanos*, 30/31, Lisboa, abril/setembro 1997, pp.82-89. Continua ainda sendo o grande levantamento, mesmo que desatualizado, de sermões e obras o de Serafim Leite: LEITE,S.,S.J.,. *História da Companhia de Jesus no Brasil*, Lisboa, 1950, tomo IX, revisto por Margarida Mendes Vieira em seu livro: *A oratória barroca de Vieira*. Lisboa, Caminho, 1989.

28. MEIHY, J.C.S.B., "Vieira utópico: Sor Juana distópica", *In:* MEIHY, J.C.S.B. & ARAGÃO, M.L. (coord.). *América: ficção e utopias*. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1994; MURARO, V.F., *Vieira: navegante do profetismo*. Tese de Doutorado em História Social, FFLCH/USP, 1998.

29. MURARO, V.F., *op.cit*.

30. Dois exemplos recentes nesse sentido estão nos trabalhos de SANTOS, B.C.C. *O pináculo do temp(l)o. O sermão do Padre António Vieira e o Maranhão do século XVII*. Brasília, Ed. UnB, 1997; COHEN, T.M., *The fire of tongues. Antônio Vieira and the missionary church in Brazil and Portugal*. Stanford, Stanford University, 1998.

31. NOVINSKY. A.. "Padre Vieira, a Inquisição e os Judeus." Estudos CEBRAP 29, São Paulo, n. 29, p. 172-181, março de 1991; "Sebastianismo, Vieira e o messianismo judaico"*, In:* IANNONE, C.A. *et al.*(org.). *Sobre as naus da iniciação. Estudos portugueses de Literatura e*

História. São Paulo, Unesp, 1998, pp.49-62; CAMPOS, F., "Política e utopia em Antônio Vieira", *In*: *Anais do X Simpósio nacional de estudos missioneiros.* 1994. pp. 261-281; *Os trabalhos e os dias eternos. A escravidão africana nas obras de Antônio Vieira.* Dissertação de Mestrado, FFLCH/USP, São Paulo, 1993.

32. A falta de uma nomenclatura apropriada, menos do que um problema de significante, indica um repensar da história das idéias ou, ainda, do pensamento intelectual. Emprestamos essa reflexão de Chartier: CHARTIER, R.. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa, DIFEL, 1990, 1. cap.

33. MEIHY, J.C.S.B., "Para um teoria geral do Padre Antônio Vieira", *op. cit.*

34. VIEIRA, A., S.J.. *História do Futuro.* (Introdução, actualização do texto e notas por Maria Leonor Carvalhão Buescu). 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1992

35. VIEIRA, A., S.J., *op. cit.*, p.53

36. Sermão do Mandato, 1643, *Sermões*, Lisboa, Lello, 1953, v. IV, p.289.

37. BOURDIEAU, P.. *A miséria do mundo*. Petrópolis, Vozes, 1998.

38. SARAMAGO, J.. *Memorial do Convento*. 11ª ed., Rio de Janeiro, Bertarnd, 1994

39. SARAMAGO, J., *op. cit.*, pp. 89, 227, 257.

40. MENDES, M.V., *op. cit.*, p.60 e ss.

41. SARAIVA, A.. *Discurso engenhoso*. São Paulo, Perspectiva, 1980

42. Vieira-escritor foi um nome de um congresso, por ocasião do 3º centenário de Vieira,, organizado por Margarida Vieira Mendes, que resultou em um livro: MENDES, M.V., PIRES, M.L.G. & MIRANDA, J.C. (orgs.), *Vieira escritor*. Lisboa, Cosmos Editorial, 1997.

43. Aqui estamos não falando de realidade, pois esta não é apreensível. A realidade apreensível se faz no referente.

44. BORGES, J.L., "O jardim dos caminhos que se bifurcam", *In*: *Ficções*. Porto Alegre, Ed. Globo, 1986, trad. Carlos Nejar, pp.78-82.

45. Aqui dispomos da ambigüidade do termo: no sentido do português corrente, fazer, e cometendo um barbarismo, ou melhor, um anglicismo, no sentido de conceber, perceber, se dar conta.

Portugal e Europa em fulgurância
com Maria Gabriela Llansol

Cristina Maria Paes dos Santos
UFRJ/FFSD

> Eu creio que Portugal é um território de viagem, estelado, ou com a configuração das estrelas, pelos itinerários dos portugueses, fugitivos, judeus, comerciantes, emigrantes, ou navegadores; tal é a árvore genealógica desenhada à margem da literatura portuguesa.[1]
>
> Será ou não possível vivermos na proximidade uns dos outros, constituir uma sociedade em que nenhuma pessoa, contra o respeito que deve a si mesma, seja reduzida à impotência, nem à cega opressão de alguém sobre ninguém?
>
> Quinhentos anos passados (nada, ou pouco segundo o tempo) e a resposta concreta permanece um enigma.[2]

Diante de um momento de redefinições mundiais quanto aos paradigmas de Nacionalidade, Identidade, Soberania e Hegemonia, Portugal, país historicamente no intervalo, talvez constitua um singular perfil entre as nações do velho continente. A problemática atual do europeísmo ibérico passa, sem dúvida, pela formação, através dos tempos, do rosto lusitano, que sempre se caracterizou pela instância intervalar, pertencente ao mesmo tempo ao velho e ao novo mundo, alinhando-se simultaneamente como grande e pequeno, desfrutando de poder enquanto muitas vezes também rendia submissão.

A assinalada pátria camoniana, hoje não tendo mais Índias a descobrir nem a manter, volta-se para outra (re)descoberta significativa: a da casa européia - corpo tido não exatamente como materno, mas que parece agora abrir, como nunca, braços acolhedores a um filho pródigo. De volta ao continente, os portugueses, ainda distantes de uma centralização que não compartilham, interrogam-se uma vez mais a respeito de sua identidade, diante de seus parceiros territoriais.

Dentro da contemporânea produção literária portuguesa, proferido por uma voz chamada Maria Gabriela Llansol, um texto então se destaca, anunciando sintomaticamente "Nós estamos de volta",[3] e fazendo conviver entre si culturas, vozes, reminiscências ancestrais que compuseram e compõem o perfil da lusitanidade dentro e fora da Europa. Traçando como seu país um percurso de volta, Llansol é mais uma voz que se coloca no espaço outro do escritor-viajante - aquele que aprofunda a escritura pátria cruzando os fios de um tecido exatamente urdido no deslocamento. Podemos ler, na abertura de **Um Falcão no Punho**, seu **Diário 1**:

> Tal como sou acompanhada pelos lagos - águas adormecidas naturais e duráveis -, de igual modo deve fazer parte da sombra, que se desloca comigo, inscrever os dias estendidos por longo período de tempo.[4]

As noções de "lago" e de "sombra" trazem-nos respectivamente idéias de **imutabilidade** - as águas do lago são adormecidas, conservadoras e, não esqueçamos, também causam reflexos -, e idéias de movimento, de **transformação** - instauradas pelo abalo da relação narcísica com o referente e o conseqüente estabelecimento de uma nebulosidade que, longe de ser escuridão, é antes concentração intensa. A superação do texto-reflexo, a que a noção de "lago" é invariavelmente associada, é que permitirá à escrita llansoliana fundar, deslocando-se através da sombra, um momento outro, se considerarmos que à claridade (ou mesmo transparência) previsível da representação clássica, que "se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo",[5] como afirma Michel Foucault, o texto irá contrapor uma imprevisível nebulosidade, uma dispersão caracterizadora da própria escrita inquietadoramente contemporânea de Llansol.

Escrevendo em língua portuguesa e afirmando ser, por isso, transpassada inexoravelmente pelo signo da água, Gabriela Llansol lê a cultura pátria justamente do lugar onde a mesma desde sempre se inscreveu: na tensão entre o deslocamento e a imutabilidade. Llansol desloca-se sem parcimônia no tempo e no espaço, mas também convoca os seus lagos mais profundos (Camões, Pessoa, e outros), para, virando-os do avesso, reescrever o seu percurso e o da sua gente lusíada.

> Nos meus últimos sonhos há uma clareira, em Lisboa, a clareira tutelar; [...] O Augusto e eu passeamos sempre à volta desse sinal compreendendo que a neblina que nos envolve é a navegação de Tejo-rio. Não mais, para nós, terá um contorno sinuoso, próprio de rio. Tornou-se numa narração possível do mundo.

> [...]
>
> Por detrás de nós, no centro de nós, inscreve-se a profunda dilatação do livro, em que somos três, o Augusto, eu, e o próprio livro, que Tejo-rio pastoreia, ou orienta.[6]

O deslocamento que guia o corp' a 'screver llansoliano é, sintomaticamente, "a navegação de Tejo-rio" (e aqui é interessante notarmos que esse apontamento do **Diário I** dá-se em Jodoigne, fora de Portugal). É a marca lusitana que acaba por transparecer em uma escrita que traz no seu bojo toda a matéria textual de que se alimenta sem, no entanto, encarcerar-se nela, já que está a todo momento a subvertê-la, sendo assim capaz de tão brilhantemente recriá-la. A nebulosidade criadora é a dilatação, o transbordamento, a expansão que Tejo-rio orienta. Escrever, para Maria Gabriela Llansol, é estar sempre em viagem (como todos os portugueses, "nem lá nem cá" - já nos disse o Fernando Pessoa recriado por Saramago[7]), estabelecendo uma narrativa que flui como as águas de um rio, atravessando e sendo atravessada por inúmeras vozes, ao sugerir e promover encontros intertextuais que ultrapassam noções de tempo e de espaço.

> parto escrevendo através da língua portuguesa, tendo deixado por consciência o sol e a água sempre latentes no terreno de Herbais: aqui imaginei, sob a forma de Pessoa, um único rio cósmico que não se quebra em fronteiras e vi-o, sem perplexidade, advir ao real; por essa ocasião, lembro-me de ter sentido o desejo de que não haja países que sejam como guardas de matilhas[8].

A autora de **Lisboaleipzig** reescreve a cultura portuguesa associando-a a outras que a ela intrinsecamente se ligam, buscando pontos de encontro que poderiam ter mudado há muito os rumos de Portugal e de outros países irmãos. Através da escrita fulgurante de Llansol, é possível o encontro do imaginário luso com o outro, sem que o desencanto da fragilidade ou o mando imperialista impeçam o diálogo, a troca. Escrever **Lisboaleipzig** torna-se mesmo uma necessidade para o "corp' a 'screver", um reatar de laços enraizados e profundos.

Se Camões tivesse encontrado Copérnico, ou os Fiéis do Puro Amor, diz-nos Llansol, tanto o final de **Os Lusíadas** quanto o timbre de sua lírica alcançariam um âmbito jamais alcançado. Da mesma forma, "o que Camões não teria dado a Copérnico, o que não teríamos ganho se a ciência nascente não tivesse sido um 'saber a seco'?"[9]

A fulgurância buscada por Gabriela Llansol parte do princípio ativador do encontro, que jamais pode ser "a seco". Lusitanamente, llansolianamente, a linguagem flui - notemos que a estrutura fônica nos auxilia na apreensão de um campo semântico da ordem do incessante, do contínuo -, pois fluido é o texto e também a troca (que muitas vezes se configura mesmo em um combate). Llansol acaba por compreender que "desfazer o nó que liga, na literatura portuguesa, a água e os seus maiores textos"[10] não significa apenas interromper metáforas ou lugares-comuns. Isso seria uma ação plenamente possível para uma autora que põe abaixo inúmeras barreiras, que abala enraizados conceitos, alguém que já afirmou:

> É nas diferenças, e nas similitudes, na experiência que também me faz sofrer, que procuro a direcção para estabelecer uma narrativa que é um combate.
>
> Penso muitas vezes: "E se Vasco da Gama não tivesse voltado..."[11]

Desfazer o paradigma seria negar a matéria da qual sua própria linguagem se forma, descaracterizando o que justamente dá identidade ao texto, à cultura de onde brota sua escrita deslizante e fluida.

Lisboaleipzig só pode ser escrita por ser lugar de encontro - e de "encontro inesperado do diverso" (seu subtítulo primeiro). A fulgurância provém da convocação de toda uma comunidade textual que ecoa pelas margens de Tejo-rio, pois as vozes estão lá, sempre a passar, mas, sem dúvida, é preciso ouvido e sensibilidade para evocá-las. Reafirmando a sua primeira geografia e seguindo seu oráculo - "aparelhar as velas"[12] - a escrita estranhamente descentrada de Maria Gabriela Llansol consegue reunir um passado e um presente lusos que se inscrevem sobretudo pela diferença e pela mutabilidade, fundando um espaço onde a aceitação e o encontro podem vir a ser efetivamente muito mais do que uma quimera.

Notas

1. Maria Gabriela Llansol, *Um falcão no punho,* Lisboa, Rolim, 1985, p.10

2. Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 1,* Lisboa, Rolim, s/d, p.95.

3. Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 1*, Lisboa, Rolim, s/d, p.88.

4. Maria Gabriela Llansol, *Um falcão no punho*, Lisboa, Rolim, 1985, p.7.

5. Michel Foucault, *As palavras e as coisas*, São Paulo, Martins Fontes, 1987, 4ª ed., p.33.

6. Maria Gabriela Llansol, *Um falcão no punho*, Lisboa, Rolim, 1985, p.19.

7. José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Editorial Caminho, 1984, p.361.

8. Maria Gabriela Llansol, *Um falcão no punho*, Lisboa, Rolim, 1985, p. 120.

9. Maria Gabriela Llansol, *Um falcão no punho*, Lisboa, Rolim, 1985, p. 105-106.

10. Idem, p.32.

11. Idem, p.37

12. Maria Gabriela Llansol, *Um falcão no punho*, Lisboa, Rolim, 1985, p.113.

Real gabinete português de leitura:
preservação e integração cultural

Ana Raquel M. da C. M. Portugal[1]

No dia 14 de maio de 1837, reuniram-se 43 acionistas na casa de António José Coelho Louzada, localizada na rua Direita, nº. 20,[2] para em Assembléia Geral criarem o Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.

Segundo Barros Martins, foi após a exposição de José Marcelino da Rocha Cabral, que o encarregado de Negócios da Nação Portuguesa, João Baptista Moreira, passou a presidir a reunião, chamando para 1º secretário Francisco Eduardo Alves Vianna e para 2º secretário José Antonio de Seixa.[3] Nesse momento, o número de sócios já era de 189, tendo subscrito 404 ações.

Esse grupo era composto por imigrantes portugueses liberais, comerciantes e em sua maioria, bacharéis em Direito, que se uniram para fundar a primeira associação portuguesa do Brasil independente, o Gabinete Português de Leitura, com o intuito de ilustrar o espírito e reavivar o culto às tradições lusitanas.

Ilustração e arquitetura

A fundação dessa instituição era uma maneira de enaltecer a Pátria e no início não eram aceitos senão portugueses, no quadro de acionistas do Gabinete.

A administração do Gabinete se preocupou desde o começo em adquirir livros estrangeiros e assinar vários jornais, objetivando expandir a oferta literária àqueles que freqüentavam a biblioteca. Resolveram inclusive, transformar livros inúteis em dinheiro para obterem obras importantes.

Para controle desse avultado acervo, em 1840 imprimiu-se *"o primeiro Catalogo de livros do Gabinete, seguindo-se os Supplementos de 1844 e 1846; o Catalogo organizado pelo Dr. José Pedro da Silva Camacho e impresso em 1858, e finalmente, dez annos depois, o Catalogo Supplementar"* (Galvão, 1906, p.6). Posteriormente, ficou a encargo do bibliotecário Benjamin Franklin Ramiz Galvão a organização de um novo Catálogo geral, segundo o sistema decimal do americano Melvil Dewey. Este catálogo foi publicado em 1906 e depois desta data mais nenhum foi editado.

Com o crescimento rápido da instituição, houve a necessidade de um local maior para abrigar o grande número de volumes que o Gabinete possuía. Da primeira sede localizada na rua São Pedro, n.º83, passaram à rua da Quitanda, n.º55, e então, à rua dos Beneditinos , n.º12, sempre ocupando imóveis alugados.

Na ata de 5 de fevereiro de 1847, aparece a primeira proposta de se comprar um terreno para edificação de um prédio para sede do Gabinete, que em 1880 começaria a ser construído.

A história do Gabinete Português de Leitura foi marcada pelas mudanças da sociedade carioca do início do século XIX, pois a demanda cultural cresceu, influenciada pelo movimento modernizador, iniciado pela vinda da família real para o Brasil. Se antes disso, atravessava-se um período de precariedade cultural, depois, ao contrário, houve um desenvolvimento *"da literatura nacional, romântica, nutrida pelo mito indianista e por um pensamento filosófico céptico e escolástico"*(Nizza da Silva, 1991, p.125).

Os primeiros tempos de funcionamento do Gabinete foram conturbados, pois havia poucos recursos e a importância dada pela colônia a esse tipo de instituição era inexistente. Segundo o relatório de 1861, o Gabinete atravessou uma grave crise nesse período.[4]

Pelos acontecimentos que se seguiram, podemos imaginar que a administração do Gabinete conseguiu transpor os obstáculos, aumentando consideravelmente o número de obras para a biblioteca, e também, de acionistas, que contribuíram para que viesse a se tornar possível a aquisição dos terrenos necessários para a construção de um edifício próprio.

Foi também nesse período, que se fez necessária a reforma de alguns artigos dos Estatutos e para tal tarefa foram designados Egídio Carlos Pereira, António José Mendes Campos e António Xavier Rodrigues Pinto.[5]

Segundo Taborda, em 1872, o Gabinete adquiriu os terrenos (1933, p.14) localizados na rua da Lampadosa, atual Luiz de Camões. Para dar início às obras, foi necessário pedir um empréstimo, mas devido ao surto de febre-amarela que açoitou a população do Rio de Janeiro, tornou-se complicado consegui-lo.

Como o empréstimo conseguido não era suficiente para fazer face a tantas despesas, foi necessário então, recorrer à benevolência de certos acionistas, contando com doações expressivas e com o aumento de ações disponíveis.[6] Em 1873, haviam 1.875 sócios efetivos e 225 subscritores e a biblioteca já contava com 20.371 obras em 44.917 volumes.[7] Para abrigar esse acervo, foi encomendado o projeto do novo edifício ao arquiteto português Raphael José de Castro, ficando este, responsável pela fiscalização da obra.[8]

Sendo o traçado no estilo manuelino,[9] foi necessário encomendar-se as estátuas que compunham a fachada do edifício ao escultor José Simões de Almeida Júnior.[10]

No dia 18 de junho de 1879, o Presidente Eduardo Lemos apresentou o programa das comemorações do Centenário de Camões a realizar-se no dia 19 de junho de 1880, quando seria colocada a pedra fundamental do Gabinete.[11] A família imperial foi convidada a participar da solenidade, conforme a ata de 12 de maio de 1880.[12]

No *Jornal do Commercio* dessa época apareceu transcrito o auto de assentamento da pedra e alguns dados sobre os festejos, que fizeram imenso sucesso.[13]

Houve grande preocupação com o andamento das obras do novo edifício, por parte da diretoria, pois o conteúdo das atas após 1880 trata de todas as questões relativas ao avanço da construção, bem como utilização de material de qualidade na mesma.

No ano em que se comemorava o qüinquagésimo aniversário de fundação do Gabinete, foi inaugurado simbolicamente o edifício manuelino situado na rua Luiz de Camões, n.º30, cujas obras ainda não estavam concluídas. Tal acontecimento sucedeu-se a 19 de setembro de 1887, com a participação de diversas personalidades, entre elas, a Princesa Regente D. Isabel e o seu esposo Conde d'Eu.

Concluída a construção do novo edifício, em 22 de dezembro de 1888, realizou-se a inauguração oficial do Gabinete Português de Leitura, contando desta vez com a presença de D. Pedro II, que pela ocasião do primeiro ato inaugural encontrava-se enfermado.

Foi a partir dessa data, que imigrantes portugueses puderam franquear a todos aqueles que amavam a leitura, um local apropriado para exercer essa atividade. Se outrora, ofereciam aos freqüentadores do Gabinete singelos espaços, agora estes tinham ao seu dispor, além de rico acervo, um edifício esteticamente perfeito, de arquitetura refinada e perfeitamente planejado para servir àqueles que viessem em busca de um lugar aprazível para ler e pensar.

Quando o Gabinete começou a funcionar no novo edifício, este já contava com 32.000 obras (64.000 volumes), além de grande número de livros raros e manuscritos de valor. A biblioteca abria das 9 horas da manhã às 21 horas nos dias úteis e até às 14 horas nos dias santificados. Não abria nos dias de Ano Novo, Corpus Christi, Espírito Santo, Natal e Domingo de Páscoa.[14]

Por volta de 1893, houve sérios conflitos na cidade e a diretoria do Gabinete achou por bem encerrar as atividades, enquanto a normalidade não fosse restabelecida.

Algumas obras raras, medalhas e o álbum de Eduardo Lemos, foram guardadas em cofre na casa do presidente do Gabinete, Visconde de Carvalhaes. Depois de findado o conflito, examinou-se que a clarabóia e o telhado haviam sido danificados.

Nessa ocasião, a parte superior do edifício do Gabinete foi atingida por um projétil de guerra, cujo fragmento ficou alojado no volume II da História Universal de Calmet, fato esse, também descrito por Barros Martins.[15]

Integração cultural

Em 1895, Machado de Assis fez chegar às mãos do presidente Ernesto Cybrão, o manuscrito de sua comédia **Tu, só tu, puro amor...**, sendo esta oferta preciosa, que engrandeceu o acervo da biblioteca.

Pela proximidade da data do 4º centenário do descobrimento do caminho marítimo para a Índia, numa reunião de diretoria ocorrida a 7 de maio de 1897, surgiu a idéia de levantar-se donativos para construção de um navio de guerra (Canhoneira Pátria) para ser oferecido ao governo de Portugal pelos portugueses residentes no Brasil em comemoração a esse feito histórico.[16] A festa comemorativa dessa data tão importante se realizou em 20 de maio de 1898 no grande salão da biblioteca do Gabinete.[17]

Em 12 de novembro de 1897, o Gabinete foi visitado pelo Presidente da República Prudente de Moraes e pelo Ministro do Interior, mostrando como esta instituição havia se transformado num marco de integração

cultural .

Quando o cruzador português Adamastor passou pelo porto do Rio de Janeiro, foram realizadas grandes festas em homenagem a esse acontecimento, unindo portugueses e brasileiros, em honra do Comandante e da oficialidade daquele navio de guerra.[18]

Em 15 de maio de 1899, a diretoria do Gabinete foi convidada pela Associação de 4º Centenário do Descobrimento do Brasil para participarem dos festejos e da cerimônia de assentamento da pedra fundamental do Monumento Comemorativo do Descobrimento do Brasil.[19] A comemoração do 4º centenário ocorreu em 3 de maio de 1900, ocasião em que imigrantes portugueses ovacionaram seu mais profundo orgulho patriótico.

Considerações finais

A história do Real Gabinete Português de Leitura nos fornece dados suficientes para percebermos o objetivo desse grupo de imigrantes, que unidos em torno de um ideal, fundaram e concretizaram o sonho de poder homenagear o nome de sua pátria em terra brasileira.

A princípio tinham por intuito compartilhar apenas entre si, um espaço propício à ilustração, mas logo estenderam esse serviço a toda a população, passando a promover a integração cultural luso-brasileira.

O Gabinete sintetiza a principal característica da colônia portuguesa no Brasil, que teve sempre o objetivo de preservar suas tradições culturais e dividi-las com o povo brasileiro. O sentido de cooperação e solidariedade do povo português espelha-se na grande quantidade de instituições fundadas por imigrantes aqui no Brasil e a preocupação com a preservação e integração cultural é exemplificada pelo Gabinete, que prossegue oferecendo serviços e informações a todos aqueles que o procuram.

Documentos

Actas das Sessões da Directoria – 1837 a 1918.

Actas do Conselho Deliberativo – 1844 a 1879.

Relatorios da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro – 1882 a 1908.

Jornal do Commercio – 1837 a 1887.

Bibliografia

AZEVEDO, Moreira de. *A Rio de Janeiro; sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*. 3.ed. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1969, v.II.

GALVÃO, Benjamin Franklin Ramiz. *Catalogo do Gabinete Portuguez de Leitura.* Rio de Janeiro: Typ. Do Jornal do Commercio, 1906.

LABOREIRO, Simão de. *A obra associativa dos portugueses do Brasil*. Rio de Janeiro: s.ed., 1939.

LAEMMERT, Eduardo von. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Imperio do Brasil*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1887.

LOBO, Eulália Maria Lahmeyer. *Portugueses en Brasil en el siglo XX*. Madrid: mapfre, 1994. MARTINS, A. A. de Barros. *Esboço historico.* Rio de Janeiro: Typ. do Jornal Commercio, 1913. SILVA, Maria Beatriz Nizza da, WESTPHALEN, Cecília M., GRAF, Márcia. *História do Brasil; Colônia, Império, República*. Porto: Universidade Portucalense, 1991. TABORDA, Humberto. *Sessão comemorativa do 96º aniversário da fundação do Gabinete*. Rio de Janeiro: R.G.P.L., 1933. _____. *História do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro (Primeiro contenário) 1837-1937*. Rio de Janeiro: s/ed., 1940. TAVARES, António Rodrigues et al. *Fundamentos e actualidade do Real Gabinete Português de Leitura.* Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 1977.

Notas

1. Doutoranda em História da UFF/RJ.

2. Atual 1º. De Março: "*...a rua Primeiro de Março, chamada a princípio Direita, apesar de ser tortuosa; recebendo em 14 de maio de 1870 o nome de Primeiro de Março, que comemora a data da terminação da Guerra do Paraguai*" (Azevedo, 1969, p.469).

3. Martins, 1913, p.8.

4. Relatorio do Gabinete Portuguez de Leitura. Por José Peixoto de Faria Azevedo. Typographia de Pinheiro & Comp.: Rio de Janeiro, 1861, p.3.

5. Idem, 1861, p.6.

6. Em "*1874 foram modificados os estatutos, permitindo elevar o capital da Sociedade para 25.000 ações ou 500 contos de réis, permitindo conseguir o empréstimo para a obra de 250 contos e fazendo-se a hipoteca do mobiliário e livraria existentes computada em mais de 100 contos*" (Laboreiro, 1939, p.56).

7. Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro. Por José Joaquim Ferreira Margarido. Typ. Perseverança: Rio de Janeiro, 1874, p.10-11.

8. Relatorio da directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro em 1882. Rio de Janeiro: 1883, p.13.

9. "*...o estilo Manuelino inicia seu esplendoroso roteiro ao crepúsculo do século XIV e alvorecer do século XV, para atingir o seu apogeu no século XVI*" (Tavares, 1977, p.70).

10. Op. Cit., 1882, p.13.

11. "*Submette igualmente á apreciação do conselho o projecto de commemorar-se com manifestação condigna o 3º Centenario de Camões, e nesse intuito, alem de fundar-se no dia 10 de junho de 1880,, a primeira pedra do edificio, mandar imprimir uma edição dos Lusiadas...*" (Actas do Conselho Deliberativo de 2 de fevereiro de 1844 a 24 de julho de 1879).

12. "*Consigna-se nesta acta que os quatro directores presentes se dirigiram no dia 11 a S. Christovão e convidaram S.S.M.M. Imperiaes para assistirem aos festejos do Centenario de Camões. Sua Magestade o Imperador declarou que aceitara o convite com muita satisfação*" (Acta, 1880).

13. Jornal do Commercio, 12 de junho de 1880, p.2.

14. Laemmert, 1888, p.1614-1615.

15. Martins, 1913, p.215.

16. Actas das Sessões da Directoria, 1880 – 1896.

17. Relatorio da Directoria do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro, 1895-1898. Rio de Janeiro, 1899.

18. Martins, 1913, p.59.

19. Actas das Sessões da Directoria, 1897 – 1906.

Ruínas de Império: a cidade-fortaleza de Chaul

K. David Jackson
Universidade de Yale

Depois de 500 anos, a presença portuguesa na Ásia é mais visível, paradoxalmente, através de uma ausência sensível: nas ruínas das cidades e fortalezas costeiras que transformaram a história em arqueologia e a cultura em semiótica. Tal é a fortuna da cidade-fortaleza de Chaul, na costa ocidental da Índia, porto de grande antigüidade, conhecido aos gregos pelo nome de Symulla, que no século XVI foi uma das praças mais importantes da Índia portuguesa, muito antes de existir a povoação vizinha de Bombaim. Em estado de ruínas desde o século XVIII, Chaul representa um grande número de fortalezas, monumentos, construções e inscrições através da carreira da Índia, hoje ruínas, que testemunham silenciosamente a ausência sensível desse império marítimo português que com o tempo "nunca foi por ser existindo," dando a razão à definição enigmática do verso pessoano. Contemplando a cidade de Chaul no século passado, o estudioso indiano Gerson da Cunha escreveu:

Um pouco de imaginação ativa não deixará de tornar viva esta cena arruinada do antigo poderio e a glória dos Portugueses, onde ainda se encontram os resíduos do passado heroísmo e as lembranças do seu domínio--agora irrevocavelmente desaparecidos!--e dos seus empreendimentos de piedade e o laudável zelo pela divulgação do Cristianismo, que eles executaram com entusiasmo medieval. Seria fácil encontrar os passos...visualizar por um momento o aspeto antigo da cidade, de vestir novamente os altares e as paredes das igrejas com os panos de cores vivas, como ficaram antes das devastações provocadas tanto pelo sacrílego Marata como pela mão pesada do tempo; encher mais uma vez as naves abandonadas e os corredores com o som do grande canto gregoriano; e atribuir-lhe novamente aquele interesse histórico que, mais do que a arquitetura, impressiona e provoca no observador a admiração e o assombro.[1] (Cunha, 1876, 81)

Um estudo comparado de cidades coloniais--trabalho do Centro para a História da Expansão Européia na Universidade de Leiden, Holanda--revela certas características arquitetônicas e culturais comuns, além de um processo social intenso de aculturação (Telkamp, 1978, 33):

A influência dos ideais renascentistas no planejamento urbano das cidades portuguesas construídas na Índia se evidencia em Damão e Bassein, construídas na segunda metade do século 16 na costa ocidental da Índia. Ambas cidades têm um padrão geométrico de ruas, cercadas por muros com baluartes, influências claras do Renascimento.[2] (Teixeira, 1996, 230)

As cidades costeiras dos portugueses na Índia, freqüentemente construídas sobre outras povoações, eram centros de administração colonial e focos de comunicação ao longo do caminho marítimo. O sincretismo arquitetônico trazia planejamento geométrico, fortificação militar e construção eclesiástica ao cenário asiático, enquanto acrescentava uma população mista e itinerante à sociedade indígena. Embora de caráter heterogêneo, com uma diversidade de funções, a urbanização visava a estratificação étnica, racial e econômica, afastando a população racialmente mista, imigratória e indígena para fora dos muros. Na imagem da população de Chaul fica a distinção entre os que vivem na cidade [«duzentos Cazados Portugueses, e sincoenta pretos Christãos da terra»] e os que residem fora dos muros, sendo esta uma população sujeita à crioulização étnica e lingüística [«quinhentos homes cazados pretos entre christãos e gentios»].[1] Os descendentes euro-asiáticos miscigenados mantinham a identidade indo-portuguesa e levavama sua cultura namemória. Segundo Luís Felipe Thomaz (1983), a sociedade luso-asiática se caracteriza pela confluência do Catolicismo, dos "descendentes", do sistema de castas, da organização social das aldeias, e das profissões letradas entre a burguesia. Acrescentamos a tradição oral e a memória cultural, a cozinha, o vestuário e as perspectivas transoceânicas cultivadas pelo império marítimo. As cidades de além mar espelhavam a estrutura e a fortuna do império, começando quase a partir de sua fundação um longo período de declínio, fracasso e destruição, muitas reduzidas a ruínas até fins do século XVII. Continuavam a formar um laboratório para os ideais urbanos de razão e ordem a ser realizados na metrópole na era do Iluminismo. (Teixeira 26)

Os Ossos do Império: A Visão e A Volúpia

As ruínas, na civilização ocidental, são uma invenção moderna, sendo um conceito cultivado pelo neoclassicismo, que "descobriu" e glorificou as ruínas de Roma e Atenas, cujo máximo exemplo é a obra de Piranesi, e depois pelo romantismo e decadentismo, com os seus cultos melancólicos de fascínio pelo passado remoto. No estudo sobre o mundo clássico, *Pleasure of Ruins*, Rose Macaulay teoriza sobre o efeito notável produzido pelo encontro humano com ruínas. Na contemplação de uma magnificência da antigüidade, sente-se o prazer complexo da sua construção e da sua decadência simultaneamente. É entrar

no mundo fantástico dominado pelo tempo, onde as ruínas continuam a mudar como ainda se estivessem vivas. Na imagem de uma ruína há sempre ambivalência, afirma Paul Zucker, autor de *Fascination of Decay*, sendo as ruínas uma parte da vida, mas sem vida, fragmento de uma era que passou. A ruína forma parte da nossa imaginação tanto como o futuro, porque não percebemos nem as proporções nem o relacionamento do espaço e volume numa ruína. Para entendê-la, recorremos à poesia, cartas, memórias, pinturas e às artes gráficas, numa tentativa de descobrir e de compartir os sentimentos de séculos passados (Zucker, 1968: 2-3). Numa consideração geral da relação do homem com a história e com o passado no livro *The Past is a Foreign Country*, David Lowenthal estuda o significado complexo do artefato, responsável por traduzir a história em memória. Os vestígios coexistem com o presente, desafiando a nossa compreensão de um passado tangível porém remoto (247).Recuperar os resíduos do passado, metáfora do renascimento, chegou a formar, na nossa época, um dos fundamentos da análise psicanalítica, exemplificada pela tentativa de resgatar do subconsciente camadas "enterradas" de experiências e memórias (252-53).

Uma teorização sobre o tema de ruínas se encontra na obra do arquiteto, artista e escritor de vanguarda brasileiro Flávio de Carvalho (1899-1973), no livro de viagens e memórias, *Os Ossos do Mundo* (1936). Flávio de Carvalho considera que os resíduos, ou ruínas, constituem matéria estética, sendo «o sopro das civilisações perdidas e esquecidas» (75). São «formas que pertencem à morfologia dos resíduos mais remotos do mundo, dos resíduos de mundos perdidos, daqueles que só o fundo da alma e uma intensa elaboração poética podem recordar» (82-3). Na observação de ruínas, o homem consegue entrar num estado de vôo, examinando o total de um mundo perdido, aproximando-se ou distanciando-se, para focalizar os detalhes «super-realistas» (75-77). O arqueólogo, como um peixe que encontra ossos humanos, pondera os ossos do mundo organizados em coleção. Esses ossos são mais importantes do que o próprio observador, porque representam a sua sensibilidade, o seu ponto de apoio e a sua recordação da história.

Na teoria poética e psicanalítica de Flávio de Carvalho, o homem está sempre tentando reconstruir o seu passado. Os resíduos ancestrais são condutores de "verdade", desmanchando a cronologia do tempo. O arqueólogo tenta compreender o não-tempo, viver igualmente à vontade em todas as épocas que examina. A qualidade principal que possuem as ruínas fora do tempo é uma sugestibilidade que leva o arqueólogo ao encanto e ao amor, através de uma magia e um vigor maiores do que os do próprio observador. Apelam a uma camada mais profunda e antiga do inconsciente, regida por forças cósmicas e traumáticas, sendo acessível somente pela intuição poética das origens. A sua beleza é complexa, sendo simultaneamente um refúgio nos momentos de tristeza e uma magia que, através da intuição poética, permite a realização de desejos voluptuosos: «Para desvendar os acontecimentos representados por um residuo é necessario sentir a sugestibilidade do residuo, sentir a fôrça psicologica acumulada, e emanada do residuo...« (88). São mistérios que encobrem o detalhe, sempre um objeto irreconhecível e fetichista, sugerindo a visão e a volúpia de todo um mundo. Oferecem, ainda, um poder terapêutico que Flávio considera «pouco compreendido hoje devido ao infeliz e tacanho espirito cientifico do seculo» (84).

Os resíduos apelam à memória do homem, fixada no não-acabado e não-realizado. A civilização está igualmente encaminhada à ruína, estando ligada à agonia da cidade que «certamente provem da sonolencia e conduz á extinção completa; a cidade atravancada entra aos poucos no sono da imobilidade e a população hipnotizada deseja e acalenta essa imobilidade» (30). Flávio de Carvalho registrou a sua impressão de uma rápida passagem pela a cidade de Salvador:

No caso da Bahia a civilisação surge como um fantasma estranho; os habitantes da cidade paralizados entre as frestas dos cubos cultivam o temor das cousas estranhas, das cousas que podem perturbar o sono secular, romper o fio de uma aranha ou o zumbido de uma mosca.

O baiano, dentro das frestas da sua cidade experimenta as doçuras da escuridão intrauterina e cultiva pelo tacto o gosto da poeira das sombras. A sua fobia, aprendisagem essencialmente colonial, rejeita os fantasmas da civilisação como elementos perigosos a essa fórma de estabilidade, e capazes de precipitar catástrofe. Os sinos das 300 igrejas estalam no timpano do homem adormecido, o ruido do mundo se apresenta como uma cousa longinqua feérica e inacessivel, tocar o ruido do mundo seria perturbar o delicioso suicidio furando a volupia. Não se esqueça que o rítmo do sino mantem em conserva a sonolencia e isola o heróe uterino do mundo do perigo... repica sino... repica sino... a população anestesiada te abençôa, Kirie Eleison... o mundo em paz dorme! (Carvalho, 1936: 31)

A civilização produz objetos estranhos, de origens e fins desconhecidos, que penetram e rasgam a sua superfície. A estatuária e a arquitetura acabam mutiladas pelo tempo. Para o arqueólogo, as ruínas são um mundo de perigo e de novidade ao mesmo tempo, profundamente atávicas mas ao mesmo tempo poeticamente reveladoras. Flávio de Carvalho afirma que, na sua animosidade, as ruínas proporcionam o mais profundo contato do homem consigo mesmo.

Arqueologia e Semiótica

Estando entre ruínas indo-portuguesas do século XVI, a admiração e o assombro são as sensações conflitantes evocadas por arqueólogos do século passado. O viajante atual encontra ruínas nos dois lados do tempo: a estranha presença dos vestígios materiais de uma realidade quepassou e os fragmentos

impossíveis detradições folclóricas vivas que sobreviveram apassagem do mundo português. Como num passeio de um luso-indiano pela cidade de Chaul em 1875, dentro dos muros da antiga cidade em ruínas, Cunha descreve as principais construções do passado: passa a "Porta da Terra" e a "Porta do Mar"; a Igreja matriz, Nossa Senhora do Mar, dos Franciscanos (1534); a Misericórdia; a Igreja de Pedro e Paulo, dos Jesuítas (1580); o colégio do Jesuítas onde se ensinava, latim, lógica, teologia, gramática e música; Nossa Senhora da Graça, dos Augustinianos (1587); o Ouvidor; a igreja e o convento dos Franciscanos, da qual só permanece a torre de 30 metros, que também servia de farol para as naus que chegavam; Nossa Senhora de Guadalupe, dos Dominicanos (1548); a capela-residência de S. Francisco Xavier; o palácio do Capitão de Chaul (1516), também feitoria e "tronco"; numerosas mansões e casas particulares. Encontravam-se extra muros a Alfândega (1633) e as igrejas de S. Sebastião (desaparecida), S. João e "A Madre de Deus", dos Capuchinos (ruínas). Cunha menciona umas poucas sobrevivências curiosas: ao lado da Porta do Mar, a figura de um guerreiro de capacete e com a insígnia da Ordem de Cristo, o globo terrestre de D. Manuel, as armas de Portugal e a Cruz de Malta da Ordem de Cristo. Na horta dos Jesuítas, então floresta, Cunha ainda pôde identificar várias espécies de árvores frutíferas cultivadas pelos religiosos, entre as quais a guava (*Psidum pyriferum*), a jamba (*Jambosa vulgaris*), a maçã silvestre (*Anona squamosa*) e a jaca (*Artocarpus integrifolia*). E entre os escombros, o grito das corujas e o vôo dos morcegos.

Os Ossos de Chaul

As comunidades costeiras constituem rico repositório histórico da língua, das artes e cultura indo-portuguesas. Em 1987 e 1993 visitei o porto antigo de Chaul, cidade-fortaleza a 56 km. ao sul de Bombaim, centro importante comercial e religioso indo-português por mais de duzentos anos, de 1516 a 1739. Chaul pertencia às "províncias do norte," uma faixa costeira que se estendia desde 200 km a norte de Damão até 30km para o interior. Há um esboço histórico no *Maharashtra State Gazetteer* (1964): «A sua história, tal como a de Bassein, está cheia de episódios românticos. Muito antes de Bassein ascender à Capital do Norte, Chaul era o principal entreposto de comércio, e a principal estação naval e arsenal dos portugueses nesta parte da Índia. O viajante francês, François Pyrard, que viajou nesta costa entre 1601 e 1608, descreve a vila e a fortaleza dos portugueses em Chaul como sendo muito diferente de Damão e Bassein, porque a terra, diz ele, era extremamente rica, com abundância de bens valiosos, que os mercadores de toda a parte da Índia e do Oriente vinham buscar. O clima era saudável e a vida barata. Chaul portuguesa era muito forte, e Chaul Alta era o centro de manufaturas de artesãos hábeis e trabalhadores que faziam grande quantidade de arcas e armários de tipo chinês muito bem torneados e ricos, e camas e sofás com laca de todas as cores. Havia também uma grande indústria de tecelagem, grande abundância de tecidos de algodão, e ainda mais importante, tecia-se seda, que fornecia tanto os mercados indianos como os de Goa, onde era muito apreciada e usada para fabricar roupa fina (715-55)». O porto de Chaul mantinha um comércio marítimo unindo Moçambique à China (pão, louça, ópio, índigo, côco, canela, pimenta, drogas, cravo, tecidos, ouro, marfim, e escravos cafres), organizava anualmente expedições missionárias e era visitada pelas maiores personalidades do século XVI--generais, santos e intelectuais--entre os quais Affonso d'Albuquerque, Vasco da Gama, São Francisco Xavier, Diogo do Couto e Camões.

A grande cidade-fortaleza já estava em ruínas quando visitada por Gerson da Cunha na década de 1870, exibindo uma decadência de grande escala só excedida pela velha cidade de Goa:

Agora entramos numa fase na história de Chaul que, por falta de um desígnio melhor, pode ser denominada de decrepitude. Havendo passado, por assim dizer, a flor da juventude fixando-se firmemente nas margens de Revdanda, cercada por inimigos ferozes--e no vigor da meia idade resistindo às incursões e sítios dos seus vizinhos, a nobre cidade de Chaul ora cai gradativamente num estado de velhice que prefigura a sua dissolução próxima....[4] (62)

Chaul era notável, porém, por possuir as mais antigas ruínas cristãs da Índia portuguesa, principalmente igrejas e conventos sem teto; casas de nobres e mercadores, arborizadas entre jardins tranqüilos, ora cobertas com o detrito de prédios caídos e uma densa vegetação selvagem, entre fragmentos de torres altas de igrejas onde antigamente soaram sinos:

As ruínas consistem principalmente de igrejas e conventos sem teto, de grandes mansões dos nobres e mercadores, antigamente entre lindos jardins, ora cobertos pelos detritos de edifícios caídos e cobertos por uma vegetação selvagem; altos torres chegando ao céu, possuíram naqueles tempos sinos que repicavam alegremente, ora mudos para sempre.... Todas essas coisas têm um apelo melancólico em si, o que será o suficiente, assim espero, para fazer das ruínas de Chaul, por muitos anos, até que estejam varridas da face da terra, um lugar que merece uma visita....[5] (Cunha, 1876, 81)

O passeio de Cunha acaba em encanto e magia, vencendo o tempo entre o presente ausente e o passado vivo da cidade de Chaul.

A Voz das Ruínas: os mortos-vivos de Korlai

A arqueóloga alemã Gritli Von Mitterwallner, no seu notável estudo *Chaul: Eine Unerforschte Stadt an der*

Westküste Indiens (1964), menciona a existência de uma comunidade indo-portuguesa: «Os habitantes cristãos da congregação de Korlai, a única congregação cristã que sobrevive na área de Chaul, e que existe desde os tempos portugueses, ainda hoje falam um português adulterado». A moderna aldeia de Korlai está perto da fortaleza do morro, do lado oposto do rio Kundalika da antiga cidade portuguesa e do forte de Chaul. Desde 1970, essa aldeia de 1,000 famílias que falam o crioulo português foi tema de estudos lingüísticos e etnológicos por Theban, Clements e Jackson. Sobrevivendo em relativa isolação desde 1740, Korlai ilustra algumas das principais características da cultura indo-portuguesa, entre as quais a criação de um povo euro-asiático miscigenado, quase invisível no espaço cultural e geográfico da região, que mantem a língua crioula, a religião e os costumes, o modo de vestir, as tradições populares e o folclore. Jerome Rosario, cidadão de Korlai, cartografou as duas fortalezas para o estudo arqueológico de Mitterwallner; como falante nativo do crioulo, informou os levantamentos lingüísticos subseqüentes. O forte de Chaul, como se pode observar nos estudos arqueológicos e nas fotografias de Mitterwallner, continua em ruínas e coberto de densa vegetação. A erudita alemã, no entanto, conseguiu documentar a civilização portuguesa de dois séculos atrás através de esboços, inscrições e as ruínas traçadas e desenhadas por Jerome Rosario. Além de versos folclóricos, a aldeia de Korlai (Chaul) é repositório do conto oral (Jackson, 1987), colecionado por Clements (1990-91). Em Dezembro de 1987 a anciã Helena de Sousa, hoje falecida, acompanhada por mulheres de Korlai, cantou uma das poucas canções que sobreviveu no crioulo, "Maldita Maria Madulena", estória de uma jovem elegante e teimosa: «Maldita Maria Madulena, Maldita firmoza! Ai compra mandar fulhy Madulena, Vistida de mata» (Jackson, 1996). A gravação ao vivo desse folclore se encontra em um CD da série "A Viagem dos Sons" [*Desta Barra Fora: Damão, Diu, Cochim, Korlai*], lançada em 1998 pela EXPO '98 e a Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (CNCDP). Essas são as últimas vozes sobreviventes das ruínas de Chaul.

Eco das Ruínas

As tradições portuguesas sobreviveram por 500 anos na Ásia como a voz esquecida dos descobrimentos, recuperada na canção de Helena de Sousa. As comunidades luso-asiáticas, já isoladas ou esquecidas, como Chaul e Korlai, falam com vozes irreconhecíveis ou deslocadas, desde um passado remoto cujas ruínas nos falam com uma voz que conjuga passado e presente. Hoje, procuramos examinar, na sua paradoxal ausência e presença, as ruínas espalhadas pela Ásia, sendo as formas íntimas e familiares, estranhas e distantes, onde floresceu antigamente a civilização arquitetônica, lingüística, cultural e espiritual dos portugueses no Oriente.

Bibliografia Selecionada

Barros, João de, *Grammatica da lingua portuguesa com os mandamentos da santa madre igreja.*, Lisboa, 1539.

Carvalho, Flávio de Rezende, *Os Ossos do Mundo.*, Rio de Janeiro, Ariel, 1936.

Cram, Ralph Adams, *The Ruined Abbeys of Great Britain.*, New York, James Pott, 1905.

Cunha, Gerson da, *Notes on the History and Antiquities of Chaul and Bassein.*, Bombay, Thacker, Vining & Co., 1876.

Frois, Luís, *Historia de Japam*. (ed. José Wicki), Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1976-84.

Jackson, K. David, "Um conto folclórico no crioulo indo-português", *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes* 46, 7 (Paris, Ed. Recherche sur les civilisations, 1987) 89-98.

_____, *Cantha Sen Vargonya: Tradições Orais em Verso Crioulo Indo-Português.*, Macau, Fundação Macau; Commissão Territorial para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996.

Lopes, David, *A Expansão da Língua Portuguesa no Oriente Durante os Séculos XVI, XVII, e XVIII*, Porto, Portucalense Editora, 1969, 2nd ed..

Lowenthal, David, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge U P, 1985.

Macaulay, Rose, *Pleasure of Ruins.*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1953.

Maharashtra State Gazetteer, Bombay, 1964.

McGilvray, Dennis, "Dutch Burghers and Portuguese Mechanics: Eurasian Ethnicity in Sri

Lanka", *Comparative Studies in Society and History* 24, 2 (1982) 235-63.

Mitterwallner, Gritli von, *Chaul: Eine Unerforschte Stadt an der Westküste Indiens*., Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1964.

Piranesi, Giovanni Battista, *Antichità Romane...*, Roma, L'Accademia di Franzia, 1748.

Roberts, Michael, Ismeth Raheem and Percy Colin-Thomé, *People Inbetween: The Burghers and the Middle Class in the Transformations within Sri Lanka 1790s-1960s*, Ratmalana, Sarvodaya, 1989, Vol. 1.

Teixeira, Manuel C, "Portuguese Colonial Settlements of the 15th-18th Centuries", *La ville européenne outre mers: un modèle conquérant? (Xve-XXe siècles)* (co-ords. Catherine Coquery-Vidrovitch; Odile Goerg), Paris, L'Harmattan, 1996, 15-26.

Telkamp, Gerard J., *Urban History and European Expansion: A Review of Recent Literature Concerning Colonial Cities and a Preliminary Bibliography*, Intercontinenta 1, Leiden, Centre for the History of European Expansion, 1978.

Thomaz, Luís Felipe, "A Língua Portuguesa em Timor", *Actas do Congresso sobre a Situação Actual da Língua Portuguesa no Mundo*, Lisboa, ICLP, 1985, Vol. 1, p. 313-18.

Zucker, Paul, *Fascination of Decay. Ruins: Relic-Symbol-Ornament*., Ridgewood, N.J. Gregg Press, 1968.

Notas

1. As obras de Gerson da Cunha ainda não estão traduzidas para o português. No texto original em inglês, lê-se: «*A little active imagination will not fail to bring life back again into this ruined scene of the former power and glory of the Portuguese, where are still to be found the relics of their past heroism and memorials of their dominion--now, alas, irrevocable passed away!--and of their enterprises of piety and laudable zeal for the spread of Christianity, which they prosecuted with all medieval enthusiasm. It would be easy to trace the footsteps... to recall for a moment the ancient aspect of the city; to reclothe the altars and walls of churches with their usual lively drapery, as they stood before the devastations caused as much by the sacrilegious Marathas as by the leaden hand of Time; to fill again the desolate naves and aisles with the sound of the grand Gregorian chant; and to impart to it that historical interest which, more than architecture itself, strikes the mind of the beholder with admiration and awe.*» Gerson da Cunha, *Notes on the Antiquities of Chaul and Bassein*, Bombay, Thacker, Vining & Co., 1876,p. 81.

2. O texto original em inglês: «*The influence of Renaissance ideals in the urban layouts of Portuguese towns built in India is evident in Damão and Baçaim, built in the second half of the sixteenth century on the west coast of India. Both these cities show a regular pattern of streets, surrounded by bastioned walls, that clearly denote Renaissance influences*.» Manuel C. Teixeira, "Portuguese Colonial Settlements of the 15th-18th Centuries", *La ville européenne outro mers: un modèle conquérant? (Xve-XXe siècles)* (co-ords Catherine Coaquery-Vidrovitch, Odile Goerg), Paris, Harmattan, 1996, p. 15-26.

3. As descrições de Chaul se encontram no *Arquivo Português Oriental* (ed. A. B. de Bragança Pereira), Bastorá – Goa, Tipografia Rangel, 1937, p. 204, sendo uma edição do manuscrito de António Bocarro, *Livro das plantas de tôdas as fortalezas, cidades e povoações de Estado da India Oriental* (1635).

4. O texto original em inglês: «*We now enter upon a stage in the history of Chaul which, for want of a better designation, may be named the stage of decrepitude. Having spent the bloom of her youth, so to speak, in settling herself firm in the boggy marshes of Revadanda, surrounded by a host of treacherous enemies, and the vigour of her middle age in resisting the repeated incursions and sieges of her neighbours, the noble city of Chaul now falls gradually into a stage of dotage which forebodes proximate dissolution...*» p. 62.

5. O texto original em inglês: «*They consist mostly of roofless churches and convents, and stately mansions of noblemen and merchants, embowered amidst pleasant gardens, now*

encumbered with the débris of fallen edifices, and overgrown with wild vegetation; lofty steeples soaring high in the sky, with arched belfries which once contained bells that sounded many a merry peal, now mute for ever... All these things have a melancholy interest of their own, which will make, I hope, the ruins of Chaul, for many a year to come, before they are quite swept off the earth's surface, a place worthy of a visit.... » (Cunha, 1876, 81).

Ser Português na China

Maria Ermelinda Galamba
Embaixada de Portugal em Pequim

> Há alguns anos, vieram subitamente a Cantão, e o ruído do seu canhão fez estremecera terra. Os que permaneceram no posto violaram a lei e tiveram contacto com outros. Os que vieram à capital eram arrogantes e lutaram entre si para ocupar o lugar de chefe. Se os deixarmos vir livremente para exercer a sua actividade comercial, tal originará certamente lutas e derramamento de sangue, pelo que o infortúnio do sul da China não terá limites..."(1)

> "...Os Portugueses são os mais cruéis entre os bandidos estrangeiros. Muito simplesmente tem de ser expulsos(...). A melhor política a adoptar é(...) admoestar os portugueses quando aqui vierem por razões comerciais. Se tal não conseguir afastá-los, devemos mobilizar tropas para nos defendermos e, ao mesmo tempo, emitir declarações em como estamos determinados, caso seja necessário, a exterminá-los ".(2).

Inicio com duas citações que ilustram a opinião acerca dos portugueses, de dois funcionários superiores da Corte de Pequim, sensivelmente da mesma época da Dinastia Ming, início do século XVI.

Decorrido um século, remeto-vos para mais duas citações, a primeira relativa ao padre jesuíta Tomás Pereira, a segunda dele próprio:

> Depois de ter ouvido falar dos seus dotes e qualidades morais, da sua ciência e particularmente da sua perícia e habilidade rara para a música e maquinaria, enviou, em 1672 uma pequena embaixada dirigida por dois mandarins para o conduzir de Macau a Pequim(...) O jovem religioso foi tão bem acolhido pelo príncipe que, durante 36 anos jamais deixou de receber as suas boas graças"(3)

> Pelo que fez aqui o mesmo padre outro órgão... Colocou-se este ano na igreja e seu páteo, para evitar desordem dos gentios; e da muita turba que concurria a ver, e ouvir cousa nunca vista nem ouvida em sua corte: sendo obrigado o auctor a tanger mais de hum mez inteiro cada dia muitas horas, e muitas dellas a cada 4º para dar vasão a muita gente que corria e se renovava a cada quarto de hora...Cousa notável foi o aballo que fez nesta Corte o som do nosso órgão nos ouvidos dos gentios...(4)

Se a história da presença portuguesa no oriente se pudesse resumir desta forma tão linear teria bastado pouco mais de um século para que o estampido dos canhões com que nos fizémos anunciar ao entrar em Cantão, no início do século XVI, desse lugar aos acordes harmoniosos que o jesuíta Tomás Pereira, chamado de Macau à corte de Pequim, pelo Imperador Can-hi, em 1672, arrancava dos órgãos por ele mesmo fabricados, para espanto do imperador e da corte e pasmo dos gentios, como ele mesmo afirma.

Curiosamente, e reforçando exactamente as boas graças de que foi alvo por parte do imperador, é o mesmo Tomás Pereira que, ainda no reinado do célebre imperador Qan Hi, assiste, como embaixador imperial à assinatura do primeiro tratado realizado entre a Ásia e a Europa, neste caso entre a China e a Rússia, em 1689.

É ainda o mesmo jesuíta que, inflamado, responde, em 1692, ao decreto que permite a liberdade de evangelização em toda a China:

> Era este o nosso único desejo, a só esperança que nos ia sustentando e o termo a que nos encaminhavam dia e noite os nossos pensamentos e aspirações: chegar ao felicíssimo momento em que, por graça de Vossa Majestade, nos fora outorgada a liberdade de pregar publicamente neste vasto império o culto do verdadeiro Deus. Por este motivo, bem o sabe Vossa Majestade, deixámos nossas famílias e nossas pátrias e viemos através de tantos perigos colocar-nos ao serviço de Vossa Majestade. Já nos tinha cumulado de favores sem conta mas a graça que hoje nos faz, excede-os a todos e lhes vem pôr o remate.

Em 1582 o Padre Mateus Ricci havia fundado as missões jesuítas na China, moldando o cristianismo aos costumes chineses, adaptando-se, ele próprio, à forma de viver chinesa. Mas essa adaptação não trairia o cristianismo, sempre zeloso dos seus princípios dogmáticos rígidos e da sua superioridade?

O favor que o padre Tomás Pereira agradece ao imperador é assim um favor de pouca dura. A Questão dos Ritos, que envolve Roma e as Ordens Religiosas que operam no Oriente, vem pôr um fim desastroso ao esforço até aí feito pelos missionários jesuítas, portugueses, italianos, belgas, entre outros, de adaptarem o

seu trabalho evangélico a uma cultura à qual se tinham adaptado e ajustado os princípios da religião cristã. Em 1704 a Santa Sé proíbe os missionários de adaptarem os ritos da Igreja Católica às necessidades de evangelização locais. Todo o imenso trabalho desenvolvido pelos jesuítas, em áreas tão dispares como a música, a matemática, a astronomia, a medicina ocidental, todo o esforço de aculturação, toda a assimilação de valores culturais do Outro, foram destruídos pela cegueira normativa de Roma que, num ápice, disparou os canhões da uniformização, neutralizando o espaço onde a diferença tinha começado a coexistir e a afirmar-se.

Dessa presença, pouco resta hoje em Pequim. No lugar chamado cemitério de Chala, por ironia localizado no perímetro da Escola de Administração do Partido, erguem-se as lápides daquilo que foram os túmulos dos missionários jesuítas, cruzamento de índole vária, cruzes de pedra e dragões, ironia de um punhado de homens que sopesou a importância da aculturação.

Noutro lugar da cidade, encontro de artérias onde a modernidade da urbe se vem afirmando, ergue-se o Observatório Astronómico de Pequim, obra ele também do legado científico que os jesuítas souberam transmitir aos chineses.

Na Igreja Católica de Nanbam, não muito longe da célebre Praça Tianamen, em pleno centro da cidade, reúnem-se, aos domingos, aqueles que insistem em sobreviver numa sociedade que ainda assimila muito mal as tendências erráticas de quem necessita de crenças que transcendam a fé no partido.

Há depois os testemunhos escritos espalhados pelos arquivos chineses, ou fielmente depositados na Biblioteca de Beitan, parte da Biblioteca Nacional da China, onde se concentra o maior acervo de documentos dos e sobre os jesuítas e a sua presença na China.

Dentro em breve deixará de existir, enquanto tal, aquele que é ainda o último território sob administração portuguesa, naquela parte do globo, Macau. Das vicissitudes da sua história, da controversa razão da sua existência, não cabe falar aqui.

Nas **Portas do Cerco** que os chineses mandaram construir em 1573, quando em Macau já existia uma florescente população portuguesa, e que separavam esse espaço do território chinês, existia uma inscrição em mandarim que rezava assim: "Temam a nossa grandeza e respeitem a nossa virtude".(4)

Cito esta inscrição porque me parece, hoje ainda, uma síntese lapidar do ser chinês. E, porque, parafraseando Fernando Pessoa, espero não pertencer aquela raça de portugueses que depois de entregue Macau, ficará sem emprego, utilizo-a como ponte de ligação e não porta de um qualquer cerco, para falar daquilo que entendo o que é ser, hoje, final do século XX, diria antes, quase 500 anos depois dos primeiros, repito, ser hoje português na China.

E ao dizer ser português na china, digo-o menos pelo ser eu, portuguesa na China, pulverizada entre um bilião e duzentos milhões de seres humanos, mas ser agente de uma cultura que os ameaçou com canhões e os embalou ao som de elaborados instrumentos musicais, lhes leu as estrelas e lhes legou avançados instrumentos astronómicos, lhes pregou a fé num Deus longínquo, ensaiando sínteses de valores que transcendem religiões, comerciou e trocou dos seus produtos, legal e clandestinamente, pagou impostos e subornou, manuseou a pólvora que eles inventaram, domou piratas e com eles se irmanou, amou, procriou e morreu, peregrinou por mares, montanhas e rios, esquecendo amiúde o aviso "temam a nossa grandeza, respeitem a nossa virtude".

Foi recentemente erigido em Macau um monumento, sobre cuja estética prefiro não me pronunciar, chamado **Portas do Entendimento**, evocando, por antinomia, aquelas outras do Cerco. Detenho-me apenas naquilo que esse monumento concentra como símbolo do que pode ser o desentendimento cultural e ao qual recorro amiúde, como paradigmático dos erros a não cometer, enquanto agente cultural. Para ilustrar a minha ideia direi que essa coluna assenta em quatro pilares e o número quatro é o número do azar para os chineses. As colunas são revestidas de mármore preto, material e cor utilizado pelos chineses nos seus cemitérios. Existirão se calhar outras tristes agravantes, a menor das quais não será o facto de nem os materiais se coadunarem ao clima de Macau, que me permitirão glosar, como os locais, chamando-lhes as portas do desentendimento.

Seriam estas as portas/acordes hoje tangidas pelo jesuíta Tomás Pereira? Ou será que, volvidos quatro séculos pouco aprendemos sobre a forma de estarmos com os outros num espaço que não e o nosso?

Por outro lado que instrumentos inventaria ele para se impor num mundo enfermo de globalização, onde os espaços são vencidos no tocar de um botão? As ameaças já não são hoje de padres que se aculturam para espalhar a fé num Deus e num conjunto de valores civilizacionais tidos como únicos e superiores, tão pouco acorrem os gentios a ouvir acordes de órgãos exangues. O Deus, para cuja glória última trabalhavam missionários, comerciantes, funcionários, em nome do qual se matava e se deixava viver, pulverizou-se numa miriade de satélites que de um céu físico e muito próximo nos uniformiza implacavelmente, deixando pouco espaço para que as nossas diferenças ainda nos iludam.

Terminada a 2ª Guerra Mundial, nas suas "Notas para uma definição de Cultura" T. S. Elliot já vaticinava

> Os Estados Unidos têm revelado a inclinação de impôr o seu modo de vida principalmente no que respeita ao curso dos seus negócios e à criação de um gosto pelos artigos que produzem. Até o mais humilde artefacto material , que é o produto e o símbolo de uma determinada civilização, é um emissário da cultura onde tem origem(basta mencionar esse influente e inflamável artigo, o filme de celulóide). Assim, a expansão económica americana também pode ser, à sua maneira, causa da desintegração das culturas que afecta.(5).

O peso relativo da população chinesa é hoje, como desde o início das estatísticas demográficas, sensivelmente o mesmo: um quinto da humanidade. Mas também esse quinto, mundo dentro do mundo, começa a sê-lo cada vez menos. A relação desse mundo com a tendência de globalização expressa-se pela rapidez com que os chineses absorvem hoje em dia os valores ocidentais, americanos e todos os outros. Enchem-se os estádios para ouvir ídolos do mundo da música, os cinemas para chorar amores afundados em Titanics, compram-se roupas mascaradas com nomes sonantes, produzidas pela ainda barata mão de obra chinesa e devolvida em contrafacção aos mercados de rua de Pequim e de outras capitais da Ásia.

Neste mundo conquistado na sua finitude física, dominado desde há muito num processo de auto destruição cujas perspectivas mais alarmistas a antecipam para breve, qual o papel para as nossas pequenas diferenças culturais, para a nossa tentativa de continuarmos a dizer ao Outro que estamos vivos e dessa vida lhe queremos dar testemunho? Como dizer-lhes que nas nossas pequenas diferenças podemos inventar milagres de semelhanças que nos irmanam, devolvendo-nos a capacidade de ainda nos encantarmos com as pequenas maravilhas dos nossos reduzidos mundos?

Será por essa espécie de teimosia quase milagrosa que poderá passar a nossa mensagem cultural?

No Português que se ensina aos alunos, na sua maioria seleccionados para tal, que irão, feita a aprendizagem, engrossar os quadros de funcionários dos Ministérios dos Negócios Estrangeiros, Cultura, Educação, Agências Noticiosas,etc?

Temos leitorados de Português em três Universidades: Universidade de Estudos Estrangeiros de Pequim, Universidade de Estudos Internacionais de Xangai, Universidade de Jinan, em Cantão. Caminha-se para que estejam reunidas as condições de vir a abrir novos cursos e aumentar o numero de turmas na Universidade de Pequim. O Português é e continuará a ser ensinado em diversas instituições de Macau, das quais destaco a Universidade de Macau, O Instituto Politécnico, O Instituto Português do Oriente e a Escola Portuguesa, recém criada.

Algumas dessas Instituições acolhem, anualmente, alunos bolseiros idos da China. Existe, por outro lado um programa de bolsas de estudo, atribuido pelo Instituto Camões, abrangendo diferentes áreas. Da mesma forma o Governo Chinês atribui a estudantes portugueses bolsas de estudo para cursos de língua chinesa cuja procura aumenta substancialmente.

Na tradução que se faz de autores portugueses, poetas, novelistas, ensaístas, em livros lidos por um número difícil de calcular desse imenso quinto da humanidade?

A Biblioteca Básica de Autores Portugueses, projecto conjunto do Instituto Cultural de Macau, Instituto Português do Oriente e duma Editora Chinesa, que já publicou um assinalável número de autores portugueses, entre os quais se encontra, em 2ª edição, o Prémio Nobel da Literatura José Saramago, com o **Memorial do Convento**, estando já em fase de edição o **Ensaio Sobre** a **Cegueira**. Esta colecção irá prosseguir para além de 2000, continuando a cobrir diferentes géneros, autores e épocas : Eça de Queirós, Sophia de Mello Breyner, Júlio Dinis, Camões, Sttau Monteiro, Camilo Pessanha, Manuel da Fonseca, Fernando Pessoa, para citar alietoriamente alguns.

A Fundação Oriente prossegue também um trabalho editorial na China, onde já foram publicadas as Sínteses de Cultura Portuguesa da Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

No Centro Cultural, recentemente inaugurado e por onde passam actividades culturais que irão ser consumidas por um número crescente de habitantes da capital?

Está em estudo um programa de dinamização do Centro, que passará pela criação de um Curso de Língua Portuguesa, a partir do próximo Outono, pela oferta de ciclos de cinema português, pelo empréstimo de livros, exposições várias, entre elas de jovens pintores chineses, experiência aliás já ensaiada nas antigas instalações e que teve o melhor acolhimento.

Na música que passa nos programas de rádio, nas imagens que oferecemos aos programas de televisão, nos artigos que enviamos para os jornais?

De toda a parte da China nos chegam pedidos de música portuguesa para ser passada em programas de

estacões locais, pedidos que vamos atendendo na medida do possível.

Tivémos já um programa mensal de 20 minutos em Português na televisão de Pequim. Não é a estação central mas, nem por isso deixa de ser vista por uma audiência de 3, 4 milhões. Perdemos esse programa, milagre que nos caiu nas mãos e incrédulos deixámos perder. Pelo que lutei para que isso não acontecesse assiste-me o direito de dizer que essa foi, uma vez mais, a prova do descaso com que as instituições portuguesas, na sua maior parte, ainda olham para os assuntos do oriente.

Acabámos de organizar em Pequim, e com o maior sucesso, o 1º Seminário de Língua e Cultura Portuguesas no Oriente, com professores de Português da Coreia do Sul, Japão, China, Macau, Tailândia, Índia, Portugal.

Dentro em breve, e porque a globalização também tem as suas vantagens, esse Seminário, que se pretende seja um forum aberto, estará na Internet, à disposição de todos que se interessam pela nossa língua e cultura.

Em Março de 2000 teremos, em Pequim, a 2ª. edição daquilo que começou como uma tímida semana cultural, passou a quinzena e já vai em Mês da Cultura Portuguesa, feita em cooperação com a Fundação Oriente e apoiada por outras instituições.

Nesse mês cultural concentramos uma série de actividades que cobrem as diversas áreas culturais, das artes visuais à música, da edição de livros ao cinema.

Continuamos a sonhar com o momento em que destas pequenas mostras nasça o impulso conjunto de fazermos verdadeiras trocas entre Portugal e a China e porque não com os outros países de língua portuguesa representados na China? Não serão as comemorações da descoberta do Brasil um bom pretexto para nos unirmos à Embaixada do Brasil?

Já o tentámos em 1998, aquando da Feira Bienal do Livro de Pequim. Conseguimos, por iniciativa da Fundação Oriente e em estreita colaboração com o Centro Cultural e ainda em conjunto com Macau, que se fizessem representar 50 editoras portuguesas.

A Feira voltará a ter lugar em 2000 e esperamos que os outros países de língua portuguesa se associem.

E não será tempo de os editores, eles próprios, se mobilizarem para tal efeito? É comovente ver com que avidez os chineses se precipitam para receberem tudo o que é publicação, durante a feira ou nas manifestações culturais que organizamos. Observando-os fico a pensar que cegueira atávica nos impede de ver o óbvio: o imenso potencial de um mercado, cuja dimensão é avidamente exaltada pelos paladinos da finança que se apoderaram das nossas vidas.

Deixem-me ser idealista: os chineses lêem livros e neles gostaria de apostar, porque ainda acredito no seu efeito multiplicador.

Devemos deixar-nos intimidar pela nossa dimensão ínfima perante a imensidão da China? Não poderemos encontrar formas de congregar esforços? Não andaremos todos nós a falar do mesmo?

Ou teremos que nos reduzir definitivamente a uma periferia silenciosa perante um mundo tecnológico onde só os grandes possuem voz?

Abraçámos o mundo no passado. Por essa capacidade que nos libertou e nos deu um lugar entre os grandes da terra nos glorificámos à exaustão. Comemorámos Mundos Portugueses, inventámos impérios que não dominámos, mitificámos momentos insistindo em colher deles triunfos que apagassem complexos de inferioridade cívica.

Celebrámos o encontro a Oriente, estamos a partilhar com o Brasil a alegria da descoberta, vamos devolver Macau a quem pertence.

Desse navegar pelo mundo colhemos valores, ensinámos e aprendemos. Longo processo de trocas, donde nasceu, se fortaleceu e definiu uma cultura que é a nossa: especifica, rica pelos muitos viveres, enobrecida pela nossa indiscutível capacidade mimética. Como o vinho do Porto, apenas nossa, rica e envolvente. Orgulhemo-nos dela...ainda que a tenhamos que vender junta!

Bibliografia

(1) K. C. FOK ,"Primeiras Imagens da Dinastia Ming sobre os Portugueses", *Revista de Cultura, 1995*(Macau,1995)5-12.

(2) idem

(3) Joel Canhão, "Um músico português do século XVII na corte de Pequim: o Padre Tomás Pereira", *Revista de Cultura*, *1988*(Macau, 1998)27-39.

(4) idem

(5) ibidem

(6) John Villiers,"As origens das primeiras comunidades portuguesas no Sueste Asiático", *Revista de Cultura 1988*(Macau,1988)21-26.

(7) T.S.Elliot, *Notas Para Uma Definição de Cultura,* Lisboa, Edições Século XXI Lda., 1996, p. 106.

Uma imagem/viagem na
emigração portuguesa para o Brasil

Domingos Caeiro
Universidade Aberta

> "Portugal emigra sem saber para onde vai; como a maior parte dos povos que emigram, impelidos pela necessidade.(...) Mas outrora, a emigração era quase exclusivamente rural; hoje, as ***cidades também emigram***, porque o mal dos campos as invadiu também, e Lisboa como o Porto estão dando a hora presente um forte contingente à emigração". (Chagas: 1897; 128)

Constituindo um fenómeno estrutural endémico (tanto por motivos demográficos como económicos), a emigração em Portugal, particularmente a partir da segunda metade do séc. XIX, assume características próprias e conhece um maior incremento. Contribuiu para esse facto um progressivo desequilíbrio e agravamento das estruturas socio-económicas da formação social portuguesa, na qual a agricultura teve um papel dominante. De facto, o sector agrícola caracterizava-se a sul do rio Tejo por uma excessiva concentração da propriedade, enquanto no norte do país se verifica a sua fragmentação, deixando por isso grande parte da população com uma pequena porção de terra, ou desprovida da mesma. Uma vez que a produção não conseguia satisfazer as exigências de consumo, nem apresentar os excedentes necessários à reprodução, dificilmente se podia fazer face às despesas sociais (que o novo Estado liberal exigia monetariamente) muito menos havia lugar para a realização de melhoramentos nos métodos tradicionais de produção.

Confrontando as três correntes ou teses de Jaime Reis, utilizadas na explicação do atraso económico português, podemos referir que uma das razões do problema residia claramente na estrutura fundiária e produtiva excessivamente fragmentada numa parte importante do País. As consequências disto eram a subcapitalização, e apetrechamento técnico inadequado, a indisciplina quanto à qualidade e a resistência aos melhoramentos técnicos, justamente em zonas com as melhores possibilidades de produzir para o mercado internacional (Reis: XX; 7-18). A emigração apresentava-se, pois, como uma alternativa à desarticulação e degradação da estrutura fundiária a que não é estranha a progressiva penetração capitalista nos campos (forma que tomou em Portugal, numa larga medida no século XIX, o precesso de expropriação da terra). No entanto, as causas do processo emigratório não podem ser só atribuídas a um sector em crise. Há que considerar também as estruturas produtivas da formação social portuguesa e os projectos de política económica seguidos.

As cidades do litoral português, nomeadamente Lisboa e Porto, foram incapazes de proporcionar, à imensa massa que, oriundas do meio rural, nelas convergiam, em busca de trabalho e de outras/melhores condições de vida.

Inevitavelmente, este facto terá como consequência o aumento da emigração. Não foram só exactamente os mais empreendedores que, desejosos de prosperarem noutras paragens, decidiram emigrar;[1]

> "Era corrente - afirmava Eça de Queirós - dizer-se a partir dos meados do séc. XIX que a emigração na Inglaterra era uma vocação, na Alemanha uma carreira em Portugal era uma vocação e uma carreira - era um fim para a qual desde a aprendizagem das primeiras letras se preparava os jovens" (Queirós: 1979; 37).

Parte-se assim do princípio de que a maioria dos que emigraram fizeram-no por motivos económicos, na tentativa de conseguir uma ocupação em que a remuneração obtida lhes pudesse assegurar uma existência condigna e, a longo prazo, o desejado regresso ao país em condições socio-económicas aceitáveis. O horizonte que principal e particularmente preencherá estes objectivos é o Brasil, quer pelo seu desenvolvimento económico (que permitia a abertura de um largo mercado de trabalho), quer pelas afinidades culturais que mantinha com Portugal.

Acentua-se ainda, quanto ao Brasil, a importância do "grande surto cafazeiro que descola em flecha de 1825 a 1855, atravessa uma recessão no decénio seguinte mas recupera-se rapidamente a partir de 1865, e, imediatamente a seguir, no período de 1869 a 1875 o desenvolvimento da cultura algodoeira em São Paulo. Graças a estes desenvolvimentos do café e do algodão, a balança comercial do Brasil, deficitária até 1861, passa aos saldos positivos a partir do ano seguinte, permitindo assim o crescimento das saídas de invisíveis com as transferências para a mãe-pátria feitas pelos imigrantes" (Godinho: 1975; 49), que aí tinham acorrido em grande número, respondendo à "política imigrantista" do Governo Brasileiro.

Deste modo, configurando os momentos da emigração portuguesa e a sua entrada no Brasil, no séc.XIX, teremos três períodos :

- 1º período - de 1808 a 1850; e que corresponde à predominância no Brasil, da força de trabalho escravo, não só rural - o das lavouras, o da criação, o das casas grandes - mas, também o urbano - o do cais e dos carregamentos na cidade, o dos transportes em cadeirinhas ou em redes. Caracterizou-se, sobretudo, por parte dos portugueses, pela ligação às actividades urbanas, visto que o trabalho escravo na agricultura pertubava a fixação, era concorrente.

- 2º período - de 1850 a 1880; com a adopção da lei que proíbe o tráfico de escravos (1850), criaram-se outras condições de fixação e intensifica-se a procura de mão-de-obra estrangeira. Entra em declínio o trabalho escravo, o que não foi pacífico, gerou-se um confronto entre os adeptos da escravatura e os partidários do recrutamento imigratório, com o contributo de pressões externas venceram os últimos. Em Portugal, os engajadores, testas de ferro dos vencedores, alargaram as possibilidades de emigrar! No Brasil, e fruto da guerra com o Paraguai, uma grave crise financeira no Rio de Janeiro irá ter duas consequências; a primeira, diminuição do fluxo migratório; a segunda, abalo da "colónia" portuguesa, ligada como estava ao rico e influente banqueiro António José Alves Souto (visconde do Souto) natural do Porto.

- 3º período - de 1888 em diante; com a abolição do regime servil, inicia-se o terceiro período, crescendo as correntes e fluxos migratórios não apenas em número mas, também, na diversificação. As actividades urbanas são, essencialmente, a ocupação primordial desta mão-de-obra, a maioria incógnita que partiu de Portugal. É neste período que se consolida o processo de urbanização do Rio de Janeiro onde, obviamente, o emigrante teve um importante papel pela influência que exerceu na vida social dessa cidade.

O problema da emigração não residia exclusivamente na ancestral autarcia e pobreza do mundo agrícola. Fundamentava-se no marasmo económico de que, na verdade, Portugal nunca se libertou. A inexistência de uma verdadeira política de fomento industrial e agrícola fazia com que a sociedade portuguesa vivesse uma situação deveras paradoxal: a oferta de trabalho não correspondia à procura (Canaveira: 1990; 104).

Referia João Chagas que, noutros tempos, emigravam os rapazes das aldeias; naquela época (1894-96) emigravam os homens das cidades.

> "Noutro tempo, levavam consigo uma arca de pinho, um bragal de linho, alguns pintos e uma desmedida esperança. Hoje levam malas de coiro, excelente roupa branca, algumas libras. Quando um país vê emigrar o homem das cidades, esse país está extenuado" (Chagas : 1897 ; 131). Referia-se, obviamente, ao seu caso pessoal.

O aperfeiçoamento dos transportes marítimos com a introdução do vapor, e a facilidade das comunicações, participam do processo de estímulo à emigração. Difundem-se conhecimentos e notícias sobre as novas terras e os novos países. "A emigração começa a ser um acto acessível, seguro de custos mais baixos, que o emigrante pode preparar como qualquer acto de trabalho", diz-nos Eça na sua brilhante e oportuna análise sobre a emigração - e prossegue:

> "O mundo transatlântico está organizado e policiado: os transportes são mais acessíveis a todas as bolsas, as viações para os postos de embarque são mais rápidos e seguros com o caminho de ferro. As informações, profusamente espalhadas, habilitam o emigrante a conhecer minimamente o país do seu destino em todas as suas particularidades (...).
>
> Edificados pelos pioneiros da aventura, e pelos governos de acolhimento surge as associações protectoras, as agências de emigração que facilitam a sua instalação. Os governos preocupam-se com a legalidade dos contratos pela perfeição dos transportes, utensílios, mobílias. O sistema de hospedagem e de depósitos está organizado. Funcionários e conselhos dos países protegem-nos. As agências estatais proporcionam-lhe trabalho. A emigração passa a ser uma instituição onde o mais tímido o mais destituido encontra rapidamente, a sua colocação material e o emprego da sua força". (Queirós : 1979 ; 42)

No séc. XIX, um grande número dos emigrantes que se tinham dirigido para o Brasil regressam a Portugal, a maioria através da repatriação no caso de insucesso, outros para colher os benefícios do seu sucesso económico - o "Brasileiro". Este tipo social virá a constituir no universo da escrita, não só no ficcionismo como também nas abordagens de carácter económico-social, o centro das referências de políticos e romancistas.

É na literatura e na imprensa da época, quer em textos quer em imagens, que as alusões ao emigrante "de torna viagem" são mais constantes. Provavelmente esse emigrante não se consubstanciava no Eusébio Seabra, esse "ser" semi-real e semi-fictício de que Camilo se serviu frequentemente, para realçar traços tanto de carácter psicológico como fisionómico, do chamado "Brasileiro".

O problema parece-nos, no entanto, mais complexo, mais vasto e, sobretudo, mais importante e determinante histórica e sociologicamente tanto ao nível do espaço social rural como no espaço social

global. Qualquer destes espaços sofre modificações de tal ordem que as poderíamos dimensionar em três momentos, de forma a simplificar uma abordagem sistematizada desta questão:

1 - a partida - que determinou, em muitos casos, quase a morte de algumas aldeias tanto em termos demográficos como económicos;

2 - a interacção com o país - o envio das notícias e de remessas, com incidências sociais e económicas, de carácter cíclico na sociedade e economia;

3 **-** o retorno - com particularidades nos campos social e cultural, não esquecendo as fortes incidências sobre a alteração da paisagem geográfica e das próprias mentalidades.

Apesar de na maioria dos casos se preocupar com um único tipo de análise da figura social do "Brasileiro" e não dar relevância precisa a todo o extenso campo de transformações por ele operadas na sociedade, a ficção portuguesa constitui, sem dúvida, uma fonte riquíssima de pesquisa. Conjugando as informações que dela podem retirar-se com dados fornecidos por autores com outra formação conseguir-se-á, certamente, uma melhor compeensão de todo um processo de transformações psicológicas e sociais, de que ao mesmo tempo o próprio "Brasileiro" é agente e objecto.

A presente comunicação não pretende ser um texto de referências estatísticas/quantitativas, ou de análise de situações e aspectos económicos da emigração, como provavelmente a matéria já abordada poderá sugerir. É, tão somente, uma tentativa de estabelecer um percurso, um itinerário, e, simultaneamente, revelar impressões e realidades, acompanhando alguém que sendo um indivíduo do meio urbano, parte à procura, ao encontro de outra cidade. Partiu como muitos outros, na mesma situação de emigrante, talvez, um emigrante especial/diferente.[2]

É com este emigrante e através das suas impressões posteriormente registadas, que também nós vamos fazer esse percurso.[3] Reconstituido é certo, mas um percurso feito por milhares de migrantes portugueses, não só oriundos do país rural, mas, agora,(a partir do último quartel do séc. XIX) também os meios urbanos, os dadores dessa massa de gentes.

Acabado que foi o quadro introdutório, configurado o fenómeno da emigração, partamos também nós, conjuntamente com os nossos migrantes e, em particular com o nosso migrante especial, na reconstituição de um trajecto, na procura da diversidade de valores e de sentidos, ao encontro da cidade/sociedade de destino, mostrar outros caminhos que é preciso descobrir com urgência. São essas impressões e realidades, tais como apareciam para cada um deles (migrantes) que tentaremos que surjam em todo o seu "exotismo"; um exotismo em que o mundo fora da Europa era visto como numa aura de mistério, de admiração e de pitoresco superficial.

Nesta época, qualquer viagem, por mais seguras que fossem as embarcações, era ainda uma aventura. O migrante, o passageiro defrontava-se com o problema das doenças, da comida ou da bebida geralmente de má qualidade, do calor e do frio, muitas vezes o vestuário era mais um desconforto; no fundo, o migrar não era só uma opção, mas era uma decisão de risco e de coragem.

O balanço está lançado, falta-nos a situação empírica e essa começa com o avistar da cidade!

Homens, mulheres, crianças, tresnoitadas, olhos ainda cheios de sono, trepavam precipitadamente aos portalós e ora corriam de bombordo ora de estibordo gritando que fossem ver os que ainda não tinham visto, porque de um e de outro lado, à medida que avançavam, "o magnificente panorama da terra americana toma sucessivamente proporções de prodígio."(Chagas;1897: 6)

As exclamações sucediam-se, palavras de pasmo, indicações à pressa na ânsia de ver, de devorar, de contemplar, de encher para todo o sempre os olhos de um espectáculo dessa dimensão - deduzia-se a dor do prazer, e o resultado obtido provavelmente seria a felicidade.

"Eis a barra - descreve o nosso migrante -, canal estreito, abrindo à invasão da água do mar, a vasta baía do Guanabara, e eis aqui está, lá em baixo, à direita, de súbito aparecida como num rasgão de panorama, a **cidade/Rio de Janeiro**". Parecia-lhe desdobrar-se na vertente de uma alta cordilheira, plantada um pouco ao acaso, na linha tortuosa da beira mar e invadindo-o sem plano, espraindo-se e retraindo-se, desaparecendo para reaparecer, como se fora interrompida e recomeçada, e tendo assim de longe o aspecto de uma cidade provisória, desta forma construída ao sabor das concessões da natureza e destinada provavelmente a desaparecer para dar lugar a outra.

O olhar queria fixar-se, queria ver. Impossível -acrescenta o autor - o que era a cidade perante esse outro espectáculo, o estuário a "perder de vista". Semelhante espectáculo só podia contemplar-se.

Extasiado e desejoso de sair do vapor, embarca na lancha, também ela a vapor, "pintada de fresco, chapeada de cobre lusente", saúda, como nos livros de viagens, o grande vapor que o transportou à terra

desejada.

Agora, já refeito, aproximava-se de terra. Terra habitada que não conhecia, mas ouvia falar, nova civilização que lhe ía ser revelada, a natureza deixou de interessar-lhe. "Eis finalmente este demónio de país que fica tão longe e parece ser tão belo".

A lancha encosta ao cais. Uma orgulhosa felicidade invade-o: "creio navegar na cidade, tão grande é o número de pesadas construções que se vão sucedendo de um lado e de outro, e muito cerca de mim não descubro senão docas, diques e interiores de estaleiros em plena laboração" (Chagas: 1897;17).

A cidade industrial, também, faz a sua aparição. Contempla-a e escuta-a, manifesta-se no fumegar das chaminés das fábricas, na brisa que lhe traz os ruídos cavos de locomotivas manobrando ao longe e "como que marteladas de forja".

Finalmente pisa o chão da almejada cidade. Entra, com efeito, de mala em punho como muitos outros, por uma larga porta, naquilo que lhe parece um vasto depósito.

Já na cidade, caminha por ruas estreitas, no fundo, iguais a outras ruas de cidades com portos, ruas escuras, habitadas provavelmente por gente que lhe parece de comércio, porque não via portas de escada, mas unicamente habitações de grandes fundos que lhe sugerem ser lojas e armazéns e, nos umbrais que eram de pedra, nomes de firma, inscritos uns após outros - GUIMARÃES & CASTRO - SOUSA SOARES & Cº - SERTÓRIO LEITÃO E SUCESSORES; todos eles, por sinal, portugueses.

Assim nos vamos acercando da cidade comercial. Depois das ruas estreitas vem uma larga rua, com largos passeios, à beira dos quais estão quiosques com lotarias; na parede de uma esquina, um estendal de jornais e folhas ilustradas, um café deserto, engraxadores ociosos, e, "de um lado como de outro, comércio, finanças, tráfico, negócio, dinheiro, tabuletas de agências, portas gradeadas de Bancos, *vitrines* de cambistas cheias de ouro e notas, enormes cartazes anunciando vapores, espaventosos reclames a licores e drogas e, sempre, a cada porta, em cada tabuleta - firmas, apelidos, sociedades, companhias, comanditas" (Chagas: 1897; 24). Decide percorrer essa rua larga de largos passeios, essa artéria que fazia viver essa cidade - essa rua era a rua, do **Ouvidor**. "A dois passos me encontrei nela e dentro dela, e foi a passo e aos encontrões, ora olhando a multidão que a enchia e me enrodilhava, ora levantando a vista surpreendida para as mil coisas novas que me cercavam, que eu a atravessei pela primeira vez" (Chagas: 1897; 41). Para ele, ido da monotomia da vida lisboeta, encantava-o e maravilhava-o tanta vida, tanta agitação, tanto ruído, parecendo-lhe essa rua, tal como a cidade, cheia de sombra e de ruído, estar em plena festa. O borborinho, a animação dos rostos e das palavras, toda essa cidade social, todo esse som particular de rua cheia em dia de acontecimento, pareciam-lhe dizer, seduzir e convidar ao mesmo tempo, a entrar, definitivamente, nessa cidade caprichosa e opulenta, "cheia de prazer e de aparato, impaciente por civilizar-se até ao ponto de exceder a própria civilização", mas, simultaneamente, reclamava para nutrir-se, para vestir-se para viver e fruir.

O migrante - o nosso autor - está perante a cidade. Não é uma cidade de sonho, é o resultado de um sonho, é a cidade encontrada. Deslumbrado, no meio dessa cidade, no passeio dessa rua onde passavam homens de braço dado, falando com cordialidade, passavam indivíduos atarefados e passavam sobretudo mulheres. "Quantas mulheres!" - perguntava J. Chagas - poucas lhe pareciam passar por acaso por essa rua atravancada de curiosos; quase todas pareciam passar de propósito. "Observo isto - continua o autor - a mulher vem ver ou mostrar alguma coisa, elas disputam o tempo, e no Rio de Janeiro não falta quem perca horas para as ver passar"(Chagas: 1897: 44).

As mulheres que passavam pareciam-lhe que respiravam ao mesmo tempo franqueza e confidência - confidência do amor que não conheceram, confidência do amor que já lhe foi revelado. E todas elas passavam, se não eram formosas eram atraentes. Todas elas passavam orgulhosamente, nenhuma com timidez, mesmo aquelas que fazendo parte da miséria aventureira da Europa indo ali aos "saburros de uma civilização opulenta e tentar pôr à venda o que já nada vale"(Chagas: 1897; 46,72).

Submetido às casas, ruas, praças, objectos, às particularidades, às diferênças, partiu em busca da quotidianidade. Encontrou na cidade a importância dessa quotidianidade, a sua gestação e a sua consolidação, a sua monotomia na satisfação. Encontrou na cidade uma estratégia urbana onde tinham lugar, os aventureiros, os vagabundos, as prostitutas, as novas forças sociais. De todos eles a cidade - o Rio de Janeiro - tinha uma enorme necessidade que não a faziam soçobrar de tédio.

Quatro aspectos sobressaem dos registos que elaborou no contacto com a quotidianidade da cidade - o trabalho, o *Bond*, a carta de recomendação, o *patrício*/migrante.

Um dos aspectos que mais o impressionou foi a categoria de migrantes portugueses que encontrou no Rio de Janeiro; adolescentes, idos dos meios urbanos, dos campos como anteriormente, "despachados da aldeia" ali os encontrou com a sua candura e o seu terno de briche ao balcão da tradicional casa de negócio.

O essencial era ser novo e ser simples. Com juventude e simplicidade havia mais probabilidades de chegar ao fim, porque, por via de regra, o migrante português não ía ao Brasil para grandes inovações, o que lhe convinha era seguir a rotina, começando por onde todos começavam até concluir como a maior parte, senão com fortuna, pelo menos com a modesta mediania.

Entrava como marçano, geralmente aos doze anos, numa casa de comércio, onde o trato era rude; aos quinze já estava habituado, aos vinte começava a conceber a esperança de ser rico. Para o conseguir, um dos principais segredos da fortuna era sujeitar-se. Sujeitar-se a aturar os patrões, fazer-lhes os recados, ouvir-lhes as repreensões, ser castigado, ser humilhado. Mas a esperança, a vontade é muita e servido da sua "mocidade e da sua inexperiência, arrosta com estas provações". Se ficava na casa em que começara, a sua aspiração era possui-la ou a partilhar dos seus interesses; se a deixava e tinha crédito, protecções, influência, estabelecia-se por sua conta e fundava uma firma, o que nessa cidade/sociedade de negociantes equivalia à glória de um nome literário.

O português/*patrício*, que J. Chagas encontrou no Rio de Janeiro, tinha envergado a nova civilização "como um novo trajo", tinha adoptado os seus usos, interessava-se pelos seus destinos, intervinha na vida política e civil, em suma, apropriara-se do seu espírito. Tendo ido muito novo para o Brasil, indubitavelmente, foi aí que conheceu a vida e aprendeu a viver. Ali passou a sua mocidade, ali se fez homem, e, pela primeira vez, ali amou. De certa forma considerava-se desligado da Pátria, que amava devotadamente mas com a qual já não tinha compromissos.

"Chegado ao Brasil - diz-nos J. Chagas -, o português pouca comunicação tem com o seu país, a não ser pelo Banco, que lhe transfere todos os meses a pensão da velha mãe, ou pelos raros periódicos, que de tempos a tempos lhe falam vagamente do que por lá se passa" (Chagas: 1897; 140). Para ele, um intelectual um homem ligado à escrita, à política e ao jornalismo, preocupava-o o facto de o português, em geral, não ler jornais, não se interessar pela vida portuguesa, "ignora grande número dos seus factos, muitos dos seus homens".

Na verdade, se tinham curiosidades intelectuais frequentavam e eram beneméritos das instituições, cuja iniciativa pertencera a outros e que eles eram continuadores, destacando-se o Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro; mas essa curiosidade era uma curiosidade que apenas aplicavam ao conhecimento do passado histórico da sua terra, do seu país - do presente nada sabiam. E disso mesmo se queixava J. Chagas nos seguintes termos:

"Lê Garret, Herculano e Castilho, os desenxabidos escritores e poetas da Regeneração, mas ignora a novíssima literatura portuguesa, como ignora todo o moderno movimento de ideias que tem revolucionado a nossa sociedade, em literatura, como em arte, como em política. Ocupado do passado, em retrocesso de muitos anos, ficou amando um Portugal que já não é o de hoje, o Portugal de D. Maria e de D. Pedro V, o Portugal bonacheirão de D. Luis. Assim o português do Brasil embezerrou num ferrenho conservantismo, que o advento da nova república (no Brasil), com as suas convulsões, não fez senão radicar" (Chagas : 1897 ; 141).

Esperançado que os novos migrantes - os do meio urbano, resultado do agravamento da situação económica e social que se vivia em Portugal na última década de oitocentos - alterassem o panorama cultural da comunidade portuguesa no Rio de Janeiro e, provavelmente em todo o brasil, afirmava: "O movimento de classes que ultimamente se tem operado em Portugal, produziu, é certo uma emigração nova, mais inteligente e menos abastardável, que, a avolumar-se, com o tempo, dará ao Brasil uma colónia de que nos deveremos justamente orgulhar". No entanto, consciente das limitações e do alheamento aos interesses da colectividade constatava que, no fundo, o migrante desse período era ainda o colono de outrora, e esse tinha sido um cidadão perdido para Portugal.

É tempo de terminar, pensámos o esquema/percurso a partir do(s) indivíduo(s), e não apenas o(s) indivíduo(s) no quadro de um trajecto/projecto.

Partimos do desejo à saciedade; das privaçÕes à dissipação; dos afazeres ao lazer; do vazio à saturação; não esquecemos na chegada à cidade as novidades e, sobretudo, as novas raridades - o espaço, os elementos, a terra, a água, a claridade, o tempo, e acima de tudo o desejo.

O trajecto/projecto, aqui proposto, do(s) indivíduo(s) migrante(s) - que tem a sua história - corresponde no fundo, porquanto a reproduz, à história da fruição prometida ou obtida. Eles partindo na imaturidade, realizaram noutra sociedade a metamorfose que fez deles uns adultos; a sua mutação não deixou de ser problemática. O *itenerário* desenrola-se como uma epopeia (para os que tiveram olhos para ver e ouvidos para ouvir - um sentir quase épico à semelhança do que transparece nas narrativas romanescas que contam as aventuras dum indivíduo).

É tempo de partir - de regressar; "Anseia -se pela volta e começa-se a olhar para a vasta enseada e para a saída da barra com a esperança que em breve a transporemos" (Chagas :1897 ; 189). Gastavam-se os sonhos, chegava o momento em que tudo os mandava partir, volver, deixar a terra da fortuna do "negócio" -

a cidade era hegemónica e possuía à sua maneira, indistinta e poderosa, uma dimensão inclassificável. Daí que muitos sentissem a necessidade, tal como J. Chagas, de a trocar por outra, mais modesta, mais humana, mais conforme a sua estatura - como aos nossos pensamentos.

Bibliografia

BAGANHA, M. Ioannis - "Uma imagem desfocada: a emigração portuguesa e as fontes sobre a emigração" in *Análise Social*, vol.XXVI(112-113), 1991(3º - 4º), 723 -739

BONILHA, José F. Martins - *A Constituição Milhota no Contexto da Emigração Portuguesa para o Brasil*. Braga (Separata da Bracara Augusta, nº33),1979

CANAVEIRA, M. F. C. - "Período Contemporâneo: de Pombal à República" in *Sociedade e C. Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990

CARNEIRO, J.Fernando - *Emigração e Colonização no Brasil*, R.de Janeiro, Fac. de Filisofia,1956

CHAGAS, João P. - *De Bond: aspectos da civilização brasileira*, Lisboa, Minerva,1897

FREITAS, José J. Rodrigues de - "A Emigração Portuguesa para o Brasil" in *Páginas Avulsas*, Porto,1906

GODINHO, V. Magalhães - *Estrutura da Antiga Sociedade Portuguesa*, 2ªed. Lisboa, Arcádia, 1975

GODINHO, V. Magalhães - "L_Émigration Portugaise (XV -XX Siécles) - une constante struturale et les réponses aux changements du monde" in Revista de *História Económica e Social*, 1, Lisboa, 1978

HERCULANO, Alexandre - "A Emigração" in *Opúsculos*, vol.IV, Lisboa, 1901

MARTINS, J. P. Oliveira - *Brasil e Colónias Portuguesas*, Lisboa, Bertrand, 1956

NEVES, J. Alves das - "O Brasileiro e a Emigração Portuguesa" in *Nova Renascença*, nº 10, 3

ORTIGÃO, Ramalho - "o Brasil visto a voo de Sabiá" in *Farpas*, Lisboa, 1890

PERCHEIRO, D.A. Gomes - *Portugal e Brasil: Emigração e Colonização*, Lisboa, Minerva, 1878

PEREIRA, M: Halpern - *A Política Portuguesa de Emigração*(1850 a 1930), Lisboa, A Regra do Jogo, 1

PEREIRA, M. Halpern - "O Rico Brasileiro ou o Dinheiro dos Emigrantes" in *Seara Nova* (Julho), 1969

QUEIRÓS, Eça de - *A Emigração como Força Civilizadora. Relatório sobre a emigração*, Lisboa, Perspectivas e Realidade, 1979

SERRÃO, Joel - "A Emigração Portuguesa para o Brasil na segunda metade do século XIX" in *Temas Oitocentistas*, Lisboa, Horizonte, 0

SIMÕES, Nuno - *O brasil e a Emigração Portuguesa*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1951

REIS, Jaime - "O atraso económico português em perspectiva histórica (1860 - 1913)" in *Análise Social*, vol. XX (80), 4 (1º), 7 a 28

ROCHA-TRINDADE, M. B. - "O regresso imaginado" in *Nação e Defesa*, IDN, Lisboa, nº 28, 4, 87 a 97

ROCHA-TRINDADE, M. B. - "Refluxos Culturais da Emigração Portuguesa para o Brasil" in *Emigrazioni Europee e Popolo Brasiliano*, Roma, Centro Studi Emigrazioni, 7

ROCHA-TRINDADE, M. B. - "Espaços de Herança Cultural Portuguesa" in *Análise Social*,

vol.XXIV(nº 100), 8 (1º), 313 a 351

TORGA, Miguel - "O Drama do Emigrante Português" in *Traço de União, Terras Portuguesas e Brasileiras*, Coimbra, Coimbra Editora, 1955

Notas

1. As motivações de partida, para além das razões predominantemente de raíz económica, conjugavam-se com "todo um clima psico-sociológico que se tece em torno de uma vontade de sair"(M.B.Rocha-Trindade : 7 ; 339).

2. JOÃO PINHEIRO CHAGAS (Rio de Janeiro em 1/9/1863 ; Estoril em 28/5/1925). Originário de uma família de portugueses emigrados para o Brasil no tempo das lutas liberais, aí passou os primeiros cinco anos da sua vida. Foi educado em Lisboa, mas foi no Porto que iniciou a sua actividade profissional como Jornalista, tendo sido um dos cultores mais brilhantes do género. Imprimiu à sua escrita, uma irreverência de planfetário, uma ironia implacável, semelhante, aliás, à sua vida agitada e absorvida pelo jornalismo em defesa dos ideais republicanos. Processado frequentes vezes pelos artigos que escrevia, foi condenado em Janeiro de 1891 por causa de um artigo considerado insultuoso para a monarquia. Estava na prisão quando eclodiu a revolta do 31 de Janeiro, o que aliás o não impediu de ser condenado como participante desta. Foi degredado para África(Angola). Conseguiu fugir para Paris, não obstante o perigo que corria, voltou a Portugal onde viveu oito meses na clandestinidade na casa de um amigo no Porto. Denunciado, foi amnistiado em 1893. A sua actividade de defensor dos ideais republicanos não esmoreceram. Teve que emigrar para o Brasil, mas só esteve dois anos no Rio de Janeiro, em 1897 já estava em Madrid. Opositor da monarquia em 1908 foi mais uma vez preso por ocasião do regicídio de 28 de Janeiro. Após o advento do regime republicano foi nomeado embaixador em Paris, voltando de lá para assumir a chefia do primeiro governo constitucional(1911), de efémera duração. Voltou novamente para Paris, demitindo-se em 1915 durante a ditadura do general Pimenta de Castro. Caída esta, foi nomeado para formar novamente governo, mas durante a viagem de comboio do Porto para Lisboa sofreu um atentado, que lhe custou uma vista e esteve em perigo de vida. Restabelecido, regressou a Paris onde esteve até à sua aposentação, período este apenas interrompido com a revolução sidonista. Participou, ainda, como membro da delegação portuguesa na conferência de Paz da Sociedade das Nações. Escreveu várias obras, destacando-se : Diário de um condenado Político(1892) ; Na Brecha(1893) ; De Bond - aspectos da civilização brasileira(1897) ; Tabalhos Forçados(1900) ; Homens e Factos (1905) ; Vida Literária(1906) ; As Minhas RazÕes(1906) ; João Franco(1907-1908) ; Diário de João Chagas(póstumo - 4 vol.)

3. Entendemos este percurso à semelhança do itinerário do migrante, da mesma forma que M. B. Rocha-Trindade o definiu, ou seja, não à trajecto sem projecto e reciprocamente, vejamos : "A noção de itinerário, cujo conteúdo pretendemos fazer ultrapassar de um mero trajecto constituído por uma sucessão de pontos no espaço geográfico que o emigrante percorre. Sendo-o, também se aplica à sua trajectória social, ao caminhar num projecto de vida, ao transitar por espaços culturais nele entrosados"(M.B.Rocha-Trindade : 7 ; 337).

Viajantes ilustrados contra o Brasil

Matildes Demetrio dos Santos
Universidade Federal de Viçosa

O livro trabalha com a idéia macunaímica do herói sacana
e sem nenhum caráter, mas sem nenhuma idealização poética.
Miguel Sanches Neto[1]

Trabalhando o lado mais perverso da contemporaneidade brasileira, surge *Contra o Brasil*, de Diogo Mainardi, 1998, com um excesso de idéias execráveis sobre o país e os brasileiros. O livro, caminhando entre a ficção e a crítica social, escancara teorias e interpretações grosseiras que desarmam os que ousam pensar de modo diferente. Ao mesmo tempo, um ceticismo debochado e paralisante revive a história oficial brasileira não com o objetivo de derrubar certezas complacentes ou distorcer normas opressoras mas de impingir um discurso destrutivo e avesso ao diálogo.

O novo texto tem o seu duplo em outros textos que lhe servem de ilustração para a tese de que a identidade brasileira está comprometida com o que há de pior no gênero humano. Como um nó dentro de uma rede de referências literárias e históricas, a escrita se faz na mesma medida em que se apropria de discursos difamatórios em que o Brasil aparece representado ou inventado por visitantes ilustres que, uma vez no país, deixaram ou forjaram informações que tentam explicar a realidade nacional, sua cultura, seu legado histórico, seu futuro como nação.

Dessa forma, o autor vai buscar em fontes diversas os motivos que comporão o espaço aventureiro da obra. *Tristes Trópicos* de Claude Lévi-Strauss influenciou-o na escolha do percurso que o herói segue pelo interior do país, em busca do que restou dos índios nambiquaras que, segundo o antropólogo francês, viviam completamente isolados da civilização, levando uma existência primitiva, simples e original. O objetivo de Pimenta Bueno, o personagem principal do romance, no entanto, é encontrar esse povo-símbolo da primitividade brasileira e comprovar a tese de que o país, apesar dos séculos, não progrediu e continua preso à Idade da Pedra.

As caricaturas do brasileiro como malandro, oportunista, preguiçoso e depravado moral têm seu respaldo nos relatórios escritos por Charles Darwin, quando em visita ao país em 1832, escreveu em seu diário que os "brasileiros são profundamente indelicados e desagradáveis, suas casas e suas pessoas costumam ter um aspecto imundo."[2] Da correspondência privada do conde de Gobineau retirou a teoria de que o povo é "infame, a ralé do gênero humano, com sangue viciado, espírito viciado e feios de meter medo."[3] De referências menos conhecidas, ele cita o caso do marinheiro inglês, Anthony Knivet, que participou da viagem do pirata Thomas Cavendish ao Brasil em 1591 e que, de acordo com os registros da época, preferiu terminar os seus dias entre os índios canibais a sujeitar-se a viver ao lado dos brasileiros. Registros também curiosos recheiam a narrativa trópicos como o da americana Elizabeth Agassiz, que visitou o Brasil em companhia do marido, que era naturalista. Das suas conversas conta que ela teria resumido sua opinião sobre os trópicos, citando um dos mais célebres versos do "Inferno" da *Divina Comédia*: "Lasciate ogni speranza, voi che'ntrate!"

O conhecimento desse fato basta para despertar a veleidade poética de Pimenta que pensa imediatamente em escrever uma epopéia à moda de Dante Alighieri. No seu poema, ele se pavoneia com a chance de imortalizar a estirpe ordinária e vil do brasileiro, procura a rima apropriada para cantar os desencantos da pátria e se delicia com a possibilidade de condenar ao inferno todos os personagens da História do Brasil.

E há outros textos, ainda, em que o ilustrado personagem trata de conceituar a arte brasileira, os feitos históricos, as lendas e mitos nacionais, as teorias que buscam definir a identidade nacional. Linha por linha, ele apresenta depoimentos e testemunhos desalentadores que comprovam a tese de que a terra nunca fora amada pelas pessoas que nela se estabeleceram ou vieram para estudo e pesquisa. Na sua boca ferina, a riquíssima coleção de impropérios soa como uma cantiga de escárnio gritada em praça pública. O país odiado deve ser castigado e amaldiçoado todos os dias e sempre: "País nefando! País nauseabundo! País lazarento! Que se abatam sobre o Brasil as mais tremendas calamidades! Que o Brasil seja devastado pelas maiores..."[4] A praga mesclada com desaprovação e desprezo é o discurso obstinado de quem só pretende expor os males do seu próprio país à zombaria do mundo.

O enunciado atualiza, de modo galhofeiro, o tema das viagens de exploração e pesquisa. E, na condição de viajante estranho e estrangeiro ao país, Pimenta empreende a sua busca pelos descendentes dos antigos Nambiquaras. Quando os encontra, percebe que o pequeno grupo já está integrado à sociedade mas

confiante na sua capacidade de argumentação, empreende a missão de moldar os indígenas para que regridam ao ponto de se tornarem semelhantes à interpretação documentada por Lévi-Strauss: "são dos mais primitivos que se possam encontrar no mundo."[5]

O trabalho de aculturação não lhe demanda grande esforço, pois o Outro se apresenta como dócil, maleável e submisso, prestando-se aos mais absurdos aprendizados. De forma satírica, o "missionário", reduz os nativos a uma massa anônima e descartável que não se rebela, tornando fácil a tarefa de imprimir a marca de suas leituras naqueles corpos que, para ele, são meros significantes sem nenhum significado. Esse diálogo entre o antibrasileiro e o nambiquara, José Maria, demonstra como a "catequese" se processava:

Pimenta Bueno Conhece Theodore Roosevelt?

José Maria Quem?

Pimenta Bueno Theodore Roosevelt foi ainda mais longe, afirmando que os verdadeiros Nambiquaras "nem sequer chegaram à Idade da Pedra", sendo "ingênuos e ignorantes como animais domésticos".

José Maria Eu sou ingênuo e ignorante como um animal doméstico.

Pimenta Bueno Conhece Claude Lévi-Strauss?

José Maria Quem?

Pimenta Bueno Claude Lévi-Strauss comparou os Nambiquaras a "uma raça de formigas".

José Maria Eu pertenço a uma raça gigante de formigas![6]

Importa ressaltar que a cultura do protagonista altera substancialmente a visão que o Outro tem de si mesmo. Como um ventrílogo, José Maria repete e endossa a proliferação de interpretações depreciativas sobre sua própria raça. Com pouco talento literário mas valendo-se das concepções sobre os brasileiros que vigoram entre os intérpretes de várias nacionalidades aqui estabelecidos ou de passagem, Pimenta repete à exaustão: essa gente não tem lei, não tem o mínimo bom senso, é covarde, medrosa, supersticiosa. O objetivo é manter à disposição do leitor uma coleção de opiniões abalizadas e consagradas pela tradição que constituem a alegoria de um mundo já codificado que a intriga romanesca aciona e põe em marcha. Os diálogos construídos com citações, às vezes, entre aspas, se incorporam ao enredo como reflexo de uma mesma idéia que se impõe pela força da repetição ostensiva: o brasileiro é uma raça inferior fadada ao extermínio.E o romance ritualiza esse desígnio à medida que Pimenta Bueno prossegue com suas "lições" até eliminar José Maria, o último dos Nambiquaras.

A trama acentua o individualismo e o descaramento desse brasileiro à-toa no espaço da nova modernidade, deixando-o livre para agir impunemente. Intolerante, no último capítulo do livro, ele sintetiza sua idéia fixa:

O Brasil estimula a traição! É a única virtude deste país! Não temos nada pelo que lutar! Podemos eliminar tudo! Podemos eliminar pátria, família, Chopin! Podemos criar um universo perfeitamente simplificado em que reste somente a nossa infâmia![7]

Dessa maneira, os textos apresentados abatem a ingenuidade do discurso ufanista com seu humor corrosivo e parodista, envenenam todas as noções positivas que se possa ter a respeito do país, abraçando apenas conceitos, depoimentos e teorias negativas que têm a pretensão de parecerem legítimos e recomendados. Os onze motivos apresentados pelo conde de Afonso Celso, no já centenário livro *Por que* me *Ufano de meu País* [8], para demonstrar a superioridade do Brasil em relação aos outros países, são rechaçados e satirizados.

Na verdade, o patriotismo ingênuo e incondicional de Afonso Celso encobre os males da nação e impede a busca de soluções mas Diogo Mainardi, além de caminhar na contramão do ufanismo e criticar os viajantes que venderam o Brasil como o Eldorado, o paraíso perdido, a terra das amazonas e o reino do bom selvagem, tem uma forma irritada de consciência antinacionalista que não só desdenha como também corrói os mitos nacionais, criando personagens sórdidos e tecendo um enredo que transforma as antigas viagens etnográficas em acontecimentos de efeito para que o leitor possa se divertir com testemunhos e revelações que colocam em evidência a fraqueza e a inferioridade da raça brasileira.

No livro, além de cristalizar apenas os estereótipos negativos sobre a sociedade brasileira o único legado da viagem do herói mainardiano ao interior mato-grossense é a constatação de que os atuais Nambiquaras não aprenderam nada com Lévi-Strauss a não ser uns rudimentos de Chopin. Na interpretação pejorativa de Pimenta Bueno, a experiência pouco significou para o país, porque aqui nada frutifica: "Representamos a boçalidade do homem em seu estado mais puro! Liquidamos qualquer veleidade de progresso universal! Somos o mínimo denominador comum da selvageria humana!"[9] Até as teorias deterministas do século

dezenove que revelam realidades assustadoras sobre a identidade nacional não chegam ao ponto de afirmar que "ser um molusco é a maior aspiração possível para o Brasil inteiro",[10] como não cansa de afirmar o viajante do romance.

A trama se enriquece com as citações desaforadas de Pimenta Bueno e com suas ações violentas e ultrajantes porque, no seu cotidiano, seus atos são vis e condenáveis. Ele queima mendigos e índios, escraviza um negro, ofende, rouba e mata. É um herói sem nenhum caráter, emblema de uma certa classe social brasileira que se alimenta de oportunismo e impunidade: é culto, endinheirado, viajado e brilhante mas sempre frívolo, esnobe e pronto a exibir sua superioridade intelectual sobre os outros. Como um deus decaído e perverso, se nutre do enorme desprezo que sente pelo Brasil. E, enquanto se esforça para provar a inviabilidade do país, sonha com a Europa como aqueles colonizadores estrangeiros recrutados à força para uma empresa com a qual não se sentia solidário.

Pimenta Bueno é uma caricatura exagerada de todos os estrangeiros que, desde o início da colonização brasileira, sempre encararam o Brasil como um lugar provisório, uma terra onde se podia enriquecer facilmente e logo retornar à Metrópole. Já nas primeiras páginas do livro, o personagem não agüenta a sua permanência na cidade e exclama patético: "Onde Dante Alighieri escreveu o *Inferno*? Verona? Parto o quanto antes para Verona?[11] Com uma pertinência irritante, ele muda o nome da cidade onde deseja exilar-se mas a sensação de desenraizamento se mantém até o momento em que foge para a Europa e passa a viver de aplicar golpes em mulheres ricas que não resistem à sua lábia e pretensão de fidalguia.

O romance de Mainardi não se preocupa em contar uma história mas em provar um juízo de valor através de uma alegoria que não diferencia o discurso e o seu significado. O paradigma alegórico de *Contra o Brasil* é o palimpsesto[12] à força das emendas, interversões, chamadas que servem ao autor no afã de interpretar a realidade brasileira sob uma visão tão pessimista. Por isso não há motivo para se preocupar com a unidade de espaço, de tempo ou de ação, pois o Brasil é o único lugar que interessa descrever. Inflamado por suas leituras, o herói sai de São Paulo, viaja pelas vilas e aldeias do interior, atravessa florestas, chega aos confins de Mato-Grosso mas a sua atitude é sempre de rejeição e seu preconceito é tamanho que o cega, privando-o dos meios de interpretar a realidade brasileira de outra forma que não seja pelo viés do deboche ácido e destrutivo. O tempo é o agora, que parece eterno, porque desde o princípio a História nacional está marcada pela violência e pela degradação, sem solução, enfatiza o romance. O desenvolvimento da ação também parece não importar ao autor que produz um livro programático e deliberadamente formado pela soma de pequenas cenas que se entrelaçam somente para dramatizar as mazelas de um bufão canalha, obcecado em desmoralizar o seu país.

O primado alegórico pertence à enunciação, ao ato que intervém, à liberdade de não respeitar as fronteiras literárias, à uma experiência radical do texto que se apresenta como uma coleção de citações depreciativas sobre um povo e sua terra. Trata-se de uma literatura sem mistérios a serviço de uma tese. O narrador que acompanha as falcatruas do antiherói não se perturba com o que vê e observa. Sua participação limita-se a marcar a cena por onde Pimenta Bueno se introduz e reina absoluto como o personagem de uma farsa grotesca, interagindo consigo mesmo. Suas aventuras malévolas e seu discurso direto e impiedoso configuram seu péssimo caráter, sendo ele próprio o resultado daquele somatório de influências nocivas enumeradas satiricamente por ele, durante todo o romance.

Essa postura narrativa, esse processo de caracterização de um personagem antipático e hostil, preconizador do caos, chega ao leitor sem intermediários. Despudorado, acima do bem e do mal, ele se expõe e incomoda por ser a face mais cruel e detestável da vida nacional. Na visão de Diogo Mainardi não há um contraponto, só o espaço violento e sanguinário regido pelas fantasias de Pimenta Bueno.

Dessa forma, a representação parece livre de autoconsciência, ponto limite para que a alegoria se reduza a extremos de função exemplar: ela zomba do ufanismo que impede o progresso mas a face violenta e amoral que ostenta é igualmente malévola e sórdida. Assim a interpretação reducionista da História que o romance perpetua, revela-se um tanto parodoxal, visto que, ao fazê-lo, não há como evitar de abraçar a lógica que se recusa. Enfim, Diogo Mainardi não profere uma outra narrativa sobre o Brasil e os brasileiros, apenas força, ridiculariza ou exorciza o lado mais cruel dessa mesma história.

Bibliografia

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento.* Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1999.

BOLOGNESI, Luiz. "O verdadeiro avesso do ufanismo". *Cult* , fev. (São Paulo, 1999) 33-34.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro, Zahar Editor, 1996.

GRAIG, Carlos. "Que país é este?" *Veja*, set. (São Paulo, 1998) 53.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1993.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1955.

MAINARDI, Diogo. *Contra o Brasil.* São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

NETO, Miguel Sanches. "Desconstruíndo Macunaíma" *Bravo* 14, 2, nov. (São Paulo,1999) 117.

WENS, Craig. "The allegorical impulse: toward a theory of post modernism" in *Art after modernism: rethinking representation.* Boston, David R. Godine, 1988.

Notas

1. Miguel Sanches Neto a respeito de *Contra o Brasil.* Cf. "Desconstruíndo Macunaíma", *Bravo*, n. 14, 2

(Rio de Janeiro, 1998) 117.

2. Mainardi, 1998, 71-74.

3. Id., 141

4. Id., 81.

5. Lévi-Strauss, 1955, 331.

6. Mainardi, 1998, 94.

7. Id., 194.

8. Afonso Celso retoma a tradição edênica inaugurada por Pero Vaz de Caminha que enaltece a grandeza territorial, a beleza da terra, as riquezas naturais, a amenidade do clima e a ausência de calamidades naturais. No mesmo tom elogioso, descreve o caráter pacífico e ordeiro do povo brasileiro, as relações cavalheirescas e generosas com outros países, sua história heróica.

9. Mainardi, 1998, 189.

10. *Id.,* 189.

11. *Id.,*9

12. Imagem criada por Craig Owens, 1988, 204-5.

As leituras da memória; a cidade imaginária de um cronista do sul brasileiro
(Antônio Álvares Pereira Coruja e a Porto Alegre do início do século XIX)

Sandra Jatahy Pesavento
UFRS

A memória é traiçoeira, diz o adágio popular. No mínimo, seletiva, bem o sabemos!

A experiência fantástica de Funes, "el memorioso", que conseguia recordar-se de tudo o que vivera, fazendo o registro evocativo de um mundo onde tudo estava presente e nada era esquecido — todas as lembranças, os detalhes, as circunstâncias múltiplas de cada instante, as ações aceitas e as rejeitadas, as idéias vitoriosas e as fracassadas — é proeza labiríntica da imaginação borgiana, que não é dada a acontecer entre os comuns mortais...[1]

Pelo contrário, a memória não é o espelho mimético do vivido ou do acontecido, mesmo que possa, tal como o cinema ou mesmo a literatura, criar uma ilusão referencial capaz de substituir-se ao real e realizar a proeza de, como representação, substituir-se ao referente.

Como nos diz Benjamin, a memória não retrata a vida como ela é ou foi, mas sim a realidade lembrada por quem a viveu![2]

Temos, pois, dois elementos a compor: o da evocação/lembrança, que se articula ao da sensação/experiência, numa reconfiguração temporal.

Enquanto processo mental e imagético, a memória reapresenta, no tempo do presente, uma vivência e uma sensibilidade transcorridas num outro momento. É, pois, representação que se coloca no lugar de um momento ou fato, objeto da rememoração. Neste tipo de reconstrução imaginária, a memória vence os limites da temporalidade, pois o passado não morre ou se encerra na sua dimensão do já acontecido, passando a irromper novamente, como revivido, através do trabalho da reminiscência.

O passado é interrogado pelo presente, seja a partir de uma evocação voluntária, na realização de um esforço por lembrar algo acontecido, seja por meio de uma memória quase automativa, herdada, espécie de "habitus" bourdiano, que é capaz de ressurgir no presente face a uma palavra, objeto ou ambiente, que provoca o despertar de uma lembrança.

Recordar, no caso, é sempre um processo de estabelecimento de relações entre o passado e o presente, entre o indivíduo e o social, entre os próprios procedimentos de lembrar e esquecer. E, sobretudo, o que volta à mente já vem trabalhado e ressignificado, fazendo com que a ponte entre as temporalidades do passado e do presente se reatualize em sentidos .

Esta reinstauração simbólica do passado não elimina, portanto, a temporalidade física escoada entre os dois momentos.

Aquele que rememora recorta, seleciona, esquece, acrescenta, fazendo com que o trabalho se assemelhe a uma urdidura lenta e caprichosa, cheia de lacunas e silêncios preenchidos ou então desconsiderados, que são compostos com outros tantos detalhes, em cruzamentos e correspondêncisa que se renovam.

Tem razão ainda Benjamin quando associa o trabalho da memória com aquele de Penélope com seu bordado, que contém mais daquele que tece e de sua experiência de lembrar do que propriamente do tema da recordação:

> *"Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido da sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência"*.[3]

Mas a memória de que falamos neste texto é uma reminiscência específica, ou seja, é aquela que é recuperada pelas lembranças do cronista a respeito da sua cidade, a Porto Alegre do século XIX.

Trata-se de Antônio Álvares Pereira, dito o "Coruja", alcunha que incorporou ao nome e pelo qual passou a ser conhecido por todos aqueles que, desde o final do século XIX, leram as suas memórias sobre cidade antiga.

Nascido em Porto Alegre em 1806, ali fez seus estudos e tornou-se professor de primeiras letras, para mais tarde eleger-se suplente de deputado na primeira legislatura rio-grandense. Foi chamado a assumir o cargo

em dezembro de 1835, dentro de uma conjuntura conturbada, uma vez que já estava deflagrada a revolução que, por dez anos, iria opor o Rio Grande ao poder central do Império. Identificado com os farroupilhas , foi preso depois da retomada da cidade pelos legalistas foi preso mas, conseguindo fugir, teve de rumar para o Rio de Janeiro, onde passou a residir até o fim de sua vida.[4]

Pacata e modesta era cidade de Porto Alegre de então, onde nascera o cronista, no início do século XIX, e onde permaneceu vivendo até 1837, quando foi de muda para o Rio de Janeiro.

Mesmo assim, Coruja deve ter visto a população da cidade duplicar durante o tempo em que lá morara: de 6.035 habitantes em 1807, Porto Alegre atingiu 12.200 em 1833, nos aponta Macedo![5] Efeitos talvez da própria mudança de *status* — vila em 1809, cidade em 1822... — para aquela que era, por razões de ordem estratégica defensiva, a capital do Rio Grande de São Pedro desde 1773 ? Incremento da atividade comercial do seu porto, à beira do Guaíba, ligando os rios que desembocam no estuário com a lagoa dos Patos e a barra do Rio Grande, ao sul?

Portanto, a Porto Alegre, transformada em objeto da lembrança do cronista, não deve ter sido estática, embora o trabalho da reminiscência tenda a uma fixação da imagem pela memória.

Estes trinta anos da vida porto-alegrense de Coruja foram também aqueles em que pela cidade passaram viajantes estrangeiros, como Saint-Hilaire, Nicolau Dreys e Arsène Isabelle.[6] Mesmo para os olhos de um europeu, que tinha outros parâmetros para a ancoragem das suas referências, a cidade parecia crescer, transformar-se, com novas construções a edificar-se. De uma certa forma, esses viajantes estrangeiros viam, no presente do pequeno burgo, um "futuro promissor" inscrito.

Já a temporalidade da narrativa de Coruja é aquela congelada no passado. Mudanças ocorreram, de certo, mas não para apagar aquela forma de vida urbana antiga que ele, cronista, vai reviver pela memória.

A cidade de então, visualizada pelo processo da reminiscência, não é um "vir-a-ser", é uma temporalidade viva, sem dúvida, mas que se congela na sua dimensão de tempo escoado, de passado que se foi.

Para tanto, o autor utiliza termos precisos, que reforçam esta idéia de distância no tempo. Chama seu texto memorialístico de "Antigualhas", e a própria frase com que inicia a narrativa acentua que muitos anos se passaram:

> *"No tempo em que se vendiam os ovos a 2 e 3 por um vintém, se fazia nas tabernas dez réis de melado com água e no açougue (digo açougue no singular, porque só havia um) se vendia a libra de carne a vintém ou quinze réis, parece que também se vendiam nabos a doze por um vintém"*[7] .

Esta temporalidade anunciada, que guarda o tom de bizarria, tal o estranhamento que se sente diante dos nomes, dos lugares, dos personagens e das sociabilidades que aí tinham lugar, deveria contrastar muito com o momento em que nosso cronista tece as suas reminiscências.

Ora, as Antigualhas foram publicadas na década de 80 do século passado — primeiro, na *Gazeta de Porto Alegre* , após, pelo Jornal do Comércio e, depois, no *Anuário do Rio Grande do Sul*[8] —, quando a capital gaúcha passava dos 40.000 para os 50.000 habitantes[9] e já apresentava um número significativo de transformações urbanas, como é o caso do bonde puxado a burro, a iluminação a gás, as ruas calçadas no centro da cidade, etc.

Em termos de recepção, havia, na Porto Alegre deste final de século, um público leitor para este tipo de texto memorialístico. Ou seja, a capital gaúcha da narrativa de Coruja, ambientada para o início da centúria, era percebida como fazendo parte de um passado já distante, que as transformações da *urbs* viriam acentuar. O "velho" era transformado em "antigo", reforçado pelo fato de que, materialmente, muitos daqueles traços não eram mais visíveis. Porto Alegre, no caso, se dispunha a encarar que possuía, já um passado...

Para tanto, erguia-se a voz e a pena do cronista, que tudo vira e que vivera naquele tempo, a evocar esta temporalidade do passado. Em suma, havia já um horizonte de expectativas em termos de um público leitor, disposto a consumir narrativas de natureza memorialística.

Por outro lado, Coruja escrevia do Rio de Janeiro, capital brasileira e maior cidade do país, onde fora viver desde que saíra de sua Porto Alegre, em meio à Revolução Farroupilha.

Embora o Rio não compareça de forma alguma nas reminiscências de Coruja — como parâmetro de distância entre o grande centro e a pequena cidade, por exemplo —, no plano da representação imaginária da cidade do passado, esse desnível de vivências urbanas deve ter potencializado o sabor do "antigo".

A "sua" Porto Alegre da memória seria, sem dúvida, recuada, pequena, parada no tempo, povoada de personagens e maneiras outras, bem distinta na sua forma de ser das cidades do momento em que o cronista escrevia.

Temos assim três cidades a marcar referências para o texto: a Porto Alegre da reminiscência, do tempo da narrativa; a Porto Alegre do público leitor, da época da publicação de Antigualhas; e o Rio, de onde escreve Coruja, a relembrar a sua velha Porto Alegre, distante tanto no tempo quanto no espaço.

Nas suas memórias, Antônio Álvares Pereira Coruja não narra, contudo, nem a Porto Alegre do presente e nem a Porto Alegre do passado, mas a Porto Alegre em que viveu, revisitada pelas suas lembranças. Não se trata, no caso, da "memória involuntária" de Proust, pois o pobre Coruja, do Rio de Janeiro, não terá um registro visual e sensível de uma *madeleine* porto-alegrense para lhe despertar evocações e vivências passadas...

Seu trabalho de cronista é, deliberadamente, urdido com " cacos" de lembrança, num esforço para recuperar fragmentos com que compor um quadro de sentido, verossímil e convincente, que fornecesse, com cores pitorescas, um panorama da cidade passada para os porto-alegrenses de sua época.

Não sugere Costa Franco[10] que teria sido justamente a boa acolhida pelo público de suas reminiscências nos jornais o fato que teria levado Coruja a publicar novas séries de memórias no *Anuário do Rio Grande do Sul*, organizado por Graciano Alves de Azambuja?

Portanto, há uma articulação entre produção/consumo, uma interação entre escrita e leitura que fazem da obra de Coruja uma atividade de "memória voluntária", à qual não faltam recursos estilísticos e estratégias de convencimento para oferecer ao público um produto que atenda ao horizonte de expectativas de uma cidade que cresce, que já se arvora a ter "passado" e que já qualifica o "velho" de "antigo", transformando temporalidades em "lugares de memória".

E que Porto Alegre é esta, recriada pelo imaginário de Coruja?

Nesse tempo antigo — tempo da narrativa —, nosso cronista evoca coisas, fatos e personagens que já não mais existem e das quais não restou o menor traço.

Como no caso do cágado que vivia na fonte onde montava guarda uma sentinela, na então rua do Poço, conjunto todo este que só é possível de ser vivido pela lembrança: *"Hoje, nem sentinela, nem fonte, nem cágado. Há apenas o 'locus ubi. Troya fuit'*[11]*"*.

Para dar a ver o que não pode ser mais observável, o autor se vale dos recursos da narrativa e de sua função de "guardião" da memória da cidade. Espécie de arqueólogo de traços invisíveis e, porque não dizer, pitorescos - sentinela, fonte e cágado - a descrição deste incidente , espaço e " atores" da cidade antiga é algo que se faz pelos caminhos da imaginação. A memória, que é retrospectiva, convoca sempre um objeto ausente, compondo a representação daquilo que já não é ou não mais está para ser visto, experimentado e sentido pelos leitores do presente.

Nosso cronista, no caso, parece estar consciente desta tarefa da narrativa memorarialística que é a de presentificar um ausente:

> *"Alguns lugares em outros tempos, muito conhecidos por certos e designados nomes, são hoje quase desconhecidos ou talvez esquecidos por ter desaparecido o que servia de motivos a tais designações"*.[12]

Para exibir o passado, o autor recorre aos nomes que só ele sabe — *"mencionarei alguns de que me recordo agora"* — para que seu discurso se apresente compreensível.

> "*Já que se trata de antigualhas, é preciso não esquecer certos tipos daquela atualidade, e de que muita gente ainda se lembrará*"[13]

Ou seja, Coruja aposta que seja possível aos velhos, como ele, recordar-se dos curiosos tipos da cidade:

> *" O José Cabelos (...), preto velho, andador do Rosário e São Benedito, que nos dias de festa se apresentava de casaca, colete de seda branca bordada a ouro, calção, meias e botas de borla e que em certos dias se armava de uma touca tão pesada, que o fazia dormir em casa dos compadres(...) O Caixa D' Óculos (...) gago, ex-alfaiate, andador da irmandade das Almas 9...) era figura obrigada em quanto foguete se atirava pela vila ou cidade, e acendedor exclusivo do fogo do divino(...). O Manoel da Espada era o porteiro da câmara e creio que também dos auditórios, pardo, velho e fanhoso (...); o Papai Lelé era um meirinho preto, alto, magro, idoso e sério, que*

> *quando ia fazer citações, envergava casaca preta, chapéu armado e a competente rosca (...) ".*[14]

Assim ia nosso cronista discorrendo sobre personagens estranhos, desenterrando dos mortos gente conhecida ou já totalmente esquecida: Amansa Burro, Baiana do Presépio, Vaca Braba, Tarofa, luís Doido, Chico da Botica, Mil Onças, Pinta- Ratos, Corre com o Saco, Zé da Negras, Manoel das Mulatas, João dos Afetos, Chico da Vovó... São como que fantasmas que, vindos de um outro tempo ao apelo da recordação do cronista, para povoar o passado de atores que lhe dão vida e que permitirão ao leitor não só imaginar como era a velha Porto Alegre como também a ter uma noção de que o tempo transcorrera desde aquelas época distante.

É de registrar o grande número de pretos ou pardos que compóem os tipos populares das lembranças do cronista. Escravos ou libertos, eles ocupam as ruas da cidade e desempenham as mais diversas funções, que vão do biscate a pequenos cargos públicos ou ao exercício de profissões artesanais e do comércio.Eles são muitos e estão em toda parte, mas o que chama a atenção é a sua presença marcante entre os tais tipos pitorescos da cidade, que tanto se diferenciam do conjunto da população – daí porque são nomeados pelo cronista- quanto parecem conviver com ela em termos de normalidade. São, por assim dizer, exóticos, alguns excêntricos, outros ingênuos, outros ainda decididamente loucos mansos, que mesmo fugindo à normalidade, estão a ela integrados, " naturalmente"....

Não estaria, entre as preocupações de Coruja, discutir o estatuto da escravidão, e é pelas entrelinhas, pelas lacunas ou pelas afirmações feitas que se pode inferir algo mais desta questão. O " negro bom" se acha talvez do lado destes tipos- pitorescos e inofensivos- ou então dele não se fala. O " mau" vamos achá-los entre os enforcados, é não é por acaso que o primeiro e o último dos supliciados em Porto Alegre no sinistro Largo da Forca tenham sido " homens de cor"...[15]

Na qualidade de testemunha ocular daquilo que narra, Coruja se vale da autoridade da fala e da visão — eu estava lá... —, tornando-se ele próprio "prova" daquilo que narra... Ele é, pois, narrador e fonte ao mesmo tempo, pois é sua rememoração que dá o testemunho do acontecido que se passou por fora da experiência do vivido de grande parte dos seus leitores. A memória se torna, assim, prova de uma temporalidade transcorrida que se reifica pela voz narrativa que conduz a evocação.

A pequenez da cidade das lembranças de Coruja permitia que, a rigor, quase todos se conhecessem, tornando o controle social muito forte e a identificação de muitos moradores por alcunhas ou apelidos que os individualizavam, tal como se viu com a nomeada dos tipos populares.

> " *Quando Porto Alegre tinha menos população, punha-se alcunha em tudo, e em todos, e até nos governadores: Paulo José da Silva Gama era o Lentilha (ou outra coisa ainda mais feia); D. Diogo era o Verruga; Marquês do Alegrete, o Diabo Coxo; e Salvador José Maciel, o Cascudo."*[16]

Entretanto, Coruja estava convicto das suas limitações e assevera que lhe era impossível lembrar tudo.[17] Mas, justamente por isso, fazia questão de nomear e explicar tudo aquilo que lhe chegava à memória, com risco evidente de vir a esquecer um dia estes fragmentos do passado que ora recordava...

Tem consciência que memória e esquecimento andam juntos e é para " salvar" para o presente uma temporalidade " perdida" a sua narrativa, mesmo que esta apresente incertezas ou lacunas.

Coruja tem ainda o seu senso de humor e a sua fina ironia... Ao despedir-se, dando por encerrada uma das séries de artigos das suas Antigualhas, nosso cronista expõe o seu latinzinho - *Memória hominis scorregabilis est, sicut untum porqui per barbas nostra* - , dando logo a seguir a sua tradução do que diz ser um latim "macarrônico": *"se algum foi omitido, não foi por falta de esquecimento, como costumam dizer!"*[18]

Deixa claro que sabe mais do que aquilo que diz e, quando diz, é discreto, usa de metáforas e subterfúgios. Assim, na praça do Paraíso, moravam umas moças cantadeiras que não apenas *"cantavam bem"*... como levavam os rapazes *"ao Paraíso"*![19] Por outro lado, o Alto da Bronze devia seu nome a uma mulher que, *"por ditos e palavras, fatos e feitos, era conhecida pelo nome de não sei que de bronze"*[20], mas, por conveniência de "pessoas sérias", era chamada simplesmente "a Bronze"... Coruja insinua, deixando livre à imaginação do leitor as tais habilidades da dita Bronze ou em que consistiria o cantar das outras moças, numa "malícia-ingênua" de um século atrás! Faz pensar, inclusive, que a pacata Porto Alegre já tinha também, por esta época, os seus discretos segredos e pecados...

Por vezes, Coruja recomendava que, quem não quisesse acreditar no que contava, que fosse consultar *"as velhas daquele tempo"*[21], que dariam as suas versões, acrescentando outros tantos pontos aos fatos.Sim, porque a memória, na sua criação fictiva de um outro tempo, cria " efeitos de realidade", articulando

verossimilhanças dotadas de um poder sugestivo de credibilidade.

Para os historiadores de hoje, na falta de outros dados, de fontes mais expressivas ou completas que permitam traçar um quadro da Porto Alegre dos inícios do século XIX, a narrativa memorialística assume o papel de fornecer traços ou registros que possibilitem "capturar" o passado da cidade. O texto de Coruja torna-se "fonte", e de alta expressão informativa para configurar a cidade da época.

Tome-se o caso dos becos, numerosos na Porto Alegre da primeira metade do século XIX, a entrecruzarem-se com as ruas principais. Nem todas as plantas da cidade os registram e deles temos, hoje, muitas poucas fotos, estas já da segunda metade do século mas que assinalam traçados e prédios do início da centúria.

No momento em que Coruja escreve as suas memórias, alguns destes becos já haviam sido rebatizados com outros nomes, ou então alargados e "rebatizados" , transformando-se em ruas. É Coruja quem, pela sua singular narrativa, nos faz saber os seus pitorescos nomes que povoavam a velha Porto Alegre: Beco do Céu, Beco do Poço, do Jogo da Bola, dos Marinheiros, Do Trem, da Cadeia, dos Guaranis, do Ópera, rua dos Nabos a Doze, dos Pecados Mortais...

Consegue-se com estas informações traçar uma carta da cidade diferente daquelas oficiais, com o que são preenchidas lacunas e silêncios sobre uma Porto Alegre que, no final do século, já se quer destruir... Um historiador da cidade consegue ler nas suas crônicas não só quais eram os becos, onde eles se situavam, quem neles morava, que construções abrigava como também até se torna possível traçar, por vezes, o caminho do seu surgimento dentro do processo de ocupação do solo urbano.[22]

Alémdisso, Coruja é capaz de acompanhar o denvovimento destes espaços da urbs no tempo:

> *" Quem da Rua Clara descesse para os lados do rio, passando da Rua da Praia para baixo, aí encontraria à esquerda um terreno quase devoluto a que por falta de outro nome denominavam - Beco da Rua Clara. Este terreno, até certo tempo composto de um marachão ou entulhos, e a que puseram um paredão que servia de cais onde desembarcavam marinheiros frequentadores das bodegas e freges que aí se foram estabelecendo., foi por este fato conhecido pelo nome de Beco dos Marinheiros. Este beco foi crescendo; estendeu-se para o lado da nascente; e aumentou tanto, que forma o que hoje se chama Rua Sete de Setembro, que, como se vê, é composta de belos e custosos edifícios."*[23]

Na sua tarefa auto- imposta de trazer o passado para o presente, nosso cronista busca apoios e invoca testemunhos para as suas histórias, perguntando-se, contudo, se estariam ainda no rol dos vivos...[24]

Para desencanto dos leitores, o próprio Coruja se incumbe de esclarecer que há lacunas e ausências da parte daqueles que poderiam testemunhar em seu favor ou mesmo ajudá-lo a lembrar-se de certos pormenores... Como é o caso de um certo Laurentino, indicado pelo autor como testemunha vital para os incidentes que deflagraram a Revolução Farroupilha na madrugada de 20 de setembro de 1835, pois fora em sua casa de negócios, além da ponte da Azenha, que teriam se aboletado os primeiros farrapos vindos de Pedras Brancas... Mas esse precioso depoente, diz Coruja, acabara de morrer justo no momento em que o cronista mandava seu texto para o prelo![25]

Testemunha ocular, remanescente de uma outra época, ele se encontra quase só para afiançaro que houve naquele tempo antigo, acabando por se tornar a fonte inevitável para sua narrativa...

Nosso memorialista incorpora ainda nas suas memórias não só o que viu e ouviu, mas o que ouviu contar. Assim, não conhecera certos personagens, mas sua descendência, ou então recolhia e acatava *"só o que o povo dizia"*.

Da mesma forma, na falta de identificação para uma afirmativa, Coruja emprega a expressão:" *conta-se que*"...[26]

Desse modo, Coruja afirma que não conhecera Manoel Fanha, o dono do botequim que dera nome ao beco, e também "*nunca ouvira dizer*", nem lhe constava e nem era exato que ele fosse fanhoso, mas a alcunha ficara...[27] Da mesma maneira, Coruja fala de não ter chegado a conhecer a ponte que dera o nome à rua — rua da Ponte, *"mas as tradições que tenho são que essa ponte, se é que não era pinguela, era da travessa do Poço"*.[28]

A *tradição* é ainda invocada para retraçar a Porto Alegre dos primeiros tempos, da época da chegada dos açorianos, na metade do século XVIII. Nem mesmo ele estava lá para testemunhar, e é assim que diz sobre a rua mais antiga da cidade:

> *" Ora, segundo a tradição, a ermida ou capela de S. Francisco era na Quitanda Velha ou nas imediações do Beco do Fanha, e portanto aí se foram acomodando os primeiros povoadores formando o que depois se chamou Rua da Praia. Eis pois a Rua da Praia considerada como a rua mais antiga da cidade*."[29]

Note-se que Coruja lida com a plausibilidade, e não com a veracidade. Seu arumento começa com o dado assente pela tradição – a localização da primeira capela- , seguido pela dedução lógica - "*portanto aí se foram acomodando os primeiros povoadores*"- para chegar à conclusão possível e natural: a rua da Praia é considerada a mais antiga...

Da mesma forma, é com pressupostos imaginados, com possibilidades dotadas de credibilidade que ele retraça o panorama do sítio onde se instalaram os primeiros moradores do então Porto de viamão, futura Porto Alegre:

> " *Não está escrito se na época primitiva havia mato ou simplesmente macegal; é porém de crer que houvesse uma e outra coisa, e que os primeiros povoadores fizessem algumas derrubadas na colina e escolhessem na praia algum lugar de embarque e desembarque entre tantos ancoradouros que tem hoje a cidade. Também não está escrito em que ano foram para aí os primeiros povoadores; é porém certo e estás escrito que em juhlo de 1754 aí aportaram diversas embarcações com tropa em direção à fortaleza de Jesus Maria José de Rio Pardo, e que já no ano antecedente o capitão- general do Rio de Janeiro (...) tinha nomeado um religioso carmelita para servir de capelão aos ilhéus e paulistas que existiam no Porto de Viamão e também capelão da ermida de São Francisco".*[30]

Há uma preocupação com o dado oficial, escrito, mas não é por falta dele que a sua narrativa deixará de ter coerência ou deixará de informar algo sobre o passado.... Conta-se, diz-se, reza a tradição, ouvi dizer, lembro-me só disto, não sei ao certo, etc, são expressões recorrentes de uso no texto de Coruja, quandp constrói as suas reminiscências.

Tal como Heródoto, ele incorpora dados e fatos que lhe chegam por terceiros, fazendo com que sua narrativa se teça também por intermédio das coisas não vistas, e das quais ele é o único fiador. O leitor, no caso, deve confiar na sua clarividência e seleção de depoimentos e detalhes sobre um tempo tão recuado onde nem mesmo ele estava presente.

Ou seja, Coruja vai desenrolando a bobina da memória, estabelecendo correspondências e cruzamentos, invocando testemunhos, histórias vividas e contadas, tradições e ditos populares sem autor, para reconstituir o passado diante dos olhos do leitor.

Assim, não viveu na época do famoso e temperamental governador José Marcelino de Figueiredo, mas conta histórias que ouviu contar daquele tempo, por outros que, supostamente, presenciaram tais fatos. Entre estas pequenas histórias, Coruja narra sobre o incidente, ocasionado por *"coisas próprias de gênio arrebatado*"[31], que fizera José Marcelino prender na cidade, fechando os seus portões, os vereadores, que " *vereavam*" em Viamão e que ele queriam que realizassem suas sessões em Porto Alegre. Mesmo entendendo que o governador usara de modos " *militares*" para obrigar os vereadores a morar em Porto Alegre, continuando com as suas " *cavalarias altas*" a que era dado, Coruja não deixa de registrar que, mesmo autoritário, ele tinha o seu humor:

> *" No dia seguinte, quando lhe foram perguntar por que motivo os fizera deter,, respondeu-lhes que era para assistirem as Ladaínhas de Maio!"*[32]

Nesta linha de encadeamento de reminiscências, diz não ter conhecido o Portão que havia no século XVIII, a fechar o entricheiramento tão discutido que a cidade parece ter ostentado antes daquele muro construído por ocasião da Revolução Farroupilha. O tal portão não era do seu tempo, mas, em compensação, nosso cronista conhecia seu chaveiro, que aliás morava... etc., etc., etc.![33]

Não afirma que as coisas tenham sido desta ou daquela maneira, mas conta o que sabe, o que lembra, o que lhe contaram. Reúne traços, estabelece correspondências e articula uma trama, para dar a ver esta Porto Alegre pequena, onde, como diz, as socialidades eram simples, e onde também, à vista de sua menor população, todos se conheciam e onde ainda cabiam versinhos e cantares singelos, que *"hoje já não teriam mais lugar"*...[34]

Para dar força à narrativa e, com isso, convencer e traduzir a vida e o clima de uma época passada, nosso cronista introduz no seu texto uma historieta imaginária... a partir de pessoas e lugares que existiam, mas que, na trama fantasiosa, portam os seus nomes de época!

Assim é que um certo Pisa-Flores de Figueiredo, bom moço e bom cristão, dá uma volta na cidade, num domingo, pelo que percorre as ruas e becos, a falar com todos os personagens que lhe aparecem à frente...

> *" Como o dia estava sombrio, o Sr. Pisa Flores quis dar um passeio a cavalo, e subindo ao Alto da Bronze, foi alugá-lo ao Luís Nenhures, e enquanto se encilhava este (o cavalo, não o Nenhures) divertiu-se ele em ouvir uma conversa muito anilada entre o Nenhures e o Pedro Mandinga, sobre as novidades da véspera à noite".*[35]

E Coruja vai nomeando, espaços e gentes de antanho, com graça e desenvoltura, que forçam o leitor de hoje a adivinhar o percurso, tal como forçaria ao leitor de outro final de século a identificar os personagens. Contudo, Coruja toma precauções, pois, mesmo depois de ter anunciado que se tratava de uma brincadeira, de um *"romance feito à pressa"*, alerta que este romance

> *"[...] para muitos será um enigma, mas que para outros fará despertar recordações adormecidas. Desde já peço desculpa a quem nele encontrar anacronismo ou falta de coevidade (deixe passar o termo), pois não é meu fim fixar datas".*[36]

Não se trata, pois, de veracidade, mas de uma estratégia que "dá a ver" uma cidade segundo a vivência do seu autor, que a representa de acordo com suas lembranças.

Nosso cronista tem, pois, um certo interlocutor, constituído por aquele público que, antigo como ele, consegue estabelecer as correspondências com o passado e identificar lugares, personagens e costumes. Para os mais jovens, que não viveram o tempo da memória, cabe o bizarro e a charada de uma outra época, a demonstrar que a cidade de Porto Alegre já se fazia velha na sua história. Para estes, e também para os pósteros, Coruja cria lugares de memória que, à força de seu uso e difusão na leitura e escrita sobre a Porto Alegre antiga, acabarão por fixar os pontos de ancoragem da identidade urbana da cidade antiga.

Neste momento, o texto memorialístico se faz história, e a memória de Coruja se converte em fonte obrigatória.

Esta sua cidade imaginária se situa no plano ambíguo entre aquela *urbs* que teria sido um dia e a imagem proporcionada pela força do relatado.

É neste sentido que se acha a força do relato memorialístico de Coruja: suas representações da cidade passada, pelo testemunho de uma vivência, pela riqueza do detalhe, pelos engenhosos artifícios da escritura, convertem-se em fonte privilegiada para o historiador que buscar resgatar a Porto Alegre antiga.

Fonte preciosa, sem dúvida, pelo muito que diz e que possibilita inferir, numa grade de cruzamentos, com outros traços e indícios da mesma cidade.

À objetividade dos dados oficiais — que Coruja não desconhece e até cita —, nosso cronista ousa ir mais além, na busca de uma cidade sensível, onde se articulam os dados da experiência pessoal com uma sintonia mais difusa que dá vida a moradores e lugares.

Uma coisa é o que está escrito, diz Coruja, outra é o que se pode inferir e imaginar: como eram os espaços nessa época mais recuada, como procederam os moradores, onde se foram acomodando os açorianos recém-chegados, quem foram os primeiros ocupantes das ruas, onde estavam localizadas as tavernas, quais os usos e os costumes da terra, etc, etc.

Para estes tempos que não viveu, Coruja como que convida o leitor a imaginar, com ele e, a partir do que ele sabe , porque lhe contaram, como seria a Porto alegre no seu nascedouro, na época da chegada dos açorianos.

Para o historiador interessado nas representações do urbano, que traduzem uma sensibilidade dos lugares e das gentes, a cidade de Coruja poderia ter existido e é dotada de uma coerência simbólica inegável.

Sem dúvida que estes percursos da memória dizem respeito a uma alteridade- a cidade de um outro tempo, onde as pessoas tinham usos, falares e nomes que causam estranhamento. Mas não será justamente esta a grande façanha da História, a de pensar este outro no tempo, ou este " país estranho" do passado?

Criando uma representação sobre este passado, a narrativa memorialística cumpre este papel de fixação de do imaginário da cidade de um outro tempo, forjando uma identidade e produzindo uma espécie de discurso normativo que legitima todo um sistema de idéias e imagens sobre a Porto Alegre antiga.

Mais do que isso, este discurso memorialístico é dotado de uma coerência de sentido, mesmo que mescle coisas vistas e vividas com outras referidas, que associe experiência com narração ficcional deliberada para despertar a evocação dos mais antigos e o estranhamento dos mais novos.

Apesar de impregnado do manifesto saudosismo de quem rememora,o texto de Coruja proporciona, ao historiador deste fim de século, uma espécie de mergulho no tempo, no clima de uma outra Porto Alegre, quase levando o leitor a concluir, tal como o cronista:

> *"Bons tempos estes em que se compravam ovos a três por dois vinténs, com dez réis de melado com água se tomava nas tavernas um bom refresco, e os pobres davam graças a Deus quando recebiam uma moeda de 5 réis"*.[37]

Notas

1. Monegal. E.Rodríguez. Borges. Paris: Seuil, 1970. p.82.

2. Benjamin, Walter. A imagem de Proust. In: Benjamin, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.37.

3. Ibidem, p.37.

4. Franco, Sérgio da Costa**. Introdução**. IN: Coruja, Antônio Álvares Pereira, Antigualhas, Porto Alegre, Companhia União de Seguros Gerais, 1983, p.11-12.

5. Macedo, Francisco Riopardense de. **História de Porto Alegre.** Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1993. p.75.

6. Saint-Hilaire, Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul. 1820-21**. São Paulo: EDUSP, 1974. Dreys, Nicolau. **Notícia descritiva da Província do Rio Grande de São Pedro do Sul.** Rio Grande: Ed. da Biblioteca Rio-grandense, 1927. Isabelle, Arsène. **Viagem ao Rio Grande do Sul (1833-1834)**. Porto Alegre: Museu Júlio de Castilhos, 1946.

7. Coruja, Antônio Álvares Pereira. **Antigualhas**. Porto Alegre: ERUS, 1983. p.15.

8. Cf. Franco, Sérgio da Costa. Introdução. In: Coruja, op.cit., p.12.

9. Macedo, op.cit., p.75.

10. Franco, op.cit., p.12.

11. Coruja, op.cit., p.18.

12. Ibidem, p.30.

13. Ibidem, p.40.

14. Ibidem, p. 41-2.

15. Ibidem, p.24-5

16. Ibidem, p. 31.

17. Ibidem, p.60.

18. Ibidem, p.90.

19. Ibidem, p.22.

20. Ibidem, p.16.

21. Ibidem, p.44.

22. Cf. Pesavento, Sandra Jatahy. Era uma vez o beco: origens de um mau lugar. Porto Alegre, Colóquio " As palavras do cidade", setembro 1999.

23. Coruja, op. cit. P. 98.

24. Ibidem, p.64.

25. Ibidem, p.128.

26. Ibidem,p.31.
27. Ibidem, p.68.
28. Ibidem, p.68.
29. Ibidem,p.98.
30. Ibidem, p. 97.
31. Ibidem,p.19
32. Ibidem, p. 19
33. Ibidem, p.126.
34. Ibidem, p.26.
35. Ibidem,p.33.
36. Ibidem, p.32.
37. Ibidem, p.70.

A água como lugar de liberação em *O ano da morte de Ricardo Reis*
de José Saramago e *Em liberdade* **de Silviano Santiago**

Susana Ramos Ventura

II - As Obras

O ano da morte de Ricardo Reis, romance do escritor português José Saramago, teve sua primeira edição em 1984.

Em liberdade, ficção do escritor brasileiro Silviano Santiago, teve sua primeira edição em 1981.

A ação ficcional de ambas as obras se dá no final da década de 30, ou seja, na fase imediatamente anterior à Segunda Guerra Mundial.

José Saramago nos mostra o panorama de Portugal dominado pelo regime fascista de Salazar. O foco é Portugal, mas toda a Europa e África são retratadas no romance, que condensa a ação política que levou ao conflito mundial.

Para tanto, Saramago transforma Fernando Pessoa, o grande poeta português, morto em 1936, e seu heterônimo Ricardo Reis em personagens de uma trama que parece feita à medida para questionar não apenas uma época histórica, mas sim todo um "ideário coletivo" sobre o "ser português".

Silviano Santiago nos mostra o Brasil sob o regime ditatorial de Getúlio Vargas.

Para tanto, transforma o escritor Graciliano Ramos - representante de uma corrente literária que visava retratar o Brasil através da representação de suas reais condições sociais – em personagem de uma ficção onde uma trajetória pessoal marcada pela profunda consciência dialoga com a realidade.

III - As Cidades

Lisboa e a cidade do Rio de Janeiro nos anos de 1936/1937.

IV – A Proposta

A proposta é destacar o papel da água em ambas as narrativas (mar, rio, fonte, banho) e construir uma hipótese de significação como "lugar de liberação".

V – *O ano da morte de Ricardo Reis*

Qualquer obra que pretendesse tecer considerações sobre Portugal e o modo de ser e atuar de seu povo teria de levar em conta a importância da época das navegações. Quando o autor em questão é José Saramago, já se sabe de antemão que o questionamento e a crítica levantados pela obra serão, no mínimo, profundos.

Naturalmente, um trabalho que, como este, se propõe a mostrar a água como espaço artístico significante, tem de levar em conta que, no caso de Portugal, o mar já vem com uma carga de significados anteriores, que nem sempre poderão ser plenamente explorados, sob pena de perder-se a possibilidade comparativa com o texto brasileiro, em bases equânimes.

Passaremos, a seguir à primeira parte deste, onde se pretende selecionar no texto de José Saramago partes onde a água desempenha papel significativo:

> Aqui o mar acaba e a terra principia. Chove sobre a cidade pálida, as águas do rio correm turvas de barro, há cheia nas lezírias. Um barco escuro sobe o fluxo soturno, é o Highland Brigade que vem atracar ao cais de Alcântara.(T.p 11)

Assim se inicia o romance, anunciando o final do mar e o princípio da terra. A própria maneira de enunciar indica que o ponto de referência tomado é o mar, já que, ao fim dele estaria a terra. A terra tem uma cidade – pálida – e coberta de chuva. As águas de um rio correm turvas de barro, o que provoca cheia nas terras alagadiças das margens. O início do período seguinte confirma que tal paisagem está sendo descrita desde uma embarcação, pois " um barco escuro sobe o fluxo soturno". Este barco "é o Highland Brigade que vem atracar ao cais de Alcântara". O leitor chega assim, por via marítima, à cidade de Lisboa, aquela que existe no final do mar. A cidade é pálida e está chovendo. O navio passa do mar ao rio (Tejo) de águas turvas de barro. A chuva provoca cheia nas lezírias (terrenos alagadiços às margens dos rios). Além da água turva, o barco é escuro e sobe o fluxo soturno do rio para chegar ao atracadouro.

A cidade, pálida e úmida é vista através de uma cortina de água e o narrador afirma:

> Por gosto e vontade, ninguém haveria de querer ficar neste porto.(T.p.12)

Os próprios viajantes, que devem desembarcar, hesitam em fazê-lo:

> Juntam-se no alto da escada os viajantes, hesitando, como se duvidassem de ter sido autorizado o desembarque, se haverá quarentena, ou temessem os degraus escorregadios, mas é a cidade silenciosa que os assusta, porventura morreu a gente nela e a chuva só está caindo para diluir em lama o que ainda ficou de pé.(T.p.13)

Entre os passageiros que descem em Lisboa está um viajante. O carregador que leva suas malas até o táxi, informa que os barcos ancorados na doca ao lado são da marinha e que ali estão devido ao mau tempo:

> ... São contratorpedeiros, senhor, nossos, portugueses, é o Tejo, o Dão, o Lima, o Vouga, o Tâmega, o Dão é aquele mais perto. (T.p. 16)

O viajante entra no táxi, e pede ao motorista que o leve a um hotel:

> ... Um que fique perto do rio, cá para baixo.(T.p.17)

Pouco depois saberemos que o viajante é Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa que regressou à Portugal depois da morte de seu criador. Ele ficará hospedado no hotel Bragança durante toda a primeira parte da narrativa.

Reis, já habituado à sua rotina de hóspede no hotel Bragança, vai uma noite ao teatro, onde está em cartaz uma peça que retrata o viver do povo de Nazaré, aldeia de pescadores de Portugal. Para tal representação foram convidados alguns pescadores de Nazaré que comparecem e são acomodados no teatro em "camarotes de segunda ordem". Ao final, os atores convidam os pescadores para descerem ao palco:

> Oh a alegria, oh a animação, oh o júbilo de ver a classe piscatória de Nazaré descendo pela coxia central e subir depois ao palco, ali dançam e cantam as modas tradicionais da sua terra, no meio dos artistas, esta noite irá ficar nos anais da Casa de Garrett, o arrais daquela companha abraça o ator Robles Monteiro, a mais velha das mulheres recebe um beijo da atriz Palmira Bastos, falam todos ao mesmo tempo, em confusão, agora cada qual na sua língua e não se entendem pior por isso, e tornam as danças e os cantares, as actrizes mais novinhas ensaiam o seu pezinho no vira, os espectadores riem e aplaudem, enfim, vão-nos impelindo suavemente para a saída os arrumadores, que vai haver ceia no palco, um ágape geral para representantes e representados, saltarão as rolhas dumas garrafas de espumoso, daquele que faz picos no nariz, muito se vão rir as mulheres da Nazaré quando a cabeça se lhes puser a andar à roda, não estão habituadas. Amanhã, à partida da camioneta, com assistência de jornalistas, fotógrafos e dirigentes corporativos, os pescadores levantarão vivas ao Estado Novo e `a Pátria, não se sabe de ciência segura se por contrato o tinham de fazer, admitamos que foi expressão de corações agradecidos por lhes ter sido prometido o desejado porto de abrigo, se Paris valia uma missa, dois vivas talvez paguem uma salvação.(T.p.113)

Após este "teatro" que é representado dentro e fora do palco, para que a sociedade portuguesa veja "como é fácil entenderem-se as classes e os ofícios, o pobre, o rico e o remediado."(T.p. 113), vai Ricardo Reis de volta ao hotel caminhando e parece deparar-se, no cais, com algo mais real:

> Ricardo Reis encaminha-se para o hotel, não tem outros prazeres ou obrigações à espera, a noite está fria e húmida, mas não chove, apetece andar, agora sim, desce toda a Rua Augusta, já é tempo de atravessar o Terreiro do Paço , pisar aqueles degraus do cais até onde a água nocturna e suja se abre em espuma, escorrendo depois para voltar ao rio, donde logo regressa, ela, outra, a mesma e diferente, não há mais ninguém neste cais, e contudo outros homens estão olhando a escuridão, os trémulos candeeiros da Outra Banda, as luzes da posição dos barcos fundeados, este homem, que fisicamente estando é quem olha hoje, mas também, além dos inúmeros que diz ser, outros que foi de cada vez que veio aqui e que de aqui terem vindo se lembram, mesmo não tendo esta lembrança. Os olhos, habituados à noite, já vêem mais longe, estão além uns vultos cinzentos, são os navios da esquadra que deixaram a segurança da doca, o tempo continua agreste mas não tanto que não possam os barcos aguentá-lo, vida de marujo é assim, sacrificada. Alguns, que à distância parecem feitos pela mesma medida, devem ser os contratorpedeiros, aqueles que têm nomes de rios, Ricardo Reis não se recorda de todos eles, ouviu pronunciá-los ao bagageiro como uma ladainha, havia o Tejo, que no Tejo está, e o Vouga, e o Dão, que é este mais perto, disse o homem, aqui está pois o Tejo, aqui estão os rios que correm pela minha aldeia, todos correndo com esta água que corre, para o mar que de todos os rios recebe a água e aos rios a restitui, retorno que desejaríamos eterno, porém não, durará só o que o sol durar, mortal como nós todos, gloriosa morte será a daqueles homens que na morte do sol morrerem, não viram o primeiro dia, verão o último.(T.p.115)

A narrativa segue e Reis, adoentado e com febre, sonha:

> Adormeceu, acordou, sonhara com grandes planícies banhadas de sol, com rios que deslizavam em meandros entre as árvores, barcos que desciam solenes a corrente, ou alheios, e ele viajando em todos, multiplicado, dividido, acenando para si mesmo como quem se despede, ou como se com o gesto quisesse antecipar um encontro, depois os barcos entraram num lago, ou estuário, águas quietas, paradas, ficaram imóveis, dez seriam, ou vinte, qualquer número, sem vela nem remo, ao alcance da voz, mas não podiam entender-se os marinheiros, falavam ao mesmo tempo, e como eram iguais as palavras que diziam e em igual sequência não se ouviam uns aos outros, por fim os barcos começaram a afundar-se, o coro das vozes reduzia-se, sonhando tentava Ricardo Reis fixar as palavras, as derradeiras, ainda julgou que o tinha conseguido, mas o último barco foi ao fundo, as sílabas desligadas, soltas, borbulharam na água, exalação da palavra afogada, subiram à superfície, sonoras, porém sem significado, adeus não era, nem promessa, nem testamento, e que o fossem, sobre as águas já não havia ninguém para ouvir.(T.p. 165)

Reis envolve-se com Marcenda, e marca um encontro com a jovem no Alto de Santa Catarina, de onde se avista o rio. É a primeira vez que ele se depara com um grande bloco de pedra esculpido - um monumento ao gigante Adamastor :

> ...se neste sítio o instalaram não deve ser longe o cabo da Boa Esperança. Lá em baixo, no rio, vogam fragatas, um rebocador arrasta atrás de si dois batelões, os navios de guerra estão amarrados às bóias, com a proa apontada à barra, sinal de que está a maré a encher.(T.p.181)

No mesmo alto de Santa Catarina, em frente ao monumento ao Adamastor, é que, algumas semanas depois, pressionado, Reis aluga uma casa. Da janela, que dá para o largo, Reis vê:

> ...as palmeiras do largo, o Adamastor, os velhos sentados no banco, e o rio sujo de barro lá adiante. Os barcos de guerra com a proa virada para terra, por eles não se sabe se a maré está a encher ou a vazar... (T.p. 206)

Reis se muda para a casa e, no dia mesmo da mudança, observa a paisagem da janela de seu quarto:

> Da sua janela sem cortinas Ricardo Reis olhava o largo rio, para poder ver melhor apagou a luz do quarto onde estava, caía do céu uma poalha de luz cinzenta que escurecia ao pousar, sobre as águas pardas deslizavam os barcos cacilheiros já de fanais acesos, ladeando os navios de guerra, os cargueiros fundeados, e, quase a esconder-se por trás do perfil dos telhados, uma última fragata que se recolhe à doca, como um desenho infantil, tarde tão triste que do fundo da alma sobe uma vontade de chorar, aqui mesmo, com a testa apoiada na vidraça, separado do mundo pela névoa da respiração condensada na superfície lisa e fria , vendo aos poucos diluir-se a figura contorcida do Adamastor, perder sentido a sua fúria contra a figurinha verde que o desafia, invisível daqui e sem mais sentido do que ele.(T.p.211)

A partir da mudança, Reis começa a se sentir encerrado, as notícias do mundo exterior, filtradas pela censura do regime, começam a deixá-lo confuso. Aumenta seu grau de intimidade com Lídia, arrumadeira do hotel onde ele primeiro se hospedara. Lídia, que tem um irmão marinheiro, conhece o avesso das notícias divulgadas pela imprensa oficial. Duvida, questiona, expõe a Reis a realidade tal qual a vê e o irmão a informa. Reis se sente acuado e prefere fugir do confronto. Ele quer se manter na posição de espectador do espetáculo do mundo e se sente cada vez mais inútil e só:

> A solidão pesa-lhe como a noite, a noite prende-o como visco, pelo estreito e comprido corredor, sob a luz esverdeada que desce do tecto, é um animal submarino pesado de movimentos, uma tartaruga indefesa, sem carapaça.(T.p. 224)

Na primeira noite em casa, Fernando Pessoa visita Ricardo Reis e comenta olhando pela janela:

> Imperdoável esquecimento, disse, não ter posto o Adamastor na Mensagem, um gigante tão fácil, de tão clara lição simbólica, Vê-o daí, Vejo, pobre criatura, serviu-se o Camões dele para queixumes de amor que provavelmente lhe estavam na alma, e para profecias menos do que óbvias, anunciar naufrágios a quem anda no mar, para isso não são precisos dons divinatórios particulares.(T.p. 227 e 228)

Lídia vai à casa de Reis para limpar. Após o término da limpeza, senta-se, cansada, à espera do regresso deste. Reis chega à casa e tenta abraçá-la, mas Lídia o impede, está suada e quer ir embora:

> Nem pensar, ainda é cedo, bebes uma chávena de café, trago aqui uns pastéis de nata, mas antes vais tomar um banho para ficares fresca, Ora, que jeito tem, tomar banho na sua casa, se já se viu, Não se viu, mas vai-se ver, faze o que te digo. Ela não resistiu mais, não poderia, ainda que o impusessem as conveniências, porque este momento é um dos melhores de sua vida, pôr a água quente a correr, despir-se, entrar devagarinho na tina, sentir os membros lassos no conforto sensual do banho usar aquele sabonete e aquela esponjam esfregar todo o corpo, as pernas, as coxas, os braços, o ventre, os seios, e saber que para lá daquela porta a espera o homem...(T.p. 255)

Reis cria uma rotina para si, onde o largo sempre está presente:

> Se a manhã está agradável sai de casa, um pouco soturna apesar dos

> cuidados e desvelos de Lídia, para ler os jornais à luz clara do dia, sentado ao sol, sob o vulto protetor do Adamastor, já se viu que Luís de Camões exagerou muito, este rosto carregado, a barba esquálida, os olhos encovados, a postura nem medonha nem má, é puro sofrimento amoroso o que atormenta o estupendo gigante, quer ele lá saber se passam ou não passam o cabo as portuguesas naus. Olhando o rio refulgente, Ricardo Reis lembra-se de dois versos duma antiga quadra popular, Da janela do meu quarto vejo saltar a tainha, todas aquelas cintilações da onda são peixes que saltam, irrequietos, embriagados de luz, é bem verdade que são belos todos os corpos que saem rápidos ou vagarosos da água, a escorrer, como Lídia no outro dia, ao alcance das mãos, ou estes peixes que nem os olhos vêem. (T.p. 263 e 264)

No entanto, na próxima visita de Lídia, Reis irritado pela falta de ereção manda, quase aos gritos que ela lhe prepare um banho:

> Ouve-se a água correr, cheira o ar a vapor quente que se expande pela casa, Ricardo Reis ainda se deixa ficar alguns minutos deitado, sabe que é imensa aquela tina, mar mediterrâneo quando cheia [...] Ricardo Reis fechou a torneira, despiu-se, temperou com alguma água fria o grande lago escaldante e deixou-se mergulhar devagarinho, como se renunciasse ao mundo do ar.(T.p.288)

Depois disso, quando novamente Lídia vai à casa de Reis, cerimoniosa e retraída, e este, para tentar melhorar a situação, fica na cozinha com ela, conversando:

> Lídia já está na cozinha, faz correr a água quente para lavar a louça, em palavra e meia deu a entender que hoje não pode haver carnalidades [...] Ricardo Reis não se aventurou a averiguar das razões do impedimento, seriam os conhecidos embaraços fisiológicos, seria a reserva duma sensibilidade magoada, ou conjunção imperiosa de sangue e lágrima, dois rios intransponíveis, mar tenebroso.(T.p. 327)

Reis segue com a conversa e pergunta pelo irmão de Lídia, de quem, até então, só sabíamos que pertence à marinha:

> O meu irmão está bem, por que é que pergunta, Lembrei-me dele por causa duma notícia que li no jornal, um discurso de um tal engenheiro Nobre Guedes [...] isto é uma conferência que o tal Nobre Guedes leu na Emissora Nacional, contra o comunismo, em certa altura fala dos marinheiros, Diz alguma coisa do meu irmão, Não, do teu irmão não fala, mas disse isto, por exemplo, publica-se e espalha-se às ocultas a folha repugnante do Marinheiro Vermelho[...] Eu já vi o Marinheiro Vermelho e não me meteu nojo nenhum, Foi o teu irmão quem to mostrou, Sim, foi o Daniel , Então o teu irmão é comunista, Ah, isso não sei, mas é a favor, Qual é a diferença, Eu olho para ele, e é uma pessoa como as outras [...] Agora me estou a lembrar que o Daniel me falou dum antigo marinheiro também chamado Guedes, mas esse é Manuel, o Manuel Guedes que está a ser julgado, são quarenta réus.(T.p.328 e 239)

A narrativa prossegue e vemos que parte da marinha realmente está descontente com o estado das coisas no país:

> Há indícios de que a força mental de Salazar não consegue chegar a todos os lugares com a potência original do emissor. Deu-se agora um episódio demonstrativo desse enfraquecimento, ali na margem do Tejo, que foi o lançamento à água do aviso de segunda classe João de Lisboa, em cerimónia solene, com a presença do venerando chefe do Estado.[...] Muito chique, muito chique, gostei muito, já vão subindo os degraus que dão acesso à tribuna, são os altos dignatários da nação sem cuja vinda e presença nem um só barco se lançaria à água,vem um representante da igreja, a católica, claro está, de quem

> se espera profícua bênção, praza a Deus, barco, que mates muito e morras pouco, revêem-se os assistentes do cortejo luzido, estão as personalidades, o povo curioso, os operários do estaleiro, os fotógrafos dos jornais, os repórteres, está a garrafa de espumante da Bairrada, esperando a sua hora triunfal, e , por que não dizê-lo, explosiva, eis senão quando começa o João de Lisboa a deslizar carreira abaixo sem que ninguém lhe tivesse tocado, a estupefacção é geral, estremece o bigode branco do presidente, agitam-se os chapéus altos perplexos, e o barco lá vai, entra nas águas gloriosas, a marinhagem dá os vivas do estilo, voam as gaivotas como doidas, aturdidas pelos gritos das sereias dos outros barcos, e também pela colossal gargalhada que ecoa por toda a Ribeira de Lisboa, isto não tem mais que ver, foi partida dos arsenalistas, gente sobre todas maliciosa, mas já começou aí o Victor a investigar, a maré vazou de repente, as bocarras do esgoto exalam o seu pestilento cheiro a cebola... (T.p. 334 e 335)

Dias depois, conversando com Ricardo Reis, Lídia revela que Manuel Guedes, o marinheiro, havia fugido quando era levado ao tribunal(T.p.342). A temperatura sobe em Lisboa, "nas terras baixas a cheia desceu de vez, do imenso mar interior não restam mais que algumas poças de água putrefacta que o sol aos poucos bebe"(T.p.343) e, do Alto de Santa Catarina, onde vive Reis, vêem-se os barcos entrando e saindo, os marinheiros que de tanto escutar a voz das sirenes nas tormentas marítimas, "acabaram por aprender a falar de igual para igual com o deus dos mares"(T.p.344).

Mesmo aos dois velhos observadores do Alto, que nunca navegaram:

> não lhes espanta o sangue quando ouvem, quebrado pela distância, o poderoso rugido, e é mais no profundo que estremecem, como se pelos canais de suas veias vogassem barcos, perdidos na escuridão absoluta do corpo, entre os gigantescos ossos do mundo.(T.p.344)

Reis participa da rotina do mirador, sai para almoçar, às vezes vai para a praça depois do almoço, mas quase sempre volta direto à casa:

> o jardim está deserto sob a chapada opressiva do sol, o rio refulge em reverberações que deslumbram os olhos, preso à sua pedra o Adamastor vai lançar um grande grito, de cólera pela expressão que lhe deu o escultor, de dor pelas razões que sabemos desde o Camões. (T.p. 346)

Pouco depois, recebe de Lídia a notícia de que ela pensa estar grávida. É confuso que ele escuta a notícia, embora um médico saiba os segredos do corpo humano:

> sabe, portanto como operam os espermatozóides no interior da mulher, nadando rio acima até chegarem, no sentido próprio e figurado, às fontes da vida.(T.p.354)

Inicia-se a guerra civil espanhola, e em Portugal a censura redobra o cerco à imprensa, o que é sentido no decorrer da narrativa pelo acompanhamento que o personagem Reis faz do noticiário oficial. Ele aguarda ansioso as visita de Pessoa para discutirem sobre a situação espanhola, mas este não aparece.

> O tempo arrasta-se como uma vaga lenta e viscosa, uma massa de vidro líquido em cuja superfície há miríades de cintilações que ocupam os olhos e distraem o sentido, enquanto na profundidade transluz o núcleo rubro e inquietante, motor do movimento. Sucedem-se estes dias e estas noites, sob o grande calor que alternadamente desce do céu e sobe da terra. Os velhos só à tardinha aparecem no Alto de Santa Catarina, não aguentam a torreira do sol, e é excessiva para os seus cansados olhos a refulgência do rio, sufocante a tremulina do ar para os seus fôlegos curtos (T.p.382)

Cansado de aguardar que Pessoa o viesse ver, Reis vai até o cemitério:

> Ricardo Reis desce até a curva, ali pára a olhar o rio, a boca do mar, nome mais do que outros justo porque é nessas paragens que o oceano vem saciar a sua inextinguível sede, lábios sugadores que se aplicam às fontes aquáticas da terra [...] Por este mar que daqui vemos vem navegando um general espanhol para a guerra civil. (T.p.383)
>
> Um grande barco negro vem entrando a barra, depois desaparece no espelho refulgente da água. Não parece real esta paisagem(T.p.384)

No dia seguinte, Reis sai de casa para almoçar. Observa, do Alto de Santa Catarina, os três barcos que liderarão a revolta.

> Lídia deve ter sonhado, ou divertiu-se o irmão à custa dela, com uma incrível história de conspiração e revolta, saírem os barcos para o mar, três daqueles que ali estão, nas suas bóias, tão por igual sossegados sob a brisa, e as fragatas de água-acima, e os cacilheiros no seu incessante ir e voltar, e as gaivotas, o céu azul, descoberto, e o sol, que tanto refulge lá onde está como sobre o rio expectante, afinal é mesmo verdade o que o marinheiro Daniel contou `a irmã, um poeta é capaz de sentir a inquietação que há nestas águas, Quando será que eles saem, Um destes dias, respondeu Lídia, uma tenaz de angústia aperta a garganta de Ricardo Reis, turvam-se-lhe os olhos de lágrimas, também foi assim que começou o grande choro de Adamastor.(T.p. 406)

Reis almoça e como a tarde está bonita, desce para a beira do cais:

> Os barcos, vistos do meio da praça, pousados sobre a água luminosa, parecem aquelas miniaturas que os comerciantes de brinquedos põem nas montras, em cima de um espelho, a fingir de esquadra e porto de mar. E, de mais perto, da beirinha do cais, pouco se consegue ver, dos nomes nenhum, apenas os marinheiros que vão de um lado para o outro no tombadilho, irreais a esta distância, se falam não os ouvimos, e é segredo o que pensam.(T.p.408)

Ricardo Reis é tirado de seu devaneio por Victor, o asqueroso agente da polícia política. Reis se desconcerta e a certeza da revolta iminente desce sobre ele.

> A tarde passou devagar, a noite desceu. Lisboa é uma sossegada cidade com um rio largo e histórico. Ricardo Reis não saiu para jantar [...]Estava nervoso, inquieto. Já passava das onze horas , desceu ao jardim para olhar os barcos uma vez mais, deles viu apenas as luzes de posição, agora nem sequer sabia distinguir entre avisos e contratorpedeiros. Era o único ser vivo no Alto de Santa Catarina, com o Adamastor já não se podia contar, estava concluída a sua petrificação, a garganta que ia gritar não gritará, a cara mete horror olhá-la.(T.p.409)

O início da revolta não tarda, tem seu início na manhã seguinte. Os navios são bombardeados desde os fortes das margens, marinheiros são mortos. Ricardo Reis parte com Fernando Pessoa para o além.

> O Adamastor não se voltou para ver, parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito. Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera.(T.p.415).

VI – *Em liberdade*

Passaremos, agora, a destacar de *Em liberdade* trechos onde a água desempenha papel significativo. Ao nos depararmos com esta obra em especial, não podemos nos esquecer de que o personagem Graciliano Ramos, cunhado na pessoa do escritor Graciliano Ramos, esteve preso na Colônia Correcional Dois Rios, na Ilha Grande, estado do Rio de Janeiro, tendo permanecido antes alguns dias no porão do navio Manaus, rumando nele para a Ilha. Por si só, este episódio biográfico já se prestaria a variadas interpretações simbólicas, o que, no

entanto, não será feito, a não ser quando tais circunstâncias estejam mencionadas dentro do texto ficcional de *Em liberdade*.

O personagem Graciliano Ramos, vai, logo de seu livramento do cárcere, viver como hóspede do escritor José Lins do Rêgo. O diário do personagem começa no dia 14 de janeiro de 1937:

> Não sinto o meu corpo. Não quero senti-lo por enquanto. Só permito a mim existir, hoje, enquanto consistência de palavras.(T.p.21)
>
> ...
>
> A caminhada matinal com Heloísa pela praia de Ipanema me fez bem. Não acredito que estaria escrevendo estas linhas se não me tivesse alheado do mundo e das pessoas esta manhã. Se não tivesse finalmente voltado os olhos para o estado lastimável em que se encontra o meu corpo.(T.p.33)
>
> ...
>
> Pisar a areia. Ver o mar. Sentir a brisa úmida de encontro à pele do meu rosto recém-escanhoado. Dia quente, céu azul, o sol brilhando sem tréguas. (T.p. 33)
>
> ...
>
> Caminhando em direção à praia, já de longe sentia o cheiro agridoce do mar e antes de enxergar o areal branco de Ipanema, com os olhos semicerrados pelo excesso de claridade, revia ilusoriamente praias nordestinas como se tivesse assistindo a um filme. A tela era o azul que o funil de casas configurava lá no fundo. Estava com a cabeça aqui e a mente lá.(T.p.34)
>
> ...
>
> Larguei por minutos o braço de Heloísa e apressei o passo para chegar logo e sentir-me tão forte como antes da cadeia.(T.p. 34 e 35)
>
> ...
>
> Respirava fortemente e aproximava-me do corpo de Heloísa percebendo quão indispensável era sua presença ali. O cheiro do mar se confundia com o seu cheiro.(T.p.35)
>
> ...
>
> O cheiro do mar confundiu-se de novo com o cheiro feminino, ativado que estava pelos corpos das moças que ondeavam correndo em direção ao mar. O sol cintilava contra as águas, lá no fundo, ferindo a minha vista já cega pela luminosidade do verão. Escondemo-nos por alguns minutos debaixo de uma amendoeira, seguindo sugestão minha. Abraçados como estávamos, parecíamos um casal de namorados em encontro furtivo. Agora, dava descanso à Heloísa, amparando-me contra o tronco da árvore. Era sólido e firme e invejei-o. Invejei a seiva que corria por dentro do seu cerne e alimentava galhos e folhas. Com palavras impensadas, lamentei a frustração da minha vida em liberdade. Heloísa levou a mão até os meus lábios e fez-me calar. Agradeci-lhe mentalmente o gesto e, em retribuição, recitei-lhe uns versos de Baudelaire, sem saber em que armadilha caía:
>
> > Vous êtes tous le deux ténébreux et discrets:
> > Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes,
> > O mer, nul ne connaît tes richesses intimes,
> > Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets!

(Sois todos os dois tenebrosos e discretos:
Homem, ninguém sondou o fundo dos teus abismos,
Ó mar, ninguém conhece tuas riquezas íntimas,
Tão ciumento que sois de guardar vossos segredos!)

Repeti em seguida as rimas, procurando um jogo de significados que a estrofe escondia: "discrets secrets", "abîmes intimes".

Segredos discretos, abismos íntimos. Heloísa me olhava e me escutava. Os segredos discretos jazem para sempre em abismos íntimos. Do fundo dos abismos os segredos exalam odores semelhantes às flores do jardim protegidas por grades intransponíveis. Do jardim, no entanto, saía o perfume da mocidade em ruído e alegria. Os corpos bronzeados femininos dançavam em direção ao mar. "Quand tu as balayant l'air de ta jupe large/ Tu fais semblant d'un bateau Qui prend le large." (quando vais varrendo o ar com a saia rodada/Pareces um navio que avança para o alto-mar.) Levantar âncoras. Soltar-me. Abrir as velas, ir à deriva, navegar em direção ao desconhecido, seguir com os olhos, com as narinas com o corpo, alcançá-las. Acariciar a pele tafetá de serpente. Heloísa devia perceber a minha sofreguidão, a minha ânsia de vida. Queria amparar-me e conduzir-me. Dar-me-ia o seu próprio corpo, se fosse possível. Vi que me contemplava penalizada, julgando-me um enfermo sem forças para poder ir até o fim do desejo. Percebia que a chama acesa da paixão se acendia apenas nos meus olhos e era logo apagada pelo desgaste corporal. Onde a seiva? Não quis que tivesse pena de mim. Larguei a amendoeira. Perguntei se continuávamos.

Sátiro,* disse de mim para mim, com grande felicidade. Descobria que os meus sentidos não tinham sido embotados pela escrotidão da cadeia. O meu corpo pesava e me deixava triste, paralisado. Era preciso conduzi-lo à sua alegria de antes, ao seu ardor de buscas e encontros, de fugas e rompantes.

Heloísa, os segredos não exalam odores, os segredos são narinas que se revelam ao capricho dos odores. O cheiro do mar, o cheiro de Heloísa, o perfume de flores encarceradas, a essência dos corpos. Por mais que esticessem escondidos no fundo dos abismos, por mais que os julgasse mortos e sepultados nos corredores e celas escuras e tenebrosas, os desejos voltavam a trabalhar à superfície da nossa caminhada matinal em direção ao mar. Os desejos encaminhavam-me para uma jovialidade de sensações que considerava coisa do passado. (T.p. 36 e 37)

Alguns dias depois, num fragmento identificado como "[Sem data]", encontrado na narrativa após às páginas correspondentes ao dia 18/02/98, encontramos o seguinte:

O meu corpo, no entanto, está doente. Não sei ainda como conviver com este calor úmido do Rio de Janeiro e com as possibilidades (magníficas em outra ocasião) de um caminhar sem rotas marcadas, como este que é propiciado pela liberdade numa grande cidade.O périplo entre as quatro paredes deste quarto dá às pernas a rotina da marcha dentro de limites estreitos, calculada e reticente, econômica. No cubo protetor deste quarto, as pernas atrofiam-se, o corpo compraz-se com a horizontal, ou dobra-se ao meio no conforto da cadeira. Não piso terra, piso o chinelo; não vejo sol, vejo a lâmpada; não me lavo em rio, lavo-me na pia. (T.p.71)

...

A paixão requer o desperdício. Requer que se gaste sem economias, sem o espírito de poupança. Requer o corpo e espírito em toda a sua plenitude. Sem perspectiva de futuro, existe o presente.

Outro dia, na cadeia, riam de mim enquanto lavava voluptuosamente

as mãos. Alguém, às minhas costas, queria que eu não gastasse o sabonete como estava gastando. Depois queria que eu me apressasse, pois desejava usar também a pia, o sabão e a água. "Está gastando demais, vai acabar", "usa e abusa", "deixa para os outros, seu egoísta" – eram os pedaços de frases que se escutava, repetidos até a exaustão. O meu companheiro de cadeia queria que economizasse o sabão, a água e a pele das minhas mãos. Que até mesmo – quem sabe – economizasse a minha energia. Quanto `a mim, só sentia que queria interromper-me na metade. Tornar rotina o ato de lavar as mãos. Deixar-me sem a satisfação, frustrado. Entreguei-me com mais sofreguidão à água e ao sabão, ao esfregar. A voz sem rosto visível não soava mais. Fechara os ouvidos. De repente, eis que uma frase, precisa como um golpe de martelo na cabeça de um prego, abre os meus ouvidos e fura os tímpanos:

Ele lava as mãos como se estivesse fodendo.(T.p.71 e 72)

Em 22/01/1937, o personagem sai de casa, após dias de chuva que impediam-no de caminhar e se dirige à praia de Botafogo:

Chegando ao destino, parei por alguns instantes junto a um repuxo que fica defronte à baía. É um repuxo onde, se não colaborou a mão do artista original, entrou a do artesão hábil e sentimental, desses que conseguem, se fazem filme ou escrevem peça de teatro, arrancar lágrimas de comoção da platéia. Sua intenção, bem lograda por sinal, foi a de fazer que os jatos circulares de água desenhassem no espaço uma gaiola líquida, dentro da qual se banhava uma ave em mármore. Um cisne, penso, pois tinha o bio voltado contra as penas da asa.Estava admirando a precisão e , por certo, a delicadeza da composição, quando de repente a imagem do repuxo é anulada pela do perfil de uma garota dos seus vinte anos. Atravessava a avenida, escapando dos carros. Ia bronzear-se neste dia de sol ralo, que se sucedeu aos dias chuvosos. A areia da praia, já tinha reparado, nem seca estava.

Admirei o corpo e o andar, o torneado das coxas e a rigidez da carne, as curvas esculturais do traseiro, o vigor no busto e a limpidez de pensamentos no rosto e no olhar. Admirei o corpo e o andar e, sem o sentir, já estava amarrado à corrente da concupiscência, como se fosse o mais fiel dos cachorrinhos. A moça deixava atrás de si um rastro de perfume silvestre, impregnando o ar cm doçura e severidade. Deixava-me absorver por aqulea atmosfera cálida e esquecia passantes, trânsito, barulhos, vozes. Apenas os dois. Caminhava ela na direção do Morro da Viúva , e lá ia eu atrás.

Nisso passou-se o inesperado: mais caminhava, mais sentia o meu membro enrijecer-se. Como tinha saído de paletó, não tive receio do escândalo que poderia causar. "Sátiro", "tarado", "ridículo" – foram palavras que nem passaram pela minha cabeça na hora. Passam agora, quando não posso impedir-me de rever moralmente a cena, encontrando dificuldade em narrar, de maneira singela e verdadeira, o que aconteceu. Enfiei a mão esquerda no bolso das calças e arranjei-o de tal forma que ficaria todo o tempo protegido da curiosidade alheia pelas abas do paletó que se entrecruzavam.

Obrigado a abotoar o paletó, já não sentia a aragem que circulava pelo seu interior, esfriando com a umidade da manhã as axilas. O suor ameaçava empapar a camisa.

O membro enrijecido – e sensação era extraordinária, tenho de confessar – inchava e subia. Ao subri, levava literalmente consigo o meu corpo, dando-me a nítida experiência de estar em ascensão. Flutuava no espaço. Levitava, como diria um amante das ciências ocultas. Era tomado por uma força que vinha da junção das pernas, da fricção operada pelo movimento cadenciado delas, como se ali estivesse um dínamo que transmitia energia para o membro e toda a parte superior do corpo, esquentando-a, dando-lhe vigor. Tomava conta do tórax, deixava a transpiração solta e forte como um fole, atingia o esôfago, esquentava a boca, iluminava o rosto, fechva os ouvidos, clareava a vista,

> atiçava os cabelos curtos. Inchava como se fosse um balão de São João. Subia pelos ares. (T.p.95)

Após alguns dias, em 25/01/1937, o personagem acompanha a esposa ao cais, onde ela embarca para Maceió. Duas semanas depois, ele se muda para uma pensão, onde reflete, em 15/02/1937:

> Tenho o esqueleto tenso, tenho os músculos tensos. Gostaria de aprender a soltá-los, como que para deixar que o meu corpo exista sem os constantes enredos, mandos e desmandos da cabeça. Queria o meu corpo solto no ar do Rio de Janeiro, fazendo brincadeiras coma brisa marinha, como se travasse com ela uma relação sexual. Quando passo pela rua, sinto que abro caminho no ambiente como se fosse um navio torpedeiro, antagonizando o ritmo natural das ondas humanas. Viver no ar como se bóia na água.(T.p.188)

A partir de então, já de novo pesquisando e escrevendo ficção, o personagem lança-se ao trabalho em seu quarto de pensão. Uma pesquisa sobre o inconfidente Cláudio Manuel da Costa passa a ocupá-lo por inteiro. Quase ao final da narrativa, na data de 20/03/1937 ele nos conta:

> Há dias saltei do trampolim. Há dias mergulhei. Retenho a respiração por dias seguidos; retive-a enquanto não explodiam os meus pulmões. Não agüento mais a pressão da água. Tenho de voltar à superfície para respirar.
>
> Quando mergulhar de novo, Cláudio já existirá na folha de papel em branco, onde jogarei as suas palavras. Não serei mais eu.(T.p.251)
>
> ...
>
> Fui eu quem escreveu: em golfos de esperança flutuando mul vezes busco a praia desejada; e a tormenta outra vez não esperada ao pélago infeliz me vai levando.(T.p.252)
>
> ...
>
> Sinto a energia e a intensidade que existem reprimidas na frase de Cláudio. Abro as comportas. Deixo que se espichem, se robusteçam, exercitando-se por algumas páginas mais.
>
> Volto à superfície.(T.p.252)

O final da narrativa se dá em 26/03/1937, quando o personagem vai ao cais buscar a esposa.

VII – Pontos de reflexão: *O ano da morte de Ricardo Reis*

No início de *O ano da morte de Ricardo Reis,* vemos a cidade de Lisboa referida como uma cidade que ficaria onde termina o mar. Chove e a cidade é pálida. As águas do rio estão turvas de barro. O barco que chega à pálida cidade é escuro e sobe o soturno fluxo do rio. A cidade é tão silenciosa que cogita-se que todos os seus habitantes possam ter morrido e que a água da chuva tenha a função de limpar o que restou, de diluir em lama o que sobrou.

Lama no mar pela cheia do rio, lama no rio, palidez e lama na cidade pálida. Possibilidade de que a morte haja varrido a vida por completo e que haja um trabalho de limpeza a fazer, o que estaria a cargo da chuva. Mas, por que a chuva faria diluir-se em lama o que sobrou, o que remete a outras perguntas: o que precisa ser limpo da cidade; o que gerará mais lama; a lama do rio é resultado da limpeza efetuada por água de chuva, rio ou mar?

Os contratorpedeiros da marinha estão atracados ali devido ao mau tempo e têm nomes de rios.

Ricardo Reis, em seu retorno à pátria, não sabe para onde vai, pede, então, ao motorista do táxi que o leve a qualquer hotel, desde que seja próximo do rio, "cá para baixo".

Depois disso, Reis procura notícias sobre a morte de Fernando Pessoa até que termina por se

encontrar com o próprio Pessoa que, morto, passará a visitá-lo. Envolve-se com Lídia, não a musa de suas odes, mas sim a camareira do hotel onde está hospedado, e começa a flertar com a jovem Marcenda, eventual hóspede do hotel. A noite do teatro é outro ponto de interesse da narrativa. Uma representação de cunho melodramático "retrata" o povo de Nazaré, um reduto de pescadores. Para maior efeito, são trazidos, mediante contrato, "populares autênticos", que, em realidade pensam em conseguir para Nazaré a construção de um "porto de abrigo", de que necessitam seus habitantes "desde que pela primeira vez se lançou nesta praia um barco ao mar"(T.p.107).

Chama-nos a atenção o fato da classe popular escolhida ser a dos pescadores, pessoas que retiram do mar seu sustento, e que são estereotipadas pela representação teatral que os reduz a protagonistas exóticos de dramas lacrimosos. Mais tarde, quando Reis caminha até o cais, de água noturna e suja, que vai e regressa aos degraus do cais de maneira cíclica. Não há mais ninguém no cais,mas outros homens olham a escuridão, o outro lado e os barcos fundeados. Quais seriam, então, os outros homens olhando a escuridão? Os vultos cinzentos dos contratorpedeiros podem ser vistos pelos olhos, desde que estes já acostumados à escuridão. Os navios que podem ser vistos se os olhos estão acostumados à escuridão "deixaram a segurança da doca". O tempo é agreste, mas nem tanto que não possa ser suportado pelos barcos, dura e real é a vida dos marinheiros...

Um guarda se aproxima de Reis que está parado no cais. Teme que este pretenda cometer suicídio atirando-se ao rio.

O contraponto formado pela feérica representação teatral da "vida popular dos pescadores" com a escuridão, tempo agreste e águas sujas do cais onde os marinheiros vivem uma vida dura e onde homens que não podem ser vistos espreitam a escuridão aparece codificado no sonho de Ricardo Reis quando este tem febre. Uma paisagem calma e bucólica (a que tenta ser mostrada pela propaganda política), barcos de passageiros, acenos, até que os barcos entram num lago ou estuário de águas calmas e paradas. De repente, os marinheiros não conseguem se entendem, apesar de estarem dizendo as mesmas coisas, na mesma sequência. Os barcos, então, começam a naufragar sem que Reis conseguisse saber que palavras eram. Não havia ninguém sobre as águas para ouvir a mensagem.

Reis marca encontro com Marcenda no Alto de Santa Catarina, um dos miradouros de Lisboa, que tão para o rio Tejo. Ali ele se depara pela primeira vez com a estátua do gigante Adamastor.

Não podemos nos esquecer de que o gigante Adamastor, que aparece no canto quinto de *Os lusíadas,* é, no grande poema épico, o profeta das desgraças e azares que sucederão aos navegadores portugueses. O narrador diz que, se colocaram o Adamastor neste local, o cabo da Boa Esperança não deve estar distante. Mas lembremo-nos que o cabo também é chamado de Cabo das Tormentas. Embaixo no rio, fragatas, um rebocador arrastando dois batelões, os navios de guerra amarrados às bóias – a vocação marítima do país simbolizada nos tipos de embarcações. A maré enche.

Reis, forçado a sair do hotel, aluga uma casa no mesmo Alto de Santa Catarina, numa casa em frente à praça onde está o Adamastor.

Da janela de seu quarto Reis observa o movimento das embarcações num final de tarde, e que se assemelham à paisagem de um desenho infantil. A tristeza da tarde é tanta, que comportaria que se chorasse encostado à vidraça.

Reis se sente só, a solidão tem o peso da noite, viscosa, a solidão é um animal submarino, pesado e indefeso.

Em visita a Reis e observando o Adamastor da janela, Pessoa lamenta havê-lo esquecido em Mensagem, afinal seu simbolismo é fácil: queixas de amor e a "óbvia" previsão de naufrágios a quem anda no mar.

A outra única visita que recebe Reis é a de Lídia, que continua limpando sua casa e mantendo um relacionamento amoroso com ele. A relação é sempre de desigualdade. Ela o trata como patrão, ele a trata como empregada. Um dos poucos momentos de igualdade se dá quando Reis convida Lídia para tomar banho em sua casa. O momento é descrito como um dos melhores de sua vida, quando pode "sentir os membros lassos no conforto sensual do banho", e banhar-se pensando em Reis que a aguarda.

Reis lê os jornais na praça e, como Pessoa reflete que Camões exagerou na figura do Adamastor : rosto carregado, barba esquálida, olhos encovados – tudo, pensa ele, de puro sofrimento amoroso, que não quererá o gigante saber das naus portuguesas. O rio refulge e Reis está feliz, os peixes que saltam do rio lembram Lídia saindo nua do banho.

O outro episódio de banho, este de Ricardo Reis, descreve o mergulhar como uma renúncia ao mundo do ar.

Lídia, magoada com a reação de Reis, mostra-se reservada em sua próxima visita e Reis cogita se tal se daria por "conjunção imperiosa de sangue e lágrima, dois rios intransponíveis, mar tenebroso". Os misteriosos fluxos femininos são comparados a rios que não podem ser transpostos, a mares que não podem ser navegados.

Reis comenta com Lídia notícias lidas nos jornais a respeito de um desacordo ideológico entre os marinheiros e o governo. Lídia informa que seu irmão, que é marinheiro, faz parte dos descontentes.

Logo adiante sabemos que muitos devem ser os descontentes. Numa cerimônia oficial de lançamento de navio, as amarras são soltas e o navio cai n'água antes que a comitiva oficial consiga se aproximar dele para as solenidades. Sob a gargalhada geral, a maré vaza "de repente" e o cheiro do esgoto se faz sentir, enquanto a polícia política começa as investigações. O marinheiro Manuel Guedes foge quando era levado a julgamento. A temperatura "sobe" em Lisboa. As laterais dos rios secam, do imenso mar interior só restam poças putrefatas. Os barcos entram e saem do cais, marinheiros e não marinheiros – desde que portugueses – estão habituados ao movimento e ao ruído das sirenes dos barcos, como se aquela movimentação fizesse parte de seu corpo, comparável à circulação sanguínea.

O sol oprime, o rio brilha e o Adamastor está prestes a gritar.

Lídia conta a Reis que desconfia estar grávida e a concepção é descrita como espermatozóides "nadando rio acima até chegarem, no sentido próprio e figurado, às fontes da vida".

A guerra civil espanhola começa e o tempo para Reis se arrasta como uma "vaga lenta e viscosa, uma massa de vidro líquido".

A paisagem vista do Alto de Santa Catarina sob o sol é sufocante irreal. Reis vê um barco negro que entra na barra e desaparece em seguida.

Lídia e Reis comentam a guerra civil espanhola e as notícias que chegam a Reis pelos jornais e pelo rádio, e a Lídia pelo irmão. Ela questiona Reis, afirma que os jornais mentem, diz que as verdades são muitas e estão umas contra as outras e que será preciso que haja luta entre elas para que surja o esclarecimento.(T.p.387 e 388).

Pelos jornais, Ricardo Reis se enteira de que o Afonso de Albuquerque, navio onde o irmão de Lídia está embarcado foi a Alicante buscar refugiados. Pouco tempo depois é procurado por Lídia que lhe revela, em prantos que haverá uma rebelião. Os marinheiros planejam ir para a Angra do Heroísmo, e tomar a ilha, libertando os presos políticos. Ali aguardarão adesões que provenham do continente.

Reis observa os barcos do Alto de Santa Catarina e não pode crer que nada ruim vá ocorrer – a paisagem é, aparentemente, de perfeita calma. Mas, em seguida, é surpreendido por uma angústia feroz e tem a certeza de que haverá uma revolta. Os olhos se lhe enchem de lágrimas, e a situação é comparada àquela que provocou o grande choro do gigante Adamastor.

A paisagem é irrealmente bela e tranquila. Lisboa parece uma cidade sossegada com um rio largo e histórico. Reis observa a barra à noite. É o único ser vivo, com o Adamastor já não se pode contar, está completamente petrificado de horror, incapaz de gritar.

A revolta se inicia e é desbaratada na manhã do dia seguinte, e a narrativa termina com Reis partindo para o além com Pessoa. O Adamastor não gritou no lugar da narração – Lisboa – onde o mar se acabou e a terra espera.

VIII – Pontos de reflexão: *Em liberdade*

Na ficção *Em liberdade,* o que nos chamou a atenção foi a necessidade da retomada física do

personagem Graciliano Ramos.

Ele, narrador que inicia o diário dizendo que não sente, nem deseja sentir seu corpo, vai retomar sua capacidade física e, junto com seu desejo, seu corpo e a capacidade de trabalho.

São as caminhadas na praia, e as experiências à beira da água ou com água que, desde sua primeira menção, acompanham esta retomada.

O mar, a areia, o ar que ele respira começam a coadjuvar seu regresso ao domínio pleno de sua força.

No poema de Baudelaire citado pelo personagem, os abismos humanos são comparados às riquezas íntimas do mar. Mar e homem são tenebrosos e discretos. O personagem confessa o desejo de "levantar âncoras", "ir à deriva", "navegar de encontro ao desconhecido". Mas não tem forças e se pergunta onde está sua seiva. Constata que não sabe ainda conviver com seu corpo doente, no calor úmido do Rio de Janeiro. Está preso dentro das quatro paredes do quarto em que é hóspede. Diz "não me lavo em rio, lavo-me na pia.

Em seguida, reporta uma cena passada na cadeia em que identifica a paixão com o ato de lavar voluptuosamente as mãos, de entrega total. Lava as mãos como se mantivesse uma relação sexual, intensidade percebida e criticada pelo colega de prisão.

Então ocorre a liberação. Depois de dias de chuva, ele sai para passear à beira-mar. Encontra um jardim onde uma fonte jorra formando uma gaiola líquida e dentro da prisão um pássaro. A água do desejo, da vitalidade, o pássaro como símbolo do falo, aprisionado no corpo doente. A visão do repuxo se anula por um corpo de mulher que ele segue. Com crescente satisfação percebe a excitação chegando, e tem uma fabulosa ereção enquanto segue a moça que vai à praia.

Com a retomada do desejo vem a mudança, da casa do amigo para um quarto de pensão. A esposa viajou por mar para Maceió. Ele constata, antes de mergulhar numa pesquisa que também o libertará, que desejava ter o corpo solto no ar do Rio de Janeiro, travando uma relação sexual com a brisa marinha. Na rua, sente-se como um navio, abrindo caminho entre ondas humanas.

Mergulhado em trabalho, as últimas reflexões de seu diário dizem "saltei do trampolim", "mergulhei", "em golfos de esperança flutuando mil vezes busco a praia", "abro as comportas", "volto à superfície".

IX – A água como liberação

A água é, em *O ano da morte de Ricardo Reis,* uma promessa de liberdade. A cidade de Lisboa, que fica onde o mar termina está pálida e se assemelha a uma cidade fantasma. A água pode está-la lavando dos males (chuva). A promessa de salvação, testemunhada pelo Adamastor, vem também do mar, do movimento dos marinheiros. À figura do gigante Adamastor vemos sempre enfatizadam - por Reis e Pessoa, bem como pelos livros escolares – o sofrimento amoroso, em detrimento das previsões de desgraças para o povo português.

O Adamastor olha o rio, e testemunha praticamente toda a narrativa.

Por fim, a revolta fracassa, e a promessa de liberação também.

Já em *Em liberdade*, a liberação de que necessita Graciliano Ramos é de ordem pessoal e vem representada pelas cenas à beira mar, quando se dá a retomada da virilidade do personagem.

A água é sempre límpida e a cidade do Rio de Janeiro é descrita como um lugar de libertação, a não ser quando mencionado o calor úmido, que incomoda o personagem pois este está doente. Na medida em que Ramos se envolve com o trabalho de pesquisa sobre Cláudio Manuel da Costa, a umidade e incômodo físico deixam de ser descritos. Só o discurso final compara a entrega ao trabalho de ficcionista com atitudes que se têm tipicamente na água (mergulhar, prender respiração, flutuar, buscar praia).

A liberação ocorre, o pássaro deixa a gaiola de água e o personagem efetivamente mergulha, depois de saltar de um trampolim e prenuncia seu voltar à tona.

Bibliografia

CAMÕES, Luis Vaz. *Os lusíadas* – Rio de Janeiro – Biblioteca do Exército Editora – sem data

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico* – Lisboa – Estampa – 1978

PESSOA, Fernando. *Obra poética* – Rio de Janeiro – Editora Nova Aguilar – 1983

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade* – Rio de Janeiro – Editora Rocco – 1994

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis* – Lisboa - Editorial Caminho- 1986

A apropriação do espaço em
***Levantado do chão*, de José Saramago, e em *Yaka*, de Pepetela**

Vima Lia Rossi Martin

A apropriação do espaço em *Levantado do chão*

O espaço romanesco em *Levantado do chão* é constantemente identificado com grandes extensões de terra, com planícies e vales cuja dimensão mal pode ser abarcada pelo olhar humano. Nessa imensidão territorial, a natureza se mostra em toda plenitude: pode ser sentida no calor do sol que aquece e incendeia, na violência da tempestade, que destrói e arrebata, na chuva fininha, que corrói e encharca; no vento, no sereno e no arco-íris.

A paisagem natural, repleta de vitalidade, encontra-se, porém, submetida à tirania de seus donos. E seu nome é, então, Latifúndio. O chão do Latifúndio é o chão que aprisiona, é o chão da aragem e da semeadura que acontecem sob o chicote do patrão. E conforme os interesses e os humores de Angilberto, Floriberto, Norberto, Gilberto e Adalberto, os lavradores trabalham ou não; e, se trabalham, recebem ou não.

Na prisão que é o Latifúndio, a relação do trabalhador com o seu espaço é extremamente árida. Para ele, a lida com a terra se dá de maneira esgotante, causando amargura e sofrimento. Não existe amor na execução mecânica de tarefas que farão o solo frutificar para um maior enriquecimento de seus donos. Contudo, no espaço ficcional criado por Saramago, o trabalhador rural, cuja condição por séculos apresentou-se imutável, pôde transformar a sua situação. Acompanhando a história da família Mau-tempo, podemos perceber como isso se deu.

João, patriarca da família e protagnista do romance, desde pequeno estabelece uma relação muito estreita com o espaço onde mora e trabalha. A consciência de que as terras que ele cultiva pertencem a homens que exploram seu trabalho é muito forte. Tão forte que, mesmo sem ter o que comer e o que dar de comer aos seus filhos, fá-lo resistir à pressão dos latifundiários para que a colheita seja feita mediante um pagamento miserável. Quando o feitor insiste em dizer que não serão pagos mais de vinte e três escudos pela jorna, João está decidido:

(...) *É então que João Mau-Tempo abre a boca e as palavras saem, tão naturais como se fossem água a correr de boa fonte, Ficará a seara ao pé, que nós nãovamos por menos .*(*LC*, p.141)

O narrador, absolutamente simpático à causa dos trabalhadores rurais, como fica claro na comparação que ele estabelece entre as palavras de João e a água de *boa fonte*, já afirmara, páginas antes: *Posto em seu devido tempo na terra, o trigo nasceu, cresceu e agora está maduro* (*LC*, p. 138). Estabelecer correspondência entre o trigo e os lavradores é inevitável: é chegada a hora de seu amadurecimento político. Depois de um longo processo, nascimento e desenvolvimento, a consciência dos homens finalmente manifesta-se em toda a sua plenitude. E a mobilização dos trabalhadores para que a oferta dos patrões não fosse aceita mapeia todo o Latifúndio:

(...) *Não tinha havido multiplicação dos peixes, havia multiplicação dos homens. Ali se fizeram dois grupos, dividiu-se o itinerário, uns tantos para o Pendão das Mulheres, outros para o Casalinho, e neste monte tornariam a juntar-se todos para distribuir outra vez.* (*LC*, p. 145)

Percorrer as terras é, nesse momento, uma forma de se apropriar delas. Semeando a resistência contra a exploração dos patrões, os homens afirmam o seu direito de serem respeitados e dignamente pagos pelo seu trabalho. O resultado desse movimento é a vitória dos grevistas. Os latifundiários resignam-se a pagar trinta e três escudos pela jorna e os trabalhadores comemoram o fato entusiasticamente. O que vem logo depois, é fácil de se prever: João e os outros grevistas são presos e torturados. A humilhação e a dor, levadas às últimas conseqüências, não conseguem, porém, desencorajar a luta dos lavradores.

A metáfora, *o latifúndio é um mar interior*, que marca o início de um dos últimos capítulos da narrativa, alude às seculares relações sociais existentes no espaço conformado pelo Latifúndio e à ininterrupta mobilização que incansavelmente operam os trabalhadores rurais. Nesse universo, em que os peixes miúdos garantem o sustento dos peixes maiores e mais vorazes, a aparente ordem das coisas pode, algumas vezes, ser abalada pelas marés e ressacas. É o que acontece quando os lavradores reivindicam o direito de trabalharem oito horas por dia. Outra vez o espaço do Latifúndio é percorrido para que todos possam se engajar no movimento:

(...) Anda uma voz pelos caminhos do latifúndio, entra nas vilas e nas aldeias, conversa nos montes e nos montados, uma voz de duas palavras essenciais e de outras muitas que explicam essas duas, oito horas, (...) (*LC*, p. 328)

Depois de os trabalhadores rurais alcançarem mais uma vitória, acontece finalmente o 25 de Abril. Mas as comemorações públicas e livres do Primeiro de Maio, que sucedem a Revolução e enchem os corações de alegria, logo dão lugar às antigas formas de opressão no latifúndio. Os Bertos unem-se para que a ordem se mantenha e negam a colheita aos trabalhadores com o intuito de que eles aceitem as vergonhosas condições de outrora. A resposta a esse desmando não demora:

E então num sítio qualquer do latifúndio, a história lembrar-se-á de dizer qual, os trabalhadores ocuparam uma terra. Para terem trabalho nada mais, cubra-se de lepra minha mão direita se não é verdade. E depois numa outra herdade os trabalhadores entraram e disseram, vimos trabalhar. E isto que aconteceu aqui, aconteceu além, é como na primavera, abre-se o malmequer do campo, e se não vai logo Maria Adelaide colhê-lo, milhares de seus iguais nascem em um dia só, é assim como o noivado desta terra. (*LC*, p. 361)

A ocupação das terras alastra-se como os malmequeres. Em pouco tempo, todas as herdades são invadidas. Uma multidão avança e, em clima de festa, perfaz a caminhada pela posse da terra:

Depois das Mantas vão ao vale da Canseira, às Relvas, ao Monte da Areia, à Fonte Pouca, à Serralha, à Pedra Grande, em todos os montes e herdades são tomadas as chaves e escritos os inventários, somos trabalhadores, não viemos roubar, afinal nem há aqui ninguém para afirmar o contrário, porque de todos os lugares percorridos e ocupados, montes, salas, adegas, estábulos, cavalariças, palheiros, malhadas, cantos, cantinhos e escaninhos, pocilgas e capoeiras, cisternas e tanques de rega, nem falando nem cantando, nem calando nem chorando, estão Norbertos e Gilbertos ausentes, para onde foram, sabe-se lá (...) (*LC*, p. 364)

A ausência dos donos do Latifúndio explica-se pela fuga em massa empreendida quando sua condição de senhores da terra se mostra insustentável. Sem o apoio da Igreja, retraída à espera dos novos rumos da História, e sem o apoio do novo governo revolucionário, grande parte dos latifundiários deixa o campo e, desse modo, as fazendas podem ser legitimamente ocupadas por aqueles que sempre nelas trabalharam.

A apropriação do espaço consuma-se de forma a concretizar a tão esperada justiça conclamada pelo narrador desde o início do romance. **Levantados do chão**, os trabalhadores rurais apossam-se das propriedades agrícolas e sentem-se livres para viver uma realidade sem a exploração do próprio trabalho.

A apropriação do espaço em *Yaka*

A narrativa de *Yaka* permite-nos acompanhar o processo de invasão e apropriação do espaço angolano realizado pelo colonizador ao longo de todo o século XX. O início do romance, que se ocupa de suas primeiras décadas, retrata a exploração de recursos naturais - borracha, couro, marfim e cera - de grande valia no mercado internacional.

Anos mais tarde, o ingresso de Bartolomeu Espinha na família Semedo, cuja história é narrada na obra, obriga-nos a observar de perto a crueldade da ação colonizadora. Para que extensões territoriais cada vez maiores e mais férteis sejam incorporadas ao patrimônio da família, o genro de Alexandre Semedo - patriarca da família e protagonista do romance - arquiteta roubos e massacres contra a população nativa proprietária de terras. Antes de realizar um desses massacres, dessa vez na fazenda pertencente ao soba Moma, seu vizinho, Bartolomeu examina as terras de que pretende se apoderar, apropriando-se delas primeiro com o seu olhar ganancioso, para depois ocupá-las de fato:

Do lado direito, a uns dois quilômetros da casa, começavam os morros que só iam terminar no Lobito, a mais de cinqüenta quilômetros. Aqui eram verdes, porque chovia normalmente. Mas à medida que se aproximavam da costa, os morros iam pelando e amarelecendo, até serem montanhas de pedra e areia na Serra do Pundo. Para o interior, os morros se prolongavam com rochedos e árvores, cada vez mais verdes de chuva, até culminarem no Moco, o ponto mais alto de Angola, já no Huambo. Quilômetros e quilômetros de paisagem torturada, a pedir cabras lá em cima, e baixas onde se acumulava a água e os sais minerais, terras de eleição para a agricultura. Bartolomeu olhava orgulhoso os morros, com sentimento de proprietário.

- Isto na Europa estaria cheio de casarios. Aqui é este deserto.

Ainda bem. Terreno virgem para ocupar. Maior que a metade sul de Portugal, à espera dele. Era só ter os meios. (...) Precisava de um pequeno exército, cuja cúpula seriam os filhos e sobrinhos. (*Y*, p.217)

O que move o olhar do colonizador é tão somente a ganância. As terras são importantes na medida em que se oferecem como propícias para a pastorícia ou para a agricultura, possibilitando a obtenção de lucro. A falta de humanidade que caracteriza esse olhar frio e interesseiro justifica a mobilização dos membros familiares e até da polícia para a realização do massacre que garantirá a posse do território a quem engendra o seu roubo.

A desenfreada corrida dos Semedos rumo ao enriquecimento fácil chega a seu termo nos últimos meses do ano de 75, com a agonia da sistema colonial e as importantes vitórias do MPLA sobre a FNLA/UNITA. Antes

de presenciar a sua ruína completa, Bartolomeu Espinha e seus descendentes deixam Angola, abandonando as terras de que se apoderaram criminosamente.

É o momento, então, do registro de uma apropriação espacial que ocorre sob outra perspectiva: a dos seus legítimos donos. Ao acompanhar a personagem Joel, bisneto de Alexandre e único membro da família Semedo a aliar-se no MPLA, a voz narrativa da estátua Yaka nos faz saber da alegria e do entusiasmo que tomam conta da grande parcela da população que comemora a vitória das FAPLA[1] no Lobito, cidade situada ao norte de Benguela:

Foi à tarde que Joel soube da vitória no Lobito. Estava com Ruca quando entrou o primeiro carro buzinando, buzinando, a música da vitória. Vinha da estrada do Lobito e logo à entrada da cidade as pessoas compreenderam e começaram a correr atrás do carro, gritando vitória, vitória, riacho estreitinho que perto do Palácio do comércio e da Delegação principal já era um rio e que aí continuou recebendo afluentes da Peça, do Benfica, do Casseque e do Cassoco, se transformando naquele mar mascarado de comício improvisado. (...) Benguela e Lobito livres, o terror atirado para trás, o povo no poder, as duas cidades juntas eram metade de todo o centro em importância, estrategicamente a guerra estava ganha, mas era preciso continuar, libertar o Cubal e a Ganda, o Bocoio e o Balongo, chegar ao Huambo, tudo isso antes da independência de Novembro, diziam os oradores das varandas do Palácio do Comércio e o povo aplaudia, os voluntários se ofereciam para lutar, pediam armas e treino. (*Y*, p. 283)

Na companhia do amigo Ruca, também engajado na Luta de Libertação, Joel testemunha as comemorações diante de mais uma vitória do MPLA. A imagem das pessoas deixando seus bairros e se agrupando aos poucos como se fossem pequenos afluentes a conformarem um caudaloso rio, e depois um mar, alude à força das águas e ao seu inexorável destino que as faz desguarem num mesmo oceano. Naquele momento, o destino dos angolanos que percorriam toda a cidade de Benguela parecia certo: *o povo no poder* era uma realidade que estava mais próxima do que nunca. Também a certeza de que não faltariam meios para a conquista de outras regiões - Cubal, Ganda, Bocoio, Balombo e Huambo -, uma vez que *voluntários se ofereciam para lutar, pediam armas e treino*, antecipa a apropriação territorial que ainda deveria ser realizada e acentua a euforia revolucionária.

A resistência dos povos nativos contra os invasores de seu território manifesta-se, na parte final de *Yaka*, através da luta organizada. A essa altura, a ocupação do espaço empreendida pelo colonizador é substituída por uma ocupação espacial de outra ordem. Mudam-se os sujeitos da ação e mudam também os seus objetivos: a apropriação do território é almejada pelos verdadeiros produtores da riqueza nacional, que têm, no horizonte, a criação de um país justo e igualitário.

Considerações finais

Tanto o romance *Levantado do chão* como o romance *Yaka* apresentam, na parte final de suas narrativas, processos de apropriação espacial que contribuem decisivamente para que as obras se constituam como propostas utópicas.

No romance de Saramago, a ocupação das herdades do Alentejo empreendida pelos lavradores concretiza o processo de desalienação do trabalhador rural que, durante séculos, esteve preso ao chão do latifúndio.

Já no romance de Pepetela, a ocupação do território angolano por todos aqueles que se engajam na Guerra de Libertação marca a vitória dos verdadeiros donos da terra, que têm no horizonte a criação de um país justo e igualitário.

Em ambas as narrativas, a utopia, entendida como prática renovadora que visa à reconstrução da sociedade segundo ideais de igualdade, fraternidade, dignidade e liberdade, encontra uma de suas mais fortes expressões nos momentos em que a ação revolucionária se traduz em apropriação espacial.

Bibliografia

BLOCH, Ernst. *Le principe espérance*. Paris, Gallimard, 1976

CORREIA, Pedro Pezarat*. Descolonização de Angola*. Lisboa, Editorial Inquérito, 1991.

PEPETELA. *Yaka*. São Paulo, Ática, 1984.

SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil,1993.

Notas

1. FAPLA - Forças Armadas Populares de Libertação de Angola, estrutura militar do MPLA.

A Descoberta do Mundo nas Palavras de
Carlos Drummond de Andrade, Miguel Torga e Adélia Prado

Fernando Oliveira Mendes
(UNESP/ Araraquara)

Proposta

Este estudo pretende trabalhar a intertextualidade existente entre os textos *Poema de sete faces* e *Com licença poética*, escritos respectivamente pelos poetas brasileiros Carlos Drummond de Andrade e Adélia Prado, além de *Romance*, do autor português Miguel Torga. Na primeira parte do estudo exploraremos a intertextualidade por semelhança dos poemas de Drummond e Torga. Na segunda trataremos das estratégias utilizadas por Prado para parodiar o conhecido poema de Drummond. Na terceira e última levantaremos a oposição dos poemas de Torga e Prado.

Torga leitor de Drummond?

Apesar de Torga haver vivido no Brasil, mais precisamente em Minas Gerais, no começo deste século, é bastante precipitado concluir ter ele travado contato com a obra do mineiro Drummond e a partir dessa suposta leitura ter produzido o poema intitulado *Romance*, da coletânea *O outro livro de Job*, lançada em 1936. O fato de *Poema de sete faces* ter sido publicado por Drummond seis anos antes, no livro *Alguma poesia*, poderia reforçar esta hipótese, porém preferimos não seguir por este caminho, pois acreditamos que "sobre determinado chão cultural (discursivo) podem ocorrer confluências, coincidências de temas e de soluções formais que nada têm a ver com as influências, mas com a existência de certas condições literárias em determinado momento histórico". (Perrone-Moisés, 1990, 95)

Poema de sete faces abre o primeiro livro publicado por Drummond com o poeta falando, em cada uma das sete estrofes, de assuntos que vão do desejo sexual desenfreado dos homens, até o fato de concordar com Alberto Caeiro, pois os olhos do homem de seu poema, por não estarem doentes, "não perguntam nada". Torga, por sua vez, lançou *Romance* em *O outro livro de Job*, quinto livro de sua bibliografia "e o primeiro, nessa mesma bibliografia, a exibir na capa o pseudónimo dois anos antes adoptado, [representando] em larga medida o verdadeiro nascimento poético do autor" (Martinho, 1994, 43). Dois autores, um no Brasil outro em Portugal nascendo literariamente, visto que Torga abandonava seu verdadeiro nome, Adolpho Correia da Rocha, tornando-se outro autor, a falarem de modo pessimista de seus surgimentos no mundo. Este "processo dialético que se estabelece entre os textos, como um infindável jogo de espelhos (tão ao gosto de Borges) faz com que" (Carvalhal, 1992, 66) um ilumine e resgate o outro, com *Poema de sete faces* e *Romance* complementando-se mutuamente.

No tocante à construção do texto, Torga é mais linear, criando um poema que narra a trajetória do poeta desde a decisão do momento de seu nascimento até a identificação de seu sexo. Drummond, nas estrofes de mesmo número das faces do título do poema, mostra, de modo metafórico, uma só realidade, a visão desesperançada de outro poeta diante do mundo.

No poema de Torga, quando a criança é privada do conforto da vida uterina, onde desconhecia a alegria, além de ainda não ter mantido contato com a dor, ouve seu nome por meio do diabo que lhe diz "respira e come,/ respira e come,/ *Animal!*", visto ter sido o poeta ignorado por Deus. O abandono promovido pelo criador pode ser constatado nas palavras de Torga, para o qual "ser poeta é estar no lugar da perdida harmonia; é ser aquele que procura recuperar o objecto com o mesmo instrumento que o levou a perdê-lo: a palavra. Posto isto, nascer para a vida e poesia é reencenar o papel de ser protagonista do drama cristão ocidental da expulsão do paraíso" (Silveira, 1978, 34-35). Em *Poema de sete faces* o poeta cobra: "Meu Deus, por que me abandonaste/ se sabias que eu não era Deus/ se sabias que eu era fraco". Os dois poetas são esquecidos por Deus, conhecendo "a fome, a peste e a guerra" (Torga, 1958, 12) e uma "tarde [que] talvez fosse azul,/ não houvesse tantos desejos" (Drummond, 1988, 4).

Os poemas terminam tomando rumos diferentes, com Drummond seguindo "comovido como o diabo", após beber e rememorar sua triste existência. Não porém sem antes lançar mão de seu refinado humor, na penúltima estrofe, ao afirmar que chamar-se Raimundo só serviria para

rimar com mundo, não para solucionar seus problemas. Em *Romance*, após a vida começar "sem dó nem piedade", o poeta faz a pudica mãe corar diante da constatação do sexo masculino do filho, numa cena onde "a linguagem de Torga [acaba sendo] a expressão deste universo violento [que], na [sua] poesia, desabrocha como uma labareda. [Mostrando] a sua inigualável força" (Lopes, 1996, 90).

De anjo torto a anjo esbelto

A também mineira Adélia Prado apontada como "narradora e poeta de veia drummondiana, de respiro universal e tentação metapoética, com umas incursões muito femininas nos campos irônicos do absurdo" (Picchio, 1997, 663), abriu seu primeiro livro de poesias, *Bagagem*, de 1976, justamente por meio do poema *Com licença poética*.

A paródia que parece "constituir um autêntico sistema de espelhos deformantes: espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus" (Bakhtin, 1997, 127), pode ser percebida no próprio título dado po Prado para seu texto. Ela pede licença para introduzir-se no universo da literatura e para inverter o sentido de vários elementos estruturantes de *Poema de sete faces*. O anjo torto de Drummond torna-se esbelto no poema de Prado, já não mais vive na sombra, agora toca trombeta, deixando de anunciar que alguém será *gauche* na vida, mas, ao contrário, carregar bandeira, ter uma posição de destaque entre os demais. Por sinal é importante ressaltar a semelhança sonora da palavra *gauche*, do poema de Drummond, ressoando na paródica escolha de Prado por coxo.

Ao contrário de Drummond, que cobra a razão de seu abandono por Deus, Prado afirma que "dor não é amargura, [sua] tristeza não tem pedigree,/ já [sua] vontade de alegria,/ [origina-se de uma] raiz [que] vai ao [seu] mil avô". Diz também que "ser coxo na vida, é maldição pra homem./ Mulher é desdobrável". Ela própria é, dividindo-se nas múltiplas tarefas desta "espécie ainda envergonhada", chamada mulher.

Após a leitura de *Com licença poética* percebemos que "o diálogo explícito com Drummond ocorre nos três versos iniciais (...). Nos versos mediais, a oposição a Drummond é mais implícita, já que esse espaço é reservado para os múltiplos "*desdobramentos*" da personagem adeliana" (Silva, 1984, 31). Prado adota em seu poema uma:

tonalidade ríspida, de quase xingamento, [que] estabelece o clímax da tensão entre as duas poéticas - uma, inscrita sob o signo do "*não*", que recai sobre o poeta de um passado recente, o Drummond de 1930. E este, de algum modo, ainda representa o "*poéte maudit*". Assim o paradigma de Drummond abarca os signos negativos - "*coxo*", "*maldição*" - que se associam a "*homem*", enquanto o paradigma do perfil adeliano assume os signos positivos - "*esbelto*", "*trombeta*", "*desdobrável*" - associados a "*mulher*". Desse modo, o "*módulo do desdobramento*" condiz, numa primeira instância, com a sina feminina de "*multiplicar-se*", gerando a vida. (Silva, 1984, 32)

O poema predominantemente pessimista de Drummond é transformado por Prado numa ode à mulher, que aceita "os subterfúgios que [lhe] cabem,/ sem precisar mentir". A mulher cantada por Prado fortifica-se pelo fato de ser desdobrável, ao contrário do homem do *Poema de sete faces* que acaba preferindo embebedar-se a enfrentar os obstáculos impostos pela vida.

O tom do poema de Prado é totalmente diferente do de Drummond, além de apresentar uma mulher como autora, explorando a visão feminina do mundo, tendo ciência de seu papel de inauguradora de "linhagens, [fundadora] de reinos" de novas mulheres. Afinal:

É, com efeito, bastante raro um texto literário ser recuperado e citado tal e qual. O novo contexto procura, em geral, uma aproximação triunfante do texto pressuposto. Ou essa finalidade permanece escondida, e o trabalho intertextual equivale a uma maquilhagem, tanto mais eficaz quanto o texto aproveitado tiver sido mais sabiamente transformado. (Jenny, 1979, 43)

A aproximação pela oposição

Um poeta português desfiando um rosário de lamentações, em 1936. Uma poeta brasileira crendo no parto sem dor, quarenta anos depois. Torga amargo em *Romance*, Prado jocosa em *Com licença poética*. Quais pontos têm em comum? Torga nem ao menos consta das influências confessas de Prado, que são o já citado "Drummond, [mais] Guimarães Rosa e Clarice Lispector, [apontados como] autores fundamentais. [Além de] outros livros de outra

natureza, que nem são poesia: ensaios de filosofia, religiosos e a Bíblia, que é [tida pela autora] como um manancial perpétuo da palavra viva" (Prado, 1988, 7). Por sinal Torga crê que "Deus não é uma presença que se recebe, mas um inimigo com o qual tem de lutar até um [dos dois] ser vencido" (Monteiro, 1978, 40). Portanto nem a boa relação com a religião liga os poetas.

Então nos recordamos de que "a paródia é sempre intertextual, a intertextualidade [porém] não se reduz à paródia" (Jenny, 1979, 11). Prado obviamente não parodia o poema *Romance*, de Torga, mas seu *Com licença poética* não deixa, entretanto, de ter alguma relação com ele. Enquanto no poema de Torga, escrito segundo a ótica masculina, adotando um tom extremamente pessimista, Satanás declara o nome do poeta no momento de seu nascimento e Deus nem aparece, no poema *Com licença poética* Prado utiliza a ótica feminina para construir um texto impregnado de um otimismo contagiante, onde um anjo esbelto anuncia seu futuro promissor. Para Torga melhor seria permanecer ligado "aquele frágil cordão" que o mantinha dentro da mãe, para Prado nascer é a oportunidade de futuramente vir a gerar outra vida, uma das muitas facetas da desdobrável personalidade feminina.

Os textos têm modos lineares de desenvolver os temas dos poemas, mesmo explorando-os segundo visões opostas, visto que para Prado estar no mundo não é nada complicado e para Torga isto representa uma série de problemas. Se Drummond é metafórico em quase todo *Poema de sete faces*, requerendo do leitor certa astúcia para decifrar o poema, Prado e Torga são mais objetivos, contando, cada qual à sua maneira, seus nascimentos para a vida e para a poesia, visto serem poemas do primeiro livro onde Torga adota este pseudônimo e a estréia literária de Prado, então com cerca de quarenta anos de idade. O fato de terem temas comuns, embora explorados conforme visões diferentes, aproxima-os.

Conclusão

Três poemas, produzidos em épocas distintas, além de surgirem em continentes diferentes, tratando do nascimento para a vida e também para a poesia, com várias semelhanças, embora com algumas diferenças. Drummond sendo metafórico, Torga lançando mão de uma linguagem aparentemente simples e Prado utilizando a paródia. Não é possível negar que nos mostram que "a intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes" (Jenny, 1979, 22). O poema de Drummond é refletido de modo distorcido por Prado, que por sua vez refrata o texto de Torga, enquanto Torga reflete e complementa Drummond.

Bibliografia

ANDRADE, Carlos Drummond de, *Poesia e prosa,* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1988.

BAKHTIN, Mikhail, *Problemas da poética de Dostoiévski,* Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997, 2ª ed.

CARVALHAL, Tânia Franco, *Literatura comparada,* São Paulo, Ática, 1992, 2ª ed .

JENNY, Laurent, "A estratégia da forma", *Intertextualidades,* Vários, Coimbra, Almedina, 1979, p. 5-49.

LOPES, Teresa Rita, "Lembrando Miguel Torga", *Voz Lusídia* 6, (São Paulo, 1996) 83-91.

MARTINHO, Fernando J. B., "1936 - um ano a três vozes: Régio, Torga e Irene Lisboa", *Colóquio/Letras* 131, (Lisboa, 1994) 39-47.

MONTEIRO, Adolfo Casais, In: Silveira, Jorge Fernandes da. O cilício, o sésamo e as palavras textuais na poesia de Miguel Torga, *Colóquio/Letras*, Lisboa, n° 43, mai 1978, p. 33-43.

PERRONE-MOISÉS, Leyla, *Flores da escrivaninha,* São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

PRADO, Adélia, "Dona Adélia" (Entrevista concedida a Cleusa Canedo), *Hoje em dia*, (Belo Horizonte, 1988), 6-7.

, *Bagagem*, Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1986, 5ª ed.

PICCHIO, Luciana Stegagno, *História da literatura brasileira,* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997.

SILVA, Irene Vieira da, *Bagagem de Adélia Prado: uma poética do desdobramento,* Assis, Dissertação de Mestrado, 1984.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da, "O cilício, o sésamo e as palavras textuais na poesia de Miguel Torga", *Colóquio/Letras* 43, (Lisboa, 1978) 33-43.

TORGA, Miguel, *O outro livro de Job*, Coimbra, Editora do autor, 1958, 4ª ed.

A peste em Saramago e em Camus

Diva Valente Rebelo

"Ceux qui ont des yeux sont
ceux qui ne savent pas regarder."
André Gide – "La Symphonie Pastorale"

A finalidade deste estudo é traçar um paralelo , visando as significações da peste (símbolos): A peste branca e a peste negra, em Saramago e em Camus, dois escritores condecorados com o prêmio Nobel de literatura , neste século, respectivamente, em 1998 e em 1957.

Os dois autores propõem-se a apresentar ao leitor alegorias de uma "peste"que ataca habitantes de uma certa localidade: Lisboa (Portugal) e Oran (Argélia), assim definidas, em" Ensaio sobre a Cegueira " e ‘‘La Peste":

> "Não vejo, não vejo(...)Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro , é como se tivesse caido num mar de leite , Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco". (Saramago, E.C., p.13).

O ensaio e a crônica tendem, em ambos os escritores, ao romance, à obra de ficção, continuando a linha da literatura do absurdo, de meados deste século, fruto, em especial, da guerra 1939- 1945.

O ensaio é uma obra da experiência, como o é a literatura de um modo geral; é uma forma de você lidar com o lido e o vivido juntos. Tudo é invenção, mas no sentido de uma descoberta, de um achado (...)O ensaio inclui ainda a experência com o erro (...) A realidade pode parecer incongruente, mas na hora de achar a forma, você é obrigado a achar uma forma de coerência(Arrigucci Jr, Davi - entrevista ao jornal "O Estado de S. Paulo, em 05.06.990).

Na crônica, os fatos são consignados na ordem de seu desenvolvimento no tempo como procede um historiador, preocupando-se com a veracidade dos acontecimentos. Como acontece em Camus, onde o protagonista, Dr. Rieux faz um diário da peste bubônica que ataca a cidade de Oran:

> " Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194..., à Oran." (Camus, "La Peste",p.5).

A cegueira de Saramago não mata, amputa os habitantes do uso da visão: sentido primordial, levando-os à promiscuidade, ao desespero, à angústia, à loucura(,são encerrados num manicômio para não contaminar os sãos).

Em Camus, a peste bubônica, produzida pelo número crescente de ratos que invadem a cidade, mata. Em Oran, é decretado estado de sítio, ninguém pode sair nem entrar na cidade, ficando os habitantes prisioneiros e exilados do resto o mundo. Situação também de horror e desespero total.

Saramago descreve-nos ainda mais minuciosamente a peste, quando o médico oftalmologista, acometido pela cegueira, lembra-se de ter brincado adolescente, do jogo: "E se eu fosse cego":

> "E se eu fosse cego (...) Chegara mesmo ao ponto de pensar que a escuridão não era,afinal , senão a simples ausência de luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro.Agora, pelo contrário, ei-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa,tão total, que devorava mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis." (Saramago, E.C.,p.l5 e 16).

Em Camus, a personagem Dr. Rieux, olhando pela janela, a cidade e o mar, inquieto e hesitante, faz desfilar na memória a lembrança de várias pestes que assolaram a humanidade: Atenas, China, Marseille, Jaffa, Constantinopla, Milão:

> "(...) pestes et guerres trouvent les gens toujours dépourvus. " Çane durera pas, c´est trop bête". Et sans doute une guerre est certainement trop bête , mais cela ne l ´empêche pas de durer." (Camus,"LaPeste, p.32).

A imagem do fogo liberador e purificador aparece em ambos os escritores.Em Saramago, quando, para

fugirem do hospício, os personagens lembram-se de atear fogo – o incêndio; em Camus, na memória das pestes do Dr. Rieux:

> "(...) les malades tirés avec des crochets, le carnaval des médecins masqués pendat la Peste noire (...) Seule la mer (...) et le Dr. Rieux , qui regardait le golfe, pensait à ces bûchers dont parle Lucrèce (...) On pouvait imaginer les bûchers rougeoyants devant l´eau tranquille et sombre , les combats des torches dans nuit crépitante d ´étincelles et d´épaisses vapeurs empoisonnées." (Camus, col. Poche, p.35).

Chegamos ao final do milênio, e as "Pestes" ainda não foram exterminadas, continua o mesmo "Absurdo" – tantos avanços tecnológicos, tantas descobertas, tão alto nível científico para quê? As guerras continuam, as injustiças, os horrores, o ódio entre irmãos , enfim, o caos generalizado, o desespero , o desrespeito e o desamor.

A peste evolui rapidamente, vários casos surgem, contaminando a população quase toda . As personagens são dominadas pelo medo, toda a população das cidades, todos nós: o medo da doença, da violência, da morte, medos que chegam à loucura, à perda da razão. Em Saramago, por exemplo, "o velho da venda preta" tem medo do "olhar furioso do cavalo", que vê na visita ao museu, e fica cego. No manicômio, todas as personagens fazem com os lençóis uma corda, com medo de se perderem, sendo guiados, nesse labirinto, pela "mulher do médico", a única que não perde a visão.

Em Camus, toda a população de Oran tem medo da peste, mas não podem fugir, porque a cidade é isolada do mundo (estado sítio). O padre Panelou, no seu primeiro sermão, diz, procurando uma explicação para a peste, que os habitantes de Oran mereceram o flagelo atribuido por Deus, por causa de seus pecados. Já no segundo sermão, o padre muda completamente sua maneira de pensar e inclusive ele próprio morre atacado pelo mal.

Bruegel (1525? – 1569), na "Parábola dos Cegos", uma de suas mais célebres obras, no auge do Renascimento , o pintor com caracterísiticas medievais ,põe em evidência o medo e a fuga dos cegos, que conduzidos por outro cego, caem num precipício.

Ainda em Saramago, o medo dos policiais que tomavam conta dos cegos, no manicômio.Tal medo leva-os a disparar e a matar. Outro exemplo, a "mulher do médico", em face das violências sofridas, em especial pelas mulheres, diz-se mais cega do que todos que ali estão e, em nome da cegueira, mata:

> "Tornarás a matar, Se tiver de ser, dessa cegueira já não me livrarei". (Saramago, E.C.,p..189).

Os dois romances: "Ensaio sobre a Cegueira" e ‘A Peste" são muito bem estruturados: têm começo, meio e fim, dentro de uma ordem cronológica.

Em Saramago, não há alusão a tempo e as personagens são inominadas, como no "Nouveau Roman", o que lhes atribui um caráter de universalidade : o médico, a mulher do médico, o velho da venda preta, a rapariga de óculos escuros, o rapazinho estrábico, o cão das lágrimas, etc.

Em Camus, as referências ao tempo são precisas, a partir do início do roman:

> " Le matin du 16 avril, le docteur Bernard Rieux sortit de son cabinrt et buta sur un rat mort(...) – (Camus,"La Peste, p.8).

e os personagens, embora com nome: Dr. Rieux, o médico; sua esposa;Tarrou ; Cottard, Blanc , o padre Panelou , etc. também atingem proporções universais, em sua simplicidade.

O que fazer para amenizar os efeitos terríveis e angustiantes da peste?

Os únicos lenitivos capazes de fazer, por alguns momentos, esquecer a peste consistem na audição da leitura, "na música das palavras", na amizade, no amor, na solidariedade:

> "Nessa noite houve novamente leitura e audição, não tinham outra maneira de se distrairem (...) Agora não há outra música senão a das palavras,e essas, sobretudo as que estão nos livros, são discretas (...) este longo fio de som que poderá infinitamente prolongar-se, porque os livros do mundo, todos juntos, são como dizem que é o universo , infinitos. (Saramago,E.C., p.289- 290).

A solidariedade simbolizada pelo "cão das lágrimas" que, ao ver o desespero da mulher do médico, chorando de exaustão para buscar alimentos para si e para seus companheiros, lambe-lhe as lágrimas:

> "...desesperada, (...) um deles (cão) lambe-lhe a cara, talvez desde pequeno tenha sido habituado a enxugar prantos". (Saramago, E.C.p.226).

Em Oran, os habitantes por causa do sofrimento da peste, tornam-se mais humanos, mais solidários. Antes da peste, era uma cidade:... "cité sans pittoresque , sans végéttation et sans âme..." (Camus, 'La Peste",p.7).

Há uma proposta de esperança, depois da experiência da peste, no final dos dois romances. Todas as personagens se transformam, se purificam, e a presença da água é simbólica: em Saramago, a chuva abundante que desaba sobre Lisboa e que todos aproveitam para tomar banho, tirar o mau cheiro e lavar a imundície em que estavam vivendo; em Camus, no belíssimo trecho do "banho de mar", no silêncio da noite estrelada, quando Rieux et Tarrou, os dois amigos, nadando em cadência, sentem- se : " liberés enfin de la ville et de la peste".(Camus,La Peste, p.206).

Após terem passado e vivido a experiência da peste, em ambos os romances, desponta uma nova esperança, uma "ressurreição", uma nova imagem do mundo,um verdadeirro humanismo que recupera a sensibilidade e o respeito pelo outro, a importância do existir em comunidade e da solidariedade.

Há, portanto, uma proposta de esperança, que pode resgatar a humanidade dessa cegueira. São antídotos necessários para a eliminação da Peste, o respeito humano e a si mesmo, a solidariedade, a amizade, o amor, quando percebemos que:

> " ... usamos perversamente a razão, quando humilhamos a vida, que a dignidade do ser humano é todos os dias insultada pelos poderosos do nosso mundo, que a mentira unversal tomou o lugar das verdades plurais, que o homem deixou de respeitar-se a si mesmo, quando perdeu o respeito que devia ao seu semelhante."(Saramago, Discurso na Academia Sueca, em 10.12.1998, na atribuição do Prêmio Nobel).

Contra tudo isto é preciso lutar com afinco e sem a menor distração , em todos os momentos os momentos da vida: "... o único milagre que podemos fazer será o de continuar a viver, disse a mulher do médico, amparar a fragilidade da vida um dia após outro dia, (...) – Abramos os olhos". (Saramago, E.C. p. 283).

No final do " Ensaio sobre a Cegueira", as personagens paulatinamente, sem razão aparente, vão recuperando a visão – a lucidez que os considerados normais já não possuem , entregues à alienação , à perda dos valores essencias da vida. Observemos a conversa do médico com sua mulher: ...."Penso que não cegamos, penso que estamos cegos", resposta que ela ela corrigue: "Cegos que, vendo, não vêem".

Em conclusão, o homem contemporâneo está cego, perdeu a imagem da sua realidade, como em muitos outros momentos da sua História. Este fato sugere que, como foi possível superar a crise, também o será agora. Daí, a persistência da "luz".

Assim também concluem os romancistas em estudo:

> " ...Oui, j´ai choisi cet aveuglement obstiné en attendant d´y voir plus clair".
> (Camus,"La Peste", p. 202).

> " A mulher do médico levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavamm e cantavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava." (Saramago, E.C, p.310).

Mensagem otimista: "A cidade ainda ali está" – a humanidade que orientara e ajudara a sobreviver, vai voltar à normalidade, mas ainda precisa da sua verdadeira visão.

Bibliografia:

Berrini, Beatriz , " Ler Saramago: o romance ", Editorial Caminho,Lisboa, 1998.

Bruegel, Peter, "Gênios da Pintura', n 23, Abril Cultura,S. Paulo,1967.

Camus, Albert , "La Peste", col. Poche, Éditions Gallimard, Paris,1947.

Duby, Georges, "Ano 1000 ano 2000 – na pista de nossos medos",Unesp,S.Paulo, 1995.

Lopondo, Lilian, " Saramago segundo terceiros", Humanitas, Publicações FFLCH / USP,

S. Paulo, 19998.

Saramago, José, "Ensaio sobre a cegueira" , Cia. Das Letras, S. Paulo, 1995.

"Vértice', revista bimestral, nov.dez, Lisboa, 1998.

Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Santo André – São Paulo

A solidão como riqueza e como pobreza

Lucia Helena
UFRJ
UFF

Causa impacto a imagem de Peri e Ceci[1] suspensos no tronco da palmeira, ilhados pelas águas. Que águas são estas que marcam o destino desses personagens de Alencar?

As primeiras, abrem o livro. São as do Paquequer, saltando de cascata em cascata, desde a Serra dos Órgãos. No começo é um fio que se dirige para o Norte e, engrossado com os mananciais, torna-se rio caudal. (Alencar,1964, 27)

As últimas, fecham a obra. São as do dilúvio, reeditam a história de Noé, adaptada ao mundo romântico brasileiro.

Entre a serra e o litoral se encena a primeira versão da tentativa de historicizar um padrão de formação da nacionalidade.

Como o Paquequer, apenas um afluente que não alcança o mar, Peri não chegará ao oceano e à cidade, vedados àquele que só na selva, o deserto da civilização, tem lugar.

O encontro Peri/Ceci, na sua solidão, faz ecoar o projeto de construção no qual o homem natural se aliasse ao social. Esta é uma história que, no caso de *O guarani*, se dá em meio às intempéries. Para eles não é possível o "leito gentil de folhas verdes". "Tudo era água e céu" (Alencar, 1964, 273).

Tematizar a articulação da vida selvagem com a história da colonização européia nas Américas e, a partir dela, representar o Brasil foi o desafio que José de Alencar tomou a seu cargo.

Por vezes a questão alcança uma evidência explícita, noutras faz-se co-lateral. Nos chamados romances urbanos, a narrativa se torna uma forma de representar o país nascente, construindo a "memória" citadina de um homem que ocupasse o lugar das mitologias da origem.

Lido de forma um tanto preconceituosa ou de maneira ufana, o texto de Alencar surpreende pela qualidade de perspicácia. Ressalta o tratamento dos impasses com que se defrontava a sociedade daquele momento para construir uma imagem que a habilitasse ao exercício da cidadania, sonho acalentado na vontade-de-ser-nação das elites da época.

Quero examinar alguns aspectos da questão, numa reflexão que articule o trabalho de Alencar e seu imaginário ao universo que lhe é contemporâneo. Duas chaves deste instante -- duas revoluções -- estão, em nossa hipótese, na Inglaterra e na França. A primeira, a revolução industrial, era decisiva para os destinos do capitalismo. A França, por outro lado, promoveu *a* revolução de seu tempo, não mais uma revolução com minúscula, mas um marco para todos os países. Suas repercussões, ao contrário daquelas da revolução americana, ocasionaram levantes que conduziram à libertação da América Latina depois de 1808.[2]

Daniel Defoe ilustra o exemplo inglês, pela importância de seu *Robinson Crusoe*, hoje visto como a obra que contribuiu para implantar um dos mais fortes mitos do individualismo ocidental.

Da França, vem Rousseau, pela forma como trata os dilemas da relação entre a razão iluminista e o mergulho precursor no "território da intimidade". E pela maneira como enlaça, numa tensão perpétua, o homem social e o homem natural. A alusão por ele feita ao Robinson Crusoe figura no contraste entre o "eu social" (o cidadão do novo contrato) e o "eu individual" (a dimensão na qual se debatem forças que impulsionam a subjetividade).

Meu objetivo é lançar alguns pressupostos que construam novas bases intelectuais para uma releitura do projeto cultural que a narrativa de Alencar esboça.

O ponto de partida para essa tentativa consiste em examinar, a partir do tema da solidão e da relação entre o social e o natural, a construção pedagógica de uma imagem de comunidade e de cidadania.

Preside esta empresa a intenção de compreender o que nos dizem os personagens de Alencar acerca da pergunta: o que é ser brasileiro no século XIX? Num país periférico e contraditório, o patriarca da independência estudara em Coimbra e pertencera à geração luso-brasileira de 1790, tendo ocupado, em

Portugal, cargo jamais oferecido a quem não fosse português.

A viuvinha, de 1857, apresenta um narrador que se desdobra noutro tipo de patriarca: o que interroga o sistema social engenhoso e procura despertar «os bons instintos pelo isolamento e pelo silêncio» (Alencar,1959, 235). Mas estar em solidão não é algo de monta apenas em *O guarani* e em *A viuvinha*. *Iracema* também apresenta a questão de forma estrutural. A solidão, nesses textos, vem acompanhada da crise, do anúncio de uma transformação.

Alencar tem por escrever a história de uma nação. Dar-lhe forma e origem. Atribuir-lhe valores. Há que considerar seus preceitos e preconceitos. E formular versões possíveis, verossímeis ao século e aos leitores. São muitos os percalços.

Peri/Ceci, Iracema/Martim, Jorge/Carolina são alguns dos pares à deriva de uma relação em que presente e passado desenham um conflito: há um mundo anterior que não se coaduna com o presente. E este vem marcado pela iminência do perigo. Apaixonado por Carolina, na véspera do casamento, Jorge se encontra com o Sr. Almeida, velho amigo de seu pai, e seu tutor. Este o avisa: «-- O senhor está pobre!» (Alencar, 1959, 240).

Casar sem lastro o presente com o passado. Em *Senhora*, também o presente de Seixas e Aurélia tem contas a ajustar com a falta de lastro. Com o pouco de que dispõem, os heróis de Alencar têm que propiciar a origem do Brasil (Iracema e Peri) e liquidar as dívidas (Seixas e Jorge). Defrontam-se permanentemente com a solidão e a contradição entre puros sentimentos e a engenhosidade social, que deles demanda um equilíbrio instável entre o ser e o parecer.

A escolha do tema da solidão tem uma razão quase óbvia: os impulsos de mudança traziam a necessidade de figurar a idéia de um reinício, sob a forma da alegorização da origem de uma coisa e de uma causa novas.

O tema solidão, focalizado por diversos ângulos, cai como uma luva na mão de Alencar. "Tudo passa sobre a terra", frase final de *Iracema*, pode ser um mote no percurso narrativo de Alencar, que do nada tem que rastrear, lembrando e esquecendo, rasurando e escrevendo sobre o já escrito de uma cultura que, começando a saber de si no século XVI, leva três séculos à procura de si mesma. Ilha de Vera Cruz, Terra de Santa Cruz e, finalmente, Brasil são os três nomes desse continente solitário visitado por europeus, habitado por índios e colonizado por portugueses. De súbito, no século XIX, ainda convivendo com a instituição colonial, o país se transforma em corte. Despreparado, reedita-se nos oitocentos brasileiros o mito do indivíduo que necessita criar do nada a civilização, que Defoe grafara na Europa dos setecentos.

Em 1719, Daniel Defoe reservara a Robinson Crusoé uma ilha deserta. Quarenta e três anos depois, observando uma discordância entre as palavras e os atos dos homens, Rousseau pressupõe que a cultura estabelecida nega a natureza e que a civilização, longe de iluminar os homens, obscurece valores. Diante disso, decide que o personagem Robinson, vivendo em solidão, representa para os leitores a oportunidade de experimentar o mundo a partir de valores autênticos.

Assim, nas páginas do *Émile*, publicado em 1762, considera que «[e]ste livro será o primeiro que irá ler o meu Emílio; sozinho irá compor, durante longo tempo, toda a sua biblioteca e nela sempre terá um lugar de destaque.»[3]

A situação natural, como que pré-reflexiva, do personagem, que mantém com a natureza um contato direto regido apenas pela necessidade, parece levar Rousseau a uma leitura apoteótica da obra de Defoe.

Provavelmente o leu na tradução de 1720, ou na adaptação de Saint Hyacinthe e Justus van Effen, feita na medida do gosto literário da França daquela época[4]. Nas duas hipóteses, a versão que teria chegado a Rousseau, segundo Ian Watt, redunda numa apologia da natureza. Um exemplo disso é que, a certa altura, quando o personagem vê o milho pela primeira vez, a edição francesa faz com que ele exclame: «Ó Natureza!» (Watt, 1997, 181). O valor que Rousseau atribui ao texto, no *Émile*, e as numerosas referências ao estado de solidão num lugar isolado, mas fértil e acolhedor, encontradas nos *Devaneios do caminhante solitário*,[5] no qual é aludido algumas vezes, revelam a grande admiração de Rousseau pelo romance (ou, melhor dizendo, por sua maneira de interpretar o romance de Defoe).

Nascido em 1712, Rousseau teria em torno de oito anos quando da tradução da obra para o francês, sendo impossível que *Robinson Crusoe* constasse entre os romances que herdara da mãe. Não tinha sido, portanto, a partir do personagem de Defoe que o menino Rousseau plasmara sua alma, já que de acordo com o que diz n' *As confissões*, por volta dos seis anos começara a ler com o pai, depois do jantar, os romances deixados por sua mãe, morta quando ele nascera. Dessa prática, afirma, datava a «consciência de si mesmo»[6].

Ignoro o que fiz até os cinco ou seis anos. Não sei como aprendi a ler; lembro-me somente das minhas

primeiras leituras e do efeito que me produziram: é o tempo de onde começo a contar sem interrupção a consciência de mim mesmo. Minha mãe tinha deixado romances; pusemo-nos a lê-los, depois da ceia, meu pai e eu. [...] Essas emoções confusas que experimentei seguidamente não alteraram o raciocínio que ainda não tinha; porém formaram-me de uma outra têmpera e me deram noções bizarras e romanescas sobre a vida humana, noções das quais nem a experiência nem a reflexão conseguiram jamais curar-me perfeitamente. Os romances terminaram com o verão de 1719. O inverno que se seguiu foi diferente. Esgotada a biblioteca de minha mãe, recorreu-se à de meu avô, que nos tinha caído nas mãos.(grifo meu)[7]

Esse trecho *d' As confissões*, especialmente o que sublinhamos, deixa entrever um dos motivos de Rousseau querer, ao tematizar o preceptor de Emílio, que o aluno aprenda da vida e não dos livros. É o julgamento do moralista que o leva a esta conclusão. Emílio, aos quatorze anos, não deverá ler senão o *Robinson Crusoe* a partir da crença de que o estado de natureza seria capaz de fazer com que o homem vivesse em equilíbrio, não o opondo ao mundo, nem a si próprio.(Starobinski, 1991, 37).

Os desejos, a linguagem, tudo o que os livros podem despertar e desencadear -- as emoções bizarras a que ele se refere -- devem ser contidos e adiados. Desta forma, o homem experimentaria um

[...]contato límpido com as coisas, que ainda não é turvado pelo erro. [...] A esse estado em que se supõe que o homem viva aquém da distinção do verdadeiro e do falso, Rousseau concede o privilégio da posse imediata da verdade (Starobinski, 1991, 37-38).

Nas páginas do *Émile*, assim se justifica a razão da escolha desse livro-ideal:

Robinson Crusoe em sua ilha, sozinho, sem contar com a ajuda de companheiros nem de instrumentos necessários às diversas artes, consegue assegurar a própria sobrevivência, a própria segurança, chegando mesmo a alcançar um certo bem-estar, assunto que certamente interessa a todas as idades, e que podemos de mil maneiras tornar agradável às crianças. O que primeiro tentei com as minhas comparações, foi fazer de modo que a ilha deserta se tornasse real. A situação que lá existe, devo concordar, não é a do homem social; e portanto não é a do Emílio: mas é justamentente por esse estado que devemos avaliar todos os outros. O melhor meio de nos livrarmos dos preconceitos, e de organizar nosso pensamento em sua verdadeira relação com as coisas, é nos vermos como se estivéssemos na situação de um homem isolado, e julgar tudo da maneira como ele poderia julgar, ou seja, conforme a utilidade das coisas para ele. (Rousseau, 1966, 239)

O homem solitário numa ilha deserta, gozando de "sentidos puros, isentos de ilusões", coisa que Rousseau identifica como "a plenitude", seria para ele o eloqüente juiz da utilidade das coisas. O compromisso do *Émile* parece ser o de definir estratégias para que o futuro cidadão venha a ser capaz de extrair uma utilidade para a vida prática, da qual verdadeiros valores pudessem derivar:

É pela relação sensível com a utilidade, a segurança, a conservação e o bem-estar que Emílio deve apreciar os corpos da natureza e os trabalhos dos homens. Assim, em sua visão, o ferro deve ter um preço mais alto do que o ouro e o vidro valer mais do que o diamante; [...]. (Rousseau, 1966, 242)

Leitor da *República*, por ele considerado o mais belo tratado de educação já produzido, Rousseau estava então convencido de que o homem mais vivido não é o mais velho, mas o que mais tivesse experimentado a vida (Rousseau, 1966, 40). É desse modo que o Robinson lhe surge como o modelo por excelência para o homem abstrato, representado no Emílio como aquele que deve saber tudo o que lhe seja útil «e não saber senão isto»(Rousseau, 1966, 241).

Para aproximar-se do natural e afastar-se da opinião, segundo ele arbitrária e contaminada pelo preconceito, Rousseau buscava ancorar a educação (daquele aluno só em aparência particular, pois em tudo representando o homem universal sonhado no *Contrato social* que publica no mesmo ano do *Émile*) em princípios que relacionavam as atividades às necessidades. Desse modo, lia o personagem de Defoe como um ser capaz de sensibilizar-se com o valor-real das coisas, que lhe seria dado pela vivência.

Rousseau adota o livro como leitura para a "idade feliz". Seu personagem é uma figura com a qual Emílio deve identificar-se. Finalmente, a solidão é para ele o requisito fundamental da obra. Podemos pensar se esta interpretação de Rousseau realmente dá conta do perfil de Robinson, no ecaminhamento que a narrativa de Defoe desenha para seu personagem.

Na primavera-verão de 1777, Rousseau escreve a sétima caminhada de seus *Os devaneios do caminhante solitário*. Com mais de sessenta e cinco anos e meditando sobre as disposições de sua alma diante das situações da vida, alude ao *Robinson Crusoe*, quando se refugia na recordação de uma antiga viagem através da cadeia de montanhas do Jura, entre a França e a Suiça. Lembra-se de que se havia posto a

[...] devanear mais à vontade, pensando estar num refúgio ignorado por todo o universo, onde os perseguidores não me descobririam. Um movimento de orgulho misturou-se em breve a esse devaneio. Comparava-me a esses grandes viajantes que descobrem uma ilha deserta, e dizia a mim mesmo com

complascência: sem dúvida, sou o primeiro mortal a penetrar aqui; considerava-me quase como um outro Colombo. (Rousseau, 1995, 100)

A ilha deserta aqui se metamorfoseia na suposição da descoberta de um recanto ignorado do universo, em completa solidão (no mesmo texto Rousseau vê que se equivocara, pois perto dali havia uma fábrica de meias). Tanto no primeiro sentido atribuído, no *Émile*, à ilha deserta, vista como espaço de aprendizagem dos valores da natureza, a educarem o homem social para uma vida baseada em valores-reais, vinculados à necessidade; até um segundo sentido, encontrável em *Os devaneios*, de recolhimento em si mesmo, em busca de paz, a interpretação de Rousseau, parece se desligar do que nos diz a narrativa da viagem do náufrago Robinson e de seus vinte e oito anos de dura faina na ilha em que se encontrava após ter-se decidido a abandonar a casa paterna em razão de buscar o sucesso econômico para além da mediania de uma vida confortável.

Para o Rousseau d' *Os devaneios*, a ilha é o lugar isolado onde o eu se enlaça em si mesmo (Rousseau, 1995, 72). Na quinta caminhada, em que fala de sua estada na Ilha de Saint-Pierre, no centro do lago de Bienne, a ilha se metamorfoseia no *locus amoenus* que interessa aos solitários, aos inebriados que gostam de perder-se na sua própria interioridade, seres movidos, pelos encantos da natureza, ao mergulho interior cada vez mais profundo (Rousseau, 1995, 71). Diz ele:

Quando a noite se aproximava, descia dos cumes da ilha e ia de bom grado sentar-me à beira do lago, sobre a praia, em algum refúgio escondido; lá, o ruído das vagas e a agitação da água fixando meus sentidos e expulsando de minha alma qualquer outra agitação, a mergulhavam num devaneio delicioso, em que a noite me surpreendia sem que o tivesse percebido. O fluxo e refluxo dessa água, seu ruído contínuo mas crescente por intervalos, atingindo sem repouso meus ouvidos e meus olhos, supriam os movimentos internos que o devaneio extinguia em mim e bastavam para me fazer sentir o prazer da existência sem ter o trabalho de pensar. De tempos em tempos nascia alguma fraca e curta reflexão sobre a instabilidade das coisas deste mundo do qual a superfície das águas me oferecia a imagem: mas, em breve, essas impressões leves se apagavam na uniformidade do movimento contínuo que me embalava, e que, sem nenhuma ajuda ativa de minha alma, não deixava de me fixar, a tal ponto que, chamado pela hora e pelo sinal combinado, não podia arrancar-me de lá sem esforço. (Rousseau, 19995, 75)

Ainda que esta obra se distancie, tanto na construção como no propósito, do *Émile*, o fragmento destacado acentua marca fundamental do pensamento de Rousseau: «[c]om a reflexão termina o homem da natureza e começa 'o homem do homem'» (Starobinski, 1991, 39). Ou seja, o estado reflexivo é contra a natureza, e o problematizar, o pensar, conduzirá Rousseau a um mundo inquietante e contraditório, no qual a transparência, que ele tanto busca e nomeia como verdade, se põe diante da opacidade, do obstáculo, da melancolia.

O devaneio desejante, diz Starobinski, não pode, por assim dizer, fugir ao seu próprio poder de ímpeto e de excesso. Por mais que Rousseau queira sugerir que o recurso ao devaneio o remete à tranqüilidade, pois suspende a agitação do pensar, não é bem isto o que ocorre:

[c]om o recuo dos anos, a imagem da vida estável e limitada torna-se atraente por sua própria impossibilidade. O retorno ao país natal converte-se, desse modo, em uma direção nova da fantasia romanesca. Assim, surge um horizonte de nostalgia maravilhada [e aqui eu interrompo para lembrar dos romances indianistas de Alencar, onde isso também ocorre], que oferece a imagem da felicidade em uma vida que não foi vivida. A perspectiva da nostalgia, com os anos, acentuar-se-á cada vez mais. O sonho se reportará ao tempo perdido, às possibilidades desaparecidas, aos rostos do passado. A memória tende a suplantar a esperança. (Starobinski, 1991, 349)

A busca da comunicação total e da confiança -- o que o levara a teorizar sobre a moral, no *Émile*, e a abrir publicamente os seus segredos n' *As confissões* -- faz com que a obra de Rousseau tematize, do início ao fim, o fio de um paradoxo: de um lado, almeja realizar o mito da transparência, ou seja: o paraíso perdido das consciências em recíproca e plena interação; de outro, a consciência de que o próprio mundo muda incessantemente de aspecto, tece véus que encobrem, entre outras coisas, a confiança, a inocência, a simplicidade, o valor-em-si da verdade.

Com Rousseau, a linguagem tornou-se o lugar de uma experiência e de uma meditação, pois ele

[...]inventou a atitude nova que se tornará a da literatura moderna (para além do romantismo sentimental pelo qual se tornou Jean-Jacques responsável); pode-se dizer que ele foi o primeiro a viver de maneira exemplar o perigoso pacto do eu com a linguagem: a nova aliança na qual o homem se faz verbo. (Starobinski, 1991, 207)

Quando Rousseau recomenda a leitura do *Robinson Crusoe*, na obra de 1762, e quando o retoma, na de 1776-78, publicada postumamente, este mundo conflituoso se abre para o sentido da solidão, que nele alcança patamares inusitados de significação e riqueza. Mas esta riqueza está em Rousseau e na sua obra. Ele a empresta ao Robinson de Defoe que, como já foi lido por outros, pode ser visto não como Jean-

Jacques o compreende, mas como a metáfora do *homo economicus*, a abrir as portas do individualismo na versão que dele conhece a economia do capitalismo.

Filho de um bem-sucedido comerciante alemão que se estabeleceu na Inglaterra, Robinson se sente, desde muito cedo, atraído pelo mar. Seu pai suspeita que esta vocação irá conduzí-lo ao desastre. Aos 19 anos, no dia 1º de setembro de 1651, o filho parte do porto de Hull, em companhia de um amigo. Ao referir-se a esta parte da trama, Ian Watt a compara com o entrelaçamento de duas célebres passagens do cristianismo: o pecado original e o arrependimento e volta do filho pródigo ao lar paterno. Mas, no caso de Robinson, o que se dá é a inversão. Nem ele volta, apesar do naufrágio, nem se arrepende.

Surgido em abril de 1719, o longuíssimo título da obra de Defoe dá uma espécie de resumo das peripécias do personagem:

A vida e as surpreendentes aventuras de Robinson Crusoe, marinheiro de York; que viveu vinte e oito anos completamente só em uma ilha desabitada na costa da América, perto da foz do grande rio Orinoco; atirado na praia por um naufrágio no qual morrem todos, exceto ele, com um relato de como foi afinal curiosamente libertado por piratas. Escrito por ele mesmo. (Watt, 1997, 151)

Robinson sofre um primeiro naufrágio do qual todos se salvam. Durante a tempestade, temendo morrer, planeja voltar à casa do pai e reconhecer seu erro. Quando a tempestade amaina, o "filho arrependido" cede lugar ao aventureiro ambicioso e, assim que chega a Londres, embarca novamente, dirigindo-se à África. A aventura se revela lucrativa, e ele resolve continuar, sendo então capturado por um pirata turco. Preso durante dois anos, escapa junto com um adolescente mouro, Xuri, de quem se torna amigo, embora vá adiante vendê-lo, sem qualquer escrúpulo. Recolhido por um navio português, vem parar no Brasil, onde cultiva tabaco e açúcar. Trabalha duramente quatro anos e prospera. Querendo conseguir ainda mais, toma outro navio para a África e novamente naufraga. Único sobrevivente, é levado pelas ondas para uma ilha próxima. Consegue, num rasgo de sorte, voltar ao que ainda restara da embarcação e, antes que afunde, dela retira provisões, caixas de ferramentas e armas de fogo.

Com inquebrantável ânimo e humor, Robinson enfrenta toda a sorte de infortúnios, dentre eles um terremoto e febres tropicais, dos quais sempre se recobra. Trabalhador incansável, consegue construir uma cerca protetora, uma cabana, mantém um diário e chegará a ter uma casa de campo, erguida noutra parte da ilha. No décimo-quinto ano, ainda solitário, mas dono de plantações e bem instalado por sua própria iniciativa, descobre a "marca de um pé humano na areia" e encontra restos de ossos, crânios, mãos, pés, enfim, diversas partes do corpo humano. Vê canibais e consegue deles escapar, encontrando Sexta-Feira, indígena que, salvo por ele, torna-se seu escravo. Planeja, ajudado pelo servo, construir uma embarcação para escapar. Antes que isto ocorra, invasores aportam na ilha e, numa verdadeira operação militar, feita apenas por ele e seu servo, consegue vencer quase todos, exceto um espanhol e um outro indígena, que descobre ser o pai de Sexta-Feira. Juntos, continuam o plano de fuga, adiado para conseguirem maior quantidade de suprimentos. *Deus ex-machina*, surge um grande navio europeu. Estimulando um motim, Robinson consegue, através de complicadas negociações, embarcar com Sexta-Feira para a Inglaterra, levando consigo os bens acumulados. Chega a Londres em 11 de junho de 1687, após quase trinta e seis anos de ausência.

A Rousseau parece ter interessado apenas o Robinson na ilha, solitário, lutando operosamente pela vida, identificando-se com o homem natural. Todavia, este apelo à solidão, por parte do herói de Defoe, consistirá em transformar a ilha e a própria solidão no espaço em que o outro acaba sendo transformado em mercadoria. A «ilha é para ele a utopia de um homem de negócios» (Watt, 1997, 170); e o encontro de Crusoe consigo mesmo, na ilha, resulta essencialmente de seu desejo de enriquecimento (Watt, 1997, 171).

A posição intelectual de Defoe remonta à dos empiristas ingleses do século XVII, especialmente Locke e Hobbes, e expressa diversos elementos do individualismo de um modo mais completo do que fora feito, segundo Watt, por qualquer outro escritor inglês antes dele. A primazia do motivo econômico orienta a narrativa, que faz parte do novo modo de olhar as antigas relações sociais não-escritas, opostas às que as substituem e a elas se opõem: as relações contratuais escritas, em que a tradição e a idéia de coletividade se perdem. Além de sempre apoiadas no motivo econômico, há ainda nas relações contratuais uma reverência ao contábil e ao advento do individualismo. Neste sentido, o desejo que o Robinson Crusoe representa, visto por este ângulo, nada tem com o que nele antevia Rousseau:

[...] o herói tem um lar e uma família e os deixa pela clássica razão do *homo economicus* -- é necessário para melhorar sua condição financeira. ‘Algo fatal naquela propensão da natureza’ chama-o ao mar e à aventura e o impede de ‘dedicar-se aos negócios’ na posição em que ele nasceu -- ‘a posição superior da vida humilde’; e isso apesar do panegírico que seu pai faz de tal condição. Depois ele considera que é seu ‘pecado original’ essa falta de ‘desejos limitados’, essa insatisfação com ‘o estado em que Deus e a natureza o colocaram’. Na época, porém, a discussão entre ele e o pai gira em torno não do dever filial ou da religião, e sim do que poderia resultar em maiores vantagens materiais: partir ou ficar. Os dois lados aceitam como básico o argumento econômico. E naturalmente Crusoe lucra com seu ‘pecado original’ e enriquece mais

que o pai. Na verdade, esse 'pecado original' é a própria tendência dinâmica do capitalismo, que tem por objetivo não apenas manter o *status quo*, mas transformá-lo sem cessar. Partir, melhorar de situação constitui uma característica fundamental do estilo de vida individualista. [...] 'nada mais havendo, descobri que viajar e negociar com lucro tão grande e, posso dizer, certo proporcionava maior prazer e satisfação ao espírito que ficar parado -- isso, sobretudo para mim, era a pior coisa da vida' [dizia Robinson].[8]

Leitura bem diferente da de Rousseau apresenta o crítico inglês Ian Watt. Diante do mesmo homem em estado de natureza, mas focalizado por outro ângulo, Robinson é agora caracterizado como um dos mitos do individualismo moderno:

Defoe afirma, confiante, que a solidão pode se tornar o prelúdio da realização mais plena das potencialidades de cada indivíduo; e os leitores solitários de dois séculos de individualismo 'só podem aplaudir um exemplo tão convincente da transformação da necessidade em virtude, uma visão tão colorida e estimulante dessa imagem universal da experiência individualista: a solidão.

Não resta dúvida de que a solidão é universal -- a palavra está sempre inscrita no reverso da medalha do individualismo. Embora Defoe fosse um otimista porta-voz da nova ordem sócio-econômica, a irrefletida veracidade de sua visão como romancista levou-o, como vimos, a relatar muitos dos fenômenos menos empolgantes relacionados com o individualismo econômico que tendiam a isolar o homem da família e da pátria. (Watt, 1990, 80)

Se, como propôs Ian Watt, em *A ascensão do romance*, caberia ao personagem de Defoe representar o homem empreendedor que mimetizaria o capitalismo, ao *Émile* de Rousseau restava mostrar a existência de uma fratura no corpo do novo contrato: de um lado, criava cidadãos abertos à empiria e ao conhecimento objetivo; de outro, fechados à leitura de Buffon e de Aristóteles. Nos limites e dilemas desta fronteira se esboçavam as bases de uma nova forma de concepção e de inserção do individual no social.

Tornando a questão ainda mais rica, se em 1762 Rousseau lançara em dois textos a utopia do contrato burguês, a partir de 1764 descerraria o véu das confissões pessoais, liberando para o espaço público camadas ignoradas de si mesmo, prática antes reservada à confissão religiosa.

Rejeitado o projeto social que elaborara, e frustrada a tentativa de se fazer aceitar e amar através do desnudamento, exila-se, a partir de 1776, na escrita d' *Os devaneios de um caminhante solitário*, obra em que se anuncia que o eu social e o eu individual se deblateram numa complexa elaboração da identidade. Apresentava cindidos o "eu social" (o *je*) e o "eu interior" (o *moi*) que tentara, nas duas obras anteriores, articular numa unidade indissolúvel, mediada pela educação e pelo contrato social.

Segundo belíssima leitura que disso faz Starobinski, é preciso pensar a questão das relações entre a textualização e a construção de identidades, na dialética entre a transparência e o obstáculo, problema impossível de ser elucidado por leituras biográficas, deterministas ou rasamente psicalíticas.

Rousseau ia além de si mesmo, tornando-se o personagem-narrador do narrador Jean-Jacques, do mesmo modo que o conflito entre o eu social e o eu interior não é mais a indicação das adversidades de um homem real, mas a revelação do dilaceramento do pactário de uma nova concepção de linguagem, que a obra do pensador tanto anunciara quanto problematizava, antecipando questões que ainda hoje merecem relevo e debate.

Não é, portanto, de estranhar que a primeira caminhada d' *Os devaneios* de Jean-Jacques se inicie por uma dramática declaração de exílio e solidão:

Eis-me, portanto, sozinho na terra, tendo apenas a mim mesmo como irmão, próximo, amigo, companhia. O mais sociável e o mais afetuoso dos humanos dela foi proscrito por um acordo unânime. Procuram nos refinamentos de seu ódio que tormento poderia ser mais cruel para a minha alma sensível e quebraram violentamente todos os elos que me ligavam a eles. Teria amado os homens a despeito deles próprios. Cessando de sê-lo, não puderam senão furtar-se ao meu afeto. Ei-los, portanto, estranhos, desconhecidos, inexistentes enfim para mim, visto que o quiseram. Mas eu, afastado deles e de tudo, que sou eu mesmo? Eis o que me falta procurar. Infelizmente, essa procura deve ser precedida por um exame da minha situação. É uma idéia por que devo necessariamente passar para chegar deles a mim. (Rousseau, 1995, 23).

A busca de um estado de plenitude punha em marcha o refluxo de um vôo do personagem, que se dirige da consciência à memória e da sociedade para a natureza, numa negação ao mundo antes homenageado na utopia social do *Émile*. Na procura de escapar da dor, ocorre o afastamento do sujeito para regiões inconscientes, que se vão pouco a pouco tematizando no devaneio do caminhante solitário. Isto fazia da caminhada em direção à natureza algo de certo modo equivalente ao mergulho do ser em direção a si mesmo.

Deste modo, a escrita de Rousseau não é apenas autobiográfica, abrindo-se em direção a uma espécie de

fantasia retrospectiva em que o passado, a natureza e o aprofundamento da escavação interior se interligavam, produzindo não só a textualização do desencontro consigo próprio e com o outro, mas também a busca de ultrapassar a biobrafia pela reflexão. Ao retirar-se do domínio do ser em sociedade, o personagem dos devaneios se recolhe nos abismos secretos do "eu", atingindo a cena da fantasmagoria da escrita (nem mentira, nem verdade) do proscrito.

No contraste entre o personagem eufórico que credita no homem natural a transparência da sinceridade e o caminhante soturno e melancólico que mergulha nos "estados d'alma", o imaginário de uma época traçava o contraponto entre a sociabilidade e a solidão, entre o real e a ficção, e que se increverá no rosto mutante do Romantismo.

Duas ilhas de solidão, portanto, se fundiram (e confundiram) na colisão de projetos e de paradoxos do século XVIII se articulamos o Robinson de Defoe ao Robinson de Rousseau.

A primeira, aponta para a concepção de individualismo como aliado da tecnologia e do desenvolvimento, coincidindo com a metáfora do Robinson Crusoé, -- o individualista que se outorga criar, das ruínas da civilização, o novo pacto; e com com a metonímia das relações de servidão que este mantém com o indígena Sexta-Feira.

A outra, insulada na melancolia, rediscute a utopia do progresso e do Estado contratual, ameaçada pelos obstáculos que nele antevê o outro eu de Rousseau. Em compasso com o natural, o homem social habitara com eloquência e vaticínios auspiciosos as páginas do *Émile* e sua articulação com o Robinson Crusoe. Pouco a pouco, na tessitura d' *Os devaneios*, vai-se transmudando no homem desesperançado, que quer retornar a um estado primevo de quietude e harmonia entre o ser e o parecer.

Acirrados os limites da subjetividade, o estado de natureza tornava-se incompativel com a cultura estabelecida e a obra pretendida passava a necessitar de conversão para um mundo interior menos solar, mais errante e escorregadio. E, se aqueles que se refugiavam na Igreja podiam manter o silêncio e a solidão, o caminhante solitário passa a entrever que o que pensa só tem justificação em si mesmo, o que o obriga a retomar incessantemente a palavra, e a derrarmar-se para dentro dos limites de seu próprio eu, o que vai cada vez mais tornando opacas as relações entre a solidão e a palavra. (Estas considerações serão retomadas adiante, quando tratarmos de *Iracema* e de *O guarani* que, lidos a partir destas coordenadas, revelam que a reflexão de Alencar vai muito além do que nele tem visto a crítica).

O que é dramático em tudo isso é que o personagem-caminhante (de) Rousseau não quer apenas singularizar-se e mostrar a sua diferença em relação aos "detratores". A tensão trágica resulta da necessidade de fazer coincidir a todo momento sua solidão com o bem e com a verdade, tais como os reconhece em seu foro íntimo, mas ambicionando que assim também estes possam ser reconhecíveis por todos. «Rousseau se estabelece na solidão a fim de poder falar legitimamente em nome do universal» (Starobinski, 1991, 52). E aí ele muito se distingue dos Iluministas, que cancelam a diferença, o particular, em nome do universal e da semelhança. Ao elevar a razão ao *status* de autoridade, o Iluminismo, para libertar os homens dos preconceitos do passado, produz, na visão de Hanna Arendt,[9] teorias de emancipação que predizem e evocam a experiência, o mundo, as pessoas e a sociedade, dando a isto uma coloração de realidade. Isso cria um problema, pois a experiência pressuposta pode cair na invenção desta, ou seja, na dificuldade, ao se pensar o geral, de incluir a categoria da particularidade. Rousseau, já no *Émile*, se distingue dessa prática. Mesmo procurando valores gerais e convencido da necessidade de pressupor um homem universal, detecta que a discussão sobre o geral necessariamente tem que dialogar com a contingência histórica, com particularidade., ou seja, com a singularidade dos indivíduos e da vida prática. Sua obra se marcará dessa preocupação, daí surgindo os matizes de uma impressionante "caminhada" (é sintomático que a expressão integre o título de seu livro sobre os devaneios) rumo à interioridade do eu, que irá repercutir no Romantismo. Por outro lado, o pensar que ricocheteia sobre si mesmo e se faz pela incessante escavação da intimidade singular, pode desencadear um outro risco: o de, por outra razão que não a que ameaça a abstração generalizante do Iluminismo, provocar o isolamento do mundo exterior, fazendo que o sujeito se entrincheire «diante do único objeto 'interessante': o próprio interior» (Arendt, 1994, 21). Em Alencar, por exemplo, esse duplo movimento, e a dificuldade de lidar com esta questão, pode ser sentido, gerando muitas vezes um efeito de estranhamento. Pensemos em *Senhora*. A narrativa matiza o jogo do interesse econômico que obscurece o valor-em-si de Seixas e de Aurélia, cuja individualidade fica submetida ao valor-de-mercadoria que rege o pacto social vigente. Quando se volta para o particular, no entanto, a caminhada em direção ao interior das personagens, que permitiria considerar os valores intrínsecos de cada um e estabelecer uma discussão mais profunda do problema, esbarra na alienação dessas questões pelo mergulho numa pincelada romântica de diluição, na qual a personagem feminina se entrega ao amor numa inversão das relações de vassalagem. De senhora dos dinheiros a serva do amor, o final do romance talvez conceda ao leitor a suspensão do projeto reflexivo, mais denso, que poderia ter-se adensado mais. Fica naquele "final feliz" a tensão entre modelos gerais de eficiência social e o que rege a interioridade dos personagens, que merece ser examinada de forma mais pormenorizada em análise posterior. A questão, em Rousseau, encarna também uma relação com a polêmica que surge de suas obras no ambiente francês conservador e que acarreta uma experiência autobiográfica que ele

textualiza de forma surpreendente.

Mas não se deve tomar esse movimento para dentro de si como um gesto romântico de Rousseau, pois apenas muito remotamente o escritor prefigura o Romantismo. Se assim é, como interpretar a imagem do homem que foge de asilo em asilo, de retiro em retiro, na periferia de uma sociedade que velou os valores?

O banido e proscrito, o ser sem-morada, que corta todos os laços com o social, visto n' *Os devaneios* tematiza o mundo nostálgico de tudo o que resta em latência nas trevas, como forças opacas, faces mascaradas, vivendo das sombras inquietantes da inveja, da perseguição e da recusa. Desse modo, «a solidão de Rousseau é [a busca de] um retorno à transparência» (Starobinski, 1991, 52)

A consciência descobre que escapa ao mundo hostil desde que deixe de ocupar-se dele. A lição que o Romantismo, todavia, recebe de Rousseau, é a de que o recolhimento no "território da intimidade" irá dar vazão a uma solidão intencionalmente construída. Dos termos em conflito -- o mundo e o eu -- o devaneio melancólico cede lugar a um movimento que visa restaurar a integridade ameaçada da existência pessoal.

Fechar-se para o mundo e abrir-se para a extrema intimidade do eu é uma forma, retomada pelos românticos, de contornar o peso insuportável que passa a custar a vida em sociedade.

Voltar-se para dentro de si mesmo passa a ser não um meio, mas um fim. E a escrita será, a partir de Rousseau, aquilo que fixa o devaneio, o suporte desse encontro do mesmo consigo mesmo e com o outro.

Fixa-se nela um vezo de *mise-en-abyme*, de consciência moderna da escritura, e do "ser de linguagem" de todos os processos de rememoração. Mergulhar nas profundezas do eu passa a equivaler à busca de se anular a diferença entre o natural externo ao homem e a natureza interna da subjetividade. Focalizada nesta rede, a linguagem de Rousseau não tem mais nada em comum com o discurso clássico. «Infinitamente mais imperiosa, é também mais precária.» (Starobinski, 1991, 206)

Nesta linha de reflexão -- a linguagem como carência e plenitude, simultaneamente -- a linguagem é tudo o de que dispõe o eu que confessa, mas ela mesma não é o bastante para redimí-lo da perda das ilusões. Haverá sempre uma fratura entre a linguagem e o vivido. Do mesmo modo, a linguagem com que se rememora a experiência do que não pode mais ser, não é o suficiente para o caminhante solitário, ainda que, sem ela, ele não possa existir.

É, portanto, a linguagem como exercício de escrita do limiar da subjetividade o veio que se abre, com Rousseau, para a literatura moderna. Com ele e a partir dele é que se tematiza para a modernidade o perigoso pacto do eu com a linguagem e desta com a realidade, no qual a «obra literária já não pede o assentimento do escritor sobre uma verdade interposta como "terceira pessoa" entre o escritor e seu público.» (Starobinski, 1991, 206)

Sem querer fazer de Rousseau um romântico, é preciso pensar o Romantismo a partir do que sugere sua obra. Mais do que isso: convém relembrar a articulação de seu pensamento com o conceito de literatura que emana do famoso fragmento 206 do *Athenaeum*, atribuído a Friedrich Schlegel, leitor declarado de Rousseau: «É preciso que um fragmento seja como uma pequena obra de arte, inteiramente isolado do mundo circundante e completo em si mesmo, como um ouriço.»[10]

Sob o impulso e o impacto da solidão, a escrita fragmentária d' *Os devaneios* de Rousseau abre novas considerações teóricas, nas quais se antevêem múltiplas e suplementares concepções de identidade e se faz surgir um novo tipo de texto -- o fragmento, não mais apenas confissão, porque forma singular de escritura, que viria a repercutir na obra dos jovens idealistas alemães de Jena.

Na batalha textual que travou, Rousseau ofereceria ao Romantismo formidável vertente de inquietações políticas, filosóficas e literárias, desdobradas a partir da tematização da solidão, e através da qual a sociedade dos oitocentos constituiria e ampliaria a paisagem de suas indagações.

Nos estudos que tenho feito sobre a obra de Alencar tem-me chocado a dificuldade da crítica de lê-lo fora da relação quase mecânica entre o possível conservadorismo político do autor e sua produção literária. Na tentativa de lê-lo em outra pauta, quero evocar que o tratamento que em seus textos é dado à questão da solidão abre para a crítica literária um importante desafio: o de se relerem os impasses melancólicos que seus personagens enfrentam. E, a partir daí, reler-se a própria fortuna crítica de seus textos na cultura brasileira e as concepções de identidade que emergem de nosso Romantismo.

A solidão é quase sempre evocada em sua obra de maneira dúplice. De um lado, é forma de expressão das dúvidas e isolamento do novo país diante da incerteza de rumos. A procura de desprender-se do complexo colonial de que fizera parte vincula-se aos destino dos personagens. Indígenas cheios de virtudes, eles problematizam os dilemas vividos pelo eu rousseauniano, cindido entre a cidadania e os desejos individuais. No novo pacto brasileiro, dramatizam a procura de um novo código e dos tropeços para definí-lo, implantá-lo e administrá-lo a partir de modelos ao mesmo tempo autóctones e importados.

Há uma nostalgia recalcada na forma romanesca alencariana. A nostalgia de que fala Novalis e que o viajante, o exilado e o deslocado conhecem e carregam: a saudade de uma aspiração que não se atinge, a de estar em toda a parte como em sua casa, como na carta ao Dr. Jaguaribe, apensa ao final de *Iracema*, em que o narrador aspira à modorra da rede e ao à vontade nordestino perdido.

O romance, na visão de Lukács, nos conduz de volta à matriz das solidões. Ele é o sintoma de uma laceração entre o interior e o exterior, significativa de uma diferença essencial entre o eu e o mundo, de uma inadequação entre os sonhos dos homens, sua alma, e a ação que lhes permite a máquina do mundo. Ou, ainda, a saudade e solidão que atingem, por razões distintas, Iracema e Martin.

Alienada de seu povo, ao partir com Martim, Iracema abandona, de certo modo, o estado de natureza. Sem os "seus", segue o guerreiro branco. Mas este também vai deixá-la, ao partir com Poti em campanha. O estado de natureza com que a heroína agora se defronta é o da total solidão de um eu cujo destino se revela interrompido. Não pode voltar atrás, nem ir mais adiante.

No segundo momento do romance, Iracema tem diante de si a hipótese regressiva e mortal de retorno ao estado mais primitivo do primitivo: o de identificar-se com o indiferenciado, até que a morte definitivamente a faça refluir para a dimensão de terra-mãe, que a enterra.

Martim, em solidão, à beira do penhasco, lembra da noiva distante, da sociedade de que precisou abdicar na aventura da colonização. Penetra no mundo natural, mas dele não participa, senão como ameaça: leva o desconcerto à tribo de Iracema e, no concerto das nações indígenas, implanta a mairi dos cristãos.

Seus personagens, como a da casa de D. Antonio de Mariz, estão sempre na iminência do abismo. Peri, assemelhado às águas do rio que não deságua no marnão se abre ao comércio das nações, nem ao da urbanidade. Pelo conluio obscuro da vida natural com a razão social, Peri é impedido de localizar a si mesmo num espaço que não o da natureza selvagem, no qual é condenado a ficar retido, pelo código de um processo civilizatório que confere apenas a Ceci o poder de dupla mobilidade. Estabelecer moradia na selva e na cidade, ou nos espaços internos e externos ao mundo citadino é prerrogativa vedada ao homem natural.

Na filosofia que o embasa, e na arte com que encarna sua forma, o romance de Alencar põe em circulação a luta desigual, jamais vitoriosa, do homem natural com a potência de forças que ele não domina, no confronto de seus desejos, suas perdas e o horror da morte. Em suas páginas se encena o drama da construção identitária de uma comunidade imaginada. Fragmentos da trajetória de uma identidade em crise ecoam nas diversas narrativas de Alencar.

Se "Tudo passa pela terra" (Alencar, 1975, 57), o mito se transmuda em história, na confluência do corpo morto da mãe, a virgem de Tupã, com o silêncio reservado ao filho, ícone de uma pesada ausência: o brasileiro Moacir vive ao custo do corpo morto de Iracema, enterrada sob a força de uma outra fecundação, a da mairi dos cristãos:

Muitos guerreiros de sua raça acompanharam o chefe branco, para fundar com ele a mairi dos cristãos. [...] A mairi que Martim erguera à margem do rio, nas praias do Ceará, medrou. Germinou a palavra do Deus verdadeiro na terra selvagem e o bronze sagrado ressoou nos vales onde rugia o maracá. (José de Alencar, 1975, 57)

Locus nada ameno de uma autoctonia fraturada, o corpo de Iracema recua à condição de sombra melancólica, e percorre, sustenta e corrói, subterraneamente, o tom de outra forma eufórico de uma narrativa urdida sob o signo das identidades em solidão.

Reserva-se, aos dois personagens maiores da galeria histórico-indianista de Alencar, o trágico movimento para dentro de si mesmos, até se confundirem com a natureza que, se os concebeu, irá retê-los e, num certo sentido, engolfá-los em seus domínios e mortal solidão.

Não é de pouca monta o que Alencar realiza ao tematizar a solidão como lugar da origem da nacionalidade. Ao fazer isto, ele recupera, provavelmente sem saber que Rousseau também o fizera, o questionamento da transformação, em mercadoria, da moeda cultural por excelência, o homem pactário do contrato social.

Alencar trazia à luz a discussão de um tópico extremamente problemático e não o representava exatamente como mais um intelectual envolvido com a elite vinculada, diretamente, ao Império e ao Instituto Histórico e Geográfico, instituição que, de modo oficial, implantava uma visão de brasilidade.

De certo modo incompatibilizado com as elites nacionais, e sem contar com "o povo", até hoje uma categoria à margem de qualquer direito entre nós, o terreno em que se movia sua preocupação com a "hipótese Brasil" e as dores da nacionalidade era singular.

Se na França «'[o] povo' identificado com 'a nação' era um conceito revolucionário, mais revolucionário do

que o programa liberal-burguês que pretendia expressá-lo» (Hobsbawm, 1986, 78); Alencar, no Brasil, dispunha apenas do programa, contraditório, da incipiente burguesia nacional, cujo florescimento, no início do século, se marcava por uma face extremamente tênue, em que a nacionalidade 'brasileira' era uma hipótese encravada na nacionalidade portuguesa transplantada, por motivos político-econômico europeus, para terras tropicais.

Tematiza-se e problematiza-se, portanto, nas narrativas de Alencar, a diferença que importa ao pacto social do Estado-nação recém-formado: a sutil distinção entre os que podem ocupar os domínios e fundar cultura e civilização -- os que atribuem o valor de mercado, sem serem mercadorias, e aqueles que, pertencendo à terra, são condenados ao silêncio, à morte, à solidão. Diferentemente de como tem sido lido, o romance de Alencar narra, com mestria, os vazios e fraturas sob os quais se engendram as marcas e estigmas de nossa identidade.

Notas

1. José de Alencar, *O guarani*, in: *Obra completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1964, vol. 2, p. 25-280.

2. Eric Hobsbawm, "O mundo na década de 1780", *A era das revoluções. Europa 1789-1848*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986, 5ª ed., p. 73.

3. Jean-Jacques Rousseau, Émile ou de l'éducation, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 239. As demais citações da obra serão feitas no corpo do texto.

4. Ian Watt, Mitos do individualismo moderno. Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe (trad. Mário Pontes), Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997, p. 178.

5. Jean-Jacques Rousseau, Os *devaneios do caminhante solitário* (trad. Fúlvia Maria Luiza Moretto), Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1995, 3ª ed.

6. Jean Starobinski, *Jean*-Jacques-Rousseau. A transparência e o obstáculo. Seguido de sete ensaios sobre Rousseau (trad. Maria Lúcia Machado), São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p. 346.

7. Jean-Jacques Rousseau, *As confissões* (pref. e trad. de Wilson Lousada), Rio de Janeiro, Ediouro, [s.d], p. 15.

8. Ian Watt, *A ascensão do romance, estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, (trad. Hildegard Feist), São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 60.

9. Hanna Arendt, *Rahel. Rahel Varnhagen, a vida de uma judia alemã na época do Romantismo* (Trad. Antonio Trânsioto e Gernot Kludash), Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994, p. 20

10. Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos* (trad., pref. e notas Victor-Pierre Stirnimann), São Paulo, Iluminuras. 1994, p.103. (Biblioteca Pólen)

A *troupe* dos meninos poetas

Ana Claudia da Silva
Universidade de São Paulo / FAPESP

Esta comunicação, desenvolvida com o apoio da FAPESP, é parte de um projeto mais amplo que busca rastear as personagens infantis na obra do autor moçambicano Mia Couto e do brasileiro Guimarães Rosa. Estas encontram-se inseridas num grupo significativo que desfila por toda a obra dos dois autores. Tratam-se de seres errantes, cegos, exilados, videntes, velhos, loucos, crianças, bêbados: uma multidão de tipos humanos que têm em comum o fato de serem colocados continuamente à margem da sociedade.

Do conjunto dessas personagens, pois, priorizamos as crianças como objeto mais específico de estudo. Esta escolha se justifica não apenas pelo fato de as mesmas ocuparem um lugar privilegiado na obra dos dois autores, mas por possuirem qualidades que as assemelham aos poetas. Para isso, procuramos tecer alguns fios aproximativos entre duas personagens: Muidinga, uma das personagens centrais do romance *Terra sonâmbula*, de Mia Couto e Miguilim, protagonista da novela "Campo Geral", de Guimarães Rosa.

Do conjunto das personagens infantis existentes nas obras dos dois autores, destacam-se Muidinga e Miguilim como seres paradigmáticos desses universos ficcionais. A despeito das diferenças culturais que geram-nos em suas singularidades, os dois meninos guardam entre si algumas semelhanças. Além do fato de estarem ambas à margem da sociedade, essas duas personagens têm em comum uma capacidade de apreender a realidade pelo olhar e reconstrui-la através da linguagem. Miguilim traz em si o olhar da criança que apreende o mundo e o admira, nomeando-o e revelando-o através da palavra. Muidinga, por sua vez, redescobre a si mesmo assistindo ao lento despertar da terra moçambicana.

Muidinga

O romance *Terra sonâmbula*[1], do autor moçambicano Mia Couto, é uma trama de narrativas que se entrelaçam a partir da leitura dos cadernos de Kindzu, feita pelo menino Muidinga. Interessa-nos, nesta comunicação, focalizar a personagem logo no início do romance, quando nos é apresentada. O primeiro capítulo coloca-nos diante de uma paisagem desoladora: "Naquele lugar, a guerra havia morto a estrada"[2]. Um lugar indefinido, uma guerra, uma estrada destruída. Nesse cenário de ruínas, caminham um velho e um menino. A longa viagem, sem outro destino que não o fugir da guerra, inicia-se por insistência do miúdo, desejoso de encontrar seus pais.

A primeira informação que o narrador nos dá após revelar o nome do garoto, Muidinga, é que este caminhava *à frente* desde o início da viagem. É de se notar que, já aqui, nesse pormenor que poderia passar despercebido aos olhos de um leitor menos atento, instaura-se um abismo a separar (ou a unir?) o jovem e o mais velho: é a criança que caminha à frente, como se coubesse a ela, e não ao velho, como seria de se supor, a tarefa de indicar o caminho, o rumo, o norte.

Na seqüência, o narrador coloca-nos brevemente ao par da história do menino: acometido de grave doença, Muidinga fora abandonado num campo de refugiados. Tuahir, o velho, toma-o sob sua guarda, dispensando-lhe os cuidados necessários para o restabelecimento da saúde e incumbe-se de ensinar-lhe novamente os inícios: Muidinga reaprende a andar, falar, pensar. E cantar. "Quando iniciara a viagem, já ele se acostumava de cantar, dando vaga a distraídas brincriações."[3] O neologismo *brincriações* assinala a capacidade criadora própria das crianças, em suas brincadeiras e histórias.

Na sua viagem, o velho e o menino acabam por refugiar-se num velho machimbombo[4] queimado. Mais uma vez é o miúdo quem insiste com o mais velho para que se respeite a tradição e limpe-se o lugar, enterrando os corpos incendiados. Tuahir, cansado da viagem, reluta, mas Muidinga apresenta-lhe um último argumento decisivo: "Lhe peço, tio Tuahir. É que estou farto de viver entre os mortos."[5] O velho cede ao desejo do garoto e ambos saem a enterrar os cadáveres. Feito isso, percebem terem deixado para trás um outro corpo, junto ao qual encontrava-se uma mala fechada. Enterram também este e em seguida verificam que a mala continha, além de roupas e comida, alguns cadernos e papéis velhos. Cedendo a uma intuição, o menino guarda para si os cadernos. À noite, acendem a fogueira. Muidinga senta-se perto do fogo e começa a ler. Na verdade, esse é um momento de revelação, pois o menino descobre que já sabia ler: "Balbucia letra a letra, percorrendo o lento desenho de cada uma. Sorri com a satisfação de uma conquista. (...) Seus olhos se abrem mais que a voz que, lenta e cuidadosa, vai decifrando as letras. Ler era coisa que ele apenas agora se recordava saber."[6]

Nota-se, no trecho citado, a sensação de prazer, de conquista despertada pela leitura. Depois, no decorrer

da história, a leitura dos caderninhos levará Muidinga a descobrir sua própria identidade, sua história, seu passado que, afinal, lhe vem revelado pelos escritos do morto. A descoberta da leitura abre ainda possibilidades ilimitadas para o menino, que se admira: "(...) afinal, sabia ler? Que outras habilidades poderia fazer e que ainda desconhecia?"[7] A palavra inaugura, assim, para Muidinga, um novo horizonte, do devir, do vir a ser: todo o conhecimento – de si mesmo, da sua terra, da sua gente – se torna agora acessível, constituindo força motriz da transformação. O menino sem memória e sem passado torna-se, assim, sujeito, protagonista da História.

Miguilim

Se o processo de conhecimento, para Muidinga, passa fundamentalmente através da palavra escrita, o mesmo não ocorre com o menino de Guimarães Rosa. Miguilim não possui a habilidade da leitura, que só ao final da novela se tornará possível com a sua ida para a cidade, onde terá a possibilidade de freqüentar a escola e aprender um ofício. A poesia, entretanto, não é desconhecida do menino, que volta, para tudo que o cerca, um olhar admirado.

Há, no nosso entender, três modos de conhecimento privilegiados em Miguilim. Um deles é a intuição. Segundo Dante Moreira Leite[8], Miguilim não tem a compreensão imediata das coisas que se passam à sua volta: percebe-as, mas não alcança explicá-las, como no caso da briga entre o pai e a mãe: "Miguilim entendeu tudo tão depressa, que custou para entender."[9] Também é por intuição que o menino se recusa a entregar à mãe o bilhete do Tio Terêz; do mesmo modo, ainda, toma consciência da morte iminente do Dito.

Outro modo de conhecimento em Miguilim é a percepção sensorial. Miguilim guarda de tudo impressões de cores, texturas, cheiros, perfumes:

> "O relar da folha da enxada, nas pedrinhas, aqueles bichos miúdos pulando do capim, a gente avançando sempre, os pés pisando no matinho cortado. Dava o cheiro gostoso, de terra sombreada. As moças de lindos risos, na fazenda grande do Barboz, as folhagens no chão, as frutinhas vermelhas de cheiro respingado (...)"[10]

Aqui, fios da lembrança – memória sensorial – se misturam às sensações do presente, compondo um todo de significados que o menino não alcança jeito de explicar.

Há ainda um terceiro modo de conhecer, em Miguilim, que é o conhecimento poético. Bem cedo é despertado nele o encantamento pelas palavras. Miguilim gostava de contar estórias. Nas lembranças escassas da terra natal, o Pau-Roxo, o menino lembrava de um terreirinho com um peru: "(...) o peru era a coisa mais vistosa do mundo, *importante de repente, como uma estória* (...)"[11] Ao voltar da viagem que fizera para ser crismado, Miguilim desculpa-se por não ter trazido uma lembrança para os irmãos. E vai logo inventando história: "— Estava tudo num embrulho, muitas coisas... Caiu dentro do corgo, a água afundou... Dentro do corgo tinha um jacaré, grande..."[12] Miguilim era tão bom contador de histórias que o Dito, nos últimos instantes de vida, manda chamá-lo e pede-lhe que conte a história da Cuca Pingo-de-Ouro. Miguilim, entretanto, tomado pela emoção da perda iminente do irmão adorado, não consegue.

O momento de maior revelação na narrativa se dá no final, quando chega ao Mutum o Dr. José Lourenço, do Curvelo. Observando Miguilim, o médico descobre a sua miopia, que se confirma quando o doutor lhe empresta os óculos. Miguilim coloca-os e, pela primeira vez, descobre que o mundo à sua volta era muito mais bonito do que ele até então tinha enxergado. E admira-se de mais ver:

> "Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãozinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo..."[13]

Ao entusiasmo de tanto ver, segue-se a paixão de contar. Miguilim carece de correr pra dentro, contar a todos o que tinha visto. Não bastava a descoberta, era preciso comunicá-la, transformar em palavra viva a experiência vivenciada. Antes, ainda, de partir para a cidade, Miguilim pede ao doutor para emprestar-lhe novamente os óculos. E finalmente descobre: o Mutum era bonito! Olha muito para tudo e para todos, já em jeito de despedida, querendo guardar nos olhos aquilo que, mais uma vez, a emoção do momento impedia de exprimir.

Os meninos poetas

Nesta breve incursão pelo mundo das personagens infantis, gostaríamos de enfatizar que, ao lado da percepção sensorial, também uma certa capacidade imaginativa de recriação do real é privilégio tanto dos meninos quanto dos criadores literários. É por isso que Henriqueta Lisboa refere-se a Miguilim como um

menino poeta:

> Se observarmos o comportamento de Miguilim em diferentes ensejos, seu psiquismo, reações e intuições, experiências afetivas, reflexões mentais, problemas morais, deslumbramento diante da natureza, apreensiva sensibilidade, fascinação pela sete cores, desejo de compreender e ser compreendido, pudor no sofrimento, faculdade de contenção, fantasias despautadas, chegamos à conclusão tranqüila de que se trata de um menino poeta.[14]

O poeta, assim como a criança, é aquele que ad-mira, que olha, que se deixa surpreender pela verdade oculta em cada ser. Sua arte não é só artesanato, arranjo de palavras de uma certa forma mais ou menos agradável, mas parte de uma revelação: o poeta mostra ao leitor um certo modo de conhecer alguma coisa, de apreender o mundo. A poesia, portanto, é instrumento de conhecimento do real. O olhar do poeta detém-se sobre as coisas e as palavras com a mesma admiração de Muidinga ao descobrir em si a capacidade de ler, ou de Miguilim, ao colocar os óculos do doutor: apetece-lhe antes de tudo conhecer e, depois, feita a descoberta, comunicá-la. Desse modo, ver, vislumbrar, intuir, perceber, sentir, contar e ler, que são formas de conhecimento que atuam plenamente no universo infantil, são igualmente qualidades que aproximam as crianças dos poetas.

Assim como Muidinga e Miguilim, encontraremos na obra de Mia Couto e Guimarães Rosa um número significativo de personagens infantis que guardam a essência de uma sabedoria secreta, privilégio da infância, que o homem parece perder com o crescimento. A construção dessas personagens aponta para uma necessidade de buscar, na origem da vida, esse outro modo de conhecer inerente à infância, de onde brota a expressão poética.

Para concluir nossa reflexão, gostaríamos de lembrar as palavras de Mia Couto, no prefácio do recém lançado livro do poeta Virgílio de Lemos: "A infância, esse tempo mais inventado que vivido, é um ancoradouro, retaguarda e inspiração de toda a aventura. E a vida do poeta passa a ser erguida com os mesmos materiais da infância – magia e invenção."[15] Compete a nós, leitores, portanto, saborear as deliciosas *brincriações* com que, ao longo dos tempos, poetas da estatura de Mia Couto e Guimarães Rosa, entre tantos, teimam em nos saudar.

Bibliografia:

COUTO, Mia. "Prefácio". In LEMOS, Virgílio de. *Eroticus moçambicanus*: breve antologia da poesia escrita em Moçambique. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. 3ª ed. São Paulo: Ed. Nacional; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

LISBOA, Henriqueta. "O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa". In: COUTINHO, Eduardo F. (sel.). *Guimarães Rosa.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de baile). 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Notas

1. COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

2. *Op. cit.*, p. 9.

3. *Op. cit.*, p. 10.

4. Ônibus.

5. *Op. cit.*, p. 12.

6.*Op. cit.*, pp. 14-15.

7.*Op. cit.*, p. 41.

8. LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. 3ª ed. São Paulo: Ed. Nacional; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977. pp. 178-192.

9. ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim* (corpo de baile). 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 22.

10. *Op. cit.*, p. 132.

11. *Op. cit.*, p. 16 (grifo nosso).

12. *Op. cit.*, p. 18.

13. *Op. cit.*, p. 140.

14. LISBOA, Henriqueta. "O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa". In: COUTINHO, Eduardo F. (sel.). *Guimarães Rosa.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna Crítica; 6). p. 174.

15. In LEMOS, Virgílio de. *Eroticus moçambicanus*: breve antologia da poesia escrita em Moçambique. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 16.

"Almeida Garrett e Gonçalves Dias,
diretrizes principais do lirismo romântico"

Maria de Jesus Evangelista*

Queria no Brasil uma poesia brasileira,
isto é Portuguesa legítima no desenho,
americana no colorido - Garrett

Resumo: Almeida Garrett e Gonçalves Dias pertencem ao cânone romântico europeu na medida em que, com a sua obra de poeta e de escritor, concorrem para as diretrizes principais do lirismo do século XIX, é isso não somente no que concerne ao enriquecimento da estética romântica, com a contribuição da lírica de tradição portuguesa, mas também pela expressão do homem romântico, dimensionada com uma nova sensibilidade de espontânea simplicidade, própria dos *Cantos* de Gonçalves Dias.

Minha Comunicação sobre Garrett e Gonçalves Dias tem como estrutura uma epígrafe de Garrett – gosto de epígrafes, elas servem para indicar um caminho para a melhor compreensão do que se deseja transmitir, se às vezes isso não se faz claro como se desejava; o resumo que parece não foi remetido nos prazos, e por esta razão, não se encontra no programa do Congresso.

Como se trata de lembrar as possíveis homenagens aos duzentos anos de nascimento de Almeida Garrett, a ótica do trabalho é ao mesmo tempo em nível de história literária, e em nível estilístico, e tem por *corpus* alguns textos dos *Cantos* de Gonçalves Dias, que se referem a sua teoria poética, sem contudo limitar-se com exclusividade a este tema metapoético. E quanto a textos de Garrett, embora a pesquisa se estenda a toda sua obra, cito apenas o seu livro de 1853, *Folhas Caídas*, permitindo-me ler, antes de tudo, o poema de abertura do "Primeiro Livro", desta obra poética:

IGNOTO DEO

D.D.D.

Creio em ti, Deus: a fé viva
De minha alma a ti se eleva.
És: – o que és não sei. Deriva
Meu ser do teu: luz... e treva,
Em que – indistintas! – se envolve
Este espírito agitado,
De ti vem, a ti devolve.
O Nada, a que foi roubado
Pelo sopro do criador
Tudo o mais, o há de tragar.
Só vive de eterno ardor
O que está sempre a aspirar
Ao infinito donde veio.
Beleza és tu, luz és tu,
Verdade és tu só. Não creio
Senão em ti; o olho nu
Do homem não vê a terra
Mais que a dúvida, a incerteza,
A forma que engana e erra.
Essência! A real beleza,
O puro amor – o prazer
Que não fatiga e não gasta...
Só por ti os pode ver
O que inspirado se afasta,
Ignoto Deus, das ronceiras,
Vulgares turbas: despidos
Das coisas vãs e grosseiras
Sua alma, razão, sentidos,
A ti se dão, em ti vida,
E por ti vida têm. Eu consagrado
A teu altar, me prostro e a combatida
Existência aqui ponho, aqui votado

Fica este livro – confissão sincera
Da alma que a ti voou e em ti só spera.

Como me parece devem ser trabalhos desse tipo, deixarei a conclusão em aberto, mas lembrando que a presença de Garrett se estende sobre todo o Romantismo brasileiro, e não somente sobre a poesia.

Parece-me oportuno apresentar nas comemorações dos duzentos anos de nascimento do escritor e poeta português João Baptista Leitão de Almeida Garrett (Porto, 1799 – Lisboa, 1854) aqui neste 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas parte do resultado de leituras que realizei, em Portugal e no Brasil, de sua obra completa, ao longo de quase dois lustros, numa comparação com a obra poética de Antônio Gonçalves Dias, poeta e escritor, nascido no Maranhão, em 1823 e falecido no naufrágio do navio "Ville de Boulogne", em águas maranhenses, em 1864.

A pesquisa se fez demorada e sistematicamente extensa, ditada aliás pela própria obra destes escritores que, além de poetas, eram ambos autores de teatro e de obras ensaísticas sobre cultura de sua terra; em Garrett sobre os cantares populares, romanceiros; em Gonçalves Dias sobre línguas indígenas, conforme o seu *Dicionário*, bem como sobre teorias poéticas. Desde o início pensava em publicar os resultados desses estudos, pretensão que por muitas razões foi sendo adiada. Serviu-me isso porém para os cursos que ministrei sobre o Romantismo português, na Universidade de Brasília.

Iniciei a pesquisa com o propósito de fazer um pós-doutorado em Literatura Comparada, em Portugal, pois fora contemplada com uma bolsa de estudos pela Fundação Calouste Gulbenkian. O tema geral seriam as influências literárias de Almeida Garrett sobre os poetas românticos brasileiros que gozavam da minha predileção para as tarefas de docentes, na Universidade de Brasília, e sobre demais responsabilidades como professora de Literatura Brasileira.

O ponto de partida assim encontrava-se no cerne da história literária do Romantismo no Brasil, onde o estudioso vai defrontar-se com, pelo menos, duas grandes contradições. Uma é com relação ao tema da lusofobia que nascendo no seio da sociedade ufanista pós-independência, revelada como um traço de originalidade da nascente cultura nacional, se estenderia à literatura e também à poesia, espaço tão pouco apropriado a litígios. Com relação a esse dado, propunha-me sempre muitas questões, e estas de uma forma ou de outra tolhiam-me os passos nas afirmações. Como poderiam os principais poetas românticos brasileiros, dentre os quais selecionara três possíveis "chefes de geração" abjurarem da literatura mãe? (Manuel Bandeira, um provável néo- romantismo do século XX brasileiro chama-a de avozinha "- Portugal meu avozinho").

Considerando pois vários aspectos do mesmo passado histórico e cultural, esse tema da lusofobia seria inconsistente, sobretudo do ponto de vista estético. O Brasil do Romantismo é contraditório, mas guarda a razoável, e necessária, coerência na sua evolução estético cultural.

O 1822, véspera do nascimento de Gonçalves Dias, o poeta maior do oitocentos brasileiro, excita os ânimos separatistas, cria mitos de independência política e social; a desejada independência literária, estilístico-poética, melhor dizendo, terá no entanto que aguardar outros tempos e outros escritores, de cá e de lá. Possivelmente para a nossa satisfação jamais haverá uma cristalina separação entre os dois universos poéticos, o português e o brasileiro, subjazendo sempre o sentido orgulho, de ambos os lados, talvez, das origens de nossa vinculação com a literatura portuguesa, não somente por falarmos a mesma língua portuguesa, como também pela presença constante, em nossos poetas, da tradição lírica de toda a península ibérica.

Nenhum brasileiro, medianamente culto, nega sua participação nas emoções contidas na poesia de língua portuguesa desde os cancioneiros, passando pela excelência da gostosa singeleza das criações de Gil Vicente, da grandeza poética de Camões, não apenas o épico, mas sobretudo o lírico, até chegar-se a conscientização, já enraizada, mesmo entre indivíduos que desconhecem a teoria de Fernando Pessoa, repentindo-a muitas vezes com ênfase, de que a nossa pátria é bem maior do que o chão de nossa terra, a nossa pátria é a Língua Portuguesa. O selo nessa declaração, brasão impresso em forte cor, foi carimbado para todos nós, portugueses e brasileiros, com o prêmio da Academia Sueca, quando atribuiu ao escritor português, José Saramago, o Prêmio Nobel deste ano de 1999, às portas do terceiro milênio, mas desejado, e certamente merecido, há quase um século, por todos nós, povos de língua portuguesa.

Voltando às contradições surgidas e cristalizadas no século XIX na cultura e na literatura brasileiras, podemos observar que, além da componente língüistica, há outra tão fortemente marcante quanto esta. Trata-se de questões concernentes à etnia. Portuguesa e branca sempre foi a raça dominante no Brasil dos românticos, e também a parte dona do dinheiro e de tudo o mais que isto implica, representando, portanto, também a preponderância do poder econômico, razão mais do que suficiente para o seu domínio nos muitos aspectos sociais e culturais. Se com relação a esses aspectos o fato foi bem decisivo, para aqueles que dizem respeito à literatura, à arte e à poesia o peso é, bem maior nessa relação de proximidade e influências. Cito a propósito Afrânio Coutinho (1955 : 577): "O momento é de prosperidade geral e de progresso em todas as direções. Depois da presença da Corte Portuguesa e da Independência, esse

progresso é ascendente e constante".

É portanto neste contexto, e sob este ponto de vista, que se estabelecem as influências de Almeida Garrett, como representante da literatura européia de língua portuguesa, embora caudatária de outras literaturas européias, sobre a literatura brasileira, numa espécie de segunda geração, e americana, da literatura de Portugal. Parece-me que a nossa história literária pós-independência não vê nessa conceituação desprestígio algum.

E quanto à importância de Garrett nesse momento de nossa cultura literária, cito Antonio Candido (1959:12) : "Sabemos que Porto Alegre foi talvez o primeiro a ter alguns vislumbres, através de Garrett, que conheceu e freqüentou em Paris no ano de 1832, dele recebendo uma espécie de revelação, que transmitiria ao amigo Magalhães, chegado no ano seguinte". Permito-me citar Porto Alegre, na mesma página do Professor Antonio Candido: "Foi Garrett o primeiro poeta português que me fez amar a poesia, porque me mostrou a natureza pela face misteriosa da criação em todas as suas fazes, em todas as suas sonoras modificações". E é ainda com Antonio Candido que trago o contributo a esta Comunicação do crítico e historiador de nossa literatura José Veríssimo: "É quase certo que foi sob influência do *Bosquejo* e da obra crítica e literária de Garrett que fazendo violência ao seu próprio temperamento eles (os escritores românticos brasileiros) entraram na corrente puramente romântica.". (*Estudos de Literatura*, II, p.182).

O entusiasmo pelo poeta das *Folhas caídas* tem sua razão de ser também nas atenções dadas pelo autor de *Viagens na minha terra* à poesia que se fazia no Brasil, não somente através de sua sugestão para temas brasileiros, sobretudo indígenas e das grandezas da natureza americana, mas também na sua tentativa de poetizar esses mesmos temas. Andrée Crabbé Rocha (mulher de Miguel Torga) professora catedrática da Universidade de Coimbra e autora de sérios ensaios sobre a obra de Almeida Garrett – seu trabalho sobre o teatro de Garrrett é decisivo – estudando as relações do poeta romântico português com o Brasil informa a cerca das criações literárias de Garrettt sobre temas brasileiros: "São três ao todo as tentativas de ficção com assuntos brasileiros que Garrett nos deixou, e é curioso notar que se escalonam desde a mocidade até a morte. A primeira, uma novela intitulada *Komahy* (ainda inédita, conservada na Biblioteca da Universidade de Coimbra), é um fragmento apenas, de composição muito atropelada, não datado, mas que se pode situar à volta de 1827.(...) Sabemos que o autor tentava contar-nos o romance dum jovem chefe indígena e da lendária Mohema, (...) uma história que se passava num ambiente que lhe era totalmente estranho (...) em 1845, se lembra novamente de tratar o assunto ligado ao Brasil, fá-lo com outra manha. *Um brasileiro em Lisboa*, apresenta-nos um homem do Novo Mundo a escrever do Velho à sua amada de nome Mohema, como a heroína de *Komahy* (a imaginação do poeta fixa-se neste apelido "suave como o suco da jabuticaba, doce ao ouvido como o canto do sabiá". (ave consagrada por Gonçalves Dias em1843, no poema "Canção do Exílio", certamente de conhecimento de Garrett).

"Ei-lo já no fim da vida a regressar ao Brasil em imaginação (...) tenta novo romance brasileiro. Intitula-se *Helena*, e figura imcompleto como o deixou o autor, nas suas *Obras Completas*. (ed.do Porto, Lello. p.931) O último capítulo traz a data de 1853". E "tanto pela época, como pela extensão do texto e desenvolvimento da ação, o fragmento contém matéria para reflexão mais demorada que os outros. (...) É curioso notar que os poucos achados literários de *Helena* têm, como ponto de partida, elementos portugueses".

Esses fatos sensibilizam os escritores brasileiros, o que de certa forma se reveste de grande importância para as aproximações que podemos estabelecer entre os poetas portugueses, Garrett mais do que qualquer outro, e os românticos de nossa literatura, que desse modo se faz uma literatura em consonância com o Romantismo europeu.

Ao organizar, em 1968 uma antologia poética do Romantismo europeu, com o título de *Le livre d'or du Romantisme*, Karl Petit inclui dois textos de Almeida Garrett. Um do seu teatro, Ato 1 cena 7 da peça *Frei Luís de Sousa*, com tradução de G. le Gentil como exemplo de "Une leçon de civisme". O outro, de maior interesse para esta Comunicação é a versão, também de Le Gentil, do poema "Anjo és", do Primeiro livro de *Folhas Caídas* – "Tu es un anje" e é sobre o tema de "La femme fatale"; e Karl Petit acrescenta "La femme fatale est, en tant que thème d'inspiration, le digne pendant du héros romantique".

Esse fato, levou-me a considerar Garrett como representante do romantismo europeu e tomar o seu livro *Folhas Caídas* como exemplar quanto ao seu lirismo subjetivista e do mesmo determinante quanto às diretrizes do romantismo do século XIX. Permitiu ainda observar as semelhanças entre essas diretrizes garretianas e européias, conseqüentemente, e a lírica gonçalvina, em particular os *Cantos*. Ambos os escritores de língua portuguesa expressam suas emoções nas formas existentes de tradição lírica, mas também as renovam na medida em que se servem não somente dessas formas líricas tradicionais, mas também combinam na mesma expressão das emoções os diversos modos, as originais vozes da sua poética. Portanto, apresento algumas idéias poéticas dos *Cantos* de Gonçalves Dias e nas *Folhas Caídas* de Almeida Garrett com a certeza de que nesses textos encontram-se as diretrizes principais do lirismo romântico. Com a leitura dos *Cantos* gonçalvinos, e os poemas de Garrett que compõem *Folhas Caídas* teremos ainda como distinguir que são iguais, mas diferentes num jogo de palavras para significar que mesmo se expressando na mesma sonora língua portuguesa, pode-se concluir, com o professor e poeta mineiro Hélio Lopes, que "em Gonçalves Dias a concepção estética dominante em Portugal e no Brasil era a

mesma; os motivos, porém eram outros, e a linguagem também. O léxico e a sintaxe continuam lusos". O que pode ser comparado com a conclusão a que chega a professora Andrée Rocha: "É curioso notar que os poucos achados literários de *Helena* têm como ponto de partida elementos portugueses". Donde se conclui que do ponto de vista estético o romantismo de língua portuguesa, que seja o do Brasil, que seja o de Portugal é um só e único.

Nota

* Doutora em Literatura Brasileira e professora de Literatura Brasileira e Portuguesa na Universidade de Brasília, Brasília, DF – Brasil

Bibliografia: (Somente os livros citados no trabalho).

1. Almeida Garret*, Folhas Caídas*, Lisboa, Portugália Editora, (1954 data da Introdução de José Gomes Ferreira), 226 p.

2. Gonçalves Dias, *Poesia completa e prosa escolhida*, Rio de Janeiro, Editora José Aguilar, 1959, (1ª ed) volume único 926 p.

3. Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira* (momentos decisivos) 4ªed, 2º volume, 440 p.

4. Afrânio Coutinho, *A literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, Livraria S. José, 1955, 1ª ed., vol. 1, Tomo 2 da p. 561 a 1022.

5. Karl Petit, *Le livre d'or du Romantisme/ Anthologie thématique du Romantisme européen*, Vervies, Marabout Université, 1968, 1ere éd., vol. único, 351p..

Análise de comparação do poema *Nevoeiro* da *Mensagem* de *Fernando Pessoa* e o *Canto X* da *Estrofe 145* dos *Lusíadas* de *Luiz Vaz de Camões*.

Laura Teixeira Miller
Universidade Federal de Santa Catarina

Fernando Pessoa e *Luís Vaz de Camões*, são dois poetas que usaram a poesia para mostrarem os valores de um mesmo feito, a glória de Portugal, não hesitando na crítica e nos elogios. Este ensaio colocará em tensão o poema *Nevoeiro* de *Fernando Pessoa* e o *Canto X estrofe 145* de *Luiz Vaz de Camões*, contextualizando ambos no seu período histórico.

Nossa análise começa por *Luíz Vaz de Camões*.

Luís Vaz de Camões foi o único poeta português nacionalista da renascença, que por sua excelência pode ser colocado par a par com *Homero* e *Virgílio*.

Ele cantou as glórias e os feitos portugueses, que se lançaram por oceanos desconhecidos e descobriram, em nome do rei de Portugal, terras incultas, levando até elas a salvação da fé, do catolicismo.

Na crítica de *Francisco da Silveira Bueno* aos *Lusíadas* ele diz

"Nenhum escritor eclesiástico simboliza mais perfeitamente o espírito hostil do catolicismo contra o muçulmanismo do que *Camões.* Ele encarna sozinho todo o ódio europeu e cristão ao invasor asiático e herético" E isso se vê quando *Camões* diz:

> "Vós que esperamos jugo e vitupeio
> do torpe Ismaelita cavalleiro
> o Turco Oriental e do Gentio
> que inda bebe o licor do sancto rio".

Com esses versos *Camões* relembra ao novo monarca português *D. Sebastião* que a missão que tiveram os reis seus antepassados de cristianizar o mundo, também a ele lhe cabe e é essa ânsia, esse desejo de cristianizar o mundo muçulmano que será a perdição de *D. Sebastião*.

Os Lusíadas, segundo *Bueno*, cantam a grande epopéia "do patriotismo do amor, do mar e do comércio e do catolicismo em sua luta contra o islamismo, de um Portugal que no século XVI atingiu um apogeu de glória, quando as riquezas confluíam de todas as partes do mundo, convergindo para um único porto, o de Lisboa, que se tornaria o maior empório do Atlântico.

Com todo esse luxo e riqueza, o ímpeto heróico português, degenerou-se, adormeceu, convertendo-se num materialismo, a que o destino da pátria não parecia mais dizer respeito.

O trono enfraqueceu, sem herdeiros diretos. As chagas de Cristo que tremulavam no símbolo da bandeira portuguesa não mais tinham a força de outrora. É neste clima de dissolução que Camões escreve sua obra maior, *Os Lusíadas,* cantando os feitos dos heróis antigos como, *Nuno Alvares*, *Egas Muniz*, *Dom Fuas* , *Vasco da Gama* entre outros, que ele descreve como super-homens. Ele tenta assim acordar e sacudir o patriotismo e o orgulho português, incentivando mesmo o jovem rei D. Sebastião a novos feitos "Hum novo exemplo de amor dos patrios feitos valorosos".

Camões faz como um apelo ao jovem rei:

> "Fazei, senhor. Que nunca os admirados
> Alemães, Gallos, Italos e Inglezes
> Possão dizer que são pera mandados
> Mais pera mandar os Portugueses"

Todo o conteúdo dos *Lusíadas* é um canto de glória ao passado, mas no canto final Camões parece antever os anos terríveis que se sucederam ao reinado efêmero de D. Sebastião, com a ameaça e depois certeza do domínio espanhol em Portugal por 60 longos anos onde Filipe I (II da Espanha), Filipe II (III da Espanha) e Filipe III (IV da Espanha), se sucederam no trono português, após o desaparecimento de D. Sebastião, na fatídica batalha de Alcácer Quibir.

Camões também tentará sacudir a nobreza da época com seus versos, a qual não julgava mais digna de si guerrear, deixando essa incumbência ao povo, e o poeta tristemente diz:

"A disciplina militar prestante
não se aprende, senhor, na phantasia,
sonhando, imaginando ou estudando,
senão vendo, tratando e pelejando" (X, 153)

E o desalento total do poeta de não conseguir mais despertar para as conquistas e descobertas os nobres portugueses, se vê nos seguintes versos:

"No mais, Musa no mais, que a lyra tenho
destemperada e a voz enrouquecida,
e não do canto, mas de ver que venho
cantar a gente surda e endurecida.
O favor com que mais se accende o engenho
não no dá a patria, não que está mettida
no gosto dea cubiça e na rudeza
de huã austera apagada e vil tristeza". (Canto X estrofe 145)

Séculos mais tarde um outro poeta se levantou, e desta feita, para cantar de novo Portugal de uma forma gloriosa, o passado heróico de Portugal, que passou e não mais volta. Esse poeta foi Fernando Pessoa. O poeta tão grande quanto a glória de Portugal, escreveu a *Mensagem* que, segundo Leyla Perrone-Moisés, "....em *Mensagem,* o poeta aparentemente alarga seu *EU* lírico , para ser o vate das antigas grandezas portuguesas e o profeta do V Império, a epopéia redunda também em auto-análise. A navegação se metaforiza como o anseio da descoberta de um *EU* que é ao mesmo tempo, a identidade nacional e auto-identidade pessoal." E mais na frente ela continua dizendo: "O nevoeiro em que Portugal jaz, é a mesma névoa que separa Pessoa do mundo. A queda e a impotência portuguesas são suas próprias. Ao debruçar-se sobre a história de seu País, Pessoa encontra um espelho que, por sua vez ele espelha... Encantados e nostálgicos, Portugal e Pessoa se desconhecem na incerteza imobilizante, perdem-se em fragmentos sem um todo 'tudo é incerto e derradeiro, tudo é disperso nada é inteiro' ".

Fernando Pessoa, ao escrever a *Mensagem*, fala de um Super-Camões. Ele tenta seguir o mesmo caminho de Camões, no entanto, no tocante à religiosidade, ele não canta o catolicismo como o fez Camões, chegando até mesmo próximo da blasfêmia, quando diz:

"Quando virás a ser o Christo
De quem morreu o falso
Deus".

A religiosidade de *Fernando Pessoa* é meio visionária, mítica, ele é cristão, mas um cristão avesso ao catolicismo, não se encaixando nos padrões do catolicismo vigentes na sua época. Ele crê em algo, porém sua crença é mística, é sobrenatural , é irreal.

Camões teve problemas com a igreja (apesar de clamar em altos brados a existência firme de Deus), pois sua obra colocou em estado de alerta os 'Santos Inquisidores", no entanto, para satisfazer o rei *D. Sebastião*, os prelados decidiram aprovar "*Os Lusíadas*" para publicação, citando entre outras coisas :

"... todavia, como isto he poesia e fingimento,
e o author como poeta não pretende mais
que ornar o estilo poetico, não tivemos
por inconveniente ir esta fabula dos
Deoses na obra, conhecendo-a por tal,
e ficando sempre salva a verdade
de nossa sancta fé, que todos os
deoses dos gentios são 'demonios'..."

Fernando Pessoa não sofreu pressão de ter aprovada ou não sua obra pela igreja (que naturalmente ele ignorava, desprezando-a até), mas a obra não teve a recepção que merecia, pois ao publicar seu livro *Mensagem* (única obra do poeta publicada em vida), ganhou em 3l de dezembro de 1934, somente o prêmio Antero de Quental de segunda categoria do Secretariado de Propaganda Nacional.

O tema principal da Mensagem são os feitos heróicos de outrora, e, segundo *Fernando Segolin*, "Não é propriamente a epopéia marítima dos portugueses e os indícios nela ocultos de um futuro redentor para a nação portuguesa que são o alvo último dos poemas de *Mensagem*. O Portugal desses textos identifica-se também com o próprio poeta, com todos os homens pertencentes à raça dos sonhadores, que buscam, movidos pela chama do desejo, do sonho, o sentido do ser...".

Fernando Pessoa, ao escrever *Mensagem*, se voltou para um passado que tinha sido a glória do povo português, e jazia na memória do tempo e do povo.

O poeta, com seu saudosismo, quis ser o portador dessa "memória" e mostrar a todos que nem tudo tinha ficado no esquecimento, na bruma levantada pelo nevoeiro que "engoliu " D. Sebastião. O poeta, ao enaltecer os feitos passados de Portugal, quis talvez demonstrar que na vida o Homem é feito de muitas máscaras, e a dele era a de ser sonhador, devaneando pelo inconsciente de sua alma para arrancar dela o que tinha de mais precioso e, só dele, o direito de sonhar.

Passamos então a analisar o último poema de *Mensagem*, "*Nevoeiro*" . O poeta inicia seu canto dizendo:

> "Nem rei, nem lei, nem paz nem guerra,
> Define com perfil e ser
> Este fulgor baço da terra
> Que é Portugal a entristecer –
> Brilho sem luz e sem arder,
> Como o que o fogo-fátuo encerra".

Nada mais parece sacudir a inércia na qual Portugal mergulhou, nem rei nem lei, nem paz nem guerra", podem simbolizar , encorajar ou até mesmo conduzir o povo a algum lugar. O desencanto do poeta se sente quando ele escreve:

> "Define com perfil e ser
> Este fulgor baço da terra
> Que é Portugal a entristecer".

Ele canta o Portugal de outrora, mas historicamente, no seu presente, Portugal está exatamente "a entristecer", pois a subida de Salazar em Julho de 1932 ao poder mergulha o país num poder algoz de totalitarismo, cujo símbolo ilusório era "Deus Pátria e Família", que logicamente teve alguma influência na sensibilidade do poeta.

Claro, Salazar pessoalmente nada importava ao poeta, pois ele é um saudosista monárquico, do retorno de D. Sebastião que seria a catapulta para o retorno do passado histórico grandioso de Portugal, e ele escreve:

> "Este fulgor baço da terra
> Que é Portugal a entristecer

Fulgor que ficou opaco, não deixando mais ver os grandes heróis do passado. Ele continua:

> "Brilho sem luz e sem arder,
> Como o que o fogo- fátuo encerra"

O esplendor do passado nada mais é que memória. Memória que perdura no orgulho dos portugueses e o poeta tenta resgatá-la com seus versos, mas ela nada mais é do que "fogo-fátuo" um fogo falso, um clamor ilusório.

Estes primeiros versos podem se contrapor aos de *Luis Vaz de Camões* da estrofe 145 do Canto X, quando o poeta diz:

> "No mais Musa, no mais que Lyra tenho
> destemperada e a voz enrouquecida,
> e não do canto, mas de ver que venho
> cantar a gente surda e endurecida".

O início dos versos :

> "No mais Musa, no mais que a Lyra tenho
> destemperada e a voz enrouquecida",

mostra o desalento, a tristeza do poeta, pois nada mais incentiva o povo à glória, nada mais o demove para tentar fazer algo que enalteça Portugal, que nessa época atravessava um período de decadência moral, e o nacionalismo era memória, não prática. O clero, com sua riqueza era em parte culpado por essa falta de incentivo, pois não se apercebia que o mundo religioso estava em franca revolução com a reforma da religião. Os prelados achavam que com o luxo e a opulência conseguidos na terra já tinham alcançado o Céu.

O poeta continua:

> "e não do canto, mas de ver que venho
> cantar a gente surda e endurecida"

Ele está cansado, triste até, pois seu canto não encoraja mais as pessoas:

"cantar a gente surda e endurecida"

Para quê?

É como *Fernando Pessoa*, que numa outra época mais adiante, se identifica com o desalento que o pais está atravessando e escreve:

"Ninguém sabe que cousa quere
Ninguém conhece que alma tem,
Nem o que é mal nem o que é bem.
(Que ancia distante perto chora?)

Quem sabe talvez todo o clima político de brigas pelo poder, culminadas com a instalação da ditadura de Salazar, levem o poeta a um mergulho na incerteza, no saudosismo de um passado que não retornará nunca mais, pois ele olha ao seu redor e nada vê de concreto.

Camões sente isso também na sua época:

"O favor com que mais se acende o engenho
não no dá a pátria, não que esta mettida
no gosto da cubiça e na rudeza
de hua austera, apagada e vil tristeza".

O povo não colocava mais os interesses da pátria em primeiro plano, pois estava cego pelo conforto que o dinheiro trouxe. O clero dominava com pulso de ferro desde o reinado de D. João III, predecessor de D. Sebastião. A alegria , e a humanidade do reinado de D. Manuel (rei que antecedeu D. João III), e o orgulho das conquistas, tinham dado lugar à austeridade eclesiástica, à inércia da nobreza, e o ardor combativo do catolicismo não mais era levado nos navios a terras distantes e ficava agora indolente, adormecido nas igrejas revestidas de ouro porém... vazias.

"de hua austera, apagada e vil tristeza"

"vil tristeza", sim pois nunca se erigiu tanto templo para a glória de abade e bispo, numa religião cuja base era a pobreza, não deveria esse clero dar o exemplo para o povo?

Camões mostra toda a sua desilusão na expressão "Vil tristeza"".

E o poeta *Fernando Pessoa*, também se sente triste inconstante, quando escreve:

"Tudo é incerto e derradeiro
tudo é disperso, nada é inteiro
Ó Portugal, hoje és nevoeiro...
É a hora!".

Para o poeta não há amanhã, "Tudo é incerto e derradeiro", não há mais um caminho a seguir "Tudo é disperso, nada é inteiro", pois tudo é fragmentado "Ó Portugal! Hoje és nevoeiro...". O mesmo nevoeiro que engoliu D. Sebastião naquela fatídica manhã na batalha de Alcácer Quibir, está envolvendo lentamente Portugal, tornando-o opaco, sem sensações, imobilizado, só.

"É a hora!".

Clama o poeta, Hora com letra maiúscula, como um grito lancinante de ataque "É a Hora" de acordarem, de se unirem, e de fazerem voltar tudo de novo, e quem sabe D. Sebastião não aparecerá fulgurante, do opaco nevoeiro em que sumiu, montado no seu cavalo branco, e o mito e a glória de Portugal ressurgirão das cinzas, como o Fênix o faz na sua recriação de nova vida após a morte.

Tanto *Luis Vaz de Camões* quanto *Fernando Pessoa* encontram na poesia uma forma de levantarem um estandarte de aclamações, de denúncia, de fuga, de sonho, enfim, de mergulharem nos grandes feitos de outrora da história de Portugal como se mergulhassem no próprio *EU*, pois como diz Leyla Perrone Moisés "O Homem e a Hora são um só", no próprio sonho de existir.

Bibliografia:

BARROS, Tomás de. *Sumário de História de Portugal* Editora Educação Nacional, 1948. Porto

CAMÕES, Luis Vaz de. *Os Lusíadas* Edição crítica de BUENO, Francisco da Silveira

Edições de Ouro – Rio de Janeiro.

MOISÉS , Leyla Perrone. *Fernando Pessoa Aquém do eu, além do outro*. Martins Fontes. 1982. São Paulo.

PESSOA, Fernando. *O Eu Profundo e outros Eus*. Ed. Nova Fronteira. 1980.Rio de Janeiro.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética* Editora Nova Agilar. 1997. Rio de Janeiro

PESSOA, Fernando. *Páginas de Estética e de Teoria e críticas literárias* Edições Ática. 1994. Lisboa

SEGOLI, Fernando. *Fernando Pessoa*: *Poesia, Transgressão, Utopia* Educ.1992 .São Paulo

As modalizações anti-épicas na narrativa portuguesa contemporânea:
José Saramago, António Lobo Antunes e Mário Claúdio

(Artigo desenvolvido a partir do estudo efectuado entre Junho-Setembro de 1998
em Lisboa, graças a uma bolsa de investigação concedida por Instituto Camões)

Anna Kalewska
Cátedra de Iberística
da Universidade de Varsóvia

»É impossível comemorar *Os Lusíadas* inocentemente»
Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*

1. Camões - o velho/novo mito cultural português

No dizer de Eduardo Lourenço, »o 25 de Abril vem, aparentemente, destruir as bases de uma **mitologia cultural** que sustentava o antigo regime», aparecendo a necessidade de »substituir a antiga **mitologia cultural** do regime por uma **contramitologia**». Uma contramitologia que era capaz de se inserir na ordem ideológica, cultural e estético-literária. Ou num novo mito cultural, pronto a substituir aquelas referências culturais que eram características do antigo regime. No processo de evacuação da antiga mitologia portuguesa uma alusão óbvia é Camões. »Camões que tem servido, sucessivamente, em cada período de crise portuguesa, como motivo de discussão ou de concentração do projecto cultural português no seu nível mais alto. E cuja epopeia imperial e guerreira foi contrabalançada, ao longo dos séculos da história literária portuguesa, por uma **contra-epopeia**, representada por grandes personalidades literárias e culturais portuguesas como Fernão Lopes, Fernão Mendes Pinto ou José Saramago e alguns outros escritores portugueses contemporâneos.

Em *O Labirinto da Saudade* Eduardo Lourenço lembra que »em 1880, o centenário da morte de Camões serviu, não sem sucesso, de máquina de guerra ideológica contra a Monarquia e o conjunto de valores ou de referências a que se identificava ou a identificavam. **A reapropriação**, ou, seja **a releitura** do mito camoniano passava-se sempre como reincentivação do mito da Liberdade, do Ocidente e da Pátria. A apropriação pelo presente de uma figura do passado significa também deslocação da sua significação própria no sentido de emprestar forma a existência portuguesa num determinado tempo histórico. No tempo de Teófilo Braga tratou-se, nas celebrações do tricentenário da morte de Camões, da busca »de cobertura enobrecedora» para o combate político. Através do épico investigam-se os interesses reais do povo português, reivindica-se o amor pátrio liberal, romântico, positivista e pré-republicano. A **actualização** de Camões, operada cem anos depois, na época do pós-25 de Abril, cobriu-se de um manto progressista, democrático, marxista, ironicamente providencialista. Celebrou-se um momento da existência colectiva portuguesa, do povo português, traumatizado pelos sucessos de outros povos e religiões (com preponderância do povo espanhol e da religião muçulmana).

A topologia imaginária camoniana jamais significa unanimismo político forçado, beatitude religiosa, exaltação de heróis reais, porque históricos. As referências **anti-épicas** (ou **uma contra-mitologia camoniana)** exprimem, em algum romance português de hoje, uma grande liberdade crítica, exposição de profundos problemas e contradições sociais. Comemorar a obra de envergadura de *Os Lusíadas* - reflectida em José Saramago, António Lobo Antunes, Mário Claúdio - não se pode fazer duma maneira neutra ou meramente académica. Camões continua a pertencer à mitologia cultural e ideológica portuguesa através da qual existe e subsiste uma realidade vista como politicamente complexa ou mesmo confusa ou convulsa, uma religiosidade popular tão natural e livre quanto possível, uma exaltação de anti-heróis como Domingos Mau-Tempo, sapateiro, o seu filho João, maltos, Vasco da Gama, enfiado numa cela do Governo Civil por fazer batota nos barcos e Barnabé das índias, o grumete de Ucanha, o anti-herói. A evolução de padrões anti-épicos patenteia uma certa consciência cultural e civilizacional, entre a aculturação e independência do processo histórico.

Os romances dos anos 80 e 90 (*Levantado do Chão* de José Sarmago, *As Naus* de António Lobo Antunes e *Peregrinação de Barnabé das Índias* de Mário Cláudio) são estruturados camonianamente no sentido de defender e exaltar a liberdade colectiva e individual. E minam as convenções do género épico, como que confundindo a letra, o estilo e o espírito do tempo..

Muito justamente frisou Eduardo Lourenço que o diálogo com a criação camoniana nunca foi interrompido. Há poetas, mas há também prosadores contemporâneos em cuja imaginação prossegue o diálogo mais fundo com o mistério do tempo quando »(d) aqueles Reis (...) foram dilatando/ A Fé, o Império, e as terras viciosas/ De África e de Ásia andaram devastando» (*Os Lusíadas*, I, 2, 1-3) e também do seu tempo, prolífero nas mais variadas devastações e despovoamentos.

Aquilo que Eduardo Lourenço chamou de **contra-epopeia** constitui-se num perpétuo vai-vém entre a mitologia camoniana e a consciência histórica moderna, pondo a primeira *a rebours*. Com Fernão Lopes, João de Barros e Luís Vaz de Camões surgiu »a autoconsciência nacional» ou »o sentimento pátrio que estrutura e se consubstancia n´*Os Lusíadas».* É lógico que esta consciência objectiva seja posta em causa em romance contemporâneo, sendo substituída (a nível ontológico e ideológico) por **uma nova realidade nacional**, portadora de um traumatismo colectivo. É importante, na ordem da reflexão teórica, perscrutar alguns termos forjados a respeito do anti-épico em prosa portuguesa.

A despeito do isolamento intemporal e abstracto, glorioso e eterno do Príncipe dos poetas (lusos) pelos iluministas, românticos e modernistas, Camões - o velho/novo mito cultural português compreende a liberdade política, civil e estética no Portugal de hoje. A tomada de consciência histórico-literária dedicaremos o seguinte capítulo.

2. As modalizações do género épico - aproximação teórica

As modalizações épicas na literatura portuguesa contemporânea têm a sua origem no desafio do discurso épico oficial, ora »institucionalizado» de *Os Lusíadas* e começam no início da década de 80, com *Levantado do Chão* (1980) de José Saramago. Helena Kaufman e José Ornelas derivam o impulso anti-épico do *Memorial do Convento*, da morte de um construtor anónimo do convento de Mafra, »... conceived in the image of another literary figure, the old man of Restelo in *Os Lusíadas*, who challenges fifteenth-century institutionalized discourse just prior to the departure of Vasco da Gama to India» . **Desafiando o discurso camoniano** estão sendo escritos alguns romances portugueses cuja estruturação constitui o foco da presente análise. A *Levantado do Chão* coube o papel pioneiro na representação daquilo que os autores americanos chamaram de »o épico dos sem-voz» (»***the epic of the voiceless****, those who have been forgotten either by history books or by literary productions*»). A antítese do discurso oficial no plano ideológico e da retórica convencional no plano estético absorve também os elementos do código literário realista e pós-modernista. A dissidência e o desafio ao discurso épico pedem a sua análise em termos mais concretos do que a anunciação modernista de um Super-Camões ou Anti-Camões.

As postulações teóricas acerca do género a que chamamos, grosso modo, **anti-épico** foram levantadas em 1914 por Lukács, que reconheceu as limitações do género, constatando que »a grande literatura épica não é mais do que a utopia concretamente **imanente na hora histórica**». O historicismo do romance foi completado, dentro da perspectiva sociológica de Lukács, pelas características seguintes:

1. A prosa épica não cria distâncias entre **linguagem** e conteúdo, revelando imediatamente a trivialidade da realidade social e o sentido contra-ideológico (e também contramitológico),

2. »... O romance procura descobrir e edificar a **totalidade** secreta da vida», perante o doloroso »apagamento do sujeito e totalidade» e redução (recomposição) genérica inevitável. Esta relativa - ironicamente tratada - **totalidade de destinos** dos protagonistas anti-épicos garante ao novo género uma base comum aos artefactos antigos e modernos.

3. Os heróis »estão sempre em busca», não conhecendo os seus fins nem caminhos; a aspiração metafísica é abolida em virtude da justificação psicológica dos actos e falas; verifica-se **a falta de metafísica,** de um Deus, »a ausência de uma pátria transcendental».

4. A experiência subjectiva perdeu a sua autonomia, não passa de projecção duma existência sem Absoluto e significação simbólica; **o elemento espiritual não existe**.

5. A comunidade é a soma de zeros sociais que se metamorfoseiam em milhões pela graça da voz do narrador.

6. **O sistema de valores** é inacabado e aberto. Acrescentemos que de certa maneira **o tempo histórico é aberto** pela imaginação do romancista.

A caracterização esboçada segundo Lukács falta-lhe a ordem estética e estrutural do romance pós-moderno. O presente artigo tentará, embora muito em breve, suprir esta falta. Estamos, grosso modo, perante uma forma de continuação da epopéia no romance. Interessar-nos as três obras sugeridas no título, que transformaram o discurso camoniano.

Acrescentemos que as epopeias em prosa dos anos oitenta e noventa nem sempre se libertaram dos arquétipos estruturais das epopeias de Virgílio e Camões, tais como:

- a intervenção do narrador omnisciente (que se fizera testemunha da História) ‘’na pele’’ dos deuses ou mensageiros divinos (raramente feita),

- os sonhos premonitórios (ou alucinações que concretizam anseios dos protagonistas),

- o papel da palavra (no sentido de apropriação da linguagem epopeica e sua elaboração irónica),

- a descida ao Hades (catabase),

- certos episódios de carácter independente,

- algumas inconsistências ou repetições narrativas,

- invocações, epítetos e símiles.

Complementando a teoria lukacsiana da evolução da epopeia para o romance com o pensamento de Bakhtine, Genette e Todorov e outros teorizadores de modos e géneros literários, Ana Mafalda Morais Leite, ao analisar modalizações épicas na literatura africana, traçou o quadro seguinte das **componentes trans-históricas** do romance derivado da epopeia:

modo -> modo

formas -> genero formas -> novo genero

temas -> temas

m o d a l i z a ç ã o

Neste quadro, a **modalização épica** aparece sempre na confluência de **modos** (entendidos por Alastair Fowler como »carapaças estruturais» e por nós como **processos discursivos advindos de *Os Lusíadas***), formas e temas que redescobrem, renascem, metamorfoseiam ou fazem mesmo desaparecer os velhos modos. É de acrescentar que hoje em dia o »modo» tem significação meta-histórica, influindo na estrutura do género, concebido, *lato sensu*, em termos de **meta-historicidade** ou **discurso (romance) metaficcional**. O modo épico deixou de ser uma »forma natural e universal de literatura», assim como o entendeu Goethe. Passou a significar **um sub-sistema gerador de sentidos derivados da matriz neo-épica (camoniana).** Sendo assim, a modalização conota um **conteúdo épico**, dentro da ficção pós-moderna em que a presença e a elaboração do tema histórico continua a ocupar o centro da narrativa, não negando, porém, os direitos do discurso ficcional. Estamos perante um »anti-género» (*antigenre*, no dizer do Fowler) com a acção passada ou relativamente recente. Neste contexto, a modalização épica aparece como categoria puramente funcional e transformacional, de carácter diacrónico, aberto e progressivo.

Enquanto que o modo épico sugere **a estrutura e o significado** construídos a partir de *Os Lusíadas*, mesmo em sentido inverso, a modalização mostra **como** se metamorfoseiam as mesmas estruturas, formas e temas que apareceram na épica moderna.

A crítica literária portuguesa dos últimos dois decénios sugeriu alguns termos mais específicos para circunscrever melhor o velho género do romance ‘’sobre’’ um tema histórico e ‘’com’’ a tendęncia epicizante:

1. Já em 1981 se levantou a primeira voz, de Maria Lúcia Lepecki, a falar sobre »o romance histórico, numa das suas formas possíveis { (e contaminada de **saga e crónica** /formas para-épicas, A.K./} , onde se historiciza (torna-se semelhante ao real concreto) tanto o narrado quanto a matéria-prima, a linguagem, de que se faz o texto».

2. A citadíssima Teresa Cristina Cerdeira da Silva reconhece, no *Levantado do Chão*, uma »tentativa de transcrição do modelo clássico», em que »nem mesmo Camões tivera êxito» e propõe-se a falar em »**anti-épico**» ou no romance »grandiosamente épico», numa »epopéia campesina».

3. Maria de Lourdes Netto Simões constata que na ficção portuguesa mais recente, os acontecimentos do Abril começam a esfumaçar-se, embora se acentuem as preocupações com a recuperação da identidade, perdida naquela ocasião. Chega-se a dessacralização dos mitos históricos que sustentavam a identidade do português. É o que faz António Lobo Antunes ao escrever a »**antiepopéia**» *As Naus* com olhar amargo e irônico. Intertextualizando parodicamente *Os Lusíadas* de Luís de Camões, Lobo Antunes, ao falar dos retornados de África, retoma e desglorifica os heróis de Camões (...).

Manuel Alegre concebe *Peregrinação de Barnabé das Índias* em termos de uma viagem/epopeia do avesso, seguindo inclusões genéricas possíveis:

(...) este livro é um **diário do bordo** de uma **peregrinação imaginária**, onde **o pícaro** e **o trágico** se conjugam e em que na **epopeia desconstruída** se presente outra epopeia, ainda que o avesso, é um Vasco da Gama reduzido às proporções do humano que nos vem dizer quem é afinal o herói destes lusíadas que estavam por contar: Barnabé, o povo, Todo-o-Mundo e Ninguém.

5. *Last but not least*, Maria Alzira Seixo reconhece no título do romance de Mário Claúdio a intertextualidade pícara da alusão a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, sugerindo eventualmente a matriz camoniana: »a

transcrição ficcional da epopeia lusa» e »uma espécie de **contra-epopeia**, ou de **epopeia marginal**».

Das alíneas apresentadas acima perfilha-se a estrutura miscigenada de uma **anti-** ou **contra-epopeia em prosa meta-histórica**, cuja base se apoiou na desconstrução e intertextualização de *Os Lusíadas*. Como se opera este processo, produtor de uma **modalização anti-épica**, procuraremos demonstrar no capítulo seguinte (sendo o prefixo 'anti-' acrescentado ao termo empregado por Maria Mafalda Leite e legitimizado como denominador comum em Cerdeira da Silva e Maria de Lourdes Netto Simões).

3. As três anti-epopeias ou romances ou romances »dos cascos das caravelas ancoradas»

Os três romances em questão: *Levantado do Chão* (1980) de José Saramago, *As Naus* (1988) de António Lobo Antunes e *Peregrinação de Barnabé das Índias* (1998) de Mário Cláudio estabelecem relações de transformação épica com *Os Lusíadas*, tornando-se **reactivadores genéricos** do hipertexto camoniano. Se recorrêssemos às categorias transformacionais de Genette (transcendentes, no sentido genérico), tais como **hipertextualidade, derivação e transformação genérica**, recuperaríamos, em três autores escolhidos, o quase irreconstituível **modo épico**, dentro das suas mais diversas formas e estruturas. A exemplificada criação literária de Saramago, Antunes e Claúdio permite recuperar a relação com a maior das tradições literárias portuguesas.

Segundo a sugestão de Mafalda Leite, a transformação genérica pode-se atribuir o nome de **modalização épica** (**anti-épica**, na nossa terminologia), porque se recupera não só uma categoria temática (a gesta heróica da luta do povo alentejano pela liberdade, o regresso de colónias à metrópole ou a viagem às Índias contada do ponto de vista de um anti-herói), mas também alguns **aspectos formais** do género épico. »Modalização épica engloba, desta forma, o sentido **transformativo e reactivador** do género - repara Mafalda Leite, perguntando se no século XX ainda se escreve épica. Digamos que as três obras em causa encarregam-se de transformar o género, de modalizá-lo, contando e transcrevendo sempre a História portuguesa.

Como a modalização anti-épica se processa e impregna nos textos de autores contemporâneos?

A regra geral é »a obsessiva reposição dos cenários da história» e a cumplicidade constante do narrador com os anti-heróis: os Maus-Tempos, os Vascos, os Barnabés, os »sobreviventes de caravelas arrombadas», o que nos permite incluir as três obras na metaficção histórica. Se procurássemos, porém, mais processos discursivos (bem como derivações temático-estilísticas) advindos de *Os Lusíadas*, teríamos um elenco de modalizações anti-épicas, ou derivações discursivas do modelo camoniano.

Relembremos, em primeiro lugar, que a linguagem anti-épica não cria distâncias entre a forma e o conteúdo, revelando a trivialidade da realidade social (como vimos já em Lukács): »um velho no Inverno existe da constância da ceia, e confortam-se-lhe os órgãos de se saber alimentado, e adia para mais tarde o pasto **dos bichos da terra**«. A frase citada de Mário Claúdio incorpora o sentido camoniano da famosa reflexão sobre »um fraco humano» (*Os Lusíadas*, I, 106, 5) de »curta vida» (I, 106, 6), »um bicho da terra tão pequeno» (I, 106-8), indignando »o Céu sereno». Só que as razões de »indignação» dos céus são bem diferentes na anti-epopeia: não a dilatação da Fé e do Império nas terras pagãs (sendo a palavra »indignação» uma lítote mediante a qual Camões afirma a grandeza dos portugueses), mas a sugestão da última degradação do género humano. A mesma metáfora encontra-se, em José Saramago, com **o sentido contra-ideológico do texto genericamente reactivado**. Em *Levantado do Chão* deparamos com a desconstrução da »ideologia do poder através do resgate irónico da sua própria voz». A cruel voz do narrador imobiliza e anula o discurso previamente épico: »é preciso que este bicho da terra seja bicho mesmo (...), é preciso que o homem esteja abaixo do animal (...), é preciso que o homem se degrade para que não se respeite a si próprio nem aos seus próximos». A já citada Teresa Cristina Cerdeira da Silva reconhece justamente neste trecho a lição camoniana (e também evangélica), marcada pela **postura paródica e dessacralizadora** em relação a *Os Lusíadas.* Tanto José Saramago, como António Lobo Antunes e Mário Claúdio usam a ironia em função de »dessacralização» da palavra camoniana.

Em Saramago, a pretensa cumplicidade do narrador com o discurso do poder (entre muitas outras conivências) coloca a fala épica em ridículo; através da máscara camoniana redimensiona-se a relação do protagonista colectivo com o mundo, transportando um forte sentido contestatário:

(...) Viva Portugal, não o entendo, Estamos aqui reunidos, irmandados no mesmo patriótico ideal (...), fiéis continuadores da **grande gesta lusa** e daqueles nossos maiores que deram **novos mundos ao mundo e dilataram a fé e o império**, mais dizemos que ao toque de clarim nos reunimos como um só homem em redor de Salazar (...), o génio que consagrou a sua vida ao serviço da pátria, contra a barbárie moscovita.

O narrador assume falsamente a palavra opressora e o efeito se revela contrário; para parafrasear as palavras de Cerdeira da Silva, desloca-se o discurso saramaguiano do épico (culturalmente sagrado) para o anti-épico e desassombradamente humano. A tendência aparente para **desmistificar a fala camoniana** caracteriza, com a mesma insistência narrativa, *O Levantado do Chão*, *As Naus*, *Peregrinação de Barnabé das Índias*.

Digamos, alegando ao ponto segundo de Lukács, que ao grumete de Ucanha, Barnabé das Índias, revela-se-lhe »a totalidade secreta da vida», perante o relativo distanciamento da personagem de Vasco da Gama, seu homólogo na descoberta das Índias. »A verdade é que se lhe convertera o Mundo num livro descerrado onde inumeráveis sinais se leriam» - escreve Mário Cláudio, miscegenando os tempos do romance, as suas personagens e as suas falas e abrindo um maior espaço de heterododoxia. É Barnabé, um moço simples e grosseiro, que ascende ao convés de S. Rafael e conhece o mecanismo do Universo, sem saber, contudo, se um Deus existe: »E num absoluto de treva se lhe convertera o Universo, e tendo-se-lhe dissipado as fronteiras do ser, era como no centro de uma esfera de névoas, e em constante expansão, que se suspendia».

Mesmo tendo conhecido a Máquina do Mundo e experimentando a ascenção de Vasco da Gama, Barnabé continua a ser um anti-herói, não chegando a realizar o seu destino pessoal, mas diluindo-se na comunidade de iguais a si - os zeros éticos e morais. Vasco da Gama, por seu lado, torna-se no romance de Mário Cláudio cúmplice do narrador e »persiste em tecer comentários sobre pessoas e coisas». As mais diversificadas **cumplicidades** (e comprometimentos com o quotidiano, com o poder e o contra-poder) modalizam a fala épica de três autores, dentro e fora da verosimilhança espácio-temporal. A inocência dos navegadores e marinheiros camonianos perdeu-se através de séculos de história revisitada, reconstituída, reescrita e recontada.

Entre outros motivos derivados de *Os Lusíadas* a anti-epopeia de Mário Claúdio aflora o escorbuto, a tromba marítima, o »mostrengo» - um novo Adamastor que balbucia numa língua desconhecida, traição dos pilotos árabes, as falas de Samorim e do »perro do Catual», títulos de D. Manuel. Falando com uma pomba, Barnabé lembra-se do seu amigo Leonardo, de uma ilha e de »ninfas nuas, nas nascentes se banhando». Vasco da Gama, em *As Naus* de António Lobo Antunes representado como comerciante de solas, passa uma temporada »na Ilha dos Amores, gasto por um cardume de ninfas insaciáveis». O mesmo episódio foi caro ao narrador heterodoxo de *Levantado do Chão*, quando falou sobre »a festa dos abraços» (depois da detenção dos grevistas de Monte Lavre), invocando »(...) famintos beijos na floresta, qual floresta qual merda, abraçam-se os desgraçados uns nos outros, e choram, parecia a ressureição das almas(...)». É de frisar o uso do epítetos anti-épicos e o rompimento total com o estilo grandiloquente de epopéia..

Em Mário Cláudio, o maravilhoso está reduzido a uma visão alucinada (pelos brindes sucessivos à sorte)... do anjo São Rafael de proa, à »tranquilizadora aparição» sem nenhum poder divino que passa a desempenhar funções narrativas, revelando a Barnabé a vontade do Altíssimo, »o Absoluto que à Sua imagem e semelhança» o criou. No anti-épico mudou drasticamente o projecto do homem e de Deus, sendo o divino ‘’feito’’ à imagem do humano, em subversão total à ordem do mundo consagrada pela revelação da palavra de Deus. Estamos perante a epopeia »(...) da pequenez do homem e dos intentos que leva» e da falta de metafísica, de um Logos, de um elemento espiritual, adivinhados por Lukács. O comandante e o grumete são uns cegos, que somente »soltavam gemidos desalentados, e nem isto se escutava no vazio da abóbada em que por completo o Orbe se tinha convertido». No anti-épico, a Providência aparece como mais um dispositivo discursivo, revelando umas verdades, mas tão-somente pela graça do narrador, sendo reduzida, ironicamente, a »sustentador bordão dos cegos e estrela norteante dos peregrinos». José Saramago vai ainda mais longe nos seus romances: acusando a injustiça divina, prova a inexistência de Deus, assumindo falsamente a palavra opressora do Poder.

O protagonista de Mário Claúdio não é nada mais que um »ser daninho que Satanás apostara em reivindicar». Vasco da Gama, Barnabé, Diogo Cão e Bartolomeu Dias estão lançados nas »jogadas de existência». António Lobo Antunes vai mais longe na troça do heroismo colectivo, quando invoca, anti-epicamente »raça de heróis e marinheiros (...) que definham de diarreia de leite de coco na Guiné, vagueia, a beber água choca nas dunas de naufrágio de Moçambique». Na visão do romancista D. Fuas Roupinho »(...que na terra/E no mar resplandece juntamente», *Os Lusíadas*, VIII, 17, 1-2) pede esmola a Almeida Garrett; Manoel de Sousa de Sepúlveda, por sua parte, é calvo e viúvo e trabalha num laboratório de análises clínicas. Baralha-se, no processo de modalização épica, o tempo do discurso e o da história. Imaginam e redescobrem-se »os capítulos de uma história que a gente vária haveria de narrar».

José Saramago, dessacralizando os símbolos nacionais, está perfeitamente ciente de que na mitologia cultural portuguesa se fez »o uso habitual de Afonso Anriques e Nuno Álvares Pereira». A verdadeira aprendizagem cívica individual ou colectiva não é possível no género anti-épico, porque não existe a univocidade do mundo, há, porém, multiplicidade de visões e apagamento de fronteiras entre personagens e vozes falantes. O Noblista não tem constrangimento em dizer que aquilo que nós chamamos de ‘’modalizações anti-épicas’’ »são exageros do narrador, **efeitos de educação medieval, imaginar exércitos de gente armada e flâmulas de cavalaria**, quando apenas se trata de uma dispersa tropa de rústicos (...)». O que vale é somente a arte de »contar as histórias», que serão »vistas e inventadas, vividas e imaginadas», sendo a »arte suprema» a »de apagar as fronteiras entre uma e outras».

É de frisar a permutabilidade de funções narrativas: Péro da Covilhã, um dos protagonistas/narradores de Mário Claúdio, deixa o seu »canto» para descer em Lisboa, embarcar na armada e ceder a palavra ao narrador, que a passará às sucessivas personagens. A modalização do discurso anti-épico apoia-se na

tradição da **intradiegese camoniana.** Os três autores recorrem à técnica de não coincidência entre ponto de vista e centro de orientação narrativa. Mais especificamente, trata-se do processo de multiplicação das vozes narrativas, em paralelo com a consciencialização das personagens a nível diegético. Em António Lobo Antunes, estas vozes narrantes - as histórias de Luís Vaz de Camões, Diogo Cão, Pedro Álvares Cabral, Vasco da Gama, Afonso de Albuquerque, Nuno Álvares Pereira , D. Sebastião e de outros protagonistas da História portuguesa bem como de »marinheiros desempregados» desdobram-se em discursos modalmente polivalentes, abrangendo o ''eu'' falante e o narratário. Fractura-se também a estrutra interna do romance, chamado pelos respectivos narradores de um »diário inútil», »uma **epopeia inverosímil** por um mar de neptunos furiosos», transpondo os seus próprios limites e regressando, num movimento pendular, ao ponto de vista de partida - a mundivivência de um ser português fracassado e impotente. Os Maus-Tempos, Vasco da Gama, o grumete de Ucanha, bem como o Rei D. Manuel são, no fim de contas, »um único indívíduo que se observa ao espelho». Manoel de Sousa Sepúlveda »(...) fornece a Camões a possibilidade de uma edição de bolso de *Os Lusíadas*, com bailarinas nuas na capa, publicada numa colecção de romances policiais», D. Sebastião é esfaqueado em Marrocos »por roubar a um maricas inglês, chamado Oscar Wilde, um saquinho de liamba», Fernando Pessoa multiplica-se em dezenas... E »o povo abandonava os castelos e mudava-se para o Luxemburgo ou a Alemanha, à procura de trabalho em fábricas de automóveis e de moldes de plástico. Os duques geriam sucursais de bancas na Venezuela. Os oficiais da escola de Sagres fumavam mortalhas de heroína e exploravam bares em Albufeira».

Do que está dito conclui-se que o épico modaliza-se quase sempre com a »autoconsciência nacional», aquele dado traumatizado, mas inalterado na sua essência - no entender de Eduardo Lourenço. A José Saramago, António Lobo Antunes e Mário Claúdio interessa, de facto, a »representação do sujeito nacional português» e »reavaliação da identidade nacional». Com a manipulação irónica dos factos históricos, na recriação, ora na reefabulação histórica opera-se a interrogação explícita sobre o presente, o diálogo transformador com o modelo camoniano, investigando-se também a crise de identidade. Em três olhares retrospectivos e impossível escapar aos fantasmas da História - os »mostrengos» dos descobrimentos miscegenados com os fantasmas do (pós) 25 de Abril. Nesta oscilação do discurso e da história constitui-se o modo anti-épico.

Evidentemente, as modalizações anti-épicas contribuem para a desconstrução de um sujeito nacional português a um revolucionário maltês, a um grumete cínico e ignorante, a um escritor obstinado de páginas (oitavas) dificilmente publicáveis. Se os Antónios, Vascos e Luíses adquirem uma identidade, é só na multiplicidade de outras vozes, iguais a si, sendo uns metonímias de outros e »de um todo que deles não difere». Enquanto a modalização épica das obras de Saramago, Antunes e Claúdio dialoga com *Os Lusíadas* e recupera a dicção historiográfica do poema, a contestação do género (o anti-épico), busca traçar um perfil amargo e irónico do protagonista, a sua besteira, a sua fisiologia e venalidade, que não se redimem pela graça divina, mas multiplicam, *ad infinitum*, pela voz do narrador. Este é o mecanismo de uma modalização anti-épica.

A »consciencialização da identidade nacional» e a apropriação anodinizadora de Camões, iniciadas no séc. XIX com releituras de *Os Lusíadas* já não redimensiona exclusivamente a cultura portuguesa que se interroga sobre a sua razão de ser. Antes pelo contrário, as modalizações anti-épicas **transcrevem ofensivamente** os mecanismos camonianos para uma prosa carregada de sentidos pós-modernistas, dando lugar à outras transformações de discurso narrativo num código literário incipiente e ainda pouco definido. O modo épico metamorfoseia-se em conjunto com outros modos, formas e temas, escrevendo-se, talvez, de novo a primeira oitava do poema por »(...) um homem de nome Luís a quem faltava a vista esquerda».

Bibliografia*

1. Aguiar e Silva, Vítor Manuel, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1983, 5ª ed.

2. Cerdeira da Silva, Teresa Cristina: J*osé Saramago, entre a história e a ficção: uma saga de portugueses,* Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1989, 1ª ed.

3. Cláudio, Mário, *Peregrinação de Barnabé das Índias*, Publicaçőes Dom Quixote, Lisboa 1998, 1ª ed.

4. Fowler, Alastair, *Kinds of Literature, An Introduction to the Theory of Genres and modes*, Oxford, Clarendon Press, 1982, 1st. ed.

5. Kaufman, Helena Irena, *Ficção histórica portuguesa do pós-revolução*, Madison, the University of Wisconsin (dissertação de doutoramento policopiada), 1991.

6. Leite Morais, Ana Mafalda, *A modalização épica em »Mayombé» e »Pão e Fonema»*, Lisboa, Departamento de Literatura da FLUL (dissertação de doutoramento policopiada), 1998.

7. ----------, *Modalização épica nas literaturas africanas*, Lisboa, Vega, 1995, 1ª ed.

8. Lobo Antunes, António, *As Naus*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988, 1ª ed.

9. Lourenço, Eduardo, *O Labirinto da Saudade, Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1978, 5ª ed.

10. Saramago, José, *Levantado do Chão*, Lisboa, Caminho, 1994, 10ª ed.

* A bibliografia contém três obras de prosa portuguesa (em negro) que constituiram o foco da nossa análise, bem como alguns outros trabalhos de teor académico, que considerámos importantes. As referências de jornais e revistas literárias ficam em notas de rodapé.

Baudelaire em **Jorge de Lima: uma sombra *fantasmática***

Maria Manuela da Costa Santos
Doutoranda da Universidade de Coimbra

Dizer hoje que a obra literária vive e funciona num sistema e que o seu sentido e estrutura se consagram através da relação com os seus arquétipos seria uma desnecessária evidência. Já em finais dos anos sessenta, em *Le Texte du Roman*, Julia Kristeva observa que "dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent". E pela mesma época, em *Recherches pour une Sémanalyse*, elogiando Baktine, a quem atribui a autoria da ideia, a ensaísta afirma: "Tout le texte se construit comme mosaïque de citations, tout le texte est absorption et transformation d'autre texte". Cedo se conclui, portanto, que, longe de ser uma unidade fechada, o texto constitui um espaço dialógico privilegiado onde constantemente se cruzam e se fundem discursos, culturas e tempos que mantêm a história numa reconstrução activa, que asseguram ao passado um lugar no presente. Produto do homem, a obra é, implicitamente, a interioridade de um percurso e a experiência de um caminho social, necessariamente permeável a ideias, a sensações, a paisagens, a emoções... que, absorvidas de fora, a condicionam e a justificam.

Com esta inevitabilidade se impõem as palavras e as frases em cada novo texto, motivadas pela memória desfocada pelo tempo, lançadas de um ser a outro, num vai-vem permanente, cruzando lugares dispersos, confundindo fronteiras, misturando colectividades e instantes de história, para renascerem restabelecidas e renovadas num universo sempre diferente, a calar a sua origem.

Compreende-se, nesta sequência, Francis Goyet, que considera que a noção de intertexto "renvoie à un texte qui n'est jamais là: c'est le texte caché, le texte sous le texte", corroborando em 1987 o que Kristeva tinha já antecipado nas citações acima transcritas: as ideias de anulação e de desaparecimento que os verbos *neutralizar* e *absorver* incluem e evidenciam, sugerindo que o modelo penetra dissimulado no seu novo espaço, dificultando o acesso à sua fonte.

Jorge de Lima não manifesta, porém, qualquer interesse em abandonar ao anonimato as vozes que com ele dizem o seu último poema. Como afirmou Luiz Busatto em *Montagem em Invenção de Orfeu*, "Jorge não reassume Virgílio, Dante, Milton, Camões e outros para, simplesmente apagá-los. Irmana-os e se irmana, poeta crente". Assim, nomeados ou não nomeados, os escritores que, com Lima, cooperaram em *Invenção de Orfeu* erguem-se transformados, mas quase sempre com alguma nitidez, ao longo do denso texto. Ainda que se permita, borgianamente, usar a literatura como o "compêndio perfeito de todos os *demais* (...) análogo a um Deus", o alagoano não deixa de mostrar o indispensável para que o original, de algum modo, se revele. Trata-se, frequentemente, como Genette diria, de "la vieille image du *palimpseste* où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se surperposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence". Estar em *Invenção de Orfeu* implica, portanto, estar simultaneamente fora dele. De resto, lê-lo é um convite constante ao estudo de obras cuja presença se sugere, sempre renovadas pelo rigor com que o Poeta as adequa à sua condição intelectual e humana.

Charles Baudelaire, de que muito sumariamente nos ocuparemos, constitui a existência mais discreta no texto em estudo. Não fosse a impressão densa e constante da sua presença, a relação entre o francês e o brasileiro poderia mesmo constituir um exemplo de concretização das teorias de Kristeva e de Goyet inicialmente citadas.

De facto, ao contrário do que se verifica com escritores que, pela consistência das suas "intervenções", nos obrigam a uma leitura de tipo relacional – Lautréamont, cujo nome se regista, tal como o título dos seus *Cantos*; Rimbaud que se parafraseia, se traduz ou se transforma ou Apollinaire a quem se concede a prerrogativa de uma epígrafe (isto para só falar de franceses) – em vão se procura uma referência ao nome ou à obra do autor de "Correspondances". Nenhuma paráfrase, nenhuma tradução, nenhuma transformação, nenhuma epígrafe... nenhuma alusão explícita.

Todavia, a admiração confessa de Jorge de Lima pelo antecessor, corroborada por

Fausto Cunha no "Prefácio" ao *Livro de Sonetos,* acrescida pela consideração concretizada num elevado número de traduções que a obra do "apôtre de la modernité" merece, na segunda metade do século XIX, de intelectuais brasileiros, instigam a uma pesquisa que se vem revelando fecunda.

Conhecidas as obras de ambos os poetas e após uma leitura em alternância pelos territórios dos respectivos textos, percebe-se que o imaginário do escritor francês invade silenciosamente o do brasileiro por forma a que se prolonguem, simultâneas, algumas ideias – as mesmas preocupações, os mesmos medos e os mesmos sonhos, reveladores de uma maneira idêntica de julgar e de estar no mundo. Sem se

tratar do habitual diálogo a duas vozes independentes e concretizáveis, os discursos fundem-se num denominador comum, numa espécie de monólogo transmissor de uma voz única, a evidenciar as mesmas obsessões e uma forma semelhante de sentir.

Diversamente do que se verifica com os renovadores do lirismo francês, a que aludimos, e com outros escritores que se inscrevem em *Invenção de Orfeu*, Jorge de Lima não se apropria, como vimos já, de nenhum fragmento da obra baudelairiana.

Todavia, por meio de uma cumplicidade invulgar, de uma afinidade profunda, de uma interpenetração íntima, a mensagem do brasileiro incorpora a do autor francês e ouve-se, à superfície, num contínuo sopro de fundo. Presentifica-se, assim – constante – uma lembrança que o coração não esquece, espécie de instinto que mantém através de uma comunicação metafísica – a leitura no leitor. Não admira, pois, que sejam as mesmas as grandes isotopias que perpassam "hipotexto" e "hipertexto".

Atentemos nalgumas das mais relevantes:

1. A Idade Mítica da Infância: O Paraíso Perdido

Mais próxima do real (no caso de Jorge de Lima) ou mais próxima do imaginado (no caso de Charles Baudelaire), a paisagem física e humana dos primeiros anos de vida marca decisivamente os textos dos poetas que, recusando o "exílio" que os vitima no mundo adulto, insistem em agarrar-se à memória, desfocada pela distância, e protegem-se num espaço edénico que a obra magicamente prolonga.

Jorge de Lima guarda do *começo* a suavidade, expressa também nos gestos que a insinuam: as paternas "mãos queridas", as mãos de [sua] mãe sobre o [seu] sonho, "mãos de mãe, macias como as noites" ...

Baudelaire, porque [sa] "vie a été *damnée* dès le commencement", recria um tempo à medida das recordações de uma infância sonhada e que não se cumpriu.

No entanto, alheio à realidade, perpassam pela sua obra inteira, tal como pela do sucessor, fugas cíclicas ao quotidiano penoso rumo à primeira idade que, mesmo idealizada, não deixa de constituir um espaço privilegiado de refúgio e de repouso:

> (...) le vert paradis des amours enfantines,
> Les courses, les chansons, les baisers, les bouquets,
> Les violons vibrant derrière les collines.
>
> (...)
> (...) un autre océan ou la splendeur éclate,
> Bleu, clair, profond, ainsi que la virginité?

Jorge de Lima, nostálgico do "som perdido da flauta distante", despede-se, em *Anunciação e Encontro de Mira-Celi,* da infância de que não pode, de todo, desligar-se. Por isso, continua na última obra:

> Que culpa temos nós dessa planta da infância
> De sua sedução, de seu viço e constância?

Na impossibilidade de se refugiarem neste lugar adâmico, que só existe pela reconquista da memória, persistem, sem cansaço, na procura de outra fuga: um microcosmos flutuante e inquieto numa interioridade nómada – o deslumbramento preocupante de não saberem para onde vão.

2. A Imobilidade Dinâmica da Viagem

Jorge de Lima nunca saiu do Brasil nem teve necessidade disso, enquanto o autor de *Les Fleurs du Mal* questionou, concretizando antecipadamente a ideia do sucessor: "Pourquoi contraindre mon corps à changer de place, puisque mon âme voyage si lestement?. Assim, espiritual a viagem, ficcionam o meio de transporte que contemplam através do sonho, deixando-se levar, fascinados pela lonjura.

"Sans vapeur et sans voile", num "veleiro sem velas" no dizer do autor alagoano, o marinheiro sem norte entrega-se à dança de um barco abandonado à vontade súbita e irreflectida das ondas. O objectivo é a imaterialidade da "ilha movediça" – um pequeno mundo fechado e intocável, harmonioso e acolhedor, metáfora do útero materno. O resultado "um pranto imenso", um sudário interminável de dor e de morte onde "os poemas se tingem de vermelho".

Icarie et Cythère são também ilhas que o precursor do modernismo europeu procura, respectivamente em "Le Voyage" e em "Un Voyage à Cythère – algures um lugar que lhe permita evadir-se de um dia a dia sem sentido, de uma "patrie infâme", de "l'horreur [des] berceaux", (...) de "la Circé tyrannique aux dangereux

parfums".

Como se intui, a natureza da ilha encontrada convida, de novo, a desistir da viagem. O espaço do sonho não passa de sedutora ilusão.

"Amer savoir, celui qu'on tire du voyage!"

Por isso, cansados da busca de um lugar que não descobrem, da errância sem repouso, do esforço sem glória, substituem a conquista da "incógnita ilha" por uma caminhada derradeira que, por ser desconhecida e definitiva, os encanta.

Ouçamos Baudelaire:

> Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l'ancre!
> Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
> (...)
>
> (...)
> Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
> Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!

Agora, Lima:

> Aproxima-te, deixa que te toque
> e que te acaricie, ó esposa fria
> rosa da morte, rosa do que for.
>
> Nada mais simples, a água hereditária,
> as carnes sós aderem às arestas,
> surgem as cabeleiras superpostas
> (...)
> solicitando a morte, a morte, a morte..

Ao medo do sofrimento sem tréguas, sobrepõe-se o fascínio da morte, espaço supremo de espiritualidade liberta, para lá dos limites. Para lá do acessível, na oculta e serena solidão do além.

3. O Misticismo – **A Herança Comum**

O trajecto que acompanhámos, pautado pela inquietude, pelo sofrimento e pela morte, leva os poetas, infatigáveis na procura, a abandonar o barco entre as margens, para investirem na imaterialidade invisível, onde os mistérios se escondem.

Disse Jorge de Lima: "Cristo (...) era o meu caminho natural, inevitável, pois minha infância me fêz místico".

Baudelaire afirma: "Dès mon enfance, tendance à la mysticité. Mes conversations avec Dieu".

Apesar desta confissão que prolonga o contexto de nascimento, Baudelaire é, de forma inerente, um homem de tensões e de contrastes. Céu e Inferno são espaços que não rejeita; Deus e Demónio, estatutos que não recusa. Como se fosse a dualidade que lhe intensificasse o sentimento da existência:

"Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre".

Assim, ao mesmo tempo que aturde o leitor com impiedades indecorosas, sobretudo em *Les Fleurs du Mal*, com poemas blasfemos e sádicos como "Le Reniement de Saint Pierre" ou "Une Charogne", também se coloca à altura de "Élévation" para "s'élancer vers les champs lumineux et sereins" e escutar o silêncio [du] "langage des fleurs et des choses muettes!"

De facto, se a tendência demoníaca é conhecida e pesada, não se pode escamotear, por outro lado, a presença teológica que se dissemina, vária, ao longo da vasta obra:

*** em preces** – "Je fais des prières pour que vous soyez heureuse (car je prie pour tous ceux que j'aime) et je vous supplie de ne pas m'oublier dans les vôtres".

*** na vontade de se reabilitar através do trabalho** – "Seigneur mon Dieu! Accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise!"

*** no sofrimento ao serviço da purificação** – "Le péché contient son enfer, et la nature dit de temps en temps à la douleur et à la misère. Allez vaincre ces rebelles!"

*** na democratização do *eu* que escreve** – "Moi c'est tous; tous, c'est moi".

*** nos poemas que dedica aos que sofrem e que lhe inspiram comiseração** (cf., "Les Veuves", "Le Joujou du Pauvre", "La Fausse Monnaie", etc).

Quanto a Jorge de Lima, cuja "evolução poética se fez sempre no sentido da interiorização", sem grandes desvios da sua rota para a eternidade, por ser "ubíquo", não permite que a fé lhe oculte nem "anjos macabros" nem "iníquos deuses". Muito menos aceita desconhecer a fragilidade humana ou ignorar o lugar do poder e da força. Por isso, exclama:

> "Deus e o Demónio, os grandes, nós, medíocres".

Assim, menos invectivo, mas também contraditório, não surpreende que absorva e interiorize a mensagem do escritor francês, misture com a dele a sua voz, envolvida na mesma vontade de superar a imanência e de progredir no sentido da elevação espiritual. Qualquer que seja a estratégia: a da ascensão ou a da queda, a da ortodoxia ou a do sacrilégio.

> "Os olhos em redor. E tudo igual.
> Igual circunferência: o bem e o mal".

Em síntese, para que o "eterno itinerário", a "divina aventura" se cumpram, é necessária a coexistência de dois princípios opostos. Como o alagoano afirma "precisamos de blasfémias que estremeçam Cristo, / e de delírios da mais incruenta febre / ou então de gestos humildes que arranquem uma clemência d'Êle". E só por isso, se deve ser como o herói de *La Fanfarlo,* duplo de Baudelaire: "athée avec passion" e "dévot avec fureur" .

Brasil e Cabo Verde: um diálogo
entre José Lins do Rego e Baltasar Lopes.

Marcia Garcia Dias

Embora a partir da década de oitenta se verifique um número significativo de trabalhos que põem em foco as relações interliterárias voltadas para as literaturas não-canônicas, as relações culturais entre Brasil e Cabo Verde são bem anteriores e para efeito desta comunicação vamos situá-las na década de trinta.

Manuel Ferreira, no seu longo prefácio à edição comemorativa dos cinqüentas anos da publicação do primeiro número de Claridade (março de 1936/ março de 1986), procura analisar os elementos que, na sua opinião, constituem uma explicação lógica para o aparecimento desta revista no arquipélago.

Dentre os "elementos exógenos", aponta primeiramente a presença dos escritores portugueses Augusto Casimiro, António Pedro e José Osório de Oliveira; depois assinala a contribuição da revista Presença; considera ainda o contato com alguns jornais portugueses e, finalmente, a contribuição da literatura brasileira. Nas palavras do próprio Manuel Ferreira: "Aliás, desde o princípio deste século, para não irmos mais longe, a presença brasileira é por vezes notória na literatura caboverdiana. as referências são constantes, quer em obras literárias quer na Imprensa. E elas vêm das formas mais diversas. Desde as dedicatórias de escritores caboverdianos, nomeadamente José Lopes, a personalidades brasileiras, transcrições de poemas por vezes bem longos dedicados ao Brasil ou a intelectuais brasileiros; na verdade, de forma a mais variada, o Brasil fixou-se na poesia caboverdiana". (*Claridade*, p.XXVIII).

A distância imposta pela configuração geográfica não impediu a circulação de alguns romances brasileiros, mais particularmente aqueles de características neo-realistas, entre os escritores das ilhas. É o próprio Baltasar Lopes, em declaração proferida em 1956, que esclarece como se deu o contato literário dos caboverdianos com alguns dos nossos escritores: "Há pouco mais de vinte anos, eu e um grupo reduzido de amigos começámos a pensar no nosso problema, isto é, no problemas de Cabo Verde. Preocupava-nos sobretudo o problema da formação social destas ilhas, o estudo das raízes de Cabo Verde. Precisávamos de certezas sistemáticas que só nos podiam vir, como auxílio metodológico e como investigação, de outras latitudes. Ora aconteceu que por aquelas alturas nos caíram nas mãos, fraternalmente juntas, em sistema de empréstimo, alguns livros que consideramos essenciais *pro doma nostra*. Na ficção, o José Lins do Rego d'*O Menino do Engenho*, do *Banguê*; o Jorge Amado do *Jubiabá* e *Mar Morto*; o Amândio Fontes d'*Os corumbas*; o Marques Rebelo d'*O caso da mentira*, que conhecemos por Ribeiro Couto. Em poesia foi um alumbramento a "Evocação do Recife", de Manuel Bandeira, que, salvo um ou outro pormenor, eu visualizava com as suas figuras dramáticas, na minha vila da Ribeira Brava. O António Rodrigues, que ainda cheguei a conhecer, e tinha a cara do Padre Vieira das ilustrações dos livros escolares. E a moça nuinha no banho fora surpreendida nos tanques da Ribeira de João, logo acima do trapiche da Pequena; em poesia, outro alumbramento foi Jorge de Lima, em que o sinhàzismo de 'Nega Fulô' e o super-realismo do 'Menino impossível' emparceiram na nossa receptividade com Jorge de Lima da 'Túnica impossível', com as tosses, as asmas, máquinas de costura, que precisam dormir, e com o tema, ilhéu e tão nosso, do avião que matou a saudade dos nossos filhos vagabundos. Claro que o avião, para a nossa temática, é proteiforme, podendo ser até o veleiro das travessias entre as ilhas de certos poemas de Jorge Barbosa'"(In FERREIRA, M. (org.). Claridade, p. XXIX e XXX).

O reconhecimento desse encontro por parte dos claridosos revela. para além do engajamento ideológico, uma práxis artística que a um só tempo identifica as literatura brasileira e caboverdiana e as afasta do modelo do colonizador.

Menino de engenho e *Chiquinho* são obras de denúncia, pois nelas se verifica, por meio da narração e das falas das personagens, uma crítica à ordem social estabelecida. Observam-se em José Lins do Rego e Baltasar Lopes uma confiança na palavra artística como veículo de transformações sociais e o emprego de procedimentos semelhantes na organização estrutural dos respectivos romances.

Menino de engenho é publicado em 1932 e narra a história do menino Carlos que deixa a cidade de Recife depois da morte da mãe e vai viver no engenho de seu avô materno, na Paraíba.

Apontado pela crítica consagrada como um documento sociológico, esse romance de José Lins do Rego é expressão da brasilidade que identifica nosso povo não apenas pelo tema e feição regionalista, mas também pela linguagem que revela o poder que organiza as relações humanas e define o destino dos homens.

O destino – "esta força arbitrária" – apresenta-se na narrativa como um tema a ser decodificado pela consciência infantil que procura pôr ordem nas múltiplas experiências vividas no engenho Santa Rosa. Aos

poucos, Carlinhos vai tomando contato com as injustiças sociais e percebendo que elas é que lhe garantem os privilégios: "Depois mandaram-me para a aula de um outro professor, com outros meninos, todos de gente pobre. Havia para mim um regime de exceção. Não brigavam comigo. Existia um copo separado para eu beber água, e um tamborete de palhinha para 'o neto do Coronel Zé Paulino'. Os outros meninos sentavam-se em caixões de gás. Lia-se a lição em voz alta. A tabuada era cantada em coro, com os pés balançando, num ritmo que ainda hoje tenho nos ouvidos. Nas sabatinas nunca levei um bolo, mas quando acertava, mandavam que desse nos meus competidores. Eu me sentia bem com todo esse regime de miséria. Os meninos não tinham raiva de mim. Muitos deles eram moradores do engenho. Parece que ainda os vejo, com seus bauzinhos de flandres, voltando a pé para casa, a olharem para mim, de bolsa a tiracolo, na garupa do cavalo branco que me levava e trazia da escola" (*Menino de engenho*, p.33-4).

Publicado quinze anos depois do romance brasileiro, Chiquinho aparece em 1947 em forma de livro, embora os capítulo "Bibia" e "Infância" tenham sido publicados nos números um e três da revista *Claridade.*

As três partes que constituem a obra ("Infância", "São Vicente" e "As águas") revelam a trajetória percorrida por Chiquinho. Como narrador-personagem, narra as diversas situações vividas em companhia de sua família no Caleijão, na ilha de São Nicolau. Como Carlinhos, de *Menino de engenho*, Chiquinho observa as relações familiares, a pobreza da região onde vive, o drama dos lavradores que se tornam escravos das constantes secas e a emigração de seus patrícios para a América.

Depois dos estudos no liceu de São Nicolau, transfere-se para São Vivente, onde passa a freqüentar o seminário e conviver diariamente com os colegas do Grêmio. Andrezinho, o líder da turma, tem uma proposta de trabalho: "Para ele, os nossos problemas tinham uma tonalidade específica, que resultava do 'cerco do atlântico' e do 'drama ancestral da formação étnica'. O que se impunha era reorganizar completamente nossas peculiaridades. Na vida administrativa. Na estrutura social. Na arte. [...] Andrezinho deu a fórmula: enquadramento do nosso caso nas aspirações, sempre as mesmas, sob qualquer latitude, da alma humana." (*Chiquinho*, p. 73).

Em outras palavras, a consciência do narrador amplia-se para além do drama vivido pela comunidade enraizada em torno da casinho do Caleijão. Na óptica de Chiquinho, o problema da sobrevivência ultrapassa a sua ilha de origem para se estender a todo o arquipélago.

Na formação da personalidade do menino do engenho Santa Rosa não estão apenas as brincadeiras e outras aventuras proibidas que os recantos do latifúndio do avô José Paulino lhe possibilitam. Antes de ingressar na escola, o cultivo de sua imaginação faz-se pelas histórias da Velha Totonha. "Que talente ela possuía para contar as suas histórias, com um jeito admirável de falar em nome de todos os personagens! Sem nem um dente na boca, e com uma voz que dava todos os tons às palavras. As suas histórias para mim valiam tudo." (*Menino de engenho*, p. 50).

A convivência íntima de Carlinhos com as negras da senzala contribuem para ampliar o reino fabuloso da sua imaginação de menino: "Eu vivia em conversa com ela [Galdina], atrás das suas histórias da costa da áfrica". (*Menino de engenho*, p. 58).

A essas histórias acrescentam-se as conversas das costureiras do engenho que além dos bordados desfiam os enredos que constituem a vida miúda dos trabalhadores do eito, as aventuras dos grandes do cangaço como Antônio Silvino.

Situação semelhante vive Chiquinho que antes de entrar para o seminário em São Vicente alimenta as suas fantasias infantis com as histórias contadas pela velha rosa Calita e pelos trabalhadores das lavras de milho.

Aplica-se aos dois textos o conceito de Walter Benjamin de que "a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos".

Carlinhos, no engenho Santa Rosa resiste ao ABC que tia Maria amorosamente tenta ensinar-lhe, mas deixa-se seduzir pelas palestras que os mestres de ofício vão-lhe contando enquanto executam seus trabalhos de carpintaria e tanoagem: "O que, porém, mais me prendia aos meus amigos, eram as suas conversas e confissões. O Seu Rodolfo sabia de muita coisa. Vivia consertando engenhos desde menino. E de toda parte trazia uma história" (*Menino de engenho*, p. 69).

José Lins do Rego e Baltasar Lopes procuram apropriar-se das tradições orais para imprimirem às suas histórias o "vôo de imaginação" que caracteriza a matéria literária e dá a elas a fisionomia particular que distingue o texto brasileiro do texto caboverdiano. Dessa forma, a pobreza e a miséria que afligem os camponeses de São Nicolau e os lavradores do eito são as mesmas. A fartura da casa-grande brasileira equivale ao comedimento e segurança da casinha do Caleijão; à expectativa da cheia do rio Paraíba corresponde à chegada das águas no chão seco da ilha. No entanto, a fertilidade da terra brasileira não pode corresponder aos barcos de pesca de baleias, nem a evasão caboverdiana equivale aos movimentos migratórios do Nordeste brasileiro.

Assim, as semelhanças e diferenças aqui apontadas ultrapassam a concepção tradicional do comparativismo francês, em que se cria uma dívida impagável de um autor em relação a seu precedente. Esse medo rondou o espírito de Manuel Lopes e Jorge Barbosa, fazendo com que declarassem enfaticamente que a literatura caboverdiana havia encontrado seu próprio caminho.

Brasil, entre o não-ser e ser o outro:
"Os espelhos" de Machado de Assis e Guimarães Rosa

Sheila Grecco
(USP)

Machado de Assis e Guimarães Rosa são os autores que possuem maior fortuna crítica em nossa literatura. São, por assim dizer, os mais lidos e treslidos pela crítica universitária, que a eles prestou tributo com dissertações, teses, livros, simpósios[1].

O escritor carioca já recebeu o severo julgamento de Silvio Romero, um dos expoentes da crítica naturalista no Brasil. Em um dos seu maiores equívocos literários, ele alegou faltar a representação das "cores locais" na obra machadiana e denunciou o seu suposto afastamento das questões político-sociais, em 1897. Astrojildo Pereira e Raymundo Faoro trilharam a leitura sociológica, mas foi com Roberto Schwarz que ela marcou espaço. Schwarz foi um dos primeiros a demonstrar a relação dessa produção com os modos de ser da sociedade brasileira, observando a situação de dependência que nos rege, a partir da figura do agregado em *Dom Casmurro* e perscrutando a crítica, feita através da volubilidade narrativa que a muitos enganou, à sociedade escravagista, patriarcal e hipócrita do século 19.

Com uma obra relativamente pequena em comparação a um Machado de Assis, ou mesmo de um Mário de Andrade, Guimarães Rosa chamou para si todas as esferas de interpretação. Para compreendê-lo a crítica teve de reavaliar seus métodos, transitando por inúmeras escolas, do estruturalismo à fenomenologia, da psicanálise à filosofia, descartando, curiosamente, o emprego de fontes documentais de natureza histórica e/ou jornalística. Fatos literários e extra-literários foram tratados sem discriminação. Os depoimentos do autor tornaram-se balizas sobre o que descartar ao interpretá-lo: "embora eu veja o escritor como um homem que assume uma grande responsabilidade, creio entretanto que não deveria se ocupar de política"[2] ou, então, como apregoa na introdução, mais fictícia mas lida como teoria literária, de *Tutaméia*: "A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota".

No entanto, resguardadas as diferenças, tanto em Machado quanto em Rosa há a preocupação de um projeto literário que faça uma leitura do Brasil. Os contos homônimos "O espelho", de Machado de Assis e de Guimarães Rosa podem ser analisados em contraste para visualizar como os dois autores mais estudados da literatura podem suscitar novas leituras e incitam à reflexão sobre os rumos do Brasil e da nossa suposta modernidade.

"O espelho (Esboço de uma teoria da alma humana)", de Machado de Assis, faz parte do volume *Papéis Avulsos*, livro publicado um ano após o grande marco da literatura brasileira ocorrido em 1981 com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Aí Machado desnuda as falsas virtudes, os interesses escusos, a caridade ostensiva dos "mil nadas" que preenchiam – ou preenchem? – a sociedade do século XIX. Em suas *Memórias*, Brás Cubas faz um balanço geral de sua vida e morte resumindo exemplarmente o ceticismo e niilismo que marcaram sua – sua somente? – existência.

Os ingredientes machadianos, "pena da galhofa e tinta da melancolia", utilizados nas *Memórias* também se aplicam aos contos. "O espelho" sustenta-se sobre o paradoxo de que o exterior é interiorizado.

Já no início de seu relato, a expectativa da representatividade de um papel social é marcante: "Tinha vinte e cinco anos, era pobre, e acabava de ser nomeado alferes da guarda nacional. Não imaginam o acontecimento que isto foi em nossa casa. Minha mãe ficou tão orgulhosa! Tão contente! Chamava-me o seu alferes. Primos e tios, foi tudo uma alegria sincera e pura".[3]

A visita à tia Marcolina, viúva e solitária, num sítio distante, é desencadeadora do processo de auto-conhecimento. A tia pede que Jacobina leve o seu uniforme de alferes, não lhe chama mais por "Joãozinho", mas por "senhor alferes", hábito ao qual todos os vizinhos e escravos se educaram. Na mesa, tem lugar privilegiado e todas as regalias. Tia Marcolina chega mesmo a pôr no seu quarto um grande espelho.

Sozinho, na ausência de tia Marcolina, era obrigado a se deparar com o espelho e reconhecer a si próprio: "era a alma exterior que se reduzia; estava agora limitada a alguns espíritos boçais (entenda-se escravos)". Sem as bajulações a que estava acostumado, e aqui vale lembrar de outro conto machadiano "A Teoria do Medalhão", em que a imagem é tudo; Jacobina só consegue enfrentar a solidão vestindo-se com a marca pela qual ganhou notoriedade pública.

No conto se assiste à formação da auto-imagem e da autoconsciência da Jacobina não de dentro para fora, mas com suas palavras "de fora para dentro", a partir das opiniões alheias. Em Machado, Jacobina ao ver-

se só, numa fazenda estranha e sem a farda costumeira de alferes, perde seu reflexo no espelho: despojado de alma que nele reflita, sua imagem é mera aparência externa e, retirada a farda, nada permanece.

Em Guimarães Rosa, o espelho é o centro de *Primeiras Estórias*, volume publicado em 1962, quando ainda soavam os acordes do romance *Grande Sertão: Veredas* (1956), que provoca aporia na crítica ainda hoje. No conto reaparece a estrutura narrativa inovadora, trata-se da relação diálogica de um narrador que não se identifica nominalmente e que interpela o leitor por "senhor". O narrador relata um experiência insólita: "Se quer seguir narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. Tomou-me tempo, desânimos, esforços. /.../ O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha idéia do que seja na verdade – um espelho?". Assim, o leitor é chamado a trilhar as veredas de uma devassa da alma humana.

Espelho, como nos diz a etimologia, vem do latim *speculum*, termo de onde se derivou também especulação, que designava para os antigos o hábito de olhar as estrelas com o auxílio de um instrumento, o espelho. Hábito intelectual que gerou um outro, a consideração, que significa literalmente: "olhar o conjunto de estrelas" (*sidus-sideris*). Perde-se na poeira dos tempos, a presença do espelho e seus enigmáticos reflexos na literatura. Seja "O Retrato Oval", de Poe, onde a arte consome a vida, ou "O Retrato de Dorian Gray", de Oscar Wilde, em que a arte mascara o avanço da velhice e da degradação moral ou na produção pós-moderna de John Ashbery em O Retrato de um Espelho Convexo, 1976, que baseado no auto-retrato do pintor Francesco Parmigianimo (1503-1540) instiga a uma reflexão sobre a inovação da arte e sobre a revelação do artista.

Mas não é a porção esóterica ou mítica dos espelhos que aparecem como fundadores das obras de Machado e de Rosa. O espelho aparece como símbolo para reflexão do Brasil, no seu eterno limitar entre a aparência e a essência. Como diz o narrador do conto de Rosa, o "espelho é esplêndida metáfora", não necessariamente de um percurso de auto-análise, mas de caracterização da essência do país. A terrível conclusão a que chega o narrador é, em parte, a conclusão sobre nossa formação: "seria eu um... desalmado?".

A invenção linguística do autor e suas declaraçãoes sobre um posicionamento a priori apolítico teriam sobrepujado as fontes históricas e jornalísticas – os contos em especial, já que representam grande parte de sua produção. A narrativa curta, o experimentalismo estético e os enredos nada convencionais suscitaram leituras que ressaltam como valor preponderante o mágico, insólito, poético-filosófico.

Sem descartar esse tipo de análise é pertinente indagar por que na recepção de *Primeiras Estórias*, onde se inclui o conto "O Espelho", predominou o aspecto esotérico, quando o livro nos apresenta vivamente retratos de pobreza, exclusão e abandono a que são entregues os habitantes do sertão – e, atualmente, os moradores dos bairros periféricos das metrópoles do país.

A relevância dos aspectos sociais já se firma pelos contos extremos do livro: "As margens da alegria" e "Os cimos". Nestas histórias, há o deslumbramento pelo lugar onde se construía a grande cidade, num planalto, cujos vales são vislumbrados pelo mesmo protagonista. Um menino, num verdadeiro rito de iniciação para a vida, descobre a alegria, a tristeza, o amor. Esta grande cidade em construção em Brasília, símbolo (questionável) do progresso, da inserção do país no Primeiro Mundo.

Outros dados que nos encaminham para uma análise das relações sociais são os protagonistas do livro: velhos, crianças, loucos e pobres. Seres inadaptados como nomeou Willi Bolle em um dos capítulos que compõem, *Fórmula e Fábula*, estudo estruturalista dedicado aos livros de contos de Guimarães Rosa.[4]

Seres inadaptados dentro de um Brasil novo, prefigurado por uma capital de linhas arrojadas e funcionais, Rosa focaliza a tragédia cotidiana desses viventes do complexo "rurbano" (urbano e rural ao mesmo tempo), rural porque predominantemente ambientado no sertão, mas urbano porque seus defeitos e contradições se chocam a todo momento com o interior do Brasil (ou dos Brasis?). Todos esses elementos não estão por acaso nos contos. O conto "O espelho" ocupa lugar central no livro em que claramente se vê como o progresso faz renascer o atraso, cuja modernidade não passa de um "vôo parado":

> *Mas feito se, a cada parte e pedacinho de seu vôo, ele ficasse parado,*
> *no trecho e impossivelzinho do ponto, nem no ar – por agora, sem fim e sempre. (p. 156)*

Se o lugar privilegiado de Guimarães Rosa é a construção de Brasília em contraposição com o sertão, em Machado vemos como pano de fundo a cidade do Rio de Janeiro. As interfaces entre um Brasil arcaico e moderno jamais ficaram tão expostas quanto nas metrópoles republicanas. O Rio de Janeiro surge como metrópole modelo, pois abre o século XX deparando-se com perspectivas extremamente promissoras: centro político do país, papel privilegiado na intermediação dos recursos da economia cafeeira, centro de aplicações industriais, núcleo da maior rede ferroviária nacional, 15º porto do mundo em volume de comércio[5], cartão de visita do país e assim por diante. Tudo isso faria com que, no dizer do pesquisador Nicolau Sevcenko, o Rio de Janeiro fosse "a caixa de ressonância das grandes transformações em marcha

pelo mundo, assim como palco de sua visibilidade e atuação em território brasileiro".[6]

O Rio de Janeiro passa a ditar não só modas e comportamentos, como também sistemas de valores, modo de vida e seus paradoxos. Nessa mesma metrópole cosmopolita, deslumbrada com os avanços tecnológicos, em que há carros e bondes, também há carroças; onde as pessoas andam pelas ruas com passos ingleses[7], há excluídos, uma massa de desempregados e subempregados, numa sociedade que começa a mitificar a juventude, beleza e a saúde, por outro lado, o sistema de saneamento básico é precário e morre-se por falta de higiene. Uma cidade tão presa às aparências, quanto Jacobina à sua farda.

É preciso ler a obra rosiana, com uma perspectiva machadiana, como também sendo a leitura do Brasil. A obra de Guimarães Rosa e a de Machado de Assis passam essencialmente pela mediação do Brasil, mas uma mediação que a exemplo de um quebra-cabeças precisa ser montado, porque é imediatizada, não é una, única, são vários Brasis, sem fim e sempre. Entre o eterno dilema de não ser e ser o outro. E como diria o cineasta Paulo Emílio Salles Gomes, nossa originalidade viria da incapacidade de copiar modelos. Modo de ser brasileiro tão bem caracterizados em Machado e Rosa, num eterno jogo entre aparência e essência.

Bibliografia:

ASSIS, Machado de. *Obras Completas*. 3 vols. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. Coleção Escritores Brasileiros. Antologia & Estudos. São Paulo: Ática, 1982.

HARDMAN, Francisco Foot et al. *Morte e Progresso. Cultura Brasileira como Apagamento de Rastros.* São Paulo: UNESP, 1998.

ROMERO, Sílvio. Machado de Assis. *Estudo Comparativo de Literatura Brasileira*. São Paulo: Unicamp, 1992.

ROSA, João Guimarães. *Obras Completas*. 2 vols. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. *Primeiras estórias*. 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Notas

1. Nos departamentos de pós-graduação em Letras, área de concentração, Literatura Brasileira e Teoria Literária, das universidades: UFRJ, USP, PUC-RJ, UFMG, IEL-Unicamp, até 1998, Machado de Assis conta com 38 dissertações e teses defendidas e Guimarães Rosa, 46. PUC-SP. Para números precisos e descrição dos trabalhos realizados nas universidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais ver o trabalho de LIMA, Rachel Esteves. *A Crítica Universitária na Universidade Brasileira.* Doutoramento em Teoria Literária pela UFMG, Belo Horizonte, 1997.

2. Conforme entrevista concedida, em 65, ao crítico alemão Günter Lorenz por ocasião do Congresso de Escritores Latino-Americanos, em Gênova.

3. ASSIS, Machado. *Obras Completas*. p. 347.

4. O trabalho de Bolle, ainda que destinado a estudar os processos narrativos e chegar a uma fórmula, é pioneiro no sentido de verificar problemas da recepção crítica.

5. Cf. dados do pesquisador Nicolau Sevcenko. In: *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 4ªed. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 27.

6. SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia. Das Letras, s.d. p. 522.

7. Cf. Nicolau Sevcenko: "O passo inglês ou andar americano implicam tanto uma concentração máxima do cidadão em razão de suas circunstâncias individuais, alheando-se do mundo ao seu redor, quanto um ritmo e determinação em sintonia coma aceleração dos novos recursos tecnológicos". A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: *História da vida privada*. P. 551.

Cabral e Miró: a psicologia de suas composições

Raíssa Emir Vieira Maia*

Em Barcelona, no ano de 1950, João Cabral publica um ensaio acerca de Joan Miró. Ao falar de Miró, da psicologia de sua composição, o poeta pernambucano acabou por fazer uma analogia com a sua poesia, uma vez que ressaltou no outro atitudes e peculiaridades que se refletem em sua própria experiência poética:

> Miró sentia a mão direita
> demasiado sábia
> e que de saber tanto
> já não podia inventar nada.
>
> Quis então que desaprendesse
> o muito que aprendera,
> a fim de reencontrar
> a linha ainda fresca da esquerda.
>
> Pois que ela não pôde, ele pôs-se
> a desenhar com esta
> até que, se operando,
> no braço direito ele a enxerta.
>
> A esquerda (se não se é canhoto)
> é mão sem habilidade:
> reaprende a cada linha,
> cada instante, a recomeçar-se[1].

Na obra de João Cabral, também podemos evidenciar essa busca incessante de técnicas diferentes de expressão, numa atitude de vigilância e lucidez no fazer, e, ao mesmo tempo, contrária ao "deixar-se fazer" e ao " saber fazer". É uma busca que não é alcançada de imediato nem pelo pintor nem pelo poeta, visto tratar-se de uma luta constante, mas que se vai fazendo mais e mais presente em cada quadro e em cada poesia.

Segundo João Cabral, Miró parte de uma atitude psicológica e a ela se deve atribuir não só as causas de sua invenção, mas o desenvolvimento conseqüente que se observa na evolução de seu estilo. Nele, existe como que uma luta constante, entre a velha maneira de compor e certos elementos perturbadores que a vão corroendo internamente. Luta esta, que pode ser observada também em João Cabral, uma vez que o poeta fica a noite inteira "em sua mesa tentando salvar da morte os monstros germinados em seu tinteiro[2]". Embora refratário a uma postura subjetivista, Cabral, até o Engenheiro, ainda não a supera totalmente. Mas, nesse livro, logo se identifica sua aspiração ao real, que terminará por se tornar predominante no futuro:

> O lápis, o esquadro, o papel;o desenho, o projeto, o número:
> o engenheiro pensa o mundo justo,
> mundo que nenhum véu encobre[3].

Não acreditando em inspiração, seu trabalho poético está voltado para o rigor da construção, empunhado pelo esquadro do engenheiro, sem revelação ou inspiração. Daí o seu escrever consistir num trabalho de depuração, construindo palavra sobre palavra cuidadosamente e jogando fora o que boiar :

> Catar feijão se limita com escrever:
> jogam-se os grãos na água do alguidar
> e as palavras na da folha de papel;
> e depois, joga-se fora o que boiar[4].

João Cabral é um racionalista que mede e pondera todas as palavras, num ideal de simetria que só pode ser atingido através de um trabalho rigoroso de linguagem poética. Numa entrevista concedida a Antonio Carlos Secchin, ele afirma que gostaria de criar como um matemático, sempre a partir de elementos racionais, visto que a matemática é o extremo racional da linguagem, e a poesia também se dirige à inteligência. Em "Poema", de *Museu de Tudo*, o poeta intensifica essa idéia ao dizer que :

> No papel mineral

qualquer geometria
fecunda a pura flora
que o pensamento cria.

Esse conceito de cálculo, adentrou na teoria poética apoiado em Allan Poe, que falou do parentesco das tarefas poéticas com a "lógica rigorosa de um problema matemático".

Baudelaire e Novalis também o assumiram e, através de Mallarmé (de quem Cabral sofreu influência), estas idéias prosseguiram atuando na poética dos nossos dias.

João Cabral também enfatiza a matemática em Miró, ao avaliar o trabalho de criação do pintor como o de um homem que para somar dois e dois contasse nos dedos. Isso, não por ignorância de sua tabuada, mas pelo desejo de colocar seu trabalho, permanentemente, num plano de invenção aritmética.

Conforme Cabral, Miró é um pintor essencialmente marcado pela preocupação de construir, no qual o mínimo gesto criador fará parte de uma luta aguda e continuada, uma vez que cada milímetro de linha tem de ser sempre avaliado. Esse excesso de razão, de trabalho intelectual em uma luta contra o instintivo, colocou Miró numa posição especial em relação aos surrealistas, que apresentavam um desprezo pelo fazer, pelo trabalho de criação da obra. Por isso, ele aceitou a posição inicial do surrealismo, mas transformou-a num outro sentido, levando até o campo mais profundo do psicológico à busca de renovação formal.

Tal fato ocorreu também em Cabral, que, apesar de reconhecer a forte influência surrealista em *Pedra do Sono*, confessa ter se interessado por essa tendência artística somente como fonte de renovação da imagem. Segundo ele, foi o arquiteto Le Corbusier quem o curou do surrealismo, definido em seu livro *Quando as catedrais eram brancas*, como uma arte fúnebre. O poeta enfatiza também sua admiração pelo artigo *Poesia ao Norte*, de Antonio Candido, que diz serem os poemas de *Pedra do Sono* aparentemente surrrealista, mas com uma organização cubista[5].

Realmente, o que vemos em seu primeiro livro, é um surrealismo construído, no qual já se pode notar as constantes estéticas de sua obra futura. Evidente que tecendo essa observação, não estou abstraindo as considerações de Benedito Nunes acerca do **complexo de imponderabilidade**, que valoriza a indeterminação, a inconsistência e a fluidez das coisas em *Pedra do Sono*. Sei que apesar do caráter pétrico, essa pedra ainda é de sono, numa semântica do vago que privilegia palavras como nuvem, sonho, vulto etc. Mas creio que dessa pedra já se pode depreender a tendência do poeta à ordem, à severidade de sua forma artística, seu sonho de construção, o qual perderá posteriormente a conotação onírica.

Cabral enfatiza também em Miró a libertação da moldura nos quadros que, pintou antes da guerra de 1939, em que há a luta de liberdade frente a um sistema determinado, a uma arquitetura que limita os movimentos da pintura. Essa libertação da moldura está, a meu ver, em João Cabral, intensificada na *Psicologia da Composição*, em que há uma crítica à lírica tradicional , ao se propor uma produção poética às avessas ("Cultivar o deserto como um pomar às avessas"[6]) sem enfatizar a inspiração, o sentimentalismo, mas, sim, a sintaxe rebarbativa que não se incomoda com os padrões, a objetividade da palavra escrita:

Não a forma encontradacomo uma concha, perdida
nos frouxos areais
como cabelos;

não a forma obtida
em lance santo ou raro,
tiro nas lebres de vidro
do invisível;

mas a forma atingida
como a ponta do novelo
que a atenção, lenta,
desenrola,

aranha; como o mais extremo
desse fio frágil, que se rompe
ao peso, sempre, das mãos
enormes[7].

Como observa Eduardo Portella em seu *Fundamento da Investigação Literária,* "Existir plenamente é empreender um movimento de liberdade. É o que faz o poeta, é o que faz o homem. O poeta o faz poeticamente, assistido e acobertado pela ação reveladora da linguagem."

Cabe ao poeta, portanto, através da ação reveladora e infindável da linguagem, soltar para o vôo que rompe as fronteiras da língua, pois, conforme disse João Cabral em Antiode,

> Flor é o salto
> da ave para o vôo;
> o salto fora do sono
> quando seu tecido
>
> se rompe; é uma explosão
> posta a funcionar,
> como uma máquina,
> uma jarra de flores.[8]

No *Post scriptum* do trabalho de Cabral, ele fala da luta de Miró contra todo um conjunto de leis rígidas que vem estruturando a poesia. Essa luta explica por que esse pintor, em cujos começos se notava tão grande amor à realidade, foi levado a um ponto extremo de estilização, de abstração. Interessado em criar uma dinâmica para seu quadro, ele teve de ir simplificando o assunto de seus quadros. A estilização abstrata na obra de Miró está determinada, assim, pela luta de alcançar uma mecânica diferente para a pintura em sua capacidade de saborear o inédito. Isso porque a criação para ele equivale a uma invenção permanente. Daí a sua pintura ser a expressão do fazer em luta num esforço que terá de se renovar a cada dia.

Esta luta que no pintor parte da tela, no poeta parte da folha em branco:

> A luta branca sobre o papel
> que o poeta evita,
> luta branca onde corre o sangue
> de suas veias de água salgada[9].

Como bem disse o poeta, é esta uma luta branca, ou seja, uma luta lúcida, em constante estado de vigília.

Essa valorização do fazer coloca o trabalho em si mesmo, a partir das próprias condições do trabalho, numa preocupação com a matéria dura e irredutível que irá compor o poema:

> É mineral o papel
> onde escrever
> o verso; o verso
> que é possível não fazer.
>
> São minerais
> as flores e as plantas,
> as frutas, os bichos
> quando em estado de palavra.
>
> É mineral
> a linha do horizonte,
> nossos nomes, essas coisas
> feitas de palavras.
>
> É mineral, por fim,
> qualquer livro:
> que é mineral a palavra
> escrita, a fria natureza
>
> da palavra escrita[10].

Talvez por isso, por essa supervalorização do trabalho criador, é que Cabral afirmou que para Miró o quadro era apenas um pretexto para o fazer, porque, na realidade, Miró não pinta quadros, Miro pinta. Isso além de se aplicar em João Cabral, nos remete a Allan Poe que disse ser a poesia um quadro concluído em si mesmo, que não comunica nem verdade nem "embriaguez do coração", não comunica absolutamente nada, porque ela simplesmente é: "The poem per se".

Assim são os poemas de João Cabral, poemas que criam a própria realidade através da linguagem e que não apresentam referencialidade externa, visto serem autotélicos.

Ao mesmo tempo, há uma dinâmica que Cabral ressalta em Miró através do crescente poder de sua linha que se vai estabelecendo enquanto é contemplada pelo espectador. No caso da poesia, acredito que é nesse momento que ela incorpora o silêncio pois, como observa Eduardo Portella, " O poeta silencia porque

o discurso pode menos do que a poesia. E por isso o mais importante não é o que se exibe sobre as linhas, porém o que se oculta nas entrelinhas. O silêncio é a força da experiência, confrontada com a fraqueza da expressão ".

É calando-se, portanto, que não só o poeta como também o pintor favorecem a busca pelo oculto, pela possibilidade de novas descobertas que dá uma dinamicidade à obra na medida em que esta parece percorrer a cada momento um novo caminho:

> Quadro nenhum está acabado,
> disse certo pintor;
> se pode sem fim continuá-lo,
> primeiro, ao além de outro quadro
>
> que, feito a partir de tal forma,
> tem na tela, oculta, uma porta
> que dá a um corredor
> que leva a outra e a muitas outras[11].

Notas

* Aluna do Curso de Mestrado em Letras da UFC. Bolsista da FUNCAP.

1. MELO NETO, João Cabral de. *Serial* ("0 sim contra o sim")

2. MELO NETO, João Cabral de. *O Engenheiro* ("Lição de Poesia")

3. MELO NETO, João Cabral de. *O Engenheiro* ("O Engenheiro")4. MELO NETO, João Cabral de. *A Educação pela Pedra* ("Catar Feijão")

5. SECCHIN, Antonio Carlos. "Entrevista de João Cabral de Melo Neto".

6. MELO NETO, João Cabral de. *Psicologia da Composição* (" Psicologia da Composição VIII")

7. MELO NETO, João Cabral de. *Psicologia da Composição* (" Psicologia da Composição VI")

8. MELO NETO, João Cabral de. *Psicologia da Composição*

9. MELO NETO, João Cabral de. *O Engenheiro* ("Lição de Poesia")

10. MELO NETO, João Cabral de. *Psicologia da Composição* (" Psicologia da Composição VII ")

11. MELO NETO, João Cabral de. *Museu de Tudo* (" Lição de Pintura ")

Centros, periferias e fins de século

Dra. Maria Consuelo Cunha Campos
UERJ

Relações entre centros hegemônicos da modernidade européia, como Paris, colonialismo e neocolonialismo,bem como perspectivas ditas pós-coloniais, contemporâneas do Pós-Modernismo, no Ocidente,aqui serão enfocadas a partir de uma leitura comparada dos romances A Cidade e as Serras, de Eça de Queiroz, e Mad Maria, de Márcio Souza.Relações entre as culturas francesa e portuguesa, entre campo e cidade - que marcam o romance português ao final do século dezenove, como bem exemplifica a narrativa de Eça de Queiroz, são, aqui, cotejadas com a problemática de um neocolonialismo, na transição do século XIX para o século XX, neocolonialismo este que é o pano de fundo histórico da saga de construção da ferrovia fantasma, a estrada de ferro Madeira-Mamoré, no extremo Oeste brasileiro,tema da obra de Márcio Souza.Estes dois últimos finais de século, portanto, em duas literaturas nacionais lusófonas, a portuguesa e a brasileira, são contrastados, de modo a discutir as relações da cultura ocidental hegemônica com culturas periféricas.

Fins de Século

Fim de século (XIX), início de outro(XX): ontem, como hoje, a transição de uma a outra centúria ocorre, no Ocidente, sob uma ideologia conservadora hegemônica. O oitocentos ocidental finda sob hegemonia da crença positivista no progresso,hipostasiado à modernização produzida pela 2a Revolução Industrial.No período cronológico que recobre o final do século XIX e os primeiros anos do século XX,tanto a Europa periférica em que então se inscreve Portugal quanto a América Latina de fala portuguesa constituída pelo Brasil, são palco para esta hegemonia otimista desenvolvida no bojo do capitalismo liberal,que se expande através da Inglaterra.À ação reguladora do mercado, o liberalismo econômico atribui uma pretensa universalização de bem-estar social: liberadas as pessoas das tarefas mecânicas, transferidas cada vez mais a máquinas, desde a 1a Revolução Industrial , e,consequentemente, franqueando-se ,amplamente, o acesso a novos e vários bens de consumo e a confortos da vida cotidiana urbana moderna,o futuro era encarado otimisticamente.A esta utopia hegemônica(o livre mercado alavancando a universalização do progresso e do bem-estar social), contrapunha-se outra, de cunho socialista: ao criticar a primeira, propugnava a coletivização dos bens da produção como condição sine qua non para uma sociedade sem desigualdades e exploração do trabalho. Neste fim de século XX, expande-se, ao contrário da visão liberal, o consenso acerca da dicotomia radical entre a ditadura do mercado e a produção e universalização de bem-estar social e, ao mesmo tempo , arrola-se, entre as verdades ditas de senso comum, uma proclamada falência do socialismo real e, com ela, um fim das utopias.Além da hegemonia liberal e neoliberal,estes dois últimos séculos se marcam por uma aceleração de processos de internacionalização (da economia, das comunicações, etc) conhecidos, respectivamente, por cosmopolitismo e por globalização.Dois momentos de rápido alargamento dos conceitos ligados à mundialização,eles vêem emergir novas ordens mundiais(aquela conseqüente ao término da Primeira Guerra Mundial e aquela conseqüente, emblematicamente, à queda do Muro de Berlim).O fim de século XX ainda assiste à entrada do planeta na era da informação, ou 3a Revolução Industrial,já prenunciada pela rápida multiplicação, ao longo da centúria, de meios de telecomunicação, como a televisão e as redes de t.v., o fac-símile , os microcomputadores e as redes de computadores, por exemplo.Em semelhante contexto, interessa-nos estudar, através de obras de ficção, portuguesa e brasileira, o drama da desconstrução desta ideologia hegemônica finissecular, configurando o avanço das modernizações a contrapelo do senso comum,isto é, como produtor não de utopias mas sim de distopias.E, desta maneira, verificar como se dá a ler,ficcionalmente, em língua portuguesa o drama das modernizações conservadoras tardias periféricas finisseculares.

Campo e Cidade: de Tormes a Paris

A Cidade e as serras, de Eça de Queiroz ,inicia-se com a narrativa do nascimento do protagonista, Jacinto de Tormes,num palácio parisiense situado na Avenue des Champs-Elysées, 202. De antiga cepa rural lusitana, a tradicional família do rico herdeiro de Tormes deixara os campos do Baixo Douro pelos urbanos Campos Elísios parisienses no bojo da derrota miguelista em Portugal.Jacinto Galião, avô do protagonista, migrara, então, com a família, para Paris, em solidariedade ao desterro do príncipe D.Miguel.Ao longo da narrativa romanesca, o campo lusitano, inicialmente encarado por Jacinto , a partir do ponto de vista hegemônico então, como lugar do atraso a ser redimido pela transfusão do progresso urbano, se transforma no locus de uma utopia bucólica,revivendo, por esta forma, o mito da Idade de Ouro em versão portuguesa.É interessante destacar que o locus do nascimento de Jacinto(personagem com nome de flor e com ascendência rural entretanto surgido na cidade por excelência que é a Paris do século XIX) é marcado, na mitologia grega como morada post-mortem dos heróis e lugar de delícias, em moldura campestre.Transformados em emblema da modernização parisiense,os Campos Elísios, no discurso

narrativo do romance português,tornam-se, ao contrário, o espaço emblemático da distopia.Já na narrativa de origem, na genealogia de Jacinto , a construção de uma mitologia pessoal, por seu avô, desempenha importante papel na sua configuração como personagem.Assim, devoto, ele identifica D.Miguel ao Salvador e ergue-lhe um simulacro de altar doméstico,chamando-o "anjinho"e Messias.Tornado São Miguel,montando um corcel ,nesta representação imaginária, o príncipe reveste-se da figuração do golpeador do dragão ,figuração, por seu turno, do liberalismo político, que se contorceria sob a lança do arcanjo, vomitando a constituição.No combate das forças do bem contra as do mal, segundo a repartição do pensamento conservador, o antagonista seria representado pela figura do pedreiro -livre, D.Pedro, IV de Portugal e I do Brasil.O palácio da moradia senhorial parisiense da família migrante portuguesa, por sua vez, fora comprado, pelo avô Jacinto, a um príncipe polonês, o qual,desgostoso com a tomada de sua Varsóvia, se fizera frade.Morada de estrangeiros que se auto-desterraram de suas origens periféricas européias e se enraizaram na capital hegemônica do século, o 202 é uma metáfora da modernização conservadora da época.No início da narrativa, o campo português, a herdade dos Jacintos, funcionaria , para o protagonista do romance, como uma colônia, no sentido etimológico do termo: local agrícola distante, de onde lhe vêm o sustento e a riqueza.Citadino, essencialmente urbano, civilizado, Jacinto de Tormes é uma flor desenraizada deste campo periférico e enraizada nos jardins urbanos centrais dos Elísios, na capital do século.Príncipe da grã-ventura,membro da camada abastada, este habitante da urbe por excelência torna-se, no entanto, um irremediável entediado.As maravilhas da modernidade que acumula no palacete, são como brinquedos extras para criança já excessivamente saciada, só lhe aumentando o tédio do próprio excesso.Adam Smith, com a emblemática A Riqueza das nações,encadernada a ouro, em lombada verde,na significativa biblioteca do 202 ,no meio de oito metros de estantes repletas de obras de economia política, dá bem o tom do fracasso do liberalismo econômico em propiciar bem-estar humano.Hobbes e Platão, também encadernados luxuosa e respectivamente em couro negro e em pelica alva, o acolitam, arautos da exclusão social e da coisa pública restrita à elite, não só nas estantes de Jacinto mas na práxis da modernização conservadora.As maravilhas da "globalização" econômica avant la lettre - os cigarros do Oriente, os damascos do Japão, o roupão branco de pelo de cabra do Tibete, os biombos de Quioto que infestam o espaço privado do protagonista, seu espaço da intimidade, singularizando-o como ricaço, em oposição à massa parisiense anônima e excluída, daqueles milhares de pobres que, na metrópole moderna, erram sem pão e sem teto - não lhe diminuem o tédio.

Fonógrafos,radômetros,microfones,gramofones,tubos e fios, toda a parafernália, em suma, de que se enche o 202, toda a cultura e o culto da modernidade estampam rasa impotência em contrapor-se ao formidável tédio urbano de Jacinto.A volta ao campo, nesta perspectiva, e, com ela, o retorno a um tempo pré-moderno revela-se propiciadora da felicidade, individual e social.Na herdade ancestral remontando à Idade Média, de costumes tão anteriores ao do capitalismo, em seu estágio liberal de fim-de-século, as desigualdades sociais são aplainadas através do assistencialismo senhorial de Jacinto.A distribuição voluntarista de sua riqueza previne a miséria dos campônios e sua marginalização.Capital e trabalho utopicamente comungam,neste campo periférico.A frugalidade, a parcimônia, a simplicidade dos costumes que remontam aos ancestrais,anteriores a todo o refinamento urbano das últimas gerações de Jacintos ecoam ,no romance finissecular do oitocentos português, o traço das utopias européias das terras longínquas paradisíacas.Na Europa colonialista e imperialista do oitocentos, a crítica aos ícones urbanos da modernização produzida pela 2a Revolução Industrial ecoa a do século anterior que, na pena de iluministas e ilustrados utopistas, que conviviam com a primeira metropolização da vida quotidiana européia, radicou nos trópicos, naturais e primitivos, o Éden perdido e então reencontrado.É a figura do bom selvagem, vivendo na natureza, em contraponto às distopias da civilização ocidental.A proposta queiroziana, de retorno às origens míticas ocidentais, na reinvenção do passado bucólico como Idade de Ouro,reescrevendo Virgílio, entronca-se,por este modo, como versão finissecular do mito, na tradição ocidental dos discursos utópicos.Ao reverter a crença, tanto hegemônica, do liberalismo, quanto não hegemônica, do socialismo marxista(mantidas , é claro, suas diferenças e oposições), numa ordem social laica,e futura propiciadora da felicidade humana, o romance A cidade e as serras se alimenta na tradição ocidental de ubicar o utópico no passado, reinventado e reencontrado: a modernização conservadora, produzida para as classes hegemônicas pelo liberalismo revela sua feição distópica, em lugar da utopia propalada.Neste discurso narrativo, o bem- estar social é disseminado no campo pelo voluntarismo individual do grão-senhor Jacinto.Preenchendo as carências dos camponeses, o grande proprietário rural de volta à herdade ancestral transforma-se no pater familiae, garantindo a sua sucessão senhorial.De volta à pátria dos antepassados, ao periférico Portugal, Jacinto e José Fernandes perfazem o périplo inverso ao da imigração neocolonial em demanda dos centros hegemônicos.Subjaz, ao texto conservador do romancista,a visada nacionalista, que dominou a primeira parte do século europeu romântico, com a consolidação dos estados nacionais contrapondo-se ao cosmopolitismo metropolitano finissecular que internacionalizaria os paradigmas culturais franceses na Europa e na América.

A última fronteira: a ferrovia que, do nada, leva a lugar nenhum

Diz-nos Claude Lévi-Strauss, em seus Tristes Trópicos:"Um espírito malicioso definiu a América como uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização.Poderíamos, com maior justeza, aplicar a fórmula às cidades do Novo Mundo:vão do frescor à decrepitude, sem se deter na antigüidade(...).Lembrariam antes uma feira, uma exposição internacional,edificada para alguns

meses.Depois desse prazo, a festa termina e esses grandes enfeites definham fachadas descascam, a chuva e a fuligem aí traçam seus riscos, o estilo cai de moda, o ordenamento primitivo desaparece sob as demolições impostas, paralelamente, por uma nova impaciência.(...)

Quem vive ao longo da linha Rondon facilmente se julgaria na Lua.Imagine-se um território do tamanho da França, três quartos inexplorado;percorrido somente por pequenos bandos de indígenas nômades que estão entre os mais primitivos que se possam encontrar no mundo;e atravessado de ponta a ponta por uma linha telegráfica(...)

Nesse mato indefinidamente recomeçado, a trincheira da picada, as silhuetas contorcidas dos postes, os arcos invertidos do fio que os une, parecem outros tantos objetos incongruentes flutuando na solidão, como se vê nos quadros de Yves Tanguy.Atestando a passagem do homem e o seu esforço vão, marcam, mais claramente do que se não estivessem lá, o extremo limite que ele tentou transpor.A veleidade do empreendimento, o fracasso que o sancionou, dão um valor de prova aos desertos circundantes."[1]

Com efeito, quando o efeito modernizante, propulsor do capitalismo mundial chega às fronteiras extremas do Ocidente,embrenhando-se pela selva amazônica,na sua dialética colonialista ele vai abraçar o efeito arcaizante oposto, do trabalho em regime de semi-escravidão, de extermínio ou escravização de nativos.A função da colônia, então, torna-se menos a função do cultivo, a função desempenhada pelo campo como celeiro da cidade na longínqua metrópole (no distante centro econômico hegemônico) do que a da prisão para os indesejáveis e perigosos, do prostíbulo onde se libera a lubricidade que se vede manter reprimida no espaço metropolitano, quarto de despejo, lugar de refugo, espaço da apartação e do afastamento através dos quais se busca circunscrever e delimitar o sujo, o desterrado, o temível, em prol da segurança daqueles que os excluem.O acionamento ou a reinvenção de regimes arcaicos de trabalho, na construção de uma ferrovia fantasma, a Madeira-Mamoré,em pleno trópico, episódio que pouco interessou à historiografia tradicional brasileira, vai pôr em marcha a narrativa ficcional do romancista amazonense Márcio Souza, autor de Mad Maria.

Contrastivamente ao romance de Eça de Queiroz, o qual tematiza, em Jacinto de Tormes, o desencanto da modernização urbana hegemônica, no spleen parisiense, o discurso narrativo de Mad Maria focaliza a falência - e seu alto custo humano- do projeto modernizante na selva. Sua temática vai associar-se, então, à problemática da dependência econômica e política, na medida em que a ferrovia fantasma demanda o capital internacional para a sua construção e este coopta as classes dirigentes de um Brasil republicano velho, periférico na ordem mundial, conservadora e tardiamente modernizado.Sobre a ferrovia fantasma, disse Francisco Foot Hardman, em seu livro Trem fantasma.A modernidade na selva:"A combinação entre imaginação romântica,espírito empreendedor e especulação financeira produziu um tipo característico de capitalista, que dominará o cenário de construção das grandes obras públicas internacionais, em especial no terceiro quartel do século XIX. O sansimonismo é sua melhor expressão.Desenharam um mundo homogêneo e unificado de forma mais ampla e sólida do que os navegantes do Renascimento."[2]

Na concretização de sua versão globalizante do domínio planetário, a convocação de exércitos de proletários nômades, feita nas periferias do sistema capitalista, reveste-se de fundamental importância.Conforme relata Manoel Rodrigues Ferreira, em A ferrovia do diabo, tudo tem início no último quartel do século XIX,mais exatamente a 19 de fevereiro de 1878, com a chegada ao lugarejo de Santo Antônio da empresa Collins.Visando à canalização de trecho encachoeirado dos rios Madeira e Mamoré- de modo a permitir, ali, a navegação a vapor,emblemática da modernização industrial-a obra constituiria elo de ligação da Bacia Amazônica ao Oceano Atlântico,abrindo esta saída marítima para Bolívia.Consubstanciaria, também, o interesse das potências estrangeiras pelos recursos das nações periféricas e de suas próprias colônias, em expedições coloniais ou neocoloniais,como a contemporânea obra de ligação do Atlântico ao Índico, na África,através das cataratas do rio Congo.

Mad Maria é publicado em 1983, num período caracterizado pelas obras faraônicas,no tamanho e no custo,material e de vidas humanas, da ditadura,quando o projeto modernizante também era invocado como justificativa para tais mega obras,várias das quais abandonadas inconclusas,como a rodovia Transamazônica, outra a levar do nada a lugar nenhum, como a ferrovia Madeira /Mamoré.Publicada noúltimo quartel do século XX, a obra de Márcio Souza revisita,pois, um trágico episódio finissecular do oitocentos, em sua atualidade emblemática.Em nosso fim de século, as fotos de Sebastião Salgado- expostas em Terra,por exemplo- sobre o drama humano do campo e, também, sobre o trabalho nas mais desfavoráveis e desumanas condições, como nas minas, em Carajás, na Serra Pelada e em muitos outros contextos de exploração e de miséria, nos propiciam um retorno a estes tempos de capitalismo selvagem,infelizmente re- presentificados.A sobre -exploração do trabalho, o universo semi-escravagista do canteiro de obras configuram uma bela síntese da globalização distópica, do final do século XIX.o romance retoma, em sua narrativa, o episódio histórico da reunião de trabalhadores de várias partes do mundo,internacionalizados não em favor de seu trabalho, mas , sim, do capital:barbadianos, alemães, chineses, espanhóis, portugueses,italianos e alguns brasileiros, todos eles sob o comando de uma minoria de norte-americanos que emblematiza esta desordem mundial.Ingleses (como Collier), cujo poder neocolonialista de nação hegemônica perde terreno para os Estados Unidos, em ascensão , e americanos

sobrepõem-se à massa internacional espoliada, que tenta sobreviver, no Trópico inóspito, contra os desafios conjugados de uma natureza selvagem e de uma exploração da força de trabalho capitalista.A fabricação de nativos sem-terra, pelo avanço neocolonialista sobre os territórios indígenas, a exclusão e a mutilação dos poucos deles remanescentes são apenas dados a mais, na configuração deste horror econômico.

Ritornello e Coda

Retornamos, na abordagem comparativa dos romances português e brasileiro, ao nosso ponto de partida: a visão da modernidade negativa, comum a ambos, para acrescentar que, todavia, no romance de Eça de Queiroz, o ponto de vista narrativo é o de um contemporâneo à matéria narra, José Fernandes, personagem secundário e antitético ao amigo protagonista, este emblemático, em sua transformação de adorador e apologeta do progresso em senhor rural em moldes pré-modernos.Na virada daquele século, ainda era possível a utopia ficcional, na linha da tradição ocidental que busca a solução bucólica, desde Ovídio e Virgílio até o Arcadismo de finais do seiscentos ao setecentos,cuja variante seria a narrativa exótica do Romantismo,como alternativa ao advento da cidade e da metropolização da vida quotidiana.Quando a função do campo ainda se verifica , na Europa colonialista , que o transferirá às colônias, o recuo à origem, ao passado greco-latino ubica o utópico como espécie de Éden pagão perdido.Ao se transferir o campo europeu para o além mar colonial, encarregando as colônias da função de celeiro metropolitano, estas já foram mitificadas em paraísos reencontrados nos trópicos.Assim, sua alteridade se transforma em exotismo, sua diferença é reduzida e a estereotipia assim criada servirá às utopias românticas européias e mesmo americanas. Longe de Paris, em pleno campo arcaico, Jacinto é feliz e fator de felicidade, no assistencialismo de senhor rural.Já Mad Maria se constrói a partir de um fato histórico praticamente ignorado oficialmente e ,já então, centenário. O ponto de vista externo, muito mais o de uma voz autoral que dialoga com seu leitor sobre a matéria que narra, estabelece um distanciamento crítico: se "o capitalismo não tem vergonha de se repetir", também não o terá a política das altas eferas de poder nacional.Assim, o leitor, advertido,já à primeira página do livro, facilmente identificará como familiar o horror narrado.A ética do eu mínimo contemporânea de nosso fim de século, da restrição máximo em vista da sobrevivência individual, com que a narrativa se encerra, dá bem o tom, pois "só os bobos podiam se importar com alguma coisa além da arte de ficar vivo".No universo entrópico e distópico, a globalização reduz-se a puro horror:a língua franca do inglês, por exemplo, ali servirá, unicamente, para tornar perfeitamente compreensíveis os insultos de barbadianos a hindus.Como se a um Caliban shakespeareano infinitamente multiplicado, a utilidade do idioma de Próspero se restringisse, efetivamente, à maldição.

Notas

1. Cita-se a trad. bras. da obra,p.64 e segs.

2. Op. cit,p.119-120.

De mar a mar: entre viagens
nas literaturas portuguesas e brasileiras

Tania Franco Carvalhal
UFRS

Em "Os Comboios que vão para Antuérpia", de *Os Passos em Volta* (1963),[1] Herberto Helder confere ao mar uma feição pouco habitual. Em lugar da idéia de movimento, que lhe é em geral atribuída, "o vaivém das ondas", sua mobilidade é evocada de forma mais sutil, a dos andamentos da fantasia. Ali se lê: «Penso que o mar dá uma qualidade especial à fantasia, ao desejo e à confiança humana. O mar é uma propriedade misteriosa do espírito, pela qual nos é ensinado nada esperar, nada desesperar.» É nesse sentido de componente do imaginário, individual e coletivo, que as viagens são também aqui identificadas como travessia de mar a mar, na referência a alguns textos substantivos das literaturas brasileira e portuguesa.

Não se quer portanto colher na metáfora do mar o que comumente nela se busca, ou seja, todas as associações que correspondem a uma grande gama de viagens marítimas. Ao contrário, quer-se apreender o seu significado como símile de um espaço de liberdade total onde o imaginário se constrói.

Por isso, a expressão "de mar a mar" não indica apenas uma relação entre dois lugares, dois povos e culturas distintos. Ela remete sobretudo para uma possibilidade de estabelecer nas duas literaturas um *corpus* privilegiado para uma análise deste tipo. Não me refiro à "literatura de viagens", gênero pródigo em Portugal e no Brasil, mas à apropriação do tema como tópico e matéria literária ou ainda sua absorção como elemento orgânico e próprio ao fazer literário. Entendo, com Maria Alzira Seixo em "Formulações da viagem e da fixação no romance contemporâneo", ensaio de *Poéticas da Viagem na Literatura* (1998) que «o percurso continua a ser para o homem a única matriz possível de habitar o lugar e de o dizer em literatura».[2] Daí a amplitude do recorte que me permite, mesmo em breves notas, ir de uma literatura a outra e, nelas, a vários textos.

Viagens de fora e de dentro

Quando escreve, na abertura de *Viagem a Portugal* (1981),[3] que o livro é a «história de um viajante no interior da viagem que fez, história de uma viagem que em si transportou um viajante, história de viagem e viajante reunidos em uma procurada fusão daquele que vê e daquilo que é visto», José Saramago sintetiza, na articulação de caminho e caminhante, um dos sentidos primordiais da viagem: o encontro do homem consigo mesmo.

Entendida assim, a viagem torna-se busca identitária. Enquanto conhece seu país, o autor viaja, como diz, "por dentro de si mesmo". A cartografia que desenha não é apenas geográfica, mas sentimental. É com emoção que são percorridos atalhos e veredas, descobertas aldeias e povoados muito pequenos e esquecidos, postos à luz objetos e pessoas que, na falta de um olhar iluminador, permaneceriam na sombra. Ganham agora, na narrativa, visibilidade e relevo.

A viagem de Saramago por Portugal nos remete necessariamente a outra, anterior, e igualmente sintomática de uma aventura de procura interior. Falo de *Viagens na Minha Terra,* de Almeida Garrett (1799-1854), escrita em 1843.

Inicialmente publicada em folhetim, na *Revista Universal Lisboense*, com o título de *Impressões de Viagem,* as páginas garretianas, quando reunidas em livro, ganham uma filiação precisa, indicada desde o início. Ao ligar-se a *Viagem à Roda do meu Quarto*, de Xavier de Maistre, insere-se em linhagem maior que, na literatura portuguesa, se prolonga em Eça, ou em *Partes de África,* de Helder Macedo*,* e em Machado de Assis, no Brasil.

A organização fragmentada em capítulos, com a síntese temática e enumerativa que encima cada um deles, traduz sua origem. Em cada publicação do folhetim havia que introduzir e concluir o bloco quotidianamente escrito, criar o interesse suspensivo ao final e ali estabelecer uma relação forte com o capítulo seguinte. Garrett fez isto de forma exemplar, tendo clara consciência da estrutura que estava a fixar. Por isso diz, por exemplo, «Acabemos aqui o capítulo em forma de prólogo; e a matéria do meu conto para o seguinte».

Ou, ainda, no capítulo XIV, observa sobre o impulso narrativo: «Este capítulo não tem divagações, nem reflexões, nem considerações de nenhuma espécie, vai direito e sem se distrair, pela sua história adiante.» História, como sabemos, que se desdobra: uma, a do enredo de trama amorosa entre Carlos e a prima Joaninha; outra, com muito mais variantes é a história de Portugal, com suas paisagens, problemas, guerras, questões de natureza político-sociais. Caracteriza-se, assim, este texto pela dualidade de concepção que associa a forma novelística (o terreno da ficção) com a inclinação ensaística, que é do

campo da reflexão. Sem distâncias entre o pensar e o escrever, como diz Garrett: «Isto pensava, isto escrevo, isto tinha n'alma, isto vai no papel: que doutro modo não sei escrever».[5]

É aqui que o autor possivelmente melhor define sua maneira: nada de minudências cronológicas, de resumos minuciosos e descritivos nem acúmulo de dados. «Eu não sei compor desses livros, e quando soubesse, tenho mais que fazer».

Percebe-se então que Garrett quer impor o traço da espontaneidade romântica, neutralizando a natureza "construída" de sua obra. O ideal de síntese garrettiano aí se exprime, dando primazia ao traço em detrimento da palavra: «Só tenho pena de uma coisa, é de ser tão desastrado com o lápis na mão, porque em dois traços dele te dizia muito mais e melhor do que em tanta palavra, que por fim tão pouco diz e tão mal pinta.»[6]

A contraposição aqui entre o desenho e a letra, entre a palavra e o traço nos levam de volta à obra de José Saramago, desta vez, ao *Manual de Pintura e Caligrafia* (1983).[7] Ali também o escritor associa as duas formas de expressão, mesclando-as: "Viajo devagar", diz. «O tempo é este papel em que escrevo.»[8]

O branco da página equivale ao tempo que decorre. Ao cobrir-se de caligrafia, aciona a noção de espaço, vincula deslocamento e duração, estabelecendo a relação entre pintar e escrever. Para o narrador do *Manual* o que distingue as duas formas de expressão é a possibilidade de continuar a escrita infinitamente – «é sobretudo a idéia do prolongamento infinito que me fascina»,[9] dirá. Se a escrita prossegue, o quadro fixa seus próprios limites, como obra a que nada mais se pode acrescentar para torná-lo melhor (ou pior).

Em Saramago, como em Garrett, a associação das duas formas está carregada da inquietude da expressão, da ânsia de fixar na página e no retrato a imagem desejada, de evitar o excesso e o prolixo. Se em Garrett, como vimos, a associação se dava entre o pensar e o escrever, em Saramago há o encontro do falar com o escrever. Se no primeiro há busca de espontaneidade, no segundo, de oralidade. Daí o estilo a que nos habituou o autor de *Levantado do chão* sem as marcas de pontuação que caracterizam a escrita, como se uma voz narrativa dominasse o relato e nos contasse ao pé do ouvido as histórias tal como elas se lhe haviam sido transmitidas. Trata-se de reproduzir o próprio narrar, na sua seqüência natural do dizer e do ouvir, sem as barreiras do escrever. O próprio autor explicou esse traço de sua ficção em entrevista. Perguntado sobre a influência da leitura e da tarefa de tradutor em sua formação, dá à primeira a primazia mas esclarece que foi do ato de colher histórias que encontrou a forma de reproduzi-las. Ali explica: «eu havia estado com esta gente, ouvindo, escutando-os, estavam contando-me suas vidas, o que tinha acontecido com eles. Então eu acho que isso aconteceu porque, sem que eu percebesse, é como se, na hora de escrever, eu subitamente me encontrasse no lugar deles, só que agora narrando a eles o que eles me haviam narrado. Eu estava devolvendo pelo mesmo processo, pela oralidade, o que, pela oralidade, eu havia recebido deles. A minha maneira peculiar de narrar. Se tiver uma raiz, penso que está aqui. Não estou certo de que seja a única, mas com certeza, essa conta».[10]

A sintonia que estou a estabelecer entre os dois autores, mesmo que a peculiaridade de cada um ganhe formas específicas, com origens e intencionalidades diversas, se traduz ainda na concepção das formas de viajar, quer dizer, como a viagem adquire, nos dois autores, um andamento similar, quer dizer, para eles andar por Portugal é também uma forma de errância interior. Assim, os caminhos exteriores correspondem às buscas e às indagações e permitem que ambos saiam de si mesmos para voltar. É neste percurso que a viagem metaforiza a indagação sobre a identidade. Como a Ilha Desconhecida o faz, ao final do conto de José Saramago, indo «ao mar, à procura de si mesma».[11]

Nos percursos, as ilhas

Machado de Assis, embora dando sempre a impressão de estar preso ao círculo urbano, de vida sedentária, viajou intensamente na imaginação. Seguindo também a sugestão de Xavier de Maistre, preferia ficar «à roda do quarto», embora fosse de «Manaus a Jerusalém» em suas crônicas.[12] Em uma delas, confessa-se mesmo atraído para ir com o amigo José Veríssimo, ao Amazonas, «rio abaixo ou acima, ou pelos confluentes, à pesca do pirarucu, do peixe-boi, da tartaruga ou da infinidade de peixes que há no grande rio e na costa marítima.» Para lá não foi, é certo. Mas é possível que no intuito de interessar o leitor ou de dar vazão a algum desejo mais escondido, Machado viesse a escrever muitas vezes, como diz, «com o pé no estribo». E ele mesmo explica: «É um modo de dizer que talvez esteja prestes a mudar de clima. Para onde, não sei. Se consultasse o meu desejo, iria para a ilha da Trindade.»

Nesta crônica, Machado afirma ter tomado conhecimento através da leitura da descoberta desta ilha por um cidadão norte-americano, que tendo tomado conta do território tratava de colonizá-lo. «Justamente o contrário do que eu faria", diz, "mas se os gostos fossem iguais, já não haveria mundo neste mundo.»[13]

A ilha se transforma para ele em uma espécie de Pasárgada: «Eu, entrado que fosse na ilha, começava por

não sair mais dela; far-me-ia rei sem súditos.» E, mais adiante acrescenta: «Reis sem súditos! Oh! Sonho sublime! Imaginação única! Rei sem ter a quem governar, nem a quem ouvir, nem petições, nem aborrecimentos.»

Depois de enumerar as delícias do paraíso, Machado acrescenta: «E eu acabaria crendo nos meus próprios sonhos, que é a vantagem deles, e a mais positiva do mundo».

Como se percebe, se o autor privilegia o território da imaginação, é ele enfim que lhe permitirá, como nesta crônica de *A Semana,* em 11 de março de 1894, passar à realidade para comentá-la com fina ironia.

O certo é que o mito da ilha – espaço de invenção como a Delos de Proust, ou a famosa ilha de Cortázar em "La isla a medio día" ou "a ilha do dia anterior" de Umberto Eco– habita os sonhos machadianos. Como território afastado, a ilha permite que o autor reine sem ser monarca, que concretize o desejo de isolamento e a enunciação de certas utopias.

Como tópica, a ilha reaparece freqüentemente na literatura brasileira. Guardando características de exotismo tropical, multiplica-se em poemas e crônicas. Mas é curioso observar que as ilhas comparecem sobretudo na obra de viajantes arredios, são ali como espaços de evasão e liberdade que os deslocamentos propiciam, funcionando como correlatos das viagens.

Carlos Drummond de Andrade, que não gostava de viajar (sobretudo de avião) abre um delicioso livro de crônicas intitulado *Passeios na Ilha* com o texto "Divagação sobre as ilhas"[14] no qual louva as qualidades de uma ilha, «o refúgio último da liberdade, que em toda a parte se busca destruir.» E conclama: «Amemos a ilha».

A ilha que Drummond compraria estava no "justo ponto de latitude e longitude que, como diz, «pondo-me a coberto de ventos, sereias e pestes, nem me afaste demasiado dos homens nem me obrigue a praticá-los diuturnamente». O poeta busca, então, «uma fuga relativa», «uma ilha dissimulada e transportável», espécie também de Pasárgada que não seria necessariamente perfeita «senão um modesto território banhado de água por todos os lados e onde não seja obrigatório salvar o mundo».

De certa maneira, a ilha é um lugar onde as questões terrenas somem e, por isso, as responsabilidades se apagam. Território imaginário e utópico onde o "sentimento do mundo" que domina a obra drummondiana se neutraliza.

Vê-se, assim, que a ilha, como local de evasão medida e de liberdade pode ser compreendida como um substitutivo aos deslocamentos no espaço. Ou melhor, as ilhas são como espaços intervalares, que de mar a mar liberam a fantasia entre viagens. Enfim, uma ilha é um lugar onde buscamos o que não conhecemos mas que supomos que exista. O percurso para o desconhecido nos leva de volta ao conto de José Saramago no qual lemos que «todas as ilhas, mesmo as conhecidas, são desconhecidas enquanto não desembarcamos nela»[15] e, principalmente, «que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não saímos de nós»[16]

À metáfora da ilha, pois, junta-se a das travessias, a das passagens, a dos percursos e ao designar-se no conto o barco de "A Ilha Desconhecida" fundem-se em uma só imagem – a da ilha – a busca, o sonho, a viagem, como se quis até aqui evocar.

Notas

1. Herberto Helder, *op. cit,* Lisboa, Portugália, 1963.

2. Maria Alzira Seixo, *op. cit*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998, p. 161.

3. José Saramago, *Viagem a Portugal*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1981.

4. Almeida Garrett, *op. cit* [Organização de Marcelo Backes], Porto Alegre, Editora Mercado Aberto, 1999.

5. Almeida Garrett, *op. cit.,* p. 177.

6. Almeida Garret, *op. cit.,* p. 177.

7. José Saramago, *op. cit.* [1983], São Paulo, Companhia das Letras, 1998, 2ª impressão.

8. José Saramago, *op. cit.*, p. 257.

9. José Saramago, *op. cit.*, p. 16.

10. Entrevista concedida por José Saramago a Horácio Costa e publicada em *CULT – Revista Brasileira de Literatura*- Ano II (dezembro de 1998) 6-24.

11. José Saramago, *O conto da Ilha Desconhecida*, Companhia das Letras, 1999.

12. Estou a evocar a crônica publicada em *A Semana*, em 14 de abril de 1895, na qual Machado de Assis hesita entre dois assuntos, Manaus e Jerusalém. Veja-se em *Obra Completa,* Edicão Aguilar, Vol. III, 1959, p. 675.

13. Machado de Assis, *op. cit.*, p. 625 [crônica de 11 de março de 1894 em *A Semana*].

14. Carlos Drummond de Andrade,*op. cit.*, In: *Drummond de Andrade. Poesia e prosa.* Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar,1983, p. 964.

15. José Saramago, *O conto da ilha desconhecida*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 27.

16. José Saramago, *op. cit.*, p. 41.

De *Memórias Póstumas de Brás Cubas* a *Grande Sertão*: *Veredas* – o demônio em viagem

Regina Zilberman
PUC-RS

Tudo irá como se realmente visses
jogar a partida entre pessoa e pessoa, ou
mais claramente, entre Deus e o Diabo.
Machado de Assis[1]

Memórias póstumas de Brás Cubas, livro de Machado de Assis publicado em em 1881, após lançamento em capítulos, durante o ano de 1880, na *Revista Brasileira*, abre com um "Ao leitor", em que o autor estabelece a filiação da obra «à forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre».[2] Na edição de 1896, o autor introduziu um "Prólogo", em que admite, pressionado por correspondência enviada por Macedo Soares, a dívida para com a obra de Almeida Garrett, provavelmente as *Viagens na minha terra*, já que é à tópica da viagem a que se faz referência naquele ponto.

Almeida Garrett constituiu admiração permanente de Machado de Assis: na juventude, calca em observações do intelectual lusitano, expostas no "Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa", as avaliações que adota para as obras de Basílio da Gama e Tomás Antônio Gonzaga;[3] quarenta anos depois, por ocasião das comemorações do centenário de nascimento do escritor português, Machado de Assis conserva o mesmo apreço pelo homenageado, sobre o qual escreve, em crônica publicada na *Gazeta de Notícias*: no «dia 4 de fevereiro de 1799, (...) a raça portuguesa deu de si o seu maior engenho depois de Camões.»[4]

Não causaria estranheza que *Memórias póstumas de Brás Cubas*, obra em que Machado de Assis avança no rumo da experimentação e da contestação das formas vigentes na narrativa brasileira, sejam as românticas, em processo de esgotamento, sejas as naturalistas, rejeitadas por ele, lembrasse o escritor português de sua predileção. Curioso é que o ficcionista tivesse preferido inicialmente eleger como mentores o britânico Laurence Sterne e o gaulês Xavier de Maistre; mais curioso é o fato de ter optado pelo motivo da viagem como elemento de aproximação entre as obras desses autores, incluindo a sua no grupo:

> Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida. (p. 7–8)

Machado de Assis poderia ter preferido outros fatores para estabelecer o parentesco entre *Viagens na minha terra* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*: a composição narrativa, por exemplo, caracteriza-se, em ambos os textos, por interrupções e interpolações, em decorrência da introdução de relatos dentro de relatos, estes igualmente entrecortados e descontínuos. A oscilação de gênero constitui outro ponto em comum entre os dois livros: *Viagens na minha terra* não se ajusta com facilidade ao modelo do romance, conforme a concepção consolidada durante o Romantismo, de que Garrett fora usuário ao redigir, na mesmo período, *O Arco de Sant'Ana*; Machado, por sua vez, defende-se, no "Prólogo" citado, da acusação de Capistrano de Abreu, definindo como «uma obra difusa», «obra de finado» (p. 9) o texto a que o historiador recusara a condição de representante legítimo do gênero romanesco.

O estabelecimento de permanente diálogo com o leitor aproxima também os dois livros, fator que pode ser creditado ao conhecimento da obra de Laurence Sterne, lembrado pelos dois. O mais interessante, porém, é supor que Machado de Assis encontrou em Carlos, a personagem masculina que lidera o elenco de seres ficcionais nas *Viagens na minha terra*, o paradigma para a criação de Brás Cubas, inspirando-se na personalidade do primeiro para formular o caráter do segundo.

A hipótese funda-se primeiramente na trajetória semelhante dos dois heróis: ambos, membros da elite de suas respectivas pátrias, têm missões políticas a cumprir, mas envolvem-se em casos de amor, para os quais não oferecem soluções satisfatórias. A divisão entre diferentes amantes revela a inaptidão para afeto, tanto quanto para o desempenho da tarefa de que estão incumbidos. O egoísmo e o narcisismo assinalam a personalidade dos dois, embora Brás Cubas apresente faceta melancólica e comportamento hipocondríaco mais explícito.

Almeida Garrett foi, dentre os intelectuais portugueses da primeira metade do século XIX, o que mais inspirou e emulou os brasileiros, que encontraram nele idéias e atitudes capazes de fecundar a historiografia e a poesia romântica.[5] Uma novela histórica de João Manuel Pereira da Silva, "Religião, amor e pátria",

datada de 1839, parece ter sido inscrita à sombra da biografia do poeta lusitano. Protagonizada pelo jovem aristocrata Eugênio José dos Santos, conta a história do moço que, por amor, abandonou os votos religiosos, exilou-se por um tempo no Brasil, quando D. Miguel tomou o poder em Portugal, mas retornou à pátria, participando do desembarque no Mindelo e lutando pela reconquista do trono por D. Pedro e restabelecimento da Constituição.[6] Almeida Garrett nem de longe é mencionado na curta narrativa de Pereira da Silva; mas a trajetória de Eugênio, ex-sacerdote que larga a Igreja por amor, estuda em Coimbra e exila-se, lembra o percurso do poeta, sugerindo que sua vida pode ter inspirado o autor brasileiro que o menciona em outros momentos de seus escritos.

Considerando o impacto provocado por Almeida Garrett na literatura brasileira do século XIX, sobretudo entre 1830 e 1860, não é de todo inverossímil a suposição de que Carlos tenha inspirado a elaboração do estróina Brás Cubas; ou que, pelo menos, Machado de Assis tenha encontrado ali respostas a questões que estavam no bojo da criação de *Memórias póstumas*, uma delas tendo a ver com o motivo da viagem.

Viagens na minha terra é obra escrita à sombra da mais importante epopéia em língua portuguesa, *Os Lusíadas*, enquanto o avesso e o direito do poema épico. Tal como na obra de Luís de Camões, uma viagem de barco é realizada, mas o narrador de Almeida Garrett adentra-se no território português, enquanto que os descobridores avançam pelo mar. Vasco da Gama desloca-se no espaço, mas a trajetória dos navegantes é pretexto para a recuperação do passado português, cuja história é definida pelo poeta, valendo-se de informações fixadas sobretudo pelos cronistas medievais. Igualmente o narrador das *Viagens na minha terra* cruza o tempo, para verificar, contudo, as diferenças entre o passado e o presente, o antigo império e a decadência de sua época. Para não deixar dúvidas quanto a essas associações, Almeida Garrett introduz *Os Lusíadas* em sua obra, fazendo que a leitura da epopéia de Camões tanto emule o sentimento patriótico do leitor/escritor que narra o texto, quanto estimule a percepção das mudanças no tempo, levando à verificação da ruína atual:

> (...) Peguei no Camões e fui para a janela. (...) Abri os *Lusíadas* à ventura, deparei com o canto IV e pus-me a ler aquelas belíssimas estâncias:
>
> *E já no porto da ínclita Ulisséia...*
>
> Pouco a pouco amotinou-se-me o sangue, senti baterem-me as artérias da fonte... as letras fugiam-me do livro, levantei os olhos com eles na pobre nau Vasco da Gama que aí está em monumento-caricatura da nossa glória naval... E eu não vi nada disso, vi o Tejo, vi a bandeira portuguesa flutuando com a brisa da manhã, a torre de Belém ao longe... e sonhei, sonhei que era português, que Portugal era outra vez Portugal.[7]

A transposição do espaço para o tempo faculta a reconstrução da história, conforme um duplo percurso instaurado por epopéias cujo motivo principal é a viagem e que Camões segue e Garrett deforma. Com efeito, desde a *Odisséia*, narrativa do retorno à casa por Ulisses, os poemas épicos introduzem, em meio ao relato das travessias e proezas das figuras humanas, a reconstituição de episódios de importância histórica. Primeiramente Nestor, depois o aedo Demódoco e, enfim, o próprio herói recuperam, pela memória e pela poesia, os acontecimentos relativos à queda de Tróia e ao destino dos generais gregos após a tomada da cidadela inimiga. Virgílio utiliza o mesmo expediente, abrindo o primeiro canto da *Eneida* com a expedição de Enéias em pleno mar, para, no seguinte, introduzir os eventos passados, narrados pelo protagonista à rainha Dido, e esclarecer como ele fora conduzido àquela situação; mais adiante, Virgílio apresenta uma inovação, embora igualmente prevista na *Odisséia*: relata o que virá depois, prognóstico que antecipa acontecimentos vindouros em relação ao ponto em que situa cronologicamente a narrativa, mas conhecidos do poeta, porque já registrados pela história.

Camões reproduz o procedimento: recapitula-se a história medieval portuguesa nos cantos III e IV; no último canto, Vasco da Gama conhece o destino das navegações lusitanas, acontecimentos colocados no futuro conforme sua perspectiva, mas já passados se observados desde a ótica do poeta que os redigiu.

A epopéia fundada no motivo da viagem encontrou um meio de introduzir o tempo e a história ao fluxo narrativo; Almeida Garrett não negou o paradigma épico, embora o tenha utilizado para chegar ao inverso de seu resultado eufórico. No mesmo sentido, o herói de seu romance, Carlos, reproduz e subverte o padrão épico conferido ao protagonista, sugerindo pistas ao brasileiro Machado de Assis. Afinal, o gênero igualmente estabeleceu um padrão de personagem, aquele que corporificaria a nacionalidade, apresentando-se como modelo a igualar.

Na obra de Homero, *Odisséia*, Ulisses não ocupa essa função, embora sua peregrinação conduza à redescoberta do caminho de casa, a Ítaca, de que é rei e senhor; suas aventuras implicam igualmente a recuperação do trono, em combate singular com os pretendentes à vaga, e a reconquista do amor da esposa fiel, Penélope. Virgílio, refazendo o percurso marítimo de Ulisses por meio de Enéias, explora as virtualidades do tema: o protagonista da *Eneida* é um exilado, cabendo-lhe reconstruir Tróia com o que resta da família, a saber, o pai, Anquises, que logo falece, e o filho, Ascânio, que o acompanha por todo o tempo.

Entre o abandono das ruínas da cidade natal e o início da geração latina cujo ponto alto coincidirá com a fundação de Roma, Enéias quase cede aos encantos de Dido, desce aos Infernos e, como seu ancestral literário, Ulisses, precisa enfrentar e vencer o rival Turno, habilitando-se à mão de Lavínia, genitora da descendência italiana do herói troiano.

Enéias tem uma noção tão clara de sua tarefa, que não sente remorsos pelo fim trágico da rainha de Cartago; além disso, o reencontro com o pai, quando lhe compete descer aos Infernos, e a narrativa do triunfo de Roma reforçam a idéia de que tudo o que precisa fazer é deixar que se cumpra o destino que lhe coube. Eis por que, a partir dele, estabelece-se um protótipo de herói fundador, capaz de instalar uma civilização sem que interfiram sentimentos pessoais ou dúvidas existenciais. Vasco da Gama é recortado por sobre esse modelo, mas Camões vai além: o herói se despersonaliza a tal ponto, que se confunde com o grupo, perdendo características individuais. Mesmo que, como Ulisses e Enéias, seja assediado por belas mulheres, como a Tétis que o recebe na Ilha dos Amores, ele fica imune ao apelo da sexualidade. Ulisses, por exemplo, coabita com Circe e, depois, Calipso, escondendo de Penélope as aventuras femininas pregressas; Enéias rapidamente esquece a princesa troiana com que fora casado, alimenta a paixão de Dido e conquista Lavínia, formando com esta última o par real. Vasco da Gama, não: embora a sensualidade rodeie a permissiva Ilha dos Amores, o nauta português mantém-se incólume, razão do seu sucesso ao final das missões de que fora incumbido.

Heroísmo e mulheres: eis uma mistura que nem sempre dá certo, sendo que o primeiro se confirma, à medida em que o segundo desaparece. Mulheres perturbam, quando se encarrega o guerreiro de fundar uma pátria, ainda mais quando, para chegar a um resultado favorável, cabe-lhe singrar os mares, enfrentar distâncias, combater exércitos inimigos, mostrar-se superior aos rivais. Os notáveis Ulisses, Enéias e Vasco da Gama foram felizes na execução dessas tarefas, mas, pouco a pouco, foram limitando a participação das fêmeas nas suas vidas; quando elas interferem, o ofício acaba sendo parcial ou pessimamente executado.

Este é o caso de Carlos, em *Viagens na minha terra*. Numa obra que pretende, no âmbito do mundo moderno, ocupar o papel que *Os Lusíadas* detiveram no período de formação da nação portuguesa, Carlos emerge como a figura paradigmática do herói nacional: ilustrado, membro da elite e aliado a grupos progressistas, ele assume compromissos inalienáveis, mas sucumbe ao cinismo e ao baronato por não ter conseguido dar conta de seus entreveros amorosos. A dubiedade e, até, mau-caratismo com que trata as apaixonadas (Laura, Georgina e Joaninha) sinalizam sua incapacidade tanto para o exercício do papel político que se espera dele, quanto para a definição do lugar que uma mulher deve ocupar em sua vida. O diagnóstico de Garrett é desalentador: Portugal está em ruínas, urge a formulação de um projeto revolucionário liderado pela elite esclarecida, mas esta, sintetizada em Carlos, não está preparada para o desempenho da função para a qual foi convocada.

Com isso, dessacraliza-se o motivo da viagem: a do narrador conduz à revelação da decadência e da morte, que leva consigo os sonhos e os ideais de mudança e renovação; a de Carlos redunda em fuga, e não retorno e reconstrução. Almeida Garrett, obrando com os padrões românticos de valorização da natureza e do espaço nacional, narra igualmente o fim da utopia, talvez a que ele, como revolucionário nas décadas de 20 e 30 do século XIX e, depois, participante do governo, igualmente abraçou com entusiasmo juvenil.

Quando Machado de Assis reconhece a presença de *Viagens na minha terra* na elaboração das *Memórias póstumas*, talvez ele esteja englobando igualmente os temas vinculados à tópica da viagem, o principal deles relacionado às possibilidades de utilizá-lo para expressar o mito de fundação e de eleger um herói para sintetizar o protótipo da nacionalidade. Sobretudo porque Almeida Garrett, ao fazê-lo, navega pela contramão: o escritor português contradiz as esperanças contidas na epopéia clássica e desmente o projeto romântico, revelando seu fracasso. Machado de Assis adota o caminho de Almeida Garrett, mas, munido da «pena da galhofa e [d]a tinta da melancolia» (p. 9) , prefere trabalhar sob a égide da paródia e da carnavalização.

Para tanto, cabia voltar à epopéia e explorar vieses deixados de lado por Garrett e também por Camões. Afinal, entre os deveres do herói, está o de descer aos Infernos e conhecer a própria sorte e a dos outros, bem como os destinos da nação, se for o caso. Ulisses inaugura a série, obrigando-se a baixar ao Hades, onde é recepcionado inicialmente por Tirésias, adivinho capaz de ver o passado e prever o futuro, depois por ex-companheiros das batalhas nos campos de Ílion, como Aquiles, Ajax e Agamemnon. Sabedor de que este recebeu a morte ao chegar em casa, por obra de Clitemnestra, esposa desagravada que se vinga do marido com a ajuda de Egisto, seu amante, Ulisses alcança a Ítaca disfarçado, modo como ocupa e recupera o palácio e a família.

Entre a descida de Ulisses e sua repetição por Enéias, na obra de Virgílio, outros heróis andaram pelo Hades. O mito de Orfeu precede o relato de Homero, sugerindo ser viável entrar e sair incólume do império subterrâneo dominado por Plutão; sucede-o a narrativa das aventuras de Dioniso ou Baco, que descende ao mundo dos mortos para buscar um dramaturgo que reabilite a tragédia ática, em processo de decadência, matéria da comédia *As rãs*, de Aristófanes. O mito da caverna, imaginado por Platão e exposto no Livro VII, da *República*, lida igualmente com a oposição entre o *underground*, marcado pela ausência de luz, logo, de saber, e o *ground*, a que se chega pela via do conhecimento e da ascese espiritual.

Por isso, igualmente Enéias pode entrar e sair do Hades, tendo acesso à imagem de seu pai e, principalmente, ao seu destino, a que se liga o futuro de Roma e a grandeza dos latinos. A descida aos Infernos traz consigo o conhecimento e a história, matéria que foi deslocada por Camões: a Ilha dos Amores, onde Vasco da Gama contempla o sucesso da empresa imperialista de Portugal, substitui o Hades, até porque, com a consolidação do Cristianismo no mundo europeu, o Inferno tomou outra conotação, ignorada por gregos e romanos.

Com efeito, a teologia cristã conferiu ao Inferno importância que até então ele não detinha, compreendendo para os antigos o lugar para onde a alma – ou a sombra – dos mortos se dirigia, após o passamento. A ascensão do Cristianismo coincidiu com a expansão do pensamento expresso nos livros apócrifos da *Bíblia*, rejeitados pelos rabinos, mas de grande circulação entre os séculos II a. C. e I d. C. Textos como o *Livro de Enoch* consagravam boa parte da história narrada ao relato da origem dos demônios, resultantes da queda dos anjos, os revoltosos que rejeitaram o poder de Deus. O Cristinianismo, embora herdasse parte do patrimônio hebraico e incorporasse idéias do pensamento platônico, precisou achar um lugar para o Mal, bem como um sujeito que o encarnasse, já que o assunto dispunha de popularidade antes desconhecida. A nova função foi atribuída a Satã, personagem secundária no Velho Testamento, mas que experimenta notável valorização no decurso da Idade Média. Senhor de várias denominações – Lúcifer, ainda no período romano, Belzebu, para Dante Alighieri, Mefistófeles, no século XVI, outra vez Satã, para o moderno John Milton – e de diferentes fisionomias, o demônio talvez constitua a criação mais importante e original da teologia proveniente dos padres da Igreja.

Foram, contudo, os poetas e os artistas plásticos que conferiram texto e imagem ao diabo: os pintores da Renascença italiana dedicaram-se à representação dos temas associados ao demônio, como a perda do paraíso, a queda dos anjos, o Juízo Final.[8] Dante Alighieri e John Milton, o primeiro no contexto do catolicismo neolatino e o segundo no âmbito do mundo anglo-saxão, construíram as principais epopéias do Cristianismo, uma organizando o universo da vida pós-morte, catalogado em Inferno, Purgatório e Paraíso, a outra explicando a causa da expulsão do Jardim do Éden e a culpa eterna dos humanos.

O Inferno desenhado por Dante não contradiz substancialmente a figuração herdada da Antigüidade, a quem deseja voluntariamente filiar-se, escolhendo como seu guia Virgílio, autor da *Eneida*. Assim como o herói desses versos, Enéias, o poeta que narra *A divina Comédia* desce ao Inferno para conhecer: é lá que encontra as principais personagens da história da Itália, passada e presente, cujo juízo é filtrado pelos valores da Igreja, a saber os pecados capitais, a venalidade, a concupisciência. Dante confere forma ao Inferno, em cujo centro inferior, como uma pirâmide invertida, coloca Lúcifer ou Belzebu, imperador do mundo subterrâneo e senhor de todo o Mal.

Depois de Dante, ficou difícil para os autores épicos lidarem com a relação entre descida ao Inferno e busca do conhecimento ou descoberta do futuro. Camões optou por transferi-lo para a Ilha dos Amores, espécie de Éden superior ao original, pois, no território de Vênus e Tétis, a sexualidade não foi abolida. John Milton considera-o terreno habitado por Satã e sua corte, inacessível ao homem e inabilitado para levar o indivíduo à acumulação de conhecimento. Machado de Assis, contudo, oferece alternativas ao tema, articulando-o à sua origem, a saber, sua relação com o tema da viagem e a proposta de constituição de um herói representativo da nacionalidade.

A primeira providência do romancista foi escolher um herói capaz de narrar sua história depois de morto. De imediato, ele pertence ao mundo subterrâneo, o mesmo dos vermes que roem as «frias carnes do [s]eu cadáver» (p. 5); assim, ele não desce ao mundo subterrâneo, mas se encontra nele desde o começo, ao qual baixou por ocasião do enterro, relatado no primeiro capítulo. A segunda foi atribuir ao protagonista um prenome adequado, que sintetizasse suas preocupações: Brás, o escolhido, deve ter-lhe parecido adequado por, ao mesmo tempo, reproduzir a primeira sílaba do nome da pátria e conter a palavra brasa, metonímia do Inferno. A associação, promovida por Machado, não foi arbitrária: o Brasil assim chamou-se por conter o pau-brasil, primeira matéria de exportação da história nacional e justificativa da ocupação portuguesa nas primeiras décadas posteriores à descoberta. Na época, a escolha foi condenada pela Igreja, e Frei Vicente do Salvador, que manifesta explicitamente o descontentamento do clero, expõe a associação particularmente conveniente à obra de Machado de Assis:

> Porém, como o demônio com o sinal da cruz perdeu todo o domínio que tinha sobre os homens, receando perder também o muito que tinham em os desta terra, trabalhou que se esquecesse o primeiro nome [Terra de Santa Cruz] e lhe ficasse o de Brasil, por causa de um pau assim chamado de cor abrasada e vermelha com que tingem panos, que o daquele divino pau, que deu tinta e virtude a todos os sacramentos da Igreja (...).[9]

Por sua vez, o caráter demoníaco do herói é citado com freqüência nas primeiras páginas do romance, sugerindo que o autor gostaria de que ele fosse entendido desde esse ângulo. No capítulo XI, "O menino é o pai do homem", o narrador lembra que «merecera (...) a alcunha de ‘menino diabo’; e verdadeiramente não era outra coisa; fui dos mais malignos do meu tempo.» (p. 46)

Assim, Brás Cubas pode ser considerado, de um lado, o herói que desce ao Inferno, de onde retorna para narrar suas memórias, compartilhando o conhecimento adquirido com os leitores; nesse sentido, ele reforçaria sua qualificação enquanto herói nacional, cujo aprendizado alcançado durante o percurso ao mundo subterrâneo o habilitaria ao exercício da missão civilizadora. De outro lado, o protagonista do romance pode representar o próprio demônio, governando um mundo devasso e sem perspectivas, figurando alegoricamente a sociedade carioca do século XIX, onde viveu Brás Cubas.

A presença de Virgília reforça qualquer uma das caracterizações, já que a eleição desse nome para batizar a principal personagem feminina do romance não parece ser gratuita. Afinal, Brás Cubas descobre como se chama a noiva escolhida por seu pai, após relembrar e reproduzir os primeiros versos da *Eneida*, a que se segue a escrita da palavra Virgílio.

O episódio, matéria do capítulo XXXVI, é bastante inverossímil, se encarado sob o prisma da poética realista. Residindo na Tijuca, após a morte da mãe, circunstâncias que acirram sua melancolia, Brás é visitado pelo pai, que o incita a retornar à cidade, aceitar o noiva que elegeu e dedicar-se à política. O rapaz fica indiferente à proposta do velho Cubas e começa a rabiscar em latim o primeiro verso da *Eneida*, detendo-se na palavra *virumque*, a que acrescenta outra, Virgílio. O pai, assistindo à cena, reage:

> Meu pai, um pouco despeitado com aquela indiferença, ergueu-se, veio a mim, lançou os olhos ao papel...
>
> - Virgílio! exclamou. És tu, meu rapaz; a tua noiva chama-se justamente Virgília. (p. 110)

A escolha do nome Virgília para a principal personagem feminina do livro já seria suficiente para legitimar a associação entre a obra de Dante e a de Machado de Assis: a moça exerce papel equivalente ao de Beatriz, na epopéia florentina, só que, enquanto esta acompanha o poeta pelo Paraíso, a segunda só pode conduzi-lo pelo Inferno, correspondendo, pois, à versão feminina de Virgílio, guia do narrador de *A divina Comédia* pelo mundo subterrâneo. A citação, contudo, acrescenta a essa interpretação um outro dado: o próprio Brás Cubas – «- Virgílio! exclamou. És tu, meu rapaz» - é autor de uma epopéia, expressiva da manifestação do sentimento pátrio e da formação do Estado. Assim, enquanto protagonista da epopéia, Brás é Enéias, síntese da nacionalidade, assim como coincide com o poeta levado pelo Inferno pelas mãos de Virgília; por sua vez, enquanto narrador póstumo das *Memórias*, ele é o próprio Virgílio. Graças a esse processo, Machado de Assis superou o impasse da epopéia moderna, reintroduzindo a tópica da descida ao mundo subterrâneo, associada à representação de um herói coletivo, síntese da nacionalidade.

Ao fazê-lo, Machado de Assis rearticulou a triangulação importada da Antigüidade, apoiada no tripé tópica da viagem – representação nacional – visita ao mundo subterrâneo. Essa última sempre deteve importância capital para o desdobramento da temática épica: permitia ao herói enfrentar o pior desafio, já que se tratava de cruzar a fronteira entre vivos e mortos e retornar são e salvo; e facultava a introdução da temporalidade, estabelecendo um contraste entre o transcurso horizontal da aventura – determinada e corporificada pela viagem – e o trajeto vertical da história, presença imprescindível, dado o objetivo ideológico de propor parâmetros para a identidade nascente de um Estado político, como foi por exemplo a Roma imperial onde viveu e atuou o poeta mantuano.

O Brasil do Segundo Reinado há muito entendia-se desde o paradigma da Roma de Augusto, haja vista a narrativa de José de Alencar, *Iracema*,[10] construída a partir do mito de fundação da Cidade Eterna. Pais de propensão católica e de sociedade conservadora, o Brasil elegera o regime monárquico e a forma de império, mantendo essa condição à custa da ideologia difundida por escritores e intelectuais do período romântico. Machado de Assis parecia conhecer essas idéias e, embora não tenha aderido ao republicanismo de contemporâneos e amigos seus, como Quintino Bocaiúva, representou-as sob o ângulo da paródia, condensando-as num herói a quem uma grande missão é conferida, sumariada na reunião de Brás Cubas com o pai, no capítulo XXXVI, já citado, mas que ele rejeita e não substitui por qualquer projeto construtivo.

É nesse sentido que Brás Cubas pode ser entendido como o próprio demônio, príncipe de um império sem perspectivas: embora, como Satã, não experimente culpas e remorsos, ele igualmente não tem salvação. O demônio é o único ser excluído da misericórdia divina, pois, mesmo por ocasião do Juízo Final, a ele caberá o Inferno. Sem alternativas, somente restam as negativas expressas no capítulo derradeiro do livro.

Se *Memórias póstumas de Brás Cubas* é produto dos vários legados literários de que se valeu Machado de Assis, alguns oriundos da tradição nacional, outros de suas leituras de Almeida Garrett especialmente, a maioria de seu conhecimento do classicismo ocidental, pode-se cogitar que, ao contrário do protagonista do romance, o autor deixou um patrimônio a ser incorporado, adotado ou mesmo rejeitado por seus sucessores. *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, talvez possa ser examinado na perspectiva dessa herança.

Grande sertão: veredas compartilha com o romance de Machado de Assis o memorialismo, indicado no título desse. Tal como Brás Cubas, Riobaldo recorda e narra o percurso de sua existência, detendo-se nos

momentos mais significativos. O relato opta por cronologia tortuosa, já que o jagunço não formula o projeto de relembrar o passado, mas, em longa conversa com um ouvinte não nomeado, chamado de "senhor" e identificado como um doutor provavelmente da cidade, vai apresentando fatos de sua vida, entrecortados de comentários sobre problemas que o afligem.

Interrupções e descontinuidades aparecem no romance de Machado de Assis, que segue a lição dos mestres citados, especialmente Sterne e Garrett; mais saliente é a opção pela fragmentação, determinante dos capítulos curtos, dos comentários e, especialmente, da interpolação de histórias aparentemente não conectadas diretamente ao eixo principal do relato, constituído pelo passado do protagonista. Os textos interpolados, como o capítulo LXXXVII, "Geologia", ou o CLIV, "Os navios do Pireu", assemelham-se a contos que foram se agregando àquele eixo, para enriquecê-lo, assim como certos contos ("Teoria do medalhão", de *Papéis avulsos*, ou "Adão e Eva", de *Várias histórias*), editados em livros escritos à mesma época por Machado de Assis, parecem partes não aproveitadas de *Memórias póstumas*. O recurso à fragmentação talvez seja o elemento mais evidente a aproximar os dois romances: mais do que utilizar o solilóquio, aparentado ao monólogo interior difundido por James Joyce no *Ulisses*, Guimarães Rosa vale-se da colagem de segmentos nem sempre sucessivos, conformando o mosaico que é a memória de Riobaldo, para dar conta do trajeto existencial do jagunço mineiro.

Tal como na obra de Machado de Assis, Guimarães Rosa contrapõe à memória, que promove deslocamentos na cadeia temporal, a viagem, que materializa as andanças no espaço. *Grande sertão: veredas*, assim como *Memórias póstumas*, não é propriamente um livro de viagem, embora recorra ao motivo para dar andamento à ação. Riobaldo só tem pouso fixo, depois de a "estória acabada",[11] fato ocorrido após a morte e enterro do parceiro Diadorim. Até então, o herói e seu grupo viveram em permanente mobilidade, pelo menos desde o momento em que Riobaldo, descobrindo ser filho de Selorico Mendes, foge de casa e reencontra o bando de Joca Ramiro. A partir dali, ele se move junto com os jagunços que fogem da perseguição policial e, depois, buscam os assassinos de seu líder.

A viagem de Riobaldo, sob esse aspecto, aproxima-se à de Ulisses, na *Odisséia*: primeiramente, ela é provocada pela guerra, em que ele se engaja enquanto partidário de Joca Ramiro; depois, precisa acertar as contas e recuperar a paz, possível desde que o chefe querido e admirado seja vingado. Tal como o guerreiro helênico, ao final ele redescobre o lar, em que vive com a eleita para a função de esposa, Otacília.

Das epopéias de viagem *Grande sertão: veredas* retira igualmente o tratamento dado às relações entre os homens e as mulheres. Tal como Ulisses, seu ancestral mais distante, Riobaldo divide-se entre três damas, duas inapropriadas para uma relação doméstica, a saber, a prostituta Nhorinhá e o guerreiro Diadorim, fêmea disfarçada em soldado das tropas de Ramiro, e uma adequada, a citada Otacília, Penélope que, embora não assediada por interesseiros pretendentes, fielmente o aguarda e cura-o de seus males, antes do matrimônio. Como no caminho de Brás Cubas cruzaram três mulheres atraentes, o paralelo se intensifica: o carioca *bon vivant* também se deixa seduzir, de um lado, por uma prostituta, a meretriz de luxo Marcela, de outro, por uma jovem de nascimento escuso, Eugênia, filha ilegítima de D. Eusébia e do Vilaça, não podendo eleger nenhuma dela. Virgília corresponderia à candidata ideal, mas, incapaz de se fixar definitivamente em algum projeto ou ideal, Brás Cubas perde a noiva para Lobo Neves por duas vezes, a primeira quando eles casam, a segunda quando partem para a província a ser presidida pelo rival.

A "travessia", uma das expressões favoritas de Riobaldo, evidencia com nitidez a presença da tópica da viagem na obra de Guimarães Rosa. Nesse sentido, Brás Cubas experimenta passagem similar, sintetizada no episódio do delírio (capítulo VII), em que ele, transportado por um hipopótamo, é conduzido «à origem» (p. 30), sendo-lhe facultado, a seguir, contemplar o desfile dos séculos, caracterizado pela «destruição recíproca dos seres e das coisas» (p. 35). Regredindo ao começo, Brás depara-se com uma mulher, que se apresenta como «Natureza ou Pandora», «tua mãe e tua inimiga» (p. 32); negando-lhe a prorrogação da existência, solicitada pelo narrador, ela coloca-o frente à trajetória do tempo, concedendo-lhe a visão do futuro:

Meu olhar, enfarado e distraído, viu enfim chegar o século presente, e atrás dele os futuros. (...) Redobrei de atenção; fitei a vista; ia enfim ver o último, - o último!; mas então já a rapidez da marcha era tal, que escapava a toda a compreensão; ao pé dela o relâmpago seria um século. Talvez por isso entraram os objetos a trocarem-se; uns cresceram, outros minguaram, outros perderam-se no ambiente; um nevoeiro cobriu tudo (...) (p. 39).

O delírio precede a agonia e morte de Brás Cubas, que pode relatá-lo porque suas memórias provêm do além-túmulo. O episódio poderia corresponder explicitamente à descida ao Hades, porque ele proporciona, tal como em situações equivalentes nas epopéias já mencionadas, a contemplação do futuro, sintetizado no nada que embaça a visão do narrador. Mas ele exprime igualmente a travessia, no modo como Riobaldo a concebe no romance fruto de suas lembranças, aproximando os dois heróis. Aproxima-os mais o debate com as forças e formas do demônio.

Em Brás Cubas podemos reconhecer traços demoníacos, desenhados pelo autor, quando prefigura a

caracterização da personagem na infância. No capítulo XI, "O menino é o pai do homem", já citado, o herói narra travessuras infantis, fadadas a defini-lo como diabólico; também apresenta seus mentores, a saber, o tio cônego, religioso burocrata e de poucas luzes, e João, um «diabo» (p. 50) no dizer das mucamas que trabalham na casa, responsável pela iniciação sexual do narrador, ao apresentá-lo a Marcela, matéria do capítulo XIV. No capítulo XII, Brás relembra «um episódio de 1814», ocasião em que, numa festa doméstica destinada a comemorar a queda de Napoleão, o narrador, então com nove anos, denuncia os amores de D. Eusébia e o Vilaça, sintoma de sua vilania.

O incidente pode ser interpretado à luz do livro apócrifo, *A vida de Adão e Eva*: os dois amantes, ela solteira e ele casado, estão escondidos na chácara, junto a «uma pequena moita» (p. 58), observados apenas pelo pequeno, que ouve o diálogo sedutor do Vilaça e somente interfere após esse beijar a moça; é então que a criança sai a gritar pela casa, revelando o ato incriminador. A chácara não deixa de corresponder ao Jardim do Éden, onde a pequena serpente, outra das imagens consagradas do demônio, se introduz para levar à perdição o casal primordial, representados por Eusébia e Vilaça, de cujo relacionamento nasce Eugênia, seduzida mais tarde por Brás Cubas adulto.[12]

Riobaldo experimenta o demoníaco por outro viés, pois não é sua pessoa que comporta elemento diabólicos, e sim o ambiente que o cerca. No parágrafo de abertura de suas memórias, o demo é a primeira figura a se apresentar, aparecendo sob a forma de um bezerro com cara de cachorro e riso de homem:

> Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu -; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebitado de beiços, esse figurava feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo. (p. 9)

A possibilidade de seu mundo ser habitado pelo diabo atormenta Riobaldo, que permanentemente se interroga a respeito, levando-o a afirmar, de modo paradoxal: «o demônio não precisa de existir para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo.» (p. 49) Contudo, inquieta-o sobremaneira a possibilidade do pacto, conforme o qual o sujeito vende a alma em troca de algum benefício. Seu maior inimigo, Hermógenes, responsável pelo assassinato de Joca Ramiro, é tido por pactário, sendo que Riobaldo, passados muitos anos depois dos acontecimentos narrados, ainda não sabe se ele também não precisou recorrer à aliança com o demônio para alcançar a vitória sobre os criminosos.

Um dos episódios interpolados ilustra o modo como a questão se coloca na obra: depois de narrar a morte de Medeiro Vaz, a recusa da posição de chefe para a qual tinha sido indicado, a sugestão de que o encargo coubesse a Marcelino Pampa e de perguntar a seu ouvinte - «Será que, nós todos, as nossas almas já vendemos?» (p. 66) – ele conta a história de Davidão, «grado jagunço, bem remediado de posses» (p. 66), que teria feito um trato com Faustino, «um pobre dos mais pobres» (p. 67): por dez mil réis, Faustino é que morreria, no caso de, em combate, ter chegado a hora do Davidão. Ocorre uma luta decisiva, e os dois sobrevivem. Riobaldo relembra que já narrara o mesmo episódio «a um rapaz de cidade grande, muito inteligente» (p. 67), que deu um final aos acontecimentos: Faustino decide revogar a combinação, Davidão não aceita, os dois lutam, e o primeiro acaba morto «por sua própria mão dele» (p. 67), que crava a faca no seu coração, falecendo.

Faustino, tal como seu antecessor lendário, Fausto, vende sua vida; mas, no relato supostamente histórico de Riobaldo, o caso fica inconcluso; é a segunda interpolação, metalingüística, que resolve o impasse, remetendo ao mito original: o Faustino ficcional do moço da cidade não recebe a redenção, caindo vítima da negociação passada. Riobaldo confessa apreciar a solução, mas está consciente de que, fora da ficção, as coisas transcorrem de maneira diferente: «no real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam.» (p. 67) Assim, não adianta apelar para a fantasia, nem recorrer a exemplos alheios; o melhor é aguardar o fim das coisas, para julgá-las adequadamente, e isso só pode ser oferecido pela própria existência.

Também essa passagem é metaforizada pela obra inteira: utilizando a fórmula dos contos de fada, que ritualmente repete por três vezes,

> Aqui a estória se acabou.
>
> Aqui, a estória acabada.
>
> Aqui a estória acaba. (p. 454)

Riobaldo decreta o fechamento da história, fato que lhe permite extrair as conclusões desejadas. A mais importante parece constar das últimas linhas, que afirmam:

> O diabo não há! É o que digo, se for...
>
> Existe é homem humano. Travessia. (p. 460)

Ao contrário do moço da cidade que confirma o mito ao dar fim à trajetória do Faustino, Riobaldo rejeita o pacto e seu promotor, o demônio. Mas ele o faz depois de cruzar seu inferno particular, que, como o de Dante, tem composição própria e habitantes singulares.

É o mapa do sertão, onde habita Riobaldo, que mais se aproxima do desenho do inferno proposto por Dante. Cenários como o Liso do Sussuarão – lugar aterrador e mágico, onde «*as chuvas já estavam esquecidas, e o miolo mal do* sertão residia ali, era um sol em vazios» (p. 40) e que, conforme o narrador «produzia uma maldade» (p. 42) - ou os «**tremedais**» (p. 54), cujo chão «consiste duro enxuto, normal que engana; quem não sabe o resto, vem, pisa, vai avançando (...), quando já estão no meio, aquilo sucrepa: pega a se abalar, ronca, treme escapulindo, feito gema de ovo na frigideira» (p. 54), assemelham-se aos locais onde perenemente penam as almas dos pecadores, em *A divina Comédia*.

A consciência de que o sertão pode ser considerado prolongamento ou reprodução do inferno aparece na fala de Riobaldo. Citando seu conselheiro espiritual, o compadre Quelemém, para quem «a gente viemos do inferno – nós todos» (p. 40), o narrador descreve uma paisagem que poderia ter sido extraída do canto 4 da epopéia de Dante:

> Duns lugares inferiores, tão monstro-medonhos, que Cristo mesmo lá só conseguiu aprofundar por um relance a graça de sua sustância alumiável, em as trevas de véspera para o Terceiro Dia. Senhor quer crer? Que lá o prazer trivial de cada um é judiar dos outros, bom atormentar; e o calor e o frio mais perseguem; e, para digerir o que se come, é preciso de esforçar no meio, com fortes dores; e até respirar custa dor; e nenhum sossego não se tem. (p. 40)

Na seqüência, Riobaldo relembra cenas a que assistiu, manifestação de «ruindades» (p. 40) dos homens: «baleando, esfaqueando, estripando, furando os olhos, cortando línguas e orelhas, não economizando as crianças pequenas, atirando na inocência do gado, queimando pessoas ainda meio vivas, na beira de estrago de sangues...» (p. 40). Para ele, gestos desses tipo comprovam a tese de Quelemém: «Esses não vieram do inferno? Saudações. Se vê que subiram de lá antes dos prazos, figuro que por empreitada de punir os outros, exemplação de nunca se esquecer do que está reinando por debaixo.» (p. 40). O inferno de Riobaldo é aqui mesmo.

Seu guia permanente, reproduzindo a função de Virgílio, é Diadorim, que, conhecido primeiramente como Menino e, depois, Reinaldo, promove sua introdução ao mundo dos jagunços. Diadorim, por outro lado, é o grande amor de Riobaldo, ideal inalcançável que o dirige para o estabelecimento da justiça, com a punição de Hermógenes e Ricardão, assassinos de Joca Ramiro. Filho desse estancieiro, que os jagunços entendem «feito fosse Cristo Nosso Senhor» (p. 32) ou «Messias» (p. 115) e de quem Riobaldo diz – «porque Joca Ramiro era mesmo assim sobre os homens, ele tinha uma luz, rei da natureza» (p. 32) –, Diadorim assume natureza divina, corporificando, nessa perspectiva, matizes da etérea Beatriz, embora a revelação do Ser Supremo se dê no começo da trajetória do herói, e não ao final.

A inversão – Riobaldo é elevado ao Senhor e depois desce ao inferno – decorre do crime cometido pelos auxiliares que se rebelam, ato que instala a desordem e determina a perda do paraíso onde até então vivia o novel jagunço. Como Adão, ele, junto com sua Eva hermafrodita, é expulso do Éden, cabendo-lhe participar e, depois, comandar a recuperação desse estágio celeste.

O sertão é o lugar onde transcorrem essas ações: originalmente edênico, transforma-se no contrário quando passam a reinar as forças do Mal. Riobaldo constata a passagem e conclui: «Novo que eu estava no velho do inferno.» (p. 43). Nesse mundo, soberano é o demônio, «misturado em tudo» (p. 12), nas palavras do narrador, sendo o pactário sua corporificação.

No inferno de Riobaldo, o poder não é exercido por Satã ou Mefistófeles, e sim por Fausto. Como no episódio de Faustino e Davidão, o pacto não só é possível, como irremediável: apalavreado o negócio, não cabe mais voltar atrás. Por sua vez, ele traz vantagens, a mais palpável sendo o império que o sujeito pactário passa a exercer sobre os outros. Hermógenes mostra-se invencível, até ser combatido por outro indivíduo dotado de forças mágicas equivalentes, o Riobaldo transformado em Urutu Branco, após o ritual iniciatório experimentado nas Veredas Mortas. Depois, é arcar com as conseqüências, martírio vivenciado pelo ex-jagunço, que relembra o passado e tenta extrair conclusões favoráveis a seus feitos.

Um dos resultados consistiu a perda de Diadorim, a saber, a possibilidade de transitar pelo Paraíso e retornar ao Éden. O remorso de Riobaldo, contrito perene por ter ocasionado a perda do parceiro, não basta para reabilitá-lo; o casamento, após a descoberta da feminilidade de Diadorim, não resolve as dúvidas existenciais, nem a freqüência a cultos diversos, entre os quais o do compadre Quelemém, acalma a ansiedade religiosa. Logo, a segunda conseqüência coincide com a solidão, que procura enganar resgatando o passado por intermédio da memória. Esta, compensadora e consoladora, traz de volta os companheiros, mas não é suficiente para confortar e garantir a paz de espírito. Tal como as almas penadas de Dante, Riobaldo habita o inferno, reforçando a imagem conferida ao sertão desde o começo.

Os condenados não têm saída, a não ser com o Julgamento Final, que, da sua parte, supõe o encerramento

da história. Conforme sugere o caso de Faustino e Davidão, é preciso dar um fim ao relato, para se entender os acontecimentos; é o que faz Riobaldo, acabando sua narrativa com a fórmula mágica citada antes e colocando nas mãos do ouvinte, «o senhor», a possibilidade de decifrar «a minha [de Riobaldo] verdade» (p. 454).

A opção por acabar a narrativa antes do final do romance transforma as últimas páginas do texto em figuração do Juízo Final, ocasião da triagem que diferenciará justos e injustos, concedendo àqueles nova oportunidade, a de reconquistar o paraíso perdido. Afinal, o narrador está fazendo sua confissão, para a qual aguarda absolvição. Por sua vez, a escolha de composição ficcional em que o final da história precede o acabamento da obra instala o relato de Riobaldo por sobre o paradigma das *Memórias póstumas*, pois é depois da conclusão dos eventos que o narrador começa seu relato.

A estratégia narrativa de Guimarães Rosa, que estende a exposição das memórias para além do tempo da vida, avizinha, por outro caminho, seu texto ao romance de Machado de Assis. Somente se compreende a travessia de um homem depois de completada com a morte, pois a narração, para ser inteligível, precisa conter início, meio e fim. Brás Cubas é literal: é depois do falecimento e enterro que começa a exposição, sem véus ou desculpas, de suas ações pregressas; da sua parte, é metaforicamente que Riobaldo, morador do inferno tal como o ancestral carioca, está morto, graças a que pode, por ocasião do julgamento derradeiro, recuperar o passado, pleitear a reabilitação e candidatar-se ao paraíso.

À semelhança dos processos soma-se a diferença das soluções: Brás Cubas redunda no capítulo das negativas, todas relativas à sua pessoa: «não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento» (p. 418), para chegar àquela que o consola: «não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria» (p. 419); Riobaldo também opta pela negação, mas esta refere-se à alteridade que o atormenta, o demônio cuja existência acaba por contestar: «amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe.» (p. 460)

Desmentida a realidade do demônio, Riobaldo apronta-se para a salvação, que o redime e prepara-o para nova travessia, a do «homem humano», pleonasmo com que remata definitivamente as memórias. Refazendo a viagem de Brás, mescla de espaço e memória, Riobaldo funda um novo tempo, o do indivíduo sem condicionantes, capaz, quem sabe, de instaurar uma sociedade original.

Notas

1. José Maria Machado de Assis, *Esaú e Jacó*, São Paulo, Mérito, 1959. p. 63.

2. José Maria Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, São Paulo, Mérito, 1959, p. 9. As demais citações provêm dessa edição.

3. Cf. Machado de Assis, "O passado, o presente e o futuro da literatura", *Obra Completa*., Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, v. III.

4. Machado de Assis, "Garrett", *Crítica Literária*, São Paulo, Mérito, 1959. p. 254.

5. Cf., Albano Cordeiro, "O sábio e o justo. Ensaio filosófico. Considerações acerca da morte do poeta Almeida Garrett e do Padre Manuel Caetano de Almeida Albuquerque", *Guanabara* II, 12 (1855) 435-438, Henrique de Campos Ferreira Lima, "Garrett e o Brasil", *Revista de Língua Portuguesa*, Carlos de Assis Perreira, *Garrett e o Brasil*., Separata da Revista*Ocidente* LIV (Jan – Jun 1958), Manuel de Araújo Porto Alegre "Discurso do orador", *Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* XVIII (Rio de Janeiro, 1855) 511-553, JoséVeríssimo "Garrett e a literatura brasileira", *Estudos de literatura brasileira* 2a. série, Belo Horizonte-Itatiaia, São Paulo-Edusp, 1977.

6. Cf. João Manuel Pereira da Silva, *Variedades literárias*. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, EDIPUCRS, p. 5 - 1. A edição original de *Variedades literárias*, onde "Religião, amor e pátria" foi reproduzido, data de 1862.

7. Almeida Garrett,*Viagens na minha terra*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1965. p. 272.

8. Cf. Harold Bloom, *Presságios do milênio. Anjos, sonhos e imortalidade*, Rio de Janeiro, Objetiva, 1996; Jean Delumeau, *História do medo no Ocidente*. 1300 – 1800, São Paulo, Companhia das Letras,1990; Mircea Eliade, *Mefistofeles y el Androgino*, Madri, Guadarrama, 1969; Isidoro de Sevilha, *Etimologías*, Madri, Biblioteca de Autores Cristianos, 1951; Édouard Langton, *La Démonologie. Étude de la doctrine juive et chrétienne, son origine et son*

développment, Paris, Payton, 1951; Luther Link, *O Diabo. A máscara sem rosto*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

9. Frei Vicente do Salvador, *História do Brasil*. (Revista por Capistrano de Abreu e Rodolfo Garcia), São Paulo, Melhoramentos, s. d., 3ª ed., p. 15.

10. Cf., Regina Zilberman, *Do mito ao romance. Tipologia da ficção brasileira contemporânea*, Porto Alegre, Escola Superior de Teologia; Caxias; Universidade de Caxias do Sul, 1977.

11. João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1968, 6ª ed., p. 454. As demais citações são retiradas desta edição.

12. Devemos a doutoranda Frieda Liliana Morales Barco a interpretação dessa cena como reprodução da perda do paraíso, conforme narrada no livro apócrifo *A vida de Adão e Eva*.

Diálogo entre Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa e Camões

Prof. Dr. Pedro Jorge Salvador
Instituto de Letras
Universidade de Brasília

O objetivo primeiro desta pesquisa foi estabelecer a presença das imagens de Deus e do Diabo, na trajetória poética de Carlos Drummond de Andrade, assinalando o combate entre essas duas forças temáticas.

Os verbetes « Deus e Diabo» integram o Dicionário de Carlos Drummond de Andrade, um Projeto de Pesquisa que está sendo desenvolvido sob a minha coordenaçao, no Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, com sua publicaçao prevista para o ano 2002, no I Centenário de nascimento de Drummond. Alunos da Graduaçcao e da Pós-graduaçcao, Professores e diversos colaboradores, inclusive internacionais, participam do Projeto, que se acha aberto a novas contribuiçoes.

Na definiçcao das zonas de leitura, usamos a proposta metodológica de Roland Barthes, estabelecida em *S/Z*. Segmentamos os textos poéticos em « lexias », que são unidades de leitura. É um recorte arbitrário sobre o significante, enquanto a análise efetua-se unicamente sobre o significado.

Embora tenhamos no texto uma rede, uma tessitura de significancias, privilegiamos certas vozes que se fazem ouvir em « off » : semas, códigos culturais, hermeneutismos e voz do símbolo.

As imagens de deus e do Diabo, que se apresentam nessas vozes dos textos, nas « lexias » , ficam, dessa forma, bem mais evidentes no plano do manifesto, havendo pouca necessidade de mergulho na camada do latente textual.

Proponho dados estatísticos, pela recorrencia das imagens, agrupando-as pelos diversos olhares – ironia, humor, ceticismo, revolta, questionamento, registros da fé e da ingenuidade, sintagmas interjeiçcao, vocativo, medo, enigma, combate - , e pelas demandas nas linhas da ortodoxia, da heterodoxia, do misticismo e do esoterismo, numa (im) possível caminhada sófico-poética, em que Teologia e Teosofia, Mythos, Logos e Heterologos se entrecruzam.

É nítida a presença de Camões e de Fernando Pessoa, na obra poética de Drummond, o que se constitui em outros verbetes, aliás já realizados pelo grupo de pesquisa para o Dicionário.

A presente comunicaçao neste 6º Congresso da Associaçao Internacional de Lusitanistas estabelece um pequeno diálogo entre Drummond, Pessoa e Camoes, apenas em relaçcao às imgens de Deus e do Diabo, tendo como pressupostos os olhares e as demandas que nortearam a pesquisa em Drummond.

Devo frisar que em relaçao à obra poética de Pessoa, esta comunicaçao limita-se à produçao ortonima *Mensagem* . Quanto a Camões, dada a sua ortodoxia, estabeleço dois textos, na sua produçao lírica e dois segmentos, na épica.Tais « lexias » podem ser apontadas como paradigmáticas.

Ainda que não seja objetivo primeiro desta pesquisa discutir as origens das imagens de Deus e do Diabo, no pensamento humano, apresento aqui algumas referencias.

1. Na tradiçcao judaico-crista.

1.1 A Bíblia.

a- No Antigo Testamento.
1-Genesis,1e3,1-24.
Criaçao do mundo. Tentaçao de Adao e Eva. Pecado ofiginal (queda).
O encontro com Deus. Maldiçao da serpente. Castigo da mulher.
Adao e Eva expulsos do paraíso.
2-Deuteronimo, XXXVII,22.
« Esse fogo que deve abrazar até os fundamentos das montanhas».
3-Job, X,21-22.
« Essa terra de trevas, onde reina o inimigo eterno.»
4- Job, XXVI,6.
« Essas aguas sob as quais gemem os gigantes.»
5-Isaías, XVI,9.
« Esse lugar, onde o leito será a podridao, e os vermes a cobertura.»
6- Salmos, LXXXVIII,6. « Esse lago profundo, onde os réprobos são lançados.»

b- No Novo testamento.
Lucas, 4,1-13. Tentaçao de Jesus.
Lucas, 8,26-39 – Expulsao de demonios.
Lucas, 9, 37-41. Cura do menino possesso.
Lucas, 16,6. O maior rico nos infernos.
Marcos, 1, 12. Tentaçao de Jesus no deserto.
Marcos, 5, 1-20. Expulsao dos demonios.
Marcos, 8, 28-34. Legiao de demonios.
Marcos, 9, 41-50. O menino possesso.
Mateus, 8 e 9, 32-34 – O mudo.
Mateus, 17, 14-21. - O lunático.
São Paulo, Corintos, XII,5 – São Paulo é arrebatado ao terceiro céu.
Apocalipse de São Joao. – Visoes proféticas. Premio: Céu, Deus, Anjos, Cordeiro. Castigo: Abismo, Demonio, Satanás, Dragao, Serpente.

c- Na cultura greco-romana.
Homero, Odisséia. Hesíodo, Teogonia. Orfismo, Orfeu/Eurídice.
Platao, Mitos. Virgilio, Eneida.
D- Na cultura ocidental.
Dante Alilighieri, A Divina Comédia.
Johan Milton, Paraíso Perdido.
William Blake, The mariage of Heaven and Hell.
Charles Baudelaire, Les Fleurs du MAL Aldous Hauxley, As portas da percepçao – o céu e o inferno.

Muitas são as leituras críticas sobre Drummond, Pessoa e Camoes. No entanto, conforme nos orienta Barthes:

Ler é encontrar sentidos, e encontrar sentidos é nomeá-los. Considerando a leitura de um texto uma nomeaçao em potencial, um trabalho metonímico, não admite o esquecimento de um sentido do texto, como um erro. Pelo contrário, o esquecimento dos sentidos é um valor afirmativo, uma afirmaçao da irresponsabilidade do texto e do pluralismo dos sistemas que pomos em movimento.E é precisamente porque esquecemos, que lemos, pois se fosse possível relacionar uma lista acabada da cadeia de seus sistemas, estaríamos atribuindo um sentido de verdade teológica ao texto. Portanto, a leitura de um texto jamais estará acabada, na legítima acepçao do termo. (S/Z, p.16.)

Na linha do pensamento barthesiano, ousamos novas leituras na busca de sentidos, admitindo que outras leituras ainda surgirao, dado o pluralismo de sistemas em movimento, na produçao desses tres genios da Literatura em Língua Portuguesa: Drummond, Pessoa, Camoes.

Na leitura crítica da obra poética de Drummond, as imagens de Deus e do Diabo de tal modo despertaram a minha atençao, que resolvi estabelecer uma exaustiva busca da sua recorrencia, com suporte nas «lexias». Assim é que, de *Alguma poesia,* de 1930, primeiro livro de poesia do poeta, até *Farewell,* de 1996, obra póstuma, temos:

Imagens de Deus : 380.
Imagens do Diabo: 160.
Temos assim um total de 540 referencias.

Pelas recorrencias encontradas pude fazer as seguintes observaçoes.

1- É muito maior a presença das imagens de Deus (380) , do que as do Diabo (160). O que em percentuais significa: 70% de imagens de Deus, e 30% de imagens para o Diabo.

2- No agrupamento pelos diversos olhares com que se apresentam , e pela demanda , assim pude catalogar as imagens de Deus e do Diabo. Noto que na impossibilidade de relacionar aqui todas as lexias, cito apenas algumas, como possíveis paradigmas.

1.Ironia, Humor, Heterodoxia. 238.
Deus me abandonou
No meio da orgia
Entre uma baiana e uma egípcia.
Estou perdido.
(Brejo das almas- Um homem e seu carnaval)

E como ficou chato ser moderno
Agora serei eterno.

Eterno! Eterno!
O Padre Eterno,
A Vida Eterna,
O fogo eterno.
(Fazendeiro do ar, Eterno.)

2. Ceticismo – Heterodoxia .
Suponha que um anjo de fogo
Varresse a face da terra
E os homens sacrificados
Pedissem perdao.
Não peça.
(Brejo das almas, Segredo.)

Deram-te um defensor
Cego surdo estrangeiro
Que ora metia medo
Ora extorquia amor.
(Boitempo , Tu? Eu?)

3. Revolta, Questionamento. Heterodoxia.
Para que serve o homem?
Para criar Deus?
Sabe Deus do Homem?
E sabe o demonio?'
(A vida passada a limpo,)

Especulaçoes em torno da palavra homem.
Por que Deus é horrendo em seu amor?
(Liçao de coisas, A santa.)

Deus é astúcia.
Deus é espinho
E está fincado
No ponto mais suave deste amor.
(Liçao de coisas, O padre, a moça.)

4. Registro na memória.
Fé, ingenuidade, inocencia.
Relativo a outros com
Olhar respeitoso.
Ortodoxia, Misticismo.

...e a tristeza infantil, malva seca no catecismo, nunca se esquece.
Assim o Cristo vem numa cantiga sem rumo, não na prece.

Belém de papel,
Primeira utopia,
Primeiro tremor.
Vi nascer um deus.
Onde, pouco importa.
Como, pouco importa.
Vi nascer um deus...
Vi nascer um deus...
Vi nascer um deus...
O mais pobre,
O mais semples.
(Liçao de coisas, Mundo.)

Rogo, não
Ao Senhor Deus dos Exércitos
(Deus me livre)
mas ao Deus que Bandeira, com carinho
botou em verso: « meu Jesus Cristinho»
Voce.
Meu querido Jesus,
De um jeito, meu velho,...

(Versiprosa, Prece do brasileiro)

Com seu nome de profeta,
´Sua voz de eternidade,
O sino Elias transmite
As grandes falas de Deus
Ao povo desta cidade.
(Menino antigo, Sino.)

Procissao, cantar de Deus, rubro desfile
De gloriosas culpas em coral.
(Menino antigo, Opa.)

5. Sintagma- Interjeiçao –Vocativo.
Ortodoxia,Heterodoxia, Misticismo.

Meu Deus, porque me abandonaste
Se sabias que eu não era Deus
Se sabias que eu era fraco.
.....
O bonde passa cheio de pernas:
Pernas brancas pretas amarelas
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coraçao.
(Alguma Poesia, Poema de sete faces.)

Meu Deus, é muita glória
Para tao frágeis ombros ignorantes...
(Esquecer para lembrar, Postos de Honra)

6. Medo-Enigma-Combate.
Ortodoxia-Heterodoxia.
Nem eu posso com Deus nem pode ele comigo.
Essa peleja é va....
(Corpo, Combate)

Beijo a mao do padre
A mao de Deus
A mao do céu
Beijo a mao do medo
De ir para o inferno.
(Menino antigo, O padre passa na rua)

Meu Deus, essencia estranha
Ao vaso que me sinto, ou forma va
Pois que, eu essencia, não habito
Vossa arquitetura imerecida;
Meu Deus e meu conflito,
Nem vos dou conta de mim nem desafio
As garras inefáveis.
(Fazendeiro do ar, Elegia)

3- bserva-se também uma multiplicidade de significantes relativos a Deus e ao Diabo.Tal multiplicidade sígnica conota o jogo entre o pensamento ortodoxo e o heterodoxo, entre o Logos e o Mythos, entre as crendices populares e a fé ingenua, enraizada na tradiçao religiosa brasileira, herança lusitana da religiosidade.

Temos a seguinte exaustiva relaçao:

A -Significantes da imagem de Deus: Deus, Jesus, Céu, Cristo, Asas, Anjo Bom, Luz, Anjo de fogo, Senhor, Menino Jesus, Padre Eterno, Vida eterna, Belém, Cruiz,credo, Bíblia, Paracleto, Cordeiro, Antigo Testamento, Evangelho, Anjos da Luz, Nosso Senhor, Velho, Menino, Jesus Cristinho, Senhor Deus dos exércitos, Nazare´, Jesus-Menino, Jeová, Natal.

B -Significantes da imagem do Diabo: Gauche, Diabo, Inferno, Maus espíritos, Anjo Torto, Anjo Mau, trevas, Infernos, Fogo eterno, Pecado, Pecador, Inimigo, Demonio, Príncipe, Capeta, Anjos da treva, Dragao, Cao, Barzabum, Demo, Tinhoso, Canhoto, Principe das trevas, Maligno, Abismo arquimedonho.

4. O combate entre as imagens é reafirmado 40 vezes, consolidando a ruptura e a oscilaçao entre o pensamento ortodoxo e o heterodoxo, entre Mythos e Logos e Heterologos, não se observando uma saída esotérica.

5. Foram encontradas 5 longas oraçoes a Deus, profundamente marcadas pelo misticismo, reafirmador da Fé, ainda que num plano em que se viaja entre Teologia e Teosofia, num discurso que evidencia uma caminhada sófico-poética.

6. As 31 ocorrencias do sintagma-interjeiçao-vocativo, de alguma forma deixam falar o inconsciente do Eu-lírico, onde a imagem de Deus está gravada, num plano latente da ortodoxia. Lembremos o conservadorismo religioso de Minas Gerais, em que Drummond foi educado em seu núcleo familiar patriarcal rural, em Itabira..

7. Não se encontra um texto comprometido, em profundidade, com o Diabo. A imagem demoníaca, 160 vezes presente na produçao poética drummondiana, em sua essencia desliza para o humor ou para a ironia, desconstruindo a linha da ortodoxia. Tal recusa em entregar-se às influencias imagéticas demoníacas reafirma um certo caminhar em direçao às imagens de Deus, prevalecendo as forças do Bem e da Luz. Há , portanto, predominancia de imagens de misteriosa transcendencia, na recusa em afirmar o Nada. Permenece, ainda que de modo insondável e vago, a imanencia do Ser.

7. Considerando a recorrencia, insistente, das imagens de Deus e do Diabo na poética de Drummond, há um sentido oculto em *Alguma poesia*, seu primeiro livro. Vejo ali um projeto estabelecido pelo poeta, para empreender a «dangerosíssima» viagem sófico-poética, navegando entre rupturas e demandas do sentido do existir, para possíveis respostas, ou profundas inquietudes, diante das indagaçoes: Quem é o homem? Donde vem? Para onde vai ?

Assim vejo a proposta de *Alguma poesia:*

a- Poema de sete faces: Primeira tomada de consciencia do existir. Marca o irromper do combate, pela ruptura da queda do homem diante de Deus.Abre-se a perspectiva da aventura por um Heterologos e uma Teosofia, pelo discurso sófico-poético. É nítida a presença dos números cabalísticos 7 e 3.

b- Infancia. Início do périplo, com a imagem de Robson Crusoé.

c- Casamento do céu e do inferno. – Está proposto e firmado o pacto do combate:

Deus /Diabo , Ortodoxia/Heterodoxia, Logos/Heterologos.

d- Romaria – Registro da fé inicial, com ingenuidade e inocencia, na ortodoxia teológica, na lembrança de imagens da infancia.

e- Poema da Purificaçao – Pré-anuncia o triunfo do Bem sobre o Mal, numa imagética Heterodoxa, num misticismo conducente ao Heterologos. Implicitamente nega o NADA ou a Morte de Deus.

Vejamos agora um pequeno diálogo, nessa linha de pensamento, com a obra poética de Camoes.

Dada a sua ortodoxia, que se manifesta de forma emblemática, uma tese, sem propostas de rupturas ou demandas, o discurso poético camoniano mais se produz na linha da Teologia, do Logos reinante no renascimento portugues do século XVI. Sendo assim, trago apenas 4 lexias:

a. Na Lírica.

1- Na medida velha: Sobolos rios que vao - Inspirado no salmo 137, de David, torna-se paradigmático no pensamento camoniano, pela reafimaçao ortodoxa dos princípios bíblicos e teológicos.

> Ó tu, divino aposento,
> Minha pátria singular,
> Se só com te imaginar
> Tanto sobe o entendimento,
> Que fará se em ti se achar?
>
> Ditoso quem se partir
> Para ti, terra excelente,.
> Tao justo e tao penitente
> Que, depois de a ti subir,
> Lá descanse eternamente.
> (Rimas, p.114)

2- Na medida nova – Soneto Nº 80 – Alma minha gentil que te partiste.

Roga a Deus, que teus anos encurtou
Que tao cedo de cá me leve a ver-te
Quao cedo de meus olhos te levou.

Ambas as lexias apresentam a mesma linha ortodoxa que dispensa maiores comentários.

b– Na Épica.

1- A estancia 2, do Canto I, com a proposiçao de cantar a memória
daqueles reis que foram dilatando a Fé e o Império.

2- As estancias 81 e 82, do Canto VI, quando Vasco da Gama, em real
perigo no Oceano Índico, deixa de lado a Mitologia e reza:
« Divina guarda, angélica, celeste ,
que os céus, o mar e terra senhoreas
Tu que a todo Israel refúgio deste...»

É clara a linha de pensamento de Camoes, também na sua épica. Isola-se assim o discurso poético camoniano, em melodiosos tons, em sintonia perfeita com o Logos renascentista portugues. Nele não há sintese sófico-poética em relaçao a inquietantes indagaçoes humanas concentradas nas imagens de Deus.

Quanto a Fernando Pessoa, ortonimo, dado o exiguo espaço desta comunicaçao, detenho-me apenas em *Mensagem.*

A recorrencia das imagens de Deus direciona o pensamento para um jogo oscilante entre Mythos, Logos, Heterologos, Ortodoxia, Heterodoxia, Teologia, Teosofia, Misticismo, Esoterismo e um Tom Profético.

Assim é que estabeleço algumas lexias para o diálogo.

Na primeira parte, Brasao, pelo relato histórico do discurso, há uma predominancia da ortodoxia, embora a ruptura se faça presente:

« Os deuses vendem quando dao».
O Mytho é o nada que é tudo».

Na fala histórica dos reis, na luta pela constituiçao do Território Portugues, a presença do pensamento ortodoxo é manifesta:

« O homem e a hora são um só
Quando Deus faz e a história é feita.
(Septimo (I) D.Joao, O Primeiro.)

Deu-me Deus o seu gládio, porque eu faça
A sua santa guerra.
(Segundo – D.Fernando)

Assim a imagem de Deus é 9 vezes referenciada, numa reafirmaçao das raízes cristaes.

Na Segunda parte – Mar Portugues, também 9 vezes ocorre a imagem de Deus. O Poema XII – Prece , que encerra essa parte, pode ser apontado como paradigmático de todo o processo pessoano, na linha da Ortodoxia.

Na Terceira parte – O Encoberto, é que se faz a grande viagem, a demanda sófico-poética, pela ruptura com o Logos e a Ortodoxia. Esoterismo, heterodoxia, cabala, misticismo Rosacruz e Profetismo se entrecruzam, mesclando o discurso poético. Tais elementos podem definir todo o processo pessoano, incluindo os Heteronimos.

É interessante ressaltar a ausencia da imagem do Diabo. No entanto, em carta a J.Gaspar Simoes, 26-10-1930, dizia o poeta estar escrevendo o poema « Lúcifer », que ia muito além de « Além-Deus». Até hoje não conheço tal poema. Gostaria que alguém, nesta Associaçao pudesse me apontá-lo.

Igualmente não se percebe o olhar de ironia ou humor no que se refere às imagens de Deus.

Pelo que foi até aqui apresentado, posso afirmar que há uma certa sintonia, há certos acordes, há certos uníssonos, nas vozes desses tres poetas.

As aproximaçoes sófico-poéticas entre Drummond e Pessoa são muito mais intensas, nas demandas que fazem, rompendo ou não deixando cristalizar-se o nosso pensamento, provocando o nosso remanejamento contínuo em relaçao aos saberes e às crenças em que vivemos.

Ressoa na voz dos tres genios da Literatura em Lingua Portuguesa um acorde vibrante, pela transcendencia.

Devo concluir. Espero, em breve, poder apresentar toda esta pesquisa em livro.

Muito obrigado pela atençao.

Bibliografia

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa- poesia e prosa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1973.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris, Éditions du Seuil, 1970.

CAMOES, Luis Vaz de. *Rimas.* Leitura, prefácio e notas de Álvaro J.C. Pimpao. Coimbra, Atlantida Editora, 1973.

------. *Os lusíadas*. Leitura, prefácio e notas de Álvaro J.C. Pimpao.Lisboa,Instituto de Alta Cultura, 1972.

PESSOA, Fernando. *Obra poética.* Rio de Janeiro, Aguilar, 1977.

VARELA, Maria Helena. *O heterologos em lingua portuguesa*. Rio de Janeiro, Editora Espaço e Tempo Ltda., 1996.

Dois poetas mussequeiros contam suas belezices

Ednéia da Silva Faria
Izabel Maria de Freitas*

Os autores Boaventura Cardoso e José Luandino Vieira possuem uma forma diferenciada de construir suas narrativas. A diferença evidencia-se na medida em que eles articulam, em suas maneiras de contar, a oralidade e a escrita. Esse *modo de contar* assemelha-se ao trabalho do tradutor.

De acordo com Walter Benjamim, a tarefa do tradutor consiste em "encontrar, na língua para a qual se traduz, aquela intenção da qual nela é despertada o eco original"[1]. Por isso, "a tradução tem por fim exprimir a relação mais íntima entre as línguas"[2]. O processo tradutório definido por Benjamin e utilizado por Luandino Vieira e Boaventura Cardoso em suas escritas está além da transcrição de uma linguagem oral para uma outra escrita. Traduzir seria, em Luandino Vieira e Boaventura Cardoso, fazer com que tanto a linguagem oral quanto a escrita sejam reconhecíveis como pedaços quebrados de uma mesma e outra língua.

A fim de refletir um pouco sobre esse modo de contar tão peculiar e instigante, analisaremos a obra *João Vêncio: os seus amores*, de Luandino Vieira, e o conto "A Família Pompeu e Costa", de Boaventura Cardoso. Nesses textos reúnem-se a invenção de novas palavras, a destruição de estruturas lingüísticas, a infração das normas sintáticas, a poetização da linguagem, a discussão de aspectos sócio-político-econômicos. Entretanto, limitar-nos-emos a analisar alguns aspectos que dizem respeito à construção da enunciação, os quais acreditamos serem responsáveis por esse *modo de contar.*

No conto de Boaventura Cardoso, notamos a presença de um narrador esquivo, que não se fixa nas instâncias tipológicas concebidas por Norman Friedman, ao mesmo tempo, porém, em que não se afasta inteiramente delas[3]. Esse narrador inconstante oscila entre os vários níveis de narração, num movimento contínuo de ir e vir e numa alternância de papéis a desempenhar. A oscilação transforma esse narrador num ousado ator, que opta pela desordem, mostrando um posicionamento singular em relação ao modo como organiza o discurso. De diversas maneiras se percebe a ousadia desse narrador. Uma delas é a mesclagem entre o contar e o mostrar, sem esclarecer, porém, com quem está a palavra. No conto "A Família Pompeu e Costa" temos uma mostra do comportamento inusitado desse narrador:

> Tem documento não tem é ir sem regresso. Porrada risa no Golfo também que passa. Bandeira do eme nas alturas eh! eh! eh! Já ali mesmo que levantaram. Todos olhando contentemente viva o eme! Grito raivoso calado na noite secular, aparece. Conversa spinolista de federação? Nada. Patrício quer totalimediata. Não pode ser isso é ultraje, violação à soberania nacional – tropa tuga no refilanço carrega. (p. 66)

No trecho acima, algumas vezes, o narrador mostra os acontecimentos ao leitor diretamente e outras vezes narra indiretamente, intervindo nos acontecimentos, vivificando-os através de uma encenação virtual. O dinamismo desse narrador filtra um modo excêntrico de narração escrita: a do narrador contador de histórias. Nesse papel ele conta e mostra, presentificando o acontecimento; assume múltiplas formas, dando vida e movimentos aos personagens, através da encenação que faz de uns e de outros.

O narrador-contador criado por Boaventura Cardoso ocupa a posição central da narrativa. A ele todos os olhares e ouvidos dos leitores devem se voltar, pois ele é quem comanda as cenas: suas ações são inesperadas, podendo, inclusive, inebriar a percepção do desatento leitor. Ele transforma o leitor em espectador atento aos movimentos vívicos presentificados na narrativa.

Já o narrador –contador de J*oão Vêncio: os seus amores* faz uma viagem interior à sua infância, a fim de contar e explicitar a seus interlocutores os motivos que o levaram à prisão, como ele próprio nos esclarece: "- Este muadié tem cada pergunta!... Porque eu ando na quionga?... Meus Amores, meus azares, miondona... minhas vadices, ramboias de quilapanga." (p. 13)

O *modo de contar* luandino evidencia-se aqui com o monólogo dialogado do narrador: através dele, o narrador conversa com seu interlocutor; este, por sua vez, ora parece-nos ser um amigo de cela, ora o delegado, ora *sô Padre Viêra,* ora nós, leitores. A dúvida advém das várias nuances desse narrador, que aparentemente está disposto a apenas contar sua história a quem estiver disposto a ouvi-la. A atitude de contar remete àquela do contador de histórias pelo fato de o narrador se comportar como um ator da contação da história, que, nesse caso, é escrita. Percebemos esse comportamento na medida em que, no decorrer de todo o texto, o narrador chama a atenção de seu interlocutor para os detalhes que julga importantes para o desenrolar da trama. Esse apelo é evidente em passagens como essas: "(...) Agora o muadié me diga ainda: ser e não ser, ao mesmo tempo, pode-se?" (p. 31). Aqui, o ator da contação da

história, numa atitude perlocutória, solicita ao interlocutor que responda às suas indagações. Com tal procedimento, o narrador-contador parece querer fazer-nos ouvir sua voz na escrita.

Dessa forma, percebemos que, apesar de os narradores de Luandino Vieira e Boaventura Cardoso vestirem "máscaras" diferentes, ambos apresentam um modo semelhante de contar. Isso porque suas maneiras peculiares de narrar se aproximam daquela do contador de histórias. Esse é personagem tradicional da cultura angolana, naquele sentido benjaminiano de comunicar experiências, passando-as de pessoa para pessoa, num movimento de reinterpretação de suas tradições e de outras alheias[4]. Para tanto, seu fio do contar é naturalmente tecido no tom da conversa, sendo a voz e o corpo seus instrumentos vitais.

Assim é feito nas narrativas de Luandino Vieira e Boaventura Cardoso , que dão vida a seus textos de maneira tal que o leitor, agora ouvinte e espectador, ouça a dicção de seus narradores-contadores. O texto desses autores se quer voz, se faz voz e se deixa ser ouvido, como pode ser observado nos trechos de *João Vêncio: os seus amores*:

> (...) Muadié sente: eu estou outra vez lá no canto, o meu coração pula.(p. 23)
>
> (...) Muadié: eu vejo o que o senhor está a ver – os claros verdes das folhas xaxualantes das figueiras – da – índia. (p. 88)

Nas citações anteriores, o leitor é convocado a libertar-se de sua leitura passiva para então ver e sentir aquilo que o narrador vê e sente. Não é possível saber exatamente como é o canto em que João se encontra, ou como seu coração pula e nem como são os claros verdes das folhas xaxualantes. Por isso é exigido um esforço imaginativo do leitor-ouvinte, que vai recriar a imagem contada pelo narrador-contador. Diante desse apelo extremamente sensorial da narrativa, cabe ao leitor ler a fala e apreender a imagem do texto. Para tanto, o leitor ouve a voz desse narrador-contador com uma espécie de ouvido interior e, então, apreende o que também ele vê, ouve e sente.

A fala reiterada dos narradores vai dando vida às situações narradas: imagens são formadas; essas, porém, não se querem apenas visuais, mas também acústicas. Para levar seus leitores-ouvintes a perceberem essas imagens e sons, os narradores-contadores criam recursos capazes de transformar as contações escritas em discursos rimados. Vejamos o trecho:

> Arrogantemente, a senhora passa, passa mais, nos afazeres de dona de casa.
>
> - Compreendo camarada Pompeu, mas... - diálogo descompassado no passo apressado do tempo. ("A Família Pompeu e Costa, p. 68)

Nessa passagem do conto de Boaventura Cardoso, é possível ouvir os efeitos sonoros da aliteração das consoantes *ss* e da assonância provocada pela repetição das vogais *a* e *o.* O passar do tempo se confunde com os passos da mulher, que demarcam o tempo que se deseja que *Bàstião* permaneça na casa de Pompeu. A relação especular entre o tempo que passa e os passos da mulher é obtida através das aliterações e assonâncias, e o efeito dessa relação especular de intensificação do passar do tempo remete para o apressar da saída de *Bàstião* . Ao mesmo tempo, essa sonoridade gera um efeito visual que reproduz o ir e vir da mulher enquanto passa de um lado a outro. Esses efeitos fazem ressoar, no texto, um tom poético, sugerido pela cadência rítmica das palavras.

Não há como ler essas narrativas sem perceber seu apelo musical e visual. Mesmo que lidas silenciosamente, nossa audição interior capta a articulação das palavras no texto e, então, percebemos a presença do narrador que nos fala.

No texto de Luandino Vieira, João Vêncio, o herege sedutor de homens e mulheres, torna-se, pelo seu discurso rimado, poeta dos musseques, na medida em que descreve suas trágicas e românticas aventuras com certa sonoridade:

> (...) Deixou-se: mão na mão. Viajamos no raio, viajamos em maio: areais mussecais, ais, ais, areias vermelhas, ‘marelas, o rasto capim, cajueiros em flor, abelhas, o comprido capim, mangueiras em flor, o carreiro - a cacimba, coaxar de sapos – coxos, rãs de fábula. (p.70)

O fragmento acima é uma descrição das *belezices* da praia em que João e Mimi fizeram suas *amorizades*. Esse fora um momento especial para ambos, pois suas emoções estavam além dos limites das palavras. Para fazer o leitor captar tamanha emoção é preciso convidá-lo a participar desse sentimento, o qual é compartilhado com a natureza. Para tanto, o narrador-contador, poeta mussequeiro, utiliza-se de aliterações, repetindo as consoantes *m, s* e *c*, a fim de criar uma certa sonoridade que vai pontuando o percurso de ambos, entre areias, ventos e matas. Outro recurso de que o narrador faz uso é o eco, gerado pela repetição dos fonemas *ão, amos, aio* e *ais.* Essas repetições dão expressão aos sussurros de um João totalmente seduzido pelo canto de uma sereia que o envolve em seu manto de prazer.

Além dos efeitos poéticos, os narradores-contadores utilizam-se de diversas outras ocorrências lingüísticas para cumprirem seus papéis. Uma delas é o uso de acentos que demarcam a dicção dos narradores. Esse recurso é notório no conto de Boaventura com a palavra *Bàstião* (p. 67). Já na narrativa de Luandino, temos: *Màristrêla* (p. 30), e *abàfácánario* (p.35). Nesses exemplos, a duplicação e a triplicação da acentuação gráfica denota uma pronúncia que a escrita quer repetir, a fim de que nós, leitores-ouvintes, possamos ouvir o som de sua letra falante.

A enunciação dessas narrativas segue autônoma, solta, carregada de expressividade, marcas que alicerçam a transmissão cultural de um povo que tem, como tradição, o contar histórias. Tal fato é marcado por sinais indicativos e traços específicos que denotam a inscrição dos níveis informais do universo oral, comuns ao contar. Logo, a sintaxe utilizada pelos narradores se constitui como uma estratégia de inscrever na escrita o dinamismo da oralidade, provocando, com isso, um linguajar estético em que o discurso torna-se expressão para além da articulação da escrita. É comum, por exemplo, a inversão na ordem dos elementos da frase, exemplificado pela topicalização de determinados termos, que aparecem em lugar de destaque na frase, pois é sobre eles que se vai falar. A transladação de termos estruturais da oração, e, em particular, a topicalização, faz surgir o desequilíbrio da sintaxe frasal canônica – SVO - convencionada pela Língua Portuguesa. Esse recurso típico da oralidade vem afirmar a estreita relação da narrativa com o processo espontâneo do falar; como observamos no fragmento:

> Traços, brincadeira Kandengue parecem, quem vai mesmo dizer aquilo é pintura nas mãos de mais velho. (p. 65)

Nesse enunciado, o substantivo *traços* ganha um destaque especial, marcado na escrita pela pontuação. Já o verbo é jogado para o final da primeira oração, ao passo que, conforme a estrutura canônica, deveria estar depois de *traços* - termo que adquire a função de sujeito da oração. Além disso, nota-se a elipse de um determinante antes de *traços* e de uma preposição **de,** que seria o termo de ligação entre os vocábulos *brincadeira* e *kandengue.* No cárcere da norma, assim ficaria essa oração: "os traços parecem brincadeira de Kandengue (...)". Na segunda oração, pode-se perceber a ausência da conjunção subordinada integrante **que** logo após o verbo *dizer.* A função dessa conjunção, conforme a regra do Português padrão, cumpriria o papel de ligação entre duas orações. No caso, o enunciado em questão seria grafado da seguinte forma:

"(...) quem vai mesmo dizer que aquilo é pintura nas mãos de mais de velho?". O vocábulo *mesmo*, por sua vez, é um recurso muito utilizado na fala com a finalidade de provocar um efeito enfático de legitimar e tendenciar o discurso a determinado fim.

Ainda tratando-se do conto de Boaventura Cardoso, na frase, "Se sente desconfortado ali, o hábito não tem" (p. 65), a transgressão sintática aparece logo no início da oração, pois, conforme a norma culta do Português, não se inicia frase com um pronome pessoal do caso oblíquo. Nesse sentido, o verbo *sentir* seria pronominalizado com a partícula átona **–se**, formando "sente-se". Já o vocábulo *desconfortado* é resultado de um processo de formação por derivação, em que o prefixo *des* e o sufixo *-ado* se uniram à base *conforto*. É interessante observar que, nesse processo, seria mais adequado à norma culta a forma "desconfortável". Porém o narrador-contador optou por "desconfortado", forma do particípio, que é mais fraca e menos culta, mais próxima, portanto da coloquialidade da linguagem oral.

Em *João Vêncio: os seus amores*, essas ocorrências lingüísticas aparecem com menos freqüência; observemos: "Com cheiro de pão torrado do seu embaixo de vestido."(p. 32). Nesse trecho, a substantivação do sintagma preposicional *embaixo de vestido,* ou seja, a utilização do mesmo em lugar de um nome, provoca a ambiguidade semântica da frase, atendendo à ênfase que o narrador dá àquilo que está situado embaixo do vestido, e que tem cheiro de pão torrado. Tal interpretação é pertinente na medida em que se trata a narrativa, dos relatos, a maioria deles eróticos, dos amores de João.

É muito comum, no texto luandino, a supressão metaplasmática por aférese, como nas palavras *'marelo* e *dolescente* (p. 75). Entende-se por metaplasmos as modificações fonéticas que sofrem as palavras na sua evolução, no decorrer da história da língua, e por aférese a queda de fonema do início da palavra, transportando-se-a da fala para a escrita sem sofrer qualquer modificação. No vocábulo *'marelo*, o narrador-contador assume, graficamente, através do apóstrofo, a supressão do fone /**a/** para reproduzir a pronúncia popular da palavra /**amarélu/**. Já na palavra *dolescente* há a supressão, não assumida, do fone **/a/ .** Essa omissão resulta da mesclagem da pronúncia popular e da forma escrita, transformando uma e outra em pedaços quebrados da mesma palavra.

Há, ainda, a presença de vocábulos como *mussequeiro,* que é resultado de formação por derivação, em que o sufixo **-eiro,** da Língua Portuguesa, une-se à base *musseque,* do dialeto kimbundo, formando um novo vocábulo. Pode-se afirmar que essa fusão é um meio de garantir a pervivência tanto do oral quanto do escrito numa outra língua.

Tecidas essas considerações acerca do *modo de contar* dos narradores – contadores de Luandino Vieira e Boaventura Cardoso, julgamos pertinente afirmar que essas narrativas constituem-se de uma mescla de

elementos tipicamente orais e escritos, que vai modelando um novo registro e seu funcionamento através de rearranjos sintáticos e outras tipologias, para formar uma unidade discursiva plural que comporta seus próprios indícios formais. Assim, acrescenta-se alguma coisa ,transfere-se outra, suprime-se uma terceira, ou seja, os rearranjos são trabalhados de forma a criar e recriar, no relato, a unidade vivificada na narrativa. Esse novo registro quer-se corpo vivo e falante. Seu discurso tem como suporte a voz do narrador-contador, que trabalha a narrativa entrelaçando o contar e o encenar, e transforma o espaço enunciativo em um cenário onde o corpo se faz presença pela voz que enuncia, e onde a linguagem articulada flui entre imagens, sons e movimentos.A voz desses narradores fazem-nos leitores-espectadores capazes de ouvir um corpo materializado em sua palavra intensa, que aspira a representar a totalidade do que diz, mostrando-o. As narrativas fazem-se palco, restando ao leitor trabalhar uma leitura interrogativa, que requer uma verdadeira mutação de leitura, na qual deve-se aplicar os olhos e os ouvidos.

Referências Bibliográficas

BRANCO, Lúcia Castelo. "João Vêncio: suas femininas alíneas amoráveis". In: *Anais do I Simpósio Internacional de Literaturas Africanas*. Niterói: Eduff, 1991, p. 301–310.

BENJAMIN, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Brasiliense, 1985, p.197–221.

CARDOSO, Boaventura. "A Família Pompeu e Costa". In: *Dizanga Dia Muenhu.* Luanda: União dos Escritores Angolanos, s/d, p.65–71.

CEGALLA, Domingos Paschoal. *Novíssima Gramática da Língua Portuguesa.* 37. ed. São Paulo: Nacional, 1994.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos.* São Paulo: Ática, 1986, p.50–52.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. "A tipologia de Norman Friedman". In: *O Foco Narrativo.* São Paulo: Ática, 1994, p. 25–70.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: lugar da ancestralidade na Ficção angolana do século XX.* Niterói: EDUFF, 1995.

VIEIRA, José Luandino. *João Vêncio: os seus amores.* Lisboa: Edições 70, s/d.

ZUNTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval.* Trad. Amálio Pinheiro, Jeruza Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Notas

* Alunas do Curso de Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Unidade do Município de Betim PUC-Minas/Betim. Nesse trabalho apresentamos os resultados iniciais de um projeto de iniciação científica intitulado Tradução, uma ponte necessária, coordenado pela Professora Terezinha Taborda Moreira, da PUC-Minas/Betim, com o apoio do Fundo de Incentivo à Pesquisa- FIP.

1. BENJAMIN.1992, p. iii.

2. Ibidem.1992, p. ix.

3. LEITE. 1994,p.25 -70.

4. BENJAMIM. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. 1985, p.197-221.

Eça-Pessoa em busca de uma forma de ser
versus
Ser tudo de todas as maneiras

Reparem no duplo sentido que a sonoridade deste título nos permite: pronome - substantivo ou nomes próprios? Gostaria de mantê-la presente, como "terceiro elemento" a propor da análise que aqui farei.

Remetendo ao sentido que a grafia impõe, cabe explicar o que me fez colocar lado a lado Eça de Queirós e Fernando Pessoa.

Em primeiro lugar, os dois partilharam da **tentação** e **tentativa** de compreender Portugal. Em segundo, o que norteou suas posturas foi a convicção de que Portugal se encontrava numa situação de **decadência.** Em terceiro, ambos defendiam que esse estado se relacionava diretamente com a mentalidade dos portugueses. Parte de suas obras será dedicada a tentar alterar esse estado de coisas, o que nos levou a caracterizar a atitude de ambos como "terapêutica".

Mas comecemos por situá-los no seio das gerações de que fizeram parte: *Geração de Orpheu* e *Geração de 70*: dois grupos de rapazes, "ávidos de ruído",[1] ou, como escreveu Eça, "A mocidade e as suas esplêndidas confianças."[2] Duas gerações que se contam entre os movimentos da cultura portuguesa que com mais paixão acreditaram na possibilidade de Portugal "ascender ao espírito da Europa." No centro dessa convicção pairava, avassaladora e intransponível, a presença da Europa, embora exercendo forças de atração desigual : se às duas gerações era comum o sentimento de que Portugal se encontrava à margem das "nações pensantes", a *Geração de Orpheu* introduz nessa constatação um dado novo, ou seja, a crise da própria modernidade. Se essa percepção não reduz o desejo de introduzir Portugal no espírito europeu, fá-lo partindo de pressupostos outros, pois não se trata agora de pensar **como** a Europa, mas sim requerer para Portugal a **atmosfera de liberdade e diálogo** aí existentes.

Estas diferenças são detectáveis desde o começo da atuação das duas gerações. Recorde-se o deslumbramento vivido pelos futuros integrantes da *Geração de 70* visível na forma tantas vezes aleatória como consumiam a civilização que lhes chegava "aos pacotes." Eça jamais se recuperaria completamente desse deslumbramento inicial, o qual marcaria profundamente suas percepções quanto às questões internas de Portugal. Já com relação aos de *Orpheu*, caracterizava-os o diálogo e o convívio com o que vinha "lá de fora", pelo que a Europa constava em seus horizontes como espaço onde transitavam "como iguais". Fernando Pessoa, portanto, relativizou desde sempre o ônus civilizacional que tanto apoquentou Eça, pois enquanto este desejava recuperar um atraso, Pessoa concentrou-se antes em relativizá-lo, chamando a atenção para a rede de possibilidades contida nesse *déficit*.

O conceito de transgressão mostra-se especialmente produtivo para entender as diferenças essenciais das duas posturas. A *Geração de 70*, contava como pano de fundo às críticas que fazia ao país, com um horizonte de legalidade e tradição que lhe foi legitimado por seu passado universitário, e, mais tarde, pelas funções públicas desempenhadas por seus integrantes. Com a *Geração de Orpheu*, ao contrário, tudo aconteceu sob o signo da transgressão, podendo-se mesmo afirmar que todos os seus integrantes cabiam na denominação de *outsiders*. Deste modo, ao analisamos a terapêutica de cada um dos escritores, é necessário ter presente que, enquanto Eça transgrediu internamente rumo a um horizonte externo que o legitimava – a Europa "civilizada" – Pessoa transgrediu pela rasura de todos os modelos, em busca de caminhos que escapavam à designação de "civilizados".

Eça, operou por eliminação, visando a atualização; Pessoa por síntese, visando a presentificação de um passado ao qual pretendeu dar uma diferente leitura. Essa diferença de atitudes fica especialmente evidente no que toca ao período dos descobrimentos, ponto nevrálgico da história de Portugal. Enquanto na visão de Eça este constituía uma das principais razões da decadência do país, para Pessoa tratava-se de uma memória a resgatar, valorizando-a e presentificando-a como impulsionadora de um futuro. É que Pessoa sabia que nenhum povo pode viver sem uma imagem positiva de si...

Escolhemos o título "Em busca de uma forma de ser *versus* Ser tudo de todas as maneiras" por entendermos que a oposição que aí se nota, entre singular e plural, define a essência das duas posturas: uma que busca **uma forma** *de ser*; outra que aposta antes num **modo** *de ir sendo* o que pressupõe portanto uma pluralidade. Assim, enquanto Eça defendeu uma mudança que se deveria processar segundo uma forma pautada em princípios definidos, Pessoa, imbuído de profundas reservas quanto às proclamadas conquistas da "civilização", defende antes uma característica de adaptação que impedia o congelamento em modelos estáveis.

Tanto a postura de Eça quanto a de Pessoa, embora assumidas por cada um dos escritores de forma individual, podem ser interpretadas à luz dos movimentos de que fizeram parte. Recorde-se que o realismo decorreu da aplicação dos princípios das ciências exatas à descrição dos fatos, o que pressupunha uma

realidade definida mediante uma forma "correta" de abordagem. O modernismo, por outro lado, ao conceber a realidade como "construção", abdica de um horizonte de verdade única, sendo a própria heteronímia inconcebível se ignorarmos a "rede de possibilidades" aberta pela instauração dessa subjetividade. Essas diferenças permitem-nos entender a atitude essencialmente pedagógica de Eça, em oposição à de Pessoa que foi sobretudo desconstrutiva, pois enquanto o primeiro buscou dirigir as mentalidades rumo a um horizonte definido, Pessoa visou desassossegar com fins a atingir um nível de *tabula rasa* a partir da qual se deveria recomeçar. Enquanto Eça assume uma atitude combativa dessa mentalidade através de uma crítica análise minuciosa e exaustiva das posturas sociais no presente; em Pessoa notamos um compromisso menor com o *agora*, paralelamente a uma atenção mais voltada para os acontecimentos do passado, cujos efeitos se perpetuavam até ao momento. Essa diferença explica que, enquanto Eça se concentra em "tipos sociais", Pessoa procure as "fontes ocultas" e inconscientes dessa mentalidade.

Quando escolhi como tema da minha tese analisar as obras de Eça e Pessoa, foi porque me pareceu que a partir dela era possível entender melhor o Portugal de hoje. Foi o que tentei fazer. Em 1º lugar porque me parece que a atual oscilação da cultura portuguesa entre os eixos Europa – Comunidade Lusófana, apresenta inquestionáveis semelhanças com as posições defendidas por Eça e Pessoa, respectivamente. A opção Européia, tal como preconizava o romancista, deu-se na direção de modelos civilizatórios importados. De fato, o discurso em prol da entrada de Portugal para a Comunidade Européia colocou-a sempre como condição *sine qua non* para o país alcançar a famigerada modernização, ou melhor, europeização, pois apesar de Portugal se situar geograficamente na Europa, mantivera-se sempre "à margem desta", impulsionado pela história noutras direções. Estas confluiram para o que agora constitui a comunidade lusófana, legitimada por uma história comum, em que as características peculiares com que desempenhamos o papel de colonizadores, permitem que ex-colônias conosco se associem, sem que isso resulte em perda de identidade para qualquer de nós. Era também a essa extrema adaptabilidade, motivo e consequência do nosso sucesso-fracassado ou do nosso fracassado-sucesso como colonizadores (dependendo do ângulo de que se observe) que Pessoa se referia na sua apologia do ser-tudo-de-todas-as-maneiras. A esta mesma permeabilidade e intercâmbio de posições, Boaventura Sousa Santos denomina "cultura de fronteira" a qual, segundo o sociólogo, define culturalmente Portugal.

"A cultura portuguesa não tem conteúdo, tem apenas forma". Esta chocante afirmação de Sousa Santos é feita com base na releitura da nossa história que inicia pela formação do Estado. Enquanto este, nas sociedades desenvolvidas, corresponde aos interesses da sociedade civil, e cito " o Estado fora, de facto, feito pela sociedade civil segundo as necessidades e interesses dela" nas sociedades periféricas ou semi-periféricas, onde as sociedades se caracterizam por uma menor autonomia, o Estado desempenha o papel inverso ou seja, antes reflete, e cito "a subordinação da sociedade civil em relação ao Estado".

Periferia surge como conceito nas ciências sociais a partir de Emmanuel Wallestein em sua reconstituição do novo sistema mundial. Semi-periferia, por sua vez, é o termo criado por Sousa Santos a partir dessa noção para explicar as condições específicas de Portugal, simultaneamente império e colônia. Mesmo desfeitas as situações concretas que as suscitaram, estas noções permanecem atuantes, pois remetem para esferas de representação de lenta modificação. A nova história, ou história das mentalidades, intuiu isso, ou seja, que mudam-se os tempos mas as vontades muito mais devagar...

Nas sociedades periféricas, portanto, permanece existente um gap entre estado e sociedade, nunca preenchido, e que é afinal o espaço onde as características de permeabilidade se vão configurar. Ser uma das nações mais antigas da Europa, das primeiras a ter uma monarquia centralizadora que por sua vez lhe permitiu ser a pioneira nos descobrimentos, não impediu uma permanente permissividade entre Estado e sociedade, que se raramente a imbuiu de plenos direitos, não menos raramente permitiu o controle efetivo da mesma. As duplas funções do Estado nunca foram plenamente cumpridas em Portugal: por um lado, no que toca à diferenciação da cultura nacional face ao exterior; por outro no desenvolvimento da homogeneidade dessa cultura internamente. Como resultado desta incapacidade, desenvolveu-se a capacidade dessa mesma sociedade se manter fluída, permeável, aberta, e ao mesmo suficientemente una para se diferenciar das demais.

Eça exasperava-se justamente com esta incapacidade do Estado português em desempenhar a sua dupla função, e consequentemente, com a permeabilidade que a mesma imprimia à sociedade portuguesa. Os seus sonhos catastróficos sobre a perda de nacionalidade podem ser entendidos como resultado dessa percepção de ausência de fronteiras definidas, mas também como incapacidade de avaliar suas potencialidades. Pessoa, ao contrário, ciente dessa mesma característica, fez a apologia dessa fluidez, defendendo que a mesma imprimia ao português um profundo cosmopolitismo, permitindo-lhe ser-tudo-de-todas-as-maneiras.

É possível considerar as análises de Pessoa sobre a realidade portuguesa, excessivamente utópicas. Em sua defesa peço emprestada a Ítalo Calvino uma frase que o redime: "A excessiva ambição de propósitos pode ser reprovada em muitos campos da atividade humana, mas não na literatura. A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização".

Assim está-nos dada permissão para, através dela, prosseguirmos na tentativa de entender o Portugal de hoje. Em primeiro lugar, Portugal é pequeno demais para os portugueses ou, se quiserem, os portugueses são maiores que Portugal. Reflexo disso é, penso a contínua emigração que escapa a explicações de caráter político ou econômico e que me parece que só se explica através do desejo. Desejo de sair de Portugal, ver outras gentes, outras terras, outros mares... A verdade é que o português vive muito bem fora de Portugal, não porque esqueça Portugal, antes porque Portugal se mantém como figura viva e inquestionável. Por essa razão, o sucesso só se concretiza quando reconhecido em Portugal.

A este propósito é interessante observar os recentes estudos sobre emigração: para além dos países preferenciais, Brasil e França, o globo para os portugueses não tem limites: Canadá, Venezuela, África do Sul, Austrália, Alemanha, Suiça. Não existe, como se vê, uma coordenada constante que justifique esta diáspora voluntária: língua, proximidade, riqueza.

Esta capacidade de adaptação, desenvolvida ao longo de séculos, parece deixar os portugueses "à vontade" na era da globalização. É que, como já dizia Pessoa: um verdadeiro português foi sempre tudo...

O terceiro milênio não espera por nós, somos nós quem tem de se preparar para a sua chegada e de pouco adianta o argumento de que tais noções não passam de abstrações, pois sabemos como são necessárias. Por essa razão pareceu-me interessante retomar o que Ítalo Calvino, em suas "poetry lectures", defende como "valores e qualidades ou especificidades da literatura" Das seis propostas que aí desenvolve, duas delas, leveza e multiplicidade, mostram-se especialmente produtivas para o que aqui tenho tentado propor: A leveza como reação ao peso de viver, como possibilidade de sobrevoar questões, baixar em novos campos. Que outro espaço melhor que a ficção, para nos permitir experimentar múltiplos pontos de observação? No entanto, se leveza se opõe a peso, a rigidez, isso não significa em momento algum superficialidade. Se a ficção é o espaço por excelência onde é permitida a escolha como ensaio, também a ciência, desde a descoberta da relatividade, viu-se frente a frente com um leque desconcertante de possibilidades. Como nos lembra Calvino, vimos surgir a nossos olhos um mundo assente sobre formas cada vez mais sutis, imperceptíveis, como as mensagens do DNA, os impulsos produzidos pelos neurônios, os quarks...

Sobre a multiplicidade, começo pela frase do próprio Calvino "A pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial" e a partir dela resgato o "terceiro elemento" sugerido pela dupla sonoridade do título "Eça-Pessoa". Essa terceira pessoa pode ser Portugal, um Portugal à vontade em sua localização geográfica mas onde a memória permanece ativa, fazendo-o maior que as suas fronteiras espaciais. Um Portugal que seja, como diz o ditado: nem tanto ao mar, nem tanto à terra, mas simplesmente Portugal. Voltando mais uma vez a Calvino, e reforçando a metáfora da personificação "Quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de leituras, de imaginações?" Ou, noutras palavras: para quê abdicar, se posso integrar?

Pessoa leu Eça e irritou-se profundamente com o provincianismo do romancista, evidenciado pelo seu deslumbramento com a "civilização." Como teria Eça reagido às múltiplas faces de Pessoa?

Bibliografia

EÇA DE QUEIRÓS, José Maria. (a). *Notas contemporâneas*. Lisboa: Edições Livros do Brasil, s.d.

____. (b) *Prosas bárbaras*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d. .

____. (c) *Correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d. .

____. (d) *Uma campanha alegre*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d. .

____. (e) *Cartas e outros escritos*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d. .

____. (f) *O Primo Bazílio*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d. .

____. (g) *O Conde d´Abranhos*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d. .

____. (h) *Contos*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d. .

____. *Os Maias*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

____. *Eça de Queirós, Emília de Castro, Correspondência epistolar*. Org. António Campos Matos. Porto: Lello & Irmãos, 1995.

GALHOZ, Maria Aliete. *Gênese e história da revista Orpheu*. In: ORPHEU 1. Lisboa: Edições Ática, 1984.

____. *Estéticas do modernismo em Orpheu*. In: ORPHEU 1. Lisboa: Edições Ática, 1984.

____. *Acerca da validade de Orpheu*. In: ORPHEU 1. Lisboa: Edições Ática, 1984.

____. *Para uma diversidade na "história de Orpheu".* ORPHEU 2. Lisboa: Edições Ática, 1984.

____. *Para a história de Orpheu*. ORPHEU 2. Lisboa: Edições Ática, 1984.

____. *Representação para uma historicidade de Orpheu*. ORPHEU 2. Lisboa: Edições Ática, 1984

____. *Fernando Pessoa, encontro de poesia*. In: Fernando Pessoa, obra poética. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1972.

JÚNIOR, António Salgado. *História das conferências do Casino*. Lisboa: s.l., 1931.

LOURENÇO, Eduardo. (a) *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1988.

____. (b) *Dois fins de século*. In: XIII Encontro de professores universitários brasileiros de literatura portuguesa. Rio de Janeiro, UFRJ, 1990.

____. (d) *Tempo e Poesia*. Porto: Editorial Inova, s.d.

____. (f) *Cisão e busca de sentido em Pessoa*. In: Revista Tabacaria, nº. 2, Lisboa: Casa Fernando Pessoa - Contexto Editora,1996.

____. (g) *Poesia e metafísica*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1983.

____. (i) *Em torno do nosso imaginário*. In: Jornal de Letras, ano XVII, n. 704. Lisboa, 1997.

MORNA, Fátima Freitas. *A poesia de Orpheu*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1982.

ORPHEU 1. Lisboa: Edições Ática, 1984.

ORPHEU 2. Lisboa: Edições Ática, 1984.

ORPHEU 3. Lisboa: Edições Ática, 1984.

PESSOA, Fernando. (a) *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto Prado Coelho. Lisboa: Edições Ática, s.d. .

____. (b) *Obras em Prosa*. Org. e Intr. de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

____. (c) *Obra Poética*. Org. e Intr. de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

____. (e) *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, 1993.

____. (f) *Páginas de pensamento político* - 1. Org. e intr. de António Quadros. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.

____. (g) *Sobre Portugal. Introdução ao problema nacional*. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Mourão. Org. de Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1978.

____. *Ultimatum e páginas de sociologia política*. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Mourão. Org. de Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1980.

____. *Livro do Desassossego*. Recolha e transcrição de textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Org. de Jacinto Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1982.

SANTOS, Boaventura Sousa. *Pela Mão de Alice*. Porto: Edições Afrontamento, 1994.

SANTOS, Maria Irene Ramalho Sousa. Fernando *Pessoa, inventor da semiperiferia*. In:

Portugal, um retrato singular. Org. Boaventura Sousa Santos, Porto: Edições Afrontamento, 1993.

Notas

1. JÚNIOR, A. S. (1930) p. 16.

2. EÇA de QUEIRÓS. s. d. (a) p. 25.

Escritoras no Rio de Janeiro
Carmen Dolores e Cecília Vasconcelos

Rosa Maria de Carvalho Gens

As cidades. Ah, sim, elas trazem as marcas da cultura, são produções humanas, lugares de memória da civilização. Nelas, podem-se encontrar traços daqueles que as habitaram e circunscreveram nos seus limites os passos, modelaram seu cotidiano, moveram-se em seus cenários, ali viveram. Ao mesmo tempo, as cidades apresentam espaços organizados pelo poder, correspondendo a vias de composição social e econômica.

Representações do humano, discursos construídos, plenos de signos, as cidades exibem-se aos nossos olhos, com suas marcas. Por vezes, não conseguimos ver seus contornos, nem o fundo dos becos, e até mesmo o que está exposto em primeiro plano, aberrantemente visível, pode passar em branco por nossa percepção. Assim, qual seria ao melhor ponto de observação da cidade do Rio de Janeiro? Provavelmente, na moldura real, o mirante do Cristo Redentor. Mas escolhi outro, mais baixo e que, por isso mesmo, permite ver o detalhe, o pormenor inquieto que as grandes visadas não deixam perceber. Como marco de observação, selecionei obras de duas escritoras brasileiras, o que dará uma certa mobilidade para atravessar o tempo e o território da cidade. A ligação que as mulheres tinham com a cidade do Rio de Janeiro, a maneira como palmilhavam - ou não - o espaço geográfico da cidade deixa entrever a compreensão do tecido social e assegura a a compreensão de práticas de relacionamento. Dentro desse raciocínio, focalizo, de passagem, duas escritoras.

A primeira delas, Carmen Dolores, ou melhor, Emília Moncorvo Bandeira de Melo, nasceu em 1852, no Rio de Janeiro, e morreu em 1911. Começou a publicar textos em jornal por diletantismo e após, por necessidades econômicas, passou a escrever para sobreviver, colaborando em jornais e revistas. Publicou os volumes *Ao esvoaçar da idéia*, *Almas complexas*, *Um drama na roça*, *A luta* e *Gradações*. Usando a pena como instumento de trabalho, Carmen Dolores ocupou a cena literária, e, quer na principal coluna de domingo do jornal *O país*, quer em folhetins do *Jornal do Comércio*, em livros, em conferências, deixou a sua voz eternizada, apontando para uma determinada imagem de mulher. Sua obra, que pode parecer aos nossos olhos fim -de-século XX suave, foi duramente atacada, ao exibir uma representação do feminino distante do retrato existente no circuito tradicional.

A luta foi o único romance composto por Carmen Dolores. Primeiramente veiculado em folhetins, no *Jornal do Comércio*, em 1909, é publicado em volume dois anos após. Nele, a autora trabalha o tema do casamento como núcleo e, perifericamente, o da educação da mulher vinculada à hipocrisia da sociedade. Ao desenvolver o tema, a autora apresenta duas estruturas familiares centradas em figuras femininas. A primeira delas nuclealiza-se em D. Adozinda Ferreira "quarentona bem conservada" (*L*, p. 1)[1] e a segunda em D. Margarida Galvão, "certa viúva idosa, com alguns bens" (*L*, p. 13). Através de um sistema de oposições bem marcado, D. Adozinda é delineada como permissiva, D. Margarida é o exemplo da severidade e da rigidez. Entre elas, o pivô da narrativa, Celina. Jovem, é cobiçada pelo Coronel Juvenato, namora o jovem Gilberto e termina por casar-se com Alfredo Galvão. Aceita o casamento passivamente, permanece casada por cinco anos, tem dois filhos, até que volta para a casa da mãe, por ocasião da doença do filho, e depara-se com a insatisfação.

Determinadas constantes ligadas ao casamento na sociedade brasileira podem ser observadas através de seu percurso. Celina recorda-se da vida de solteira, e, a partir do meio da narrativa, o leitor tem a impressão de que a protagonista debate-se entre quatro paredes, não conseguindo respirar, e que precisa sair. Passa a mover-se em direção ao espaço aberto, através de pretextos (como a usual ida ao dentista), procurando a exibição, conforme sinaliza o amigo de Alfredo: "no lugar onde se avistam todas as mulheres bonitas da cidade: na rua..." (*L*, p. 68). Na dinâmica do relacionamento, não era permitido o livre ir-e-vir das mulheres - a cidade do Rio de Janeiro abre-se ao elemento feminino apenas quando o homem permite, já que a sociedade burguesa erige seus códigos de comportamento, procurando limitar trajetos. Como observa Margareth Rago, ao estudar a utopia da disciplinação das cidades brasileiras ao início do século, apesar de a mulher começar a invadir o o cenário urbano, ainda o faz sob a cautela do homem, respaldado pelo rigor da cena burguesa, pois o elemento feminino seria frágil emocionalmente e, portanto, presa fácil de paixões, caindo nas malhas de sedutores.

A cena de abertura de *A luta* mostra-nos um hotel familiar para convalescentes, "Aos belos ares!", que irá se constituir no espaço central de agenciamento da narrativa. Situava-se no Largo dos Guimarães, no alto do morro de Santa Teresa. Ao início do século, o bairro ficava praticamente isolado do restante da cidade do Rio de Janeiro, determinando-se como um local de lazer, por onde se faziam excursões e passeios, além de apresentar-se como moradia para algumas famílias abastadas, que haviam fugido das epidemias da planície.

A própria idéia de hotel como habitação da família Ferreira leva a algumas considerações. No espaço da casa, de maneira geral, abriga-se o universo feminino. Só que a casa de D. Adozinda não apresenta características de fechamento necessárias ao estabelecimento de um espaço privado. Por ser um hotel, mantém suas portas abertas e, conforme é enfatizado, abertas principalmente para os homens. A privacidade do lar é invadida, ou melhor, é a noção de lar ela mesma que se esfacela. A casa de D. Adozinda não oferece proteção; em conseqüência, não pode produzir/abrigar mulheres virtuosas. Casas virtuosas devem ter portas fechadas, e não escancaradas. Assim, Celina não estaria a salvo em um local permeável a elementos extra-familiares, que seria uma mescla de espaço privado e social. A convivência com pessoas estranhas na unidade domiciliar não permitia que houvesse vigilância mútua entre os membros da família, condição para a manutenção da ordem no espaço privado.

Em contrapartida, a casa de D. Margarida, situada na Rua das Marrecas, próxima ao Passeio Público, mantém-se fechada, estruturada por hábitos regrados. Marcas de respeitabilidade e tradição preenchem a casa, na qual Celina não se sente bem ("eu crio mofo nas Rua das Marrecas" - *L*, p. 74). D. Adozinda, por sua vez, atribui a doença do neto ao ar pestilento, derivado dos miasmas que se difundiam no centro do Rio de Janeiro. Vale notar, aqui, que o início do século XX foi marcado pela idéia de família higiênica, veiculada por campanhas, por ser considerada de total importância para o desenvolvimento do país, visto que as doenças e os costumes anti-higiênicos eram apontados como principais fatores de degeneração nacional. No movimento de limpeza do "corpo" social, o núcleo familiar recebe especial atenção, e em particular o desenvolvimento das crianças. Assim, os preceitos higiênicos aprisionam o amor aos limites do casamento, visto que as relações extra-conjugais maculariam a família perfeita. É interessante ressaltar que, na construção de espaços em *A luta*, a estrutura familiar "doente" corresponde a um espaço natural, enquanto a "sadia" configura-se em um espaço pestilento.

Se a atmosfera das rua das Marrecas é sombria, o esplendor do hotel em Santa Teresa só é garantido pela natureza à sua volta. Progressivamente, o prédio sofrerá um processo de deterioração, em que se enfatizam o reboco desprendido e as cicatrizes nas paredes Lá fora, no entanto, a natureza continua perfeita. Carmen Dolores esmerou-se na camada descritiva da obra no que tange ao elemento natural. Toques impressionistas pontuam a subida de Alfredo a Santa Teresa, no bonde elétrico; na cena final, embate entre D. Adozinda e D. Margarida, quando Celina resolve retornar para o marido, a luz vivifica os elementos.E a cidade mostra-se como "claro refúgio branquejando lá embaixo entre a imobilidade azul do mar." (*L*., p. 212). O Rio de Janeiro, na obra, aparece enquanto paisagem, ora visto de cima, do mirante de Santa Teresa, ou do plano, em que se revela o centro da cidade. Zonas de comportamento são demarcadas através das referências geográficas, e a cidade fehca-se em fronteiras, em organização moral. A idéia de saneamento e a higiene deve imperar no traçado urbano e também nas relações de constituição familiar.

Outras são as marcas da cidade encontradas na obra da segunda escritora aqui enfocada. Cecília Bandeira de Melo Vasconcelos, filha de Carmen Dolores, nasceu no Rio de Janeiro, em 1870, e morreu em 1940. Assinava seus escritos com o pseudônino Chrysanthème ou Madame Chrysanthème, derivado da obra de Pierre Loti, publicada em 1887. A escritora publicou mais de dez volumes, entre contos, romances e narrativas infantis. Alguns títulos de seus livros, como *Vícios modernos*, *Matar!, Cartas de amor e de vício*, deixam entrever a especificidade da literatura a que Chrysantème se dedicou - do choque, do escândalo. Pela leitura dos anúncios que veicularam seus volumes nos jornais, fica patente o objetivo da autora de atingir um grande número de leitores, através de ume estratégia de sedução pelo apelo ao erótico, ao moderno, ao violento.

Literatura que procura o grande público, que lança o choque para chegar aos leitores, impelindo-se sob o rótulo de moderna, que imagem de mulher e de linguagem, transitando pela cidade, nos fornece em seu espelho de palavras? Se visualizarmos o Rio de Janeiro nos anos 20, veremos que a imagem que se faz das mulheres, amparada pela imprensa e pela propaganda, reverencia ainda a fragilidade mental e física. No entanto, a época é de crises e de mudanças aceleradas. o desenvolvimento urbano, a agitação da imprensa e o advento do cinema fornecem novas formas de agir e pensar. O Rio civiliza-se, a mulher moderniza-se. E qual o perfil dessa nova mulher na cidade remodelada?

A nova mulher, moderna, é perseguida por Cecília Vasconcelos em suas obras. Suas protagonistas não agem segundo as convenções; desfilam pelas ruas da cidade surpreendendo os transeuntes, usam o sexo como elemento de poder, aplicam-se morfina, namoram a morte e dançam o *fox-trote*. Ou o *ragtime*. Em suma, mulheres modernas que se exibem, e ousam, como se pode observar através da protagonista Maria José, no romance *Flores modernas: "*Como a tinham olhado! Como a tinham admirado! Graças a Deus! O Rio civilizava-se e os costumes permitiam às moças solteiras a nudez dos colos e ombros, que nada podiam invejar aos das senhoras casadas."[2]

Diferentes, portanto, são os espaços abertos ao perambular das personagens de Cecília Vasconcelos. A cidade já não se fecha para elas, ao contrário, abre-se como possibilidade de contato. Por exemplo, na narrativa "Vícios modernos", observe-se o retrato da protagonista: "Evelina usava mangas nos vestidos, não remexia os finos quadris quando atravessava as ruas da cidade e não sonhava em deixar a casa materna, onde ajudava a mãe e servia o pai, para correr os escritórios dos advogados ou fundar uma loja de manicura

suspeita e perfumada" um primor que, após entrar em contato com D. Amélia Vilela, viúva saliente e fútil, descobre outros aspectos da vida. Começa por ver vitrines, hábito "muito chic" termina por tornar-se ladra, roubando das lojas os objetos cobiçados.

Já em *Matar!*, a protagonista, Margarida Hillis, habita uma pensão na Avenida Beira-Mar, um quarto com vista para o oceano. Nascida em Valença, em um sítio, foi explorada por um primo, e como saída, procura D. Gertrudes, exploradora de mulheres, e com ela vai morar no Rio de Janeiro. Apaixona-se e, prestes a ser abandonada, afoga o amante. O mar, símbolo desta cidade, torna-se na narrativa metáfora da morte e do terror.

Por último, cito o conto "A melindrosa", publicado em *Almas em desordem*, no qual a protagonista é apresentada ao leitor , em meio à vertigem da época. Resolve trabalhar como agente de anúncios, o que não passa, para ela, de um pretexto para sair às ruas. De tanto andar pela Avenida, é atropelada. Segundo o narrador, parece que o atropelamento lhe devolve a razão, pois aquieta-se e casa-se com um velho farmacêutico. A vida liberta pode conduzir a castigos.-parece ser a moral da história. No mesmo volume, na narrativa que lhe configura o título, a protagonista Helena passa por Botafogo, pela Avenida, por Copacabana, atributos de atenção do Rio de Janeiro, mas não há lugar para descrições e caracterizações espaciais alongadas. As imagens da cidade nos vêem de maneira indireta, por meio das personagens que vivem seu cotidiano e a absorvem.

Cidade perigosa, esta que envolve moças puras e as torna sedutoras, que as revela aos olhos dos homens, que fornece cenários para a devassidão. As personagens femininas, na obra de Cecília Vasconcelos, descobrem a cidade para palmilhá-la em novos espaços, até então proibidos ao feminino. No entanto, o que poderia parecer quebra do estatuto burguês, muitas vezes não se sustenta e termina por resvalar para um discurso moralizante, em que transitar por espaços libertos torna-se cair em tentação. A cidade do Rio de Janeiro, em constante transformação nas primeiras décadas do século, pode ser apreendida em textos que consolidam hábitos e situações dos ocupantes do espaço estruturado, e em outros em que a perdição é constante, seja no traçado das ruas, seja no panorama moral.

Notas

1. Carmen Dolores, A luta (Rio de Janeiro: Garnier, 1911) p. 1.

2. Cecília Vasconcelos, Flores Modernas (Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurilo, 1921), 5.

Figuras do ver na obra do padre António Vieira.

Florence Lévi
Paris III

Algumas observações

Em razão do tempo que me é concedido, limitar-me ei a analisar as figuras seguintes :

- Ver, crer e esperar
- Ver e ser visto
- Ver e chorar

Tomo por base os sermões

- do Santíssimo Sacramento (Lisboa, 1669)
- das Lágrimas de S. Pedro (Lisboa, 1669)
- da Quinta Terça-feira da Quaresma (Roma, 1673)
- da Quinta Quarta-feira da Quaresma (Lisboa, 1669)

Não me ocuparei aqui de todo o que diz respeito à visão dos profetas, dos « videntes », pois que se trata de um dos aspectos mais conhecidos e mais estudados da obra de Vieira pregador e missionário.

Tentarei mostrar a intertextualidade existente tanto com os textos sagrados – o Antigo e o Novo Testamento – e a filosofia da Antiguidade e da Idade Média, como com alguns pensamentos contemporâneos (nomeadamente Derrida). Com isto, procurarei demonstrar a originalidade de Vieira.

1 - Ver, crer e esperar

Antes de analisar o Sermão do Santíssimo Sacramento, pregado no Convento da Esperança em 1669, retomarei o que Vieira escreve na *Apologia das Coisas Profetizadas* e na *História do Futuro,* pois ver, crer e esperar são intimamente interligados na sua argumentação:

na *Apologia das Coisas Profetizadas*, Vieira toma como referência Santo Agostinho para afirmar que o cumprimento das promessas divinas é a garantia do cumprimento das promessas futuras. E conclui :

« Toda a força desta grande razão se reduz a três palavras, ou a três sílabas : ler, ver, crer : ler o passado, ver o presente, crer o futuro. Se todas as coisas as líamos antes de nenhuma delas estar cumprida, as líamos na mesma escritura, ou no mesmo livro, hoje que vemos com nossos olhos cumprida tão grande parte delas, por que não havemos de crer que hão-de cumprir as demais ? Isto não só é incredulidade, senão ingratidão, *ingrate*. »[1]

O ver é a condição do crer, mas o crer é igualmente condição do ver :

« Os que pela experiência do que têm visto crêem o que está prometido, vê-lo-ão, porque são dignos de o verem ; os que não crêem, ou não querem crer, a sua mesma incredulidade será a sua sentença, e já que não creram, não o verão. »[2]

Os que não vêem são os que têm olhos vendados : é o caso dos Judeus – lembremo-nós da sinagoga com os olhos vendados – dos heréticos, dos fariseus, mas sobretudo dos católicos : eles não vêem com os olhos abertos na medida em que a fé deveria ter-lhes aberto os olhos.

É preciso notar a distinção entre o véu que os homens põem voluntariamente sobre os olhos e o véu ou a núvem que Deus interpões entre os olhos dos homens e algumas realidades que serão reveladas « em tempo oportuno ». Quando são os homens que põem o véu, têm de retirá-lo para ver. Para tanto, Vieira incita e exorta os leitores da sua *História do Futuro :*

« Peço e protesto a todos os que lerem esta História, ou que tirem primeiro o véu de sobre os olhos, ou que a não leiam. »[3]

Contudo, embora Vieira intitule a sua famosa carta ao bispo do Japão *Esperanças de Portugal*, na qual demonstra a verdade das profecias de Bandarra, crer no futuro profetizado não é exactamente a mesma coisa que esperar.

Esperar e ver

O sermão do Santíssimo Sacramento pretende demonstrar que o sacramento é o alimento da Esperança, por estranho e paradoxal que pareça. Eis o paradoxo : o objecto da esperança é a visão de Deus. Ora, quando Jesus consagrou o pão, Fez-se invisível.

Se « A Deus invisível pode-o crer a Fé, a Deus invisível pode-o abraçar a Caridade, a Deus invisível, não o pode lograr a Esperança. Se o objecto da Esperança é Deus visto, e a essência do sacramento é Deus não ser visto, nem visível, que por isso se chama Sacramento, como estará a Esperança satisfeita neste desvio, contente neste desengano, e sossegada neste impossível? »[4]

Tal paradoxo explica-se do seguinte modo : é precisamente para satisfazer a esperança que o pão do céu desceu do Céu. Se Cristo não é visível, é porque prefire satisfazer a esperança e os desejos do que os olhos :

« E como a Cristo lhe vai melhor com as nossas saudades que com os nossos olhos, por isso se quis deixar em disfarce de desejado, e não em trajes de visto. Descoberto para os olhos, não ; encoberto sim para as saudades. Conheça logo a nossa devoção que é fineza, e não implicação do amor de Cristo, o deixar-se invisível naquele mistério. »[5]

Vieira retoma quase que textualmente a ideia enunciada pelo S. Paulo na Epístola aos Romanos (VIII, 24-25) :

- S. Paulo :

« Porque em esperança somos salvos. Ora a esperança que se vê não é esperança; porque o que alguém vê como o esperará ? Mas, se esperamos o que não vemos, com paciência o esperamos. »

- Vieira :

« A Esperança que chegou a ver o Sumo Bem esperado, já não é Esperança ; porque quem espera ainda não vê, e quem vê já não espera. »[6]

Vale aqui um parentesis para relevar o interesse semântico da dupla significação em português de esperar - esperar e esperança. Observe-se que a língua francesa apresenta duas palavras distintas (*espérer et attendre*).

Por conseguinte, no Santo sacramento, Cristo fez-se invisível, ou, antes, ausentou-se de nós sem se ausentar. Ele dá-se a ver num espelho :

« Se Deus se dá a comer, não se dará a ver ? Se Deus fez de si prato, não fará de si espelho ? Segura está a confiança. »[7]

A esperança existe só enquanto não vê, mas é sua aspiração em ver que fá-la existir :

« A Esperança é um afecto que, suspirando sempre por ver, vive de não ver, e morre com a vista. »[8]

Vieira distingue, eu diria de maneira moderna, entre a privação real – em razão da morte do outro – e a privação na presença e estima que suportá-la é a mais difícil tarefa :

« Presença com lei de não ver é pior que ausência. Tal é a de Cristo no Sacramento. »[9]

« Encobrindo-se pois Cristo no sacramento, ainda que está presente com os homens, a quem ama, está presente sem os ver ; e a presença sem vista é maior pena que a ausência. [...] Porém, o não ver estando ausente, ainda que seja a mesma privação, não é a mesma dor ; estar ausente e não ver, é padecer a ausência na ausência ; mas não ver estando presente, é padecer a ausência na presença. E se isto nas palavras é contradição, que violência será na vontade ? »[10]

Arrisco aqui a estabelecer um paralelo entre esta argumentação e a que se encontra na comparação entre a cegueira ligada à privação da vista e a cegueira resultante de um erro da vista, esta última sendo considerada mais grave que a primeira. A privação – real no caso de Cristo, natural, anatômica e fisiológica no caso da cegueira – é menos grave que a incapacidade em ver por culpa ou erro ou que a simples ausência, porque não têm remédio, como diz aliás o provérbio : « o que não tem remédio, remediado está ».

Mas, ainda no registro da esperança, tratada por Vieira em diversos lugares da sua obra, é possível observar uma semelhança com Francisco de Quevedo, que, zombando dos Judeus, escreve :

«On nous tient communément pour les obstinés de l'espérance sans fin, et nous sommes, par le refus de la vérité, les gens qui désespèrent le plus de la vie. Nous, les juifs, ne haïssons et n'avons jamais tant rien haï que l'espérance. Nous sommes le comble de l'incrédulité, et espérance et incrédulité ne sont pas compatibles : nous n'espérons rien et il n'y a rien à espérer de nous. [...] Nous disons donc que nous ne cessons d'espérer pour dissimuler que nous ne cessons de désespérer. » (*Ile des Monopantes*) [11]

Para Vieira, esperar é o maior tormento existente, razão pela qual infligiu-se aos Judeus, que não creram na vinda do Messias tão esperado, o castigo de esperar ainda este messias :

« O maior pecado que se cometeu no mundo foi a morte do Filho de Deus : e que castigo deu a divina justiça, que castigo deu a divina severidade aos Judeus por este maior de todos os delitos, de não crerem, e de matarem ao Messias ? O castigo foi que esperassem por ele : castigou-lhes a falta da fé com a continuação da esperança. Vós não crestes ? Pois esperareis. »[12]

Se esperar é o maior tormento, ser esperado é o maior empenho :

Não há maior tormento no mundo que o esperar : nem pode haver maior empenho no mundo que o ser esperado. Quem se sujeitou a esperar sacrificou-se à maior pena : quem se sujeitou a ser esperado, arriscou-se à maior empresa. »[13]

Assim como a esperança tem o seu fim na vista, o que é esperado na figura do libertador, isto é o Encoberto, não pode ser o que por todos é esperado, porque o esperado é, na verdade, o inesperado :

« E já que vai de esperanças não deixemos de passar sem ponderação aquelas palavras misteriosas da profecia (de frei Gil) : *Insperate ab insperato redimeris* . [...] Que seria remido Portugal não esperadamente por um rei não esperado. Segue-se logo evidentemente que não podia el-rei D. Sebastião ser o libertador de Portugal, porque o libertador prometido havia-de ser um rei não esperado ; e el-rei D. Sebastião era tão esperado vulgarmente, como sabemos todos. Assim que os mesmos sequazes desta opinião com seu esperar destruíam sua esperança : porque quanto o faziam mais esperado, tanto confirmavam mais que não era ele o prometido ; podendo-se-lhe aplicar propriamente aquelas palavras que S. Paulo disse de Abraão : *contra spem in spem credidit* : que creram em uma esperança contrária à sua mesma esperança ; porque pelo mesmo que esperavam, tinham obrigação de não esperar. »[14]

E isto nos lembra uma afirmação de Jacques Derrida : o messias aparecerá de modo inesperado. Se fosse esperado, não seria o Messias.

2 - Ver e ser visto

« O maior perigo e o maior laço são os olhos alheios ». Assim começa o sermão da Quinta terça-feira da Quaresma. Porque « sendo tão natural no homem o desejo de ver, o apetite de ser visto é muito maior. » Vieira retoma aqui as palavras de Job :

« Souviens-toi [ô Dieu] que ma vie est un souffle : mon œil ne verra plus le bonheur. Le regard qui m'a aperçu ne se posera plus sur moi : tu me fixes de ton regard, et c'en est fait de moi. »

O desejo de ser visto é mais forte que o desejo de ver. Os homens não suportam o facto de não serem vistos depois da morte, e é por isso que as sepulturas romanas eram ornementadas com estátuas do defunto. Os homens agem para ser vistos, enquanto as boas obras devem ser feitas unicamente para os olhos de Deus, e acima de tudo, o que é mais « heróico », para Deus como se Deus não tivesse olhos :

« Tudo aquilo o que se faz para ser visto dos homens, ainda que se faça, não se faz »

« Porque a luz é o maior perigo das boas obras. A virtude é como o segredo : oculto, conserva-se ; manifesto, perde-se. »[16]

Há na obra de Vieira um encômio das coisas feitas em segredo, longe dos olhos dos homens, mas também da sua língua. Antes viver para Deus que para os homens. Muito se poderia dizer aqui a este respeito. Porém, em função do pouco tempo que me é concedido, lembro-lhes apenas que Vieira escreve sobre o deserto.

Obrar para os olhos de deus e graças à certidão do olhar de Deus foi o que fez Abraão no momento do sacrifício de Isaac :

«[...] : e como Abraão conheceu certamente que Deus o havia de ver, e os olhos de Deus lhe haviam de fazer o teatro naquela grande acção, este foi o pensamento e o motivo com que se resolveu a sacrificar o filho. »[17]

Abraão está convicto que Deus o olhará depois de lhe ter pedido ir « à terra da vista » (o monte moriah). Teria contudo sido mais « heróico » se tivesse obrado como se Deus não tivesse olhos e não o visse.

Pode-se perguntar se Vieira concordaria com o que escrevem Kierkegaard (in *Crainte et tremblement*) e Derrida (in *donner la mort*) sobre o segredo de Abraão – em relação a sua família – e a responsabilidade diante do Outro... (Deus olha para mim e eu não o vejo, e é a partir deste olhar que olha para mim que minha responsabilidade se inicia). Para derrida, a economia do sacrifício relaciona-se com a economia do segredo.

Para Vieira, se Abraão está pronto a sacrificar o seu filho porque ele sabe que Deus o olha, outro é o sacrifício de cristo no santo sacramento, aquele que consiste em não ver os homens :

« porque se em consagrar o pão consiste o Sacramento, em não ver os homens consiste o sacrifício. »[18]

Seja como for, vale rapidamente assianalar que esta problemática do olhar, do oculto e do visível, presente na obra de Vieira, encontra-se igualmente na Literatura e na pintura barrocas.

3 - Ver e chorar

O sermão das Lágrimas de S. Pedro (lisboa, 1669) tem por objectivo explicar por que depois de uma criada ter reconhecido pedro como um dos seguidores de Jesus, pedro negou-o três vezes ; mas quando cantou o galo, pedro saiu e chorou amargamente.[19] « Cantou o galo, olhou Cristo, chorou Pedro ». Vieira compara, então, os olhos e os outros orgãos dos sentidos. Enquanto os outros orgãos têm uma só função (o nariz, por exemplo, para o sentir), os olhos têm duas : ver e chorar. Choramos porque vimos. O chorar é consequência do pecado original, porque enquanto Eva não tinha caído, e visto o macieiro, não tinha chorado. Foi após o pecado original que ela e Adão tiveram os olhos abertos :

« Aquela vista (de Eve) foi a que converteu o Paraíso de deleites em vale de lágrimas ; por aquela vista choramos todos. »[20]

O ver, de maneira indirecta, é a causa do chorar porque o acto intermediário é o do pecado :

« Do ver segue-se o pecar ; do pecar segue-se o chorar ; e por isso o chorar é consequência do ver. »[21]

Vieira exprime o mesmo raciocínio de maneira ainda mais explicita noutro sermão quando, enquanto herdeiro da Bíblia e de santo Agostinho, evoca a concupiscência dos olhos. Porém, neste sermão das Lágrimas de S. Pedro, acentua a consequência desta concupiscência, a saber as lágrimas.

É uma concepção toponímica dos olhos que Vieira enuncia (que se tenha como ilustração as descrições da boca e da língua pelos religiosos da Idade Média). Pelo mesmo lugar entram os pecados e saem as lágrimas, o que explica a incompatibilidade de ambos. Para melhor convencer o seu auditório, vieira compara com o mar :

« Notável filosofia é a dos nossos olhos no chorar e não chorar. Se choramos, o nosso ver foi a causa ; e se não choramos, o nosso ver é o impedimento. Como estes nossos olhos são as portas do ver e do chorar, encontram-se nestas portas as lágrimas com as vistas ; as vistas para entrar, as lágrimas para sair. E porque as lágrimas são mais grossas, e as vistas mais subtis, entram de tropel as vistas, e não podem sair as lágrimas. Vistes já nas barras do mar, encontrar-se a força da maré com as correntes dos rios; e porque o peso do mar é mais poderoso, vistes como as ondas entram, e os rios param ? Pois o mesmo passa nos nossos olhos. Todos os objectos deste mar imenso do mundo, e mais os que mais amamos, são as ondas, que umas sobre outras entram pelos nossos olhos; e ainda que as lágrimas dos mesmos olhos tenham tantas causas para sair, como o sentido do ver, pode mais que o sentido do chorar, vemos quando havíamos de chorar, e não choramos, porque não cessamos de ver. »[22]

Como na Idade Média, as observações de ordem anatómica coexistem com as observações de ordem ética :

« E pois as correntes do pecado entram pelos olhos vendo, justo é, que as correntes das lágrimas saiam pelos mesmos olhos chorando. »[23]

Quer dizer : o que a natureza fez explica-se também pela razão, pela justiça e pela graça :

« Vede que misteriosamente puseram as lágrimas nos olhos a natureza, a justiça, a razão, a graça. A natureza para remédio ; a justiça para castigo ; a razão para arrependimento ; a graça para triunfo. »[24]

Reencontramos a ideia comum na idade Média, mais uma vez, segundo a qual somos castigados por onde

pecamos. Mas os pecados dos olhos não são os únicos a serem castigados pelas lágrimas ; todos os pecados têm sua origem nos olhos, « cúmplices de todos os pecados », o que explica que

« Razão é logo e justiça, e não só graça, senão natureza, que [...] paguem os olhos por todos (os pecados) chorando, já que pecaram em todos vendo. »[25]

Como não se pode ver e chorar ao mesmo tempo, para poder chorar, é preciso já não ver. É por isso que Pedro resolve-se a enterrar-se numa cova e que David escolhe a noite para deixar correr as suas lágrimas.

Além disto, o sermão das Lágrimas de S. Pedro procura demonstrar a importância do olhar de Cristo. No momento em que Jesus passa à conversão de seus apóstolos, Pedro converte-se. Tal não ocorre com Judas . Por quê ?

« porque tanto vai de olhar Cristo ou não olhar. A Pedro pôs-lhe os olhos Cristo : *Respexit Petrum* (Luc XXII, 63) : a Judas não lhe pôs os olhos. Se Cristo põe os olhos, basta a voz irracional de um galo para converter pecadores : se cristo não põe os olhos, não basta a voz, nem bastam sete vozes do mesmo Cristo para converter. [...] »[26]

Mais uma vez, o oculto é o que dá valor, porque as lágrimas de S. Pedro, públicas no seu derramar e « as mais bem nascidas lágrimas que nunca se choraram no mundo », têm sua origem e fonte ocultas. Nos olhos de Cristo :

« As mais bem nascidas lágrimas que nunca se choraram no mundo, foram as de S. Pedro, porque tiveram o seu nascimento nos olhos de Cristo : nos olhos de Cristo nasceram, dos olhos de Pedro manaram : nos de Cristo quando viu : *Respexit petrum* ; dos de Pedro quando chorou : *Flevit amare*. »[27]

A conclusão que Vieira dirige aos seus ouvintes neste dia da Semana Santa é uma exortação a cerrar os olhos e a chorar :

« Aquelas pestanas cerradas sejam as sedes de que teçamos um cilício muito apertado a nossos olhos. Não são os olhos aqueles grandes pecadores que pecam em todos os pecados ? Pois tragam esta semana este cilício. »[28]

Quanto à minha, direi que somos confrontados a uma série de paradoxos cuja resolução parece perfeitamente lógica, graças ao dom retórico de vieira. Os paradoxos, em vez de se constituírem em aporias, são estímulos para o pensamento, e parece-me que, relevando da hermenêutica específica de Vieira e apresentando muitos elementos barrocos, podem ser pertinentes ainda hoje.

Notas

1. *Apologia das Coisas Profetizadas*, Organização e Fixação do texto de Adma Fadul Muhana, Lisboa, Cotovia, 1994, p. 79.

2. *História do Futuro,* Introdução, actualização do texto e notas por Maria Leonor Buescu, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1992, p. 77.

3. *História do Futuro*, p. 165.

4. S. do Santíssimo Sacramento, Porto, Lello & Irmão, 1993, vol. IV, p. 910.

5. S. do Santíssimo Sacramento, 1645, vol. IV, p. 1047.

6. S. do Santíssimo Sacramento, 1669, vol. IV, p. 920.

7. *Ibid*.

8. *Ibid*.

9. S. do Mandamento, 1650, vol. IV, p. 369.

10. *Ibid*., p. 368 et 370.

11. Citado in Albiac, G. , *La synagogue vide*, PUF, 1994, p. 174.

12. S.da primeira Oitava da Páscoa, 1647, vol. IV, p. 685.

13. S. da 1ª Oitava da Páscoa, 1647, vol. IV, p. 684.

14. S. dos Bons Anos, 1641, vol. 1, p. 393.

15. S. da Quinta Terça-Feira da Quaresma, vol. IV, p. 81.

16. *Ibid*., p. 82.

17. S. da Quinta Terça- Feira da Quaresma, vol. IV, p. 89.

18. S. do Mandato, Lisboa, 1650, vol. IV, p. 376.

19. Cf. Matthieu 26, 69-74 : « Ora Pedro estava assentado fora, no pátio ; e, aproximando-se dele uma criada, disse : Tu também estavas com Jesus, o Galileu. Mas ele negou diante de todos, dizendo : não sei o que dizes. E, saindo para o vestíbulo, outra criada o viu e disse aos que ali estavam : Este também estava com Jesus o Nazareno. E ele negou outra vez com juramento : não conheço tal homem. E, daí a pouco, aproximando-se os que ali estavam, disseram a Pedro : verdadeiramente também tu és deles, pois a tua fala te denuncia. Então começou ele a praguejar e a jurar, dizendo : não conheço esse homem. E imediatamente o galo cantou. E lembrou-se Pedro das palavras de Jesus, que lhe dissera : antes que o galo cante, três vezes me negarás. E, saindo dali, chorou amargamente. »

20. Sermão das Lágrimas de S. Pedro, vol. II, p. 571.

21. *Ibid*., p. 573.

22. *Ibid*., p. 581.

23. *Ibid*., p. 577.

24. *Ibid*., p. 577.

25. *Ibid*., p. 577.

26. *Ibid*., p. 568.

27. *Ibid*., p. 568.

28. *Ibid*., p. 588.

Garrett, Machado e os diários

Laura Areias – I. Camões
Tulane Univ. - New Orleans

Ao Professor Helder Macedo

À medida que se vai penetrando na obra de Machado de Assis sente a gente que aquele coloquialismo, despreocupado mas erudito, as digressões, o tu-cá tu-lá com o leitor, o aproximam mais de um certo Romantismo que dos seus contemporâneos.

Entrei no escritor por uma espécie de sala de visitas, arrumada, formal, hierática - a obra da 1.ª fase. Passei aos aposentos interiores e foi um salto: a intimidade da alcova - um fervilhar ou dissimular de sentimentos, amores proibidos, acusações, frustrações, e sempre, cada vez mais mordaz, impiedosa, a crítica do autor acirrando, provocando, desnorteando o leitor. Eram os Brás Cubas, os Quincas, Esaús e Dom Casmurros.

Machado de Assis, pela primeira vez depois de *Ressurreição* (I, 116) cita os seus inspiradores, Sterne e Maîstre, no prólogo das *MPBC* (I, 513). Ainda que Garrett não seja, como os outros, citado pelo próprio defunto, esse "esquecimento" será mais tarde reparado, em resposta à carta que lhe enviara Macedo Soares, aludindo às *Viagens na Minha Terra* na advertência à terceira edição das *Memórias Póstumas* (I, 513). Não posso por isso mesmo dar totalmente razão a Pedro Manuel Calheiros que acusa de "injusta ou envergonhadamente ausente o nome de Garrett", a quem considera provavelmente o modelo mais familiar de Machado, na evolução do seu estilo (569).

Helder Macedo partilha a opinião de Gondim da Fonseca quanto à admiração deste pelo seu antecessor, admitindo igualmente a superioridade do Mestre que Garrett, com o seu génio pioneiro, tinha ajudado a formar, nunca chegando a saber que as suas *Flores sem Fruto* tinham afinal frutificado sob o clima brasileiro... Mas vê em *Viagens na Minha Terra* e *Esaú e Jacó* o momento em que as difereças entre os dois autores mais intimamente convergem . (199)

A associação entre os dois escritores surgiu-me porém mais nítida quando "passei dos aposentos íntimos para a sala de jantar", isto é, ao passar da intimidade das paixões e vícios humanos para um ambiente mais familiar, mais envolvido pela melancolia e solidão que vemos marcar o inverno das nossas vidas, mais longe da violência da maturidade. São as alegrias e tristezas de um casal na meia idade, as rabugices e as andanças diárias de um diplomata aristocrata reformado, os seus ditos espirituosos e as suas maneiras convencionais (curiosamente Garrett, e até o Carlos da "história de Joaninha" também viveram em Inglaterra), a sua maliciosa ironia com Dona Cesária, enfim, a bonomia sarcástica das reuniões de família com os íntimos da casa no ambiente informalmente elegante de uma casa de jantar - o *Memorial de Aires.*

Talvez esta imagem me tenha sido sugerida pelo significado da cena do jantar das bodas de prata do casal Aguiar (25.I.88). Tudo ali converge, em embrião: a alegria e a nota melancólica, a companhia e a solidão, a gravidade e a ironia, intimidade e elegância e o anúncio de uma história: o arrancar da viúva à viuvez , que se vai encaixando na moldura, o diário do narrador. Depois de me ter referido à discussão sobre as influências literárias em Machado de Assis, passarei a cotejar as duas obras mostrando como dos géneros estabelecidos pelas poéticas clássicas se evoluiu para formas que chamamos modernas, ensaiando novos discursos, a sua justificação e a sua relação com a Literatura, nas perspectivas de Todorov e Bakhtin.

As *Viagens na minha Terra,* começando por aludir à *Voyage autour de ma chambre* de Maistre, traçam um programa, para quatro dias (cap I,8). Espécie de crónica, caldeada por comentários e divagações. Garrett anuncia um *récit* assistemático, um inclassificável livro de viagens. Parecendo estar ausente um plano prévio de encadeamento de assuntos, será a representação e a reflexão que vão dominar, ao sabor das circunstâncias, da escolha pessoal ou do acaso. Neste ponto parece-me possível estabelecer um paralelo com o *Memorial* quanto ao propósito e realização do processo narrativo. Machado de Assis já se referira, no Prólogo, à "obra difusa" e à "forma livre" de *MPBC*. Agora, na Advertência ao *Memorial*, não faz mais que remeter o leitor para *Esaú e Jacob* onde o Conselheiro Aires é já personagem, num tom *nonchalant*, sem pachorra para grandes elaborações (I, 1096). A sua forma de diário de dois anos, dia-a-dia, a data, quando não o momento, manhã, tarde ou noite, a hora exacta, leva o leitor ao conhecimento dos factos "reais": "circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões" (Assis, I, 1096), por etapas, como a viagem de Garrett (assinaladas em cap.I,9, cap.III,24, cap.XLIX,320). É esta essencialmente projectada no futuro, apanhando o acontecimento real, em flagrante, com sustos e sobressaltos (cap.II,23), embora a atitude pedagógica em que se empenha faça o narrador revolver o passado, "recuperando acontecimentos exemplares de espírito nacionalista" (Carvalho, 36) na explicação de lendas, (Garrett: cap.XXIX e XXX), alcáçovas, muralhas e outros monumentos (cap.XXVII e XXVIII), túmulos de heróis (XXXVII) ou de santos (cap. XXXIX e XL). A sua publicação, por capítulos, na Revista Universal Lisbonense a partir do mesmo ano de 1843, dá-lhe toda a

vivacidade da crónica, sobre o acontecimento. Ambos os autores anunciam - mas enquanto Machado propõe uma narrativa que talvez interesse, "desbastada e estreita" porque não houve "pachorra nem habilidade" de a redigir na forma do último "romance" (I, 946), Garrett graciosamente se ufana da sua "obra-prima, erudita, brilhante de pensamentos novos, uma coisa digna do século". E previne o leitor, com sufixos desdenhosos, de que não se trata de "quaisquer rabiscaduras da moda com o título *Impressões de Viagens* que fatigam as imprensas da Europa" (cap.II,16-17), nem brochurinha dos Boulevards de Paris, como irá provar. Antes um mito (...) o progresso da civilização simbolizado nos dois princípios nietzschianos, espiritualismo e materialismo: "E eis aqui a crónica do passado, a história do presente, o programa do futuro." (cap.II,18)

A "impossibilidade" de uma classificação clássica quanto ao género literário em ambas as obras, aponta para o que Todorov apresenta como marca de modernidade a partir do sec. XIX: "cette pression impétueuse de la littérature qui ne soufre plus la distintion des genres et veut briser les limites." (1978, 44) Não se trata do desaparecimento dos géneros antigos mas a sua evolução para outros novos, diz ainda o crítico, (45) num dos quais, o Diário, creio se integrarem as *Viagens* e o *Memorial*. A *monoglossia* clássica do género foi-se multiplicando nas actuais modalidades do discurso literário - o narrativo nas suas componentes epistolar e novelístico, o lírico e até o dramático - que se encontram em ambas as obras, com mais ênfase em Garret que transforma num drama teatral em três actos a "história do Vale de Santarém."

Essa *polyglossia*, termo que Bakhtin opõe ao monolitismo dos géneros clássicos, para designar o resultado da interacção das diferentes linguagens e culturas, justifica-se então pelo previlégio que o narrador dá à "representação" (60-61). Ocorrem sobretudo nas *Viagens* atitudes de meditação, ironia, a reprodução de diversos níveis de linguagem - o coloquial-familiar e pessoal, estabelecendo uma relação entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado (termos usados por Todorov) trazendo-o para o mesmo nível dos outros circunstantes (1973: 87); o popular quando recria certos ambientes; o técnico e o erudito, quando ele próprio envereda pelos caminhos da Arte, da História ou da reflexão filosófica. Formalmente a expressão foi-se despindo da "plumagem" clássica - a frase encurta, suspende-se; a ordem dos elementos frásicos torna-se directa e a adjectivação luxuriante. Garret é provavelmente o primeiro escritor português a usar a sinestesia: leia-se o antológico "retrato de Joaninha" do cap XII. Posto isto, obviamente o discurso hierático, cerebral e convencional dos géneros clássicos que formava com a gravidade ou grandeza do assunto um todo monoglóssico (61), e que Garrett usa ainda em *Frei Luis de Sousa* de 1843, ou Machado nos primeiros romances, entre 1872 e 78; repito, o que Bakhtin chama "direct word", isto é o género épico, trágico ou lírico associado à ferramenta adequada para o transmitir, perdia a exclusividade.(69)

Sendo o Diário o desenho estrutural de ambas narrativas - uma "verdadeira" viagem ou um memorial "nos lazeres do ofício", todos os outros assuntos seleccionados pelo narrador se vão desenvolver com estatuto de acidente - observação que Alberto Carvalho faz a respeito das *Viagens,* (34) mas que não deixa de se poder estender ao texto machadiano. Se os propósitos de cada um não são os mesmos, contudo os efeitos acabam por se identificar. A viagem programada, *Ilíada*, *Os Lusíadas, Viagens na Minha Terra,* ou realizando-se ao sabor do acaso como a *Peregrinação* e o *Memorial*, e cito ainda Alberto Carvalho:

...trajecto de experiência activa, de aprendizagem, de conhecimento, de estranheza; o relato da viagem é, por natureza, o lugar do desvendamento e da revelação (...)uma procura da realidade viva, na variedade dos seus matizes e das suas manifestações naturais, numa atitude de recuperação da ideia de viagem útil do século XVI (34)

Será este um dos sentidos da viagem de Garrett ao pretender projectar-se no futuro. Por sua vez, Aires volta em 1887 definitivamente da Europa onde exerceu a diplomacia durante trinta anos. Daqui para a frente será o reconhecimento de "cousas e pessoas de longe, diversões, paisagens, costumes"(I, 9 Jan 1888). A sua "viagem útil" e não menos "verdadeira" realizou-se no passado - de certo modo o processo já adoptado em *MPBC* - e o seu protagonista volta agora cheio do tal saber nascido da experiência. Por isso ele é o *paidagogos*, solicitado para os filhos de Natividade, Esaú e Jacob, ou adoptado por Tristão mais ou menos para os mesmos fins. O que não deixa de ser irónico, tendo em conta o desfecho materialista da história. Em 19 de agosto de 88 o jovem Tristão confidencia-lhe as suas jovens ambições políticas; em 1 de Dezembro o amor por Fidélia "não disse isto a ninguém, conselheiro, nem à madrinha nem ao padrinho... Parece-lhe que o meu coração escolhe bem?" e finalmente é também Aires o primeiro a saber, em 17 de julho de 89, do telegrama, anunciando a sua a eleição certa, para deputado em Portugal. O Conselheiro contraria o espírito expansivo atribuído aos povos meridionais. A diplomacia e o Norte ensinaram-lhe os modos comedidos, o saber contentar a gregos e troianos: "Aguiar louvou as qualidades profissionais do moço, a educação e as virtudes. Acreditei tudo, como era meu dever..." ou noutro passo "(o meu criado José) preferiu mentir nobremente a confessar a verdade. Eu nobremente lho perdoei e fui dormir antes de jantar." (I, 9 set.88). São abundantes os exemplos dos códigos de maneiras "civilizadas" por que Aires se rege (1114, 1117, 1118, 1123, 1127, 1132, 1133, 1143, 1147, 1168 !) e que o tornam desejado e bem-amado desde criados a banqueiros. Não será esse mesmo saber, todo de experiência feito, fruto da "viagem útil"de que falava Alberto Carvalho?!...

Confundindo-se frequentemente, autor e narrador, a erudição manifesta-se em ambas obras. Assim,

chamou Alberto Carvalho ao primeiro um "romântico iluminista", pelas atitudes ditadas por um romantismo de "feição social, liberal e pedagógica" (31-32). Aires um clássico-irónico dos nossos tempos, lhe chamo eu, mas convergindo nos dois textos "a atitude racionalista, cosmopolita, moderada e objectiva (...) e a atitude individualista, subjectiva e nacionalista" (14). Nacionalismo mais incidente no texto garretiano, também mais preocupado em fazer literatura original (veja-se a irónica "receita para fazer literatura original com pouco trabalho" do cap.V,38-39). Afirma Garrett no cap.III (29) que há-de morrer na fé de Boileau "Rien n'est beau que le vrai" mas tal princípio da estética clássica já não tem agora propriamente a ver com o geral, universal e impessoal mas, segundo Carvalho, numa nova dimensão, com o particular e o individual (14), na captação do real em flagrante, consequência da deambulação, da viagem despropositada ou não. Tanto o Gama poderia topar com a tromba marítima, como Garrett-o-viajante com a janela da Casa dos Rouxinóis, como o Conselheiro Aires com a viúva chorosa à beira do túmulo. E, conforme o estilo ou época, transformar o achado num episódio da Épica, num drama romântico ou numa história realista de amor-solidão, dádiva-ingratidão. Para A. Garrett é a prova da sua mestria como escritor: cenário/cor local e personagens reais envolvidos em acontecimentos da História portuguesa. O verosímil, o espontâneo e o nacional, sob a crítica esclarecida, irão salvar a Literatura Romântica. A obra tem o fim, didático, nela mesma: reflectir e realizar a própria Literatura. O que diz Todorov ser o encontro, qual imagem em abismo, da narrativa com a sua própria arte constitutiva (1973: 49). E modernidade.

A história da Menina dos Rouxinóis, que o acaso trouxe aos viajantes ou vice-versa, desenvolve-se segundo as regras do autêntico drama romântico de inspiração trágica. Ali se temperam o erro inicial, a hybris, o clímax, a agnórise, peripécia, catástrofe e decorridos dez anos a catarse, quando os viajantes encontram a própria casa, o frade e a velha, e a narrativa e o drama se cruzam. A história de Fidélia começa igualmente por um encontro, indo o Conselheiro cumprir ritos familiares ao cemitério (12 jan 88). Garrett-viajante encontra a história no final, já toda ela consumada; Aires, interveniente no processo, vai criando expectativa no leitor, guiando-o por um fio contínuo - casará ele ou não casará? E Fidélia?

"A história simples e singela, sinceramente contada e sem pretensão de Carlos e Joana" (cap.X,79), tem algo a ver com a história, simples também, de Fidélia e Tristão, mas sem as demências, mortes e renúncias do mundo. O final dramático da primeira não se poderá comparar ao final realista da segunda em que uns fizeram a felicidade à custa do sofrimento doutros, mas o efeito irónico deceptivo correspondente ao desencontro entre a ilusão e a realidade, de que fala A. Carvalho (70) é semelhante em ambas as obras. O Carlos de 1843 cuja estrela impediu o gozo das felicidades terrenas que engordou, enriqueceu e de barão chegará a deputado (cap.XLIX, 317) e cuja transformação tanto espanta o narrador ao ouvi-la de Frei Dinis, não terá certas afinidades com Tristão? Diz deste o Conselheiro em 6 de Maio de 89 que "é feito de modo que a política o pode levar sem esforço, e Fidélia retê-lo sem dificuldade." Que a tudo se molda, que tudo se pega e ajusta naquele espírito diverso (25.março.89). Diverso e vário como Carlos de Joaninha (cap.XLVIII,316).

A perfeição, o amor místico, a busca do Ideal, recusados por Garrett ao seu herói, passarão a consumar-se no *Memorial* realisticamente na terra, finita e humanamente. Porque "Todos os noivos são bons rapazes" (25.mar.89), e porque, na opinião progressista do Conselheiro "a mocidade tem o direito de viver e amar, e separar-se alegremente do extinto e do caduco." (30.agosto.99) Glosemos Quincas Borba: aos jovens as batatas!

Iniciei com Helder Macedo e a ele regresso ad hoc:

for the future to be possible we must cultivate the prime art of peace, of love, in a duel not of death but of life as Almeida Garrett so exuberantly exemplifies and Machado de Assis, in the voice of Conselheiro Aires, more discreetly demonstrates, smiling gently and speaking softly (204).

Bibliografia

Almeida Garrett. *Viagens na Minha Terra*.. Lisboa: Sa da Costa, 1966.

Bakhtine, Mikhaïl. *The dialogical imagination*. Austin: Texas UP, 1994.

Calheiros, Pedro Manuel A. F. "O estilo ébrio e poupado de Machado de Assis." *Actas do Terceiro Congresso da AIL*. Coimbra: 1992, 567-573.

Carvalho, Alberto. *Sentido de Unidade das Viagens na Minha Terra de Almeida Garrett*. Seara Nova: 1979.

Fonseca, Gondim. *Machado de Assis e o hipopótamo*.. São Paulo: Fulgor, 1960.

Macedo, Helder. "Garrett, Machado de Assis, and the impossible option"

Machado de Assis. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

Todorov Tzevtan. *Literatura e significação*. Lisboa: Assirio e Alvim, 1973.

----------. *Les genres du discours*. Paris: Seuil, 1978.

Garrett, Fr. Luís de Sousa e Fr. Gil de Santarém

Virgínia Soares Pereira
Universidade do Minho

Garrett, Fr. Luís de Sousa e Fr. Gil de Santarém. Um liberal e dois frades. Ora, e embora sejam em número razoável os frades que criou e recriou nas suas obras[1], Garrett dizia que não gostava de frades...[2] Que podem então evocar estes três nomes que os faça unirem-se num mesmo título?

O elo de ligação foi-me sugerido pela visita que o narrador das *Viagens na Minha Terra* fez às ruínas do mosteiro de S. Domingos em Santarém e pela "viagem" em pensamento aos recuados tempos em que viveu "o nosso Fausto português", o bruxo que se tornou santo, Frei Gil de Santarém. As peripécias da sua vida e o traço notável com que Fr. Luís de Sousa as retratou seduziram Garrett nos seus verdes anos, deixaram reflexos no poema *D. Branca* e fizeram-no recair, mais tarde, em mais uma das suas incontroláveis e no entanto frutíferas divagações, recheadas de ideias e de projectos..., um dos quais o induzia a arquitectar uma possível obra que versasse a vida acidentada de Fr. Gil, a sua queda no abismo da tentação e a sua elevação penitente a Deus. Estas seriam, em boa verdade, as linhas gerais do seu programa, pois não sabemos como Garrett desenvolveria, exactamente, esse projecto em torno do santo feiticeiro de Santarém. Tentemos, contudo, cruzando várias e fragmentadas achegas colhidas na sua obra, entrever a importância da figura de S. Frei Gil no ideário de Almeida Garrett.

Como sabe o leitor de Garrett, este confessa-se, por mais de uma vez, atraído pela figura do santo nigromante escalabitano. Sentir-se-ia seduzido pela sua extraordinária vida ou sobretudo pela sua história feita lenda?

A história da vida de S. Fr. Gil, envolta desde cedo nos mantos da lenda, é um tanto avara em pormenores para poder ser apresentada com a segurança do rigor histórico.[3] Atentemos, então, na lenda, conhecida de todos – pelo menos nos seus traços gerais –, porque foi essa lenda, sem dúvida, que fascinou Garrett. Natural de Vouzela e oriundo de nobres famílias, Gil fez os seus primeiros estudos em Santa Cruz de Coimbra e, desejoso de adquirir uma formação mais sólida em Medicina, decidiu frequentar a Universidade de Paris. Mas o espírito maligno veio ao seu encontro e propôs-lhe uma forma mais fácil de alcançar saber, poder e glória: frequentar aulas de magia em Toledo, tendo como mestre o próprio Lúcifer. O jovem acolheu, entusiasmado, a sugestão e acabou por "vender a alma ao diabo", celebrando um pacto assinado com o seu próprio sangue. Instruído nas artes mágicas, dirigiu-se finalmente a Paris e aí alcançou quanto almejava, vindo a tornar-se um médico famoso que, graças aos seus poderes mágicos, tinha, por assim dizer, o mundo a seus pés. Assim decorreram sete anos de ambição e fama. Um dia, porém, ouviu uma voz que o intimava a mudar de vida. Ainda resistiu ao chamamento, mas a voz tornou-se mais forte e imperiosa, e o jovem Gil arrepende-se da vida que levava. Começou por queimar os livros da sua perdição e, distribuindo todas as suas riquezas, pôs-se a caminho de Portugal. Foi durante esta viagem que tomou a resolução de ingressar na ordem dominicana, de fundação recente. A vida de noviço, passada em Palência, e os anos que se lhe seguiram, já no convento dominicano de Santarém, foram consagrados à oração e à penitência. Mas atormentava-o terrivelmente o facto de não possuir a cédula que assinara e que continha o pacto com o diabo. Visões aterradoras de diabos ameaçavam-no com o Inferno e Fr. Gil, sem forças para reagir a estes tormentos, suplicava ardentemente à Virgem Maria que o aliviasse de tanta dor. E eis que um dia – ao cabo de sete anos de sofrimento – viu descer, por um orifício que havia no tecto da igreja, um pergaminho com a sua letra... Finalmente livre daquele tormento, redobrou de zelo em oração e em penitência e sucederam-se as manifestações milagrosas da sua santidade. Ainda em vida, mas sobretudo depois da morte. Ao seu saber e ao seu túmulo acorriam muitos necessitados do corpo e da alma, e todos recebiam auxílio do santo. Assim reza a lenda, que se mescla de tal ordem com a história que nem sempre é possível destrinçá-las.[4]

Garrett sabia bem que havia, por assim dizer, dois S. Fr. Gil, o da história e o da lenda. No entanto, numa época de efervescência romântica, e "com o Doutor Fausto a trotar na cabeça da gente" – como emblematicamente a caracterizou nas *Viagens* –,[5] qual haveria ele de escolher: o Fr. Gil da história, que pouco teria a oferecer-lhe do ponto de vista poético, ou o da lenda, que lhe oferecia a possibilidade de representar a queda de um homem com eventuais rasgos de Fausto e a sua redenção perante a misericórdia de Deus? Escolheria o Fr. Gil da verdade histórica ou o da verdade poética? A resposta só poderá ser uma, se nos lembrarmos das palavras famosas que proferiu na *Memória* ao Conservatório Real, em 6 de Maio de 1843: "Eu sacrifico às musas de Homero, não às de Heródoto. (...) Nem o drama, nem o romance, nem a epopeia são possíveis, se os quiserem fazer com a *Arte de verificar as Datas* na mão."[6]

A atracção exercida por Fr. Gil em Garrett deixou as suas marcas no poema *Dona Branca* e nas *Viagens*. Todavia, tão ou mais importante do que a imagem dada nestas obras, é o conjunto de observações que

paralelamente teceu sobre a figura de Fr. Gil tal como surge "pintada" no poema *Dona Branca*. Em carta famosa ao amigo Duarte Lessa, datada do Havre, 19 de Novembro de 1824 (mas concluída apenas em 1 de Janeiro do ano seguinte), Garrett escreve, a dado momento:

Lembra-se das nossas conversas de Londres sobre antigualhas portuguesas e o muito que d'ellas se podia aproveitar quem de nossas legendas e velhas histórias e tradições fizesse o que tam bem fazem ingleses e allemães, que é vestil-as dos adórnos poéticos, e saccudir-lhes a poeira dos séculos com bem assisada escolha e apropriado modo?[7]

Nesta mesma carta prossegue dizendo que foi a leitura de uma dessas "velhas histórias", as crónicas de Duarte Nunes de Leão, em particular a de D. Afonso III, que o induziu a escrever a *Dona Branca*. Mas tal não o obrigou – comenta – a seguir pedissequamente o que diz a história/crónica.[8] Apesar de esta não falar em princesas mouras, Garrett fez de cronista e introduziu-as no poema. Além disso, esclarece:

> A ida da rainha D. Beatriz a Castella para obter do pae a concessão do Algarve igualmente é histórica; e enfim, até as bruxarias de Fr. Gil, depois S. Fr. Gil não são fabulas – pelo menos na minha cabeça. – N'aquelles tempos, vivia, e tam seu devoto foi el-rei D. Affonso que nos conta o referido historiador, que padecendo muito da gotta nos derradeiros annos de sua vida, *Para mitigar as dôres, andava arrimado ao bordão de Sam Frei Gil, religioso da ordem de Sam Domingos, que foi n'aquelle tempo, a que el-rei era mui affeiçoado e muito seu devoto por sua santa vida e grande erudição (D. N.).* Que casta de erudição fosse essa de S. Fr. Gil, porque lhe el-rei tanto queria, mui claro nol' o diz Fr. Luiz de Sousa na historia de S. Domingos onde vem miudamente contadas suas feitiçarias, pacto com o diabo e mais cousas que servem de fundamento ás que imaginei.[9]

Este texto merece algumas observações. Com uma ironia que lhe é congenial, Garrett começa por insistir no fundo verdadeiro da figura de S. Fr. Gil tal como a representou no poema *Dona Branca,* ao distinguir entre fábulas reais (as da imaginação poética...) e fábulas inventadas. Depois, e já no comentário à transcrição que fez do texto de Duarte Nunes de Leão, ironicamente faz coincidir a "erudição" de Fr. Gil com a ideia de "feitiçarias, pacto com o diabo e mais cousas", ao mesmo tempo que afirma ser Fr. Luís de Sousa muito claro a esse respeito. Ora, em rigor, o autor da *História de S. Domingos* não é tão "claro" (nem poderia sê-lo, naturalmente) quanto Garrett pretende fazer crer. Além de insistir nos elevados dotes intelectuais de Gil / Fr. Gil – potenciados, evidentemente, pelo pacto diabólico –, e de dedicar um capítulo à sua "milagrosa conversão", consagra um outro capítulo às tentações de Fr. Gil, vítima dos assaltos do diabo que continuava a ter em seu poder a cédula rubricada com o pacto. É este capítulo, talvez, aquele no qual mais largamente se espraiou a pena do historiador, que imaginou carrancas de demónios disfarçados de centauros e tartarugas gigantes e visões infernais a atormentarem, nos primeiros tempos, o novel frade dominicano. Mas em parte alguma fala de feitiçarias, pois a vitória de Fr. Gil sobre o diabo, ou sobre a doença, sempre se consuma através de uma intensa fé no poder da oração. Quanto à última palavra do comentário garrettiano – "imaginei" –, ela coloca-nos clara e sem tergiversações na senda de um Garrett que não esteve então preocupado com a veracidade do que disse, mas sim com o papel por si atribuído a Fr. Gil na ficção que é o poema *D. Branca*.

Como dirá mais tarde, nas *Viagens*, o Fr. Gil deste poema apresenta-se "mal esboçado à pressa". Na verdade, o que nele mais sobressai é o lado mágico, feiticeiro, bruxo, do santo, apostado em afugentar os demónios alojados na alma dos outros.[10] A primeira caracterização que dele é feita, nas estrofes IX e X do canto VIII do poema, é esclarecedora e sintomática. A respeito do auxílio que Fr. Gil possa trazer para ajudar o rei D. Afonso III a quebrar o encanto que envolve a sua filha, D. Branca, e o rei mouro do Algarve, Aben-Afan, D. Nuno, emissário do rei, conta:

> (...) com el-rei vem quem sabe
> e tudo pode em coisas tais d'encantos,
> certo, que nomear tereis ouvido
> Fr. Gil de Santarém...
>
> Os presentes ficam um tanto receosos, e D. Nuno acrescenta:
>
> (...) mas não sabeis quanto mudado
> está Frei Gil. Do diabo, a quem vendera
> a alma pelo podêr da bruxaria,
> o escrito cobrou que lhe fizera
> de obrigação, lavrado com seu sangue.
> E agora o diabo, a quem servira escravo,
> como a senhor o serve; e é maravilha
> ouvir casos e coisas que se hão feito
> por sua intervenção. Peça mais fina

nunca santo a pregou a fino diabo,
do que o padre Frei Fil; fá-lo ir ao côro
rezar c'os frades, ouvir missa inteira,
e confessar-se até.
– Mas quem vê isso?
– Ninguém senão frei Gil: bôa era essa!
Se o vira alguém, forte milagre fôra.[11]

Fruto do enorme poder que detém sobre o diabo, que pôs ao seu serviço, Fr. Gil é dotado, no poema, de poderes divinatórios.[12] Além disso, expulsa diabos com os seus esconjuros e faz encantos numa caverna para erguer da campa um esqueleto, alumiado pela mão morta de um infante e ordenando à lua que se vele de um negro véu...[13] Como se vê, predomina a feitiçaria negra.

Mas há algo de inconsistente e postiço nesta personagem. No comentário que teceu à forma como Garrett integrou os ingredientes satânicos da figura de Fr. Gil na trama do poema, a Prof. Ofélia Paiva Monteiro escreve: "Formado na *sagesse* cristã e racionalista, jamais Garrett conseguiu dar-lhes um pouco de verdade poética." Considera, por isso, que Garrett o fez de forma "insincera" e sob um pretexto meramente lúdico, pois o clima macabro é fraco e "por vezes tão alheio é o ponto de vista do Poeta, que ele mesmo se encarrega de invalidar a seriedade da narrativa".[14] Os versos finais do texto acima transcrito são disso clara prova. Mas convém não esquecer que *D. Branca* era um poema de factura romântica e, na opinião do próprio Garrett, o poema romântico reconhecia-se precisamente no seguinte: "C'est du sérieux, c'est du sentimental, c'est du burlesque, c'est du philosophique".[15]

Vejamos agora o reflexo, nas *Viagens*, do interesse despertado em Garrett pela figura do santo nigromante. Nesta obra complexa, que inúmeras vezes rejeita o arrazoado histórico em nome de uma outra verdade, a poética, o narrador sintomaticamente adverte, no cap. xxix, ao iniciar as suas impressões sobre Santarém:

> Muito me pesa, leitor amigo, se outra coisa esperavas das minhas *Viagens*, [...]. Querias talvez [...] que te resumisse a história de cada pedra, de cada ruína?...Vai-te ao padre Vasconcelos; e quanto há de Santarém, peta e verdade, aí o acharás em amplo fólio e gorda letra; eu não sei compor desses livros, [...].[16]

Garrett preparava-se, neste momento, para inserir nas suas *Viagens* uma série de apontamentos sobre o que viu e ouviu, sentiu e pensou na visita que fez a Santarém. Mas, consciente de que o seu espírito detestava as sistematizações, e disposto a continuar entregue àquele seu vezo de "divagar, como só ele sabia",[17] rejeitava "com muita clareza o estatuto de mero relator de dados factuais",[18] e remetia os mais curiosos para uma das principais obras que, no século anterior, tinham sido dedicadas a Santarém, a *História de Santarém edificada*, do Padre Inácio de Vasconcelos.

Ao recomendar uma obra como esta – referida não sem uma alfinetada à crédula historiografia setecentista –, Garrett pretende declarar que a sua viagem (e, portanto, o relato que dela fizer) não será de exploração arqueológica, religiosa ou histórica.[19] Serão os seus os olhos de um português que vai procurar no passado (no que resta dele) as virtudes que já ninguém preza no presente. Concomitantemente, centrará a sua atenção no que de mais interessante a viagem lhe oferecer, porque essa viagem será feita de paragens e reflexões. Como dirá no cap. xxxvi, ao retomar a viagem interrompida pela novela da menina dos rouxinóis:

> Fomos de passagem observando algumas das mais interessantes coisas daquela interessantíssima terra em que se não pode dar um passo sem que a reflexão ou a imaginação encontre objecto para se entreter.[20]

Durante essa viagem por Santarém – considerada, com felicidade, uma autêntica *peregrinatio ad loca sancta* –,[21] um dos motivos que lhe alimentou a atenção ou o interesse foi a visita ao convento de S. Domingos, nessa cidade. O mosteiro em ruínas[22] e o túmulo de S. Fr. Gil evocaram-lhe outras memórias e deram asas à sua imaginação, em particular quando visitou a "principal e mais interessante relíquia da profanada igreja – a capela e jazigo do grande bruxo e grande santo, S. Frei Gil".

O nosso autor detém-se, então, a divagar e a imaginar como se poderia traçar um vasto quadro da vida deste frade dominicano do século XIII. Trata-se de um trecho justamente célebre, e por essa razão muitas vezes citado, no qual Garrett lembra a imperiosa necessidade de que surjam poetas como Homero e Goethe que cantem os grandes heróis e, através da poesia, os elevem à fama e à imortalidade, salvando-os do esquecimento. Garrett não pede um historiador nem um investigador de antigualhas. Pede um poeta.[23] Eis a suas próprias palavras, ao aproximar-se da capela e túmulo de S. Frei Gil:

> Algures lhe chamei já o nosso Doutor Fausto:[24] e é com efeito.

Não lhe falta senão o seu Goethe.
Vixere fortes ante Agamemnona multi.[25]

Houve fortes homens antes de Agamemnão, e fortes bruxos antes e depois do Doutor Fausto. Mas sem Homero ou Goethe é que se não chega à fama e reputação que alcançaram aqueles senhores. Nós precisamos de quem nos cante as admiráveis lutas – ora cómicas, ora tremendas – do nosso Frei Gil de Santarém com o diabo. O que eu fiz na "Dona Branca" é pouco e mal esboçado à pressa. O grande mago lusitano não aparece ali senão episòdicamente; e é necessário que apareça como protagonista de uma grande acção, pintado em corpo inteiro, na primeira luz, em toda a luz do quadro.

Então o seu ardente e ansiado desejo de saber, os seus vastos estudos, os recônditos mistérios da natureza que descobriu até penetrar no mundo invisível – a sede de ouro, de prazer e de poder que o perseguia e o fez cair nas garras do espírito maligno – o fastio e saciedade que o desencantaram depois – o seu arrependimento enfim, e a regeneração de sua alma pela penitência, pela oração e pelo desprezo da vã ciência humana – então essas variadas fases de uma existência tão extraordinária, tão poética, devem mostrar-se como ainda não foram vistas, porque ainda não olhou para elas ninguém com os olhos de grande moralista e de grande poeta que são precisos para as observar e entender.

Lembra-me que sempre entrevi isto desde pequeno, quando me faziam ler a história de S. Domingos, tão rabugenta e sensabor às vezes, apesar do encantado estilo do nosso melhor prosador; e que eu deixava os outros capítulos para ler e reler somente as aventuras do santo feiticeiro que tanto me interessavam.[26]

Estas eram memórias do passado, mas regressavam agora, em reminiscências que se cruzavam "com os admiráveis versos do Fausto a acudir-me à memória, e com uma infinidade de associações que essas ideias me traziam", como escreve logo a seguir.

Vale a pena prestar alguma atenção a este extracto das *Viagens*, pois permite-nos imaginar que o projecto em mente resultaria, talvez, num misto de *Dona Branca* e *Frei Luís de Sousa*, isto é, se situaria entre um poema narrativo que, abandonando os "áureos numes de Ascreu", se moveria no universo do maravilhoso cristão e, mais especificamente, nacional, e um drama histórico com o seu contraste de luzes e sombras e a inevitável presença da ascensão (clímax) e da queda (catástrofe), seguida esta, embora, de redenção. Garrett desejava alguém capaz de "cantar" (palavra da tradição épico-narrativa) as "admiráveis lutas" de Fr. Gil – forma de dizer que sugere o *agon* dramático, mais do que a luta que caracteriza o poema épico, e, através do epíteto, reenvia inevitavelmente para o campo dos *mirabilia*, dos fenómenos difíceis de explicar.[27] Essas lutas seriam "ora cómicas, ora tremendas", isto é, o registo oscilaria entre o cómico e o dramático: na verdade, o epíteto "tremendo", a que Garrett recorre com frequência e sempre que pretende sugerir impressivamente uma situação de crise,[28] aparece carregado de sabor clássico, porquanto significa cumulativamente "portentoso" (na esteira do *mirabile*) e "terrífico" (que infunde um medo atroz), embora se apresente já toldado de sugestões românticas. Depois haveria que "pintar" um vasto quadro como uma grande acção, que tivesse como "protagonista" a figura de Fr. Gil e que desse conta das várias fases de uma vida "tão extraordinária e tão poética" como foi a dele. Num grande esboço, surgiriam, então, como se fosse um drama em três actos: 1. o seu grande desejo de saber; 2. o seu grande desejo de riqueza, de prazer e de poder; 3. o seu arrependimento, a regeneração pela penitência, pela oração e pelo desprezo da vã ciência humana.

Empolgado com o rumo que as letras tomavam na Europa, Garrett aderiu de alma e coração ao ideário romântico e buscou, nos delidos e esquecidos tempos da Idade Média portuguesa, uma figura que pudesse ombrear com o Fausto de Goethe. Descobriu-a lendo (ou relendo) a *História de S. Domingos*, de Fr. Luís de Sousa. Lá estava, na pena larga e romanceada deste dominicano, a história verídica (a que não faltava unção religiosa) de um mago que se fez santo. Na sua juventude – sempre fonte de *hybris* –, Gil desafiara as leis morais e religiosas, pecara, caindo no mais fundo lodaçal das misérias morais, renegara a religião em que nascera. Mas, atingido o cume da glória terrena, sentiu uma como que aldrabada no coração e arrependeu-se. Retirou-se então, ainda na força da vida, para um convento dominicano, despedindo-se (e despindo-se) dos ouropéis da glória e amortalhando-se no hábito domínico.[29]

Os textos acima aduzidos corroboram o que já se suspeitava ou sabia: que Garrett não andava em busca do Frei Gil pseudo-histórico, do frade escalabitano das crónicas monásticas, da memória histórica daquele que foi "um dos maiores santos que produziu esta terra de Portugal".[30] Tudo parece indicar que Garrett sentia a necessidade de tratar poeticamente, mais, dramaticamente, uma figura da tradição portuguesa que, nos seus traços gerais, antecipara e antecipava a figura do Doutor Fausto, imortalizada por Goethe.

Sinal evidente de que o nosso escritor sacrificava às musas de Homero, não às de Heródoto, segundo expressão do próprio, é o facto de também nas *Viagens*, à semelhança do que acontecera no poema *D. Branca*, não haver qualquer vestígio de que Fr. Gil ou S. Fr. Gil fora, antes de mais, um consumado médico. A alusão ao seu anseio de saber adquire assim, sem dúvida, um alcance muito mais vasto do que se fosse referida a sua apetência por uma forma específica de saber: a Medicina. Em rigor, do projecto de Garrett

desapareceram todas e quaisquer coordenadas espácio-temporais que pudessem contextuar Fr. Gil no mundo em que viveu, o que lhe permitiria fazer avultar o que lhe convinha, isto é, o lado exemplar e simbólico da figura idealizada. Na realidade, Garrett, cultor que era das ideias românticas, pretenderia essencialmente compor um grande poema, ou antes, um intenso drama, no qual se debatessem as duas forças que sistematicamente se têm antagonizado ao longo da história do homem: o materialismo e o espiritualismo. E assim, a trajectória do herói garrettiano seria a seguinte: de um Gil mergulhado no materialismo até à perdição, surgiria um Fr. Gil que, saído das trevas e lutando consigo e com os outros, estrenuamente e com paixão de ideal, se encaminha para a luz e se transforma de Fr. Gil em São Frei Gil, ao ascender à glória divina.[31] Assim seria, na ideia garrettiana, o "nosso Fausto português".[32]

Estas considerações, que nada trazem de verdadeiramente novo, em torno do projecto de Garrett para um poema ou drama sobre Fr. Gil ficariam, contudo, incompletas, se não se levasse em conta uma importante e deliberada interferência da lenda no fluir histórico contemporâneo do poeta. Aquele projecto – recorde-se –, surgira na sequência de divagações a que o narrador das *Viagens* se entregou quando rumava, cheio de curiosidade, à capela e ao túmulo de Fr. Gil. Pois bem: quando finalmente se aproximou daquele lugar sagrado, o desapontamento que o atingiu foi indescritível. O túmulo tinha sido remodelado e o corpo do santo desaparecera. Interroga-se, então, o narrador:

Quem me roubou o meu santo? Quem foi o anátema que se atreveu a tal sacrilégio?[33]

O estratagema retórico resulta em pleno: além de reavivar o interesse pelo santo de Santarém, que o narrador dramaticamente fazia seu, ele permitir-lhe-ia deslocá-lo do domínio da lenda poética e da divagação excursiva, em que até então se movera, não apenas para o nível diegético da narrativa da viagem, através do narrador, mas também para o nível diegético da história da menina dos rouxinóis (encaixado no da viagem), através de uma das personagens. Assim acontecerá, efectivamente, no capítulo seguinte. Graças ao narrador, vem a saber-se que o corpo do "bem-aventurado S. Fr. Gil"[34] fora levado por Fr. Dinis (com outros dois frades) para um convento de freiras franciscanas (as Claras), a fim de ficar a salvo do ataque de soldados sacrílegos.[35] E o narrador comenta, quase a fechar o episódio:

> Assim desapareceu do túmulo o corpo de S. Frei Gil de Santarém. Ninguém sabia dele: soube eu e guardei o segredo religiosamente.[36]

Quer dizer: quando tudo parecia indicar que Garrett se revelava, subitamente, interessado na vertente histórica da questão, no destino e conservação da relíquia, verificamos que o leitor foi vítima de um ludíbrio e que o narrador se limita a contar o que lhe contaram. E é evidente o artifício de quem conta um conto... Na verdade, os documentos históricos, contemporâneos do autor das *Viagens*, revelam que uma parte dos restos mortais de Fr. Gil foi, alguns anos após a extinção das ordens religiosas masculinas, por ordem do governo de então, transladada para a capela da família do santo, em Vouzela, ficando ainda uma parte em Santarém. A tampa da arca tumular foi, por sua vez, levada para Lisboa e encontra-se no Museu Arqueológico do Carmo.[37] Será que Garrett pretendeu "encenar" o desaparecimento do corpo do santo, que já tinha ocorrido? E com que intenção atribuiu a autoria desse aparente "furto" a Fr. Dinis, um frade que carregava com um passado de crimes hediondos, quando deveria atribuí-lo às autoridades da época? Parece haver aqui algo de paradoxal, sobretudo quando o referido furto se converte em salvaguarda de uma memória em riscos de se apagar para sempre. Pretenderia Garrett, deste modo (isto é, alterando a verdade histórica), censurar os desmandos liberais e resgatar um homem – um frade, em suma – que, preocupando-se com salvar o passado, se preocupava ainda com o futuro?

Esta inesperada articulação da lenda com a história contemporânea confere uma nova dimensão à inclusão da lenda de Fr. Gil nas *Viagens*. O principal móbil da simpatia de Garrett por S. Fr. Gil radicava, sem dúvida, na índole desta figura facilmente transformável num herói romântico. Como escreveu a Prof. Ofélia Monteiro: "O vulto misterioso de S. Fr. Gil, a sua vida acidentada, o seu misto de santo e de bruxo, tornaram-no, naturalmente, uma personagem interessante aos olhos dos Românticos."[38] Mas o desejo de Garrett de tratar (ou de ver tratado) o tema do Fausto em versão portuguesa deve filiar-se também no seu entranhado amor às coisas portuguesas (passado e futuro), um amor, esse, que pervade todo o livro das *Viagens* e toda a sua obra.[39] É curioso verificar que as primeiras impressões sobre os arredores de Santarém surgem associadas, no espírito do narrador, aos versos iniciais do *Fausto* de Goethe, que são inclusivamente traduzidos.[40] Assim sendo, Fausto não é convocado apenas para o enquadramento da lenda de S. Frei Gil, mas também para a visita a um Portugal, sagrado e profano, cristalizado metonimicamente nas pedras que constituem o livro de Santarém.

Em suma: o movimento romântico devolveu o prestígio às figuras populares e míticas da Idade Média. E esta era essencialmente cristã. Daí que o "Fausto" português se revele um achado para o romântico Garrett. Conciliava nele, na sua história de bruxo transformado em santo, o imaginário medieval, a busca de absoluto e a salvação no seio da religião cristã. Mas é preciso não esquecer que, no final, o valor de representação do corpo de S. Fr. Gil é resgatado do esquecimento e salvo por intervenção de um daqueles

frades que Garrett tantas vezes verberara. Um passado (visto agora com outros olhos) a resgatar um outro passado, para que nem um nem outro se perdessem no turbilhão dos acontecimentos.

Notas

1. O S. Fr. Gil é um deles. Todos conhecemos (e Garrett também) a sedução que o frade em geral (a sua aura poética?) exercia sobre o nosso autor. Como deixou exarado nas *Viagens*, com alguma ironia, quando se preparava para apresentar Frei Dinis: "Já me disseram que eu tinha o génio frade, que não podia fazer conto, drama, romance sem lhe meter o meu fradinho". E, depois de fazer o cômputo dos frades que entraram em obras suas, conclui: "E aqui tenho eu às costas nada menos de quinze frades e quarto. Com este Frei Dinis é um convento inteiro." (*Viagens*, cap. xiii, p. 98. Salvo indicação em contrário, todas as citações das *Viagens* serão feitas com base na seguinte edição: Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, Introdução e notas de Augusto da Costa Dias, Lisboa, Portugália Editora, 1963). Também em artigo do *Chronista* (vol. I, 1827, p. 67) escreve: "Depois o estudo dos clássicos é o complemento do remédio; mas quem se atreverá a receitá-lo? Já por aí me chamarão antiquário e afonsinho; que tanto falo em vidas de santos e crónicas de frades que ninguém pode ler." (citado de Ofélia Paiva Monteiro, *A formação de Garrett*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, vol. II, p. 196). A ideia reaparece, em termos muito próximos, no *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa*, cap. vii.

2. Como Garrett diz nas *Viagens*, cap. xiii (início, p. 92): "Frades... frades... Eu não gosto de frades. Como nós os vimos ainda os deste século, como nós os entendemos hoje, não gosto deles, não os quero para nada, moral e socialmente falando." Para um comentário a este texto, veja-se Carlos Reis, *Introdução à leitura das* "*Viagens na Minha Terra*", Coimbra, Livraria Almedina, 1987, p. 93-95.

3. Sabe-se que Gil Rodrigues (este era o seu nome) nasceu nos finais do século XII (1185 ou 1190) em Vouzela, na região de Lafões, e que frequentou Santa Cruz de Coimbra, primeiro, e a Universidade de Paris, em seguida, onde alcançou o grau de doutor em Medicina. Atribuem-se-lhe mesmo algumas obras referentes a matéria médica. Tornou-se famoso, entregou-se presumivelmente ao prazer e viveu em toda a plenitude, sem restrições, a vida. Mas o tédio, o fastio de uma vida alcandorada na fama mas vazia de sentido, fizeram-no meditar na sua condição e, arrependendo-se da existência desregrada que levava, decidiu, à semelhança de outras figuras da época, aderir a uma nova ordem religiosa, que então firmava os seus primeiros passos: a Ordem de S. Domingos. Feito o noviciado, talvez em Paris, foi, passados alguns anos, enviado para Portugal, primeiro para o Convento de S. Domingos de Coimbra e, mais tarde, para o de Santarém, do qual foi prior. Voltou mais tarde a Paris, a doutorar-se em Teologia e foi, por duas vezes, Provincial da Ordem na Hispânia. A sua ciência médica, adquirida anos antes, permitiu-lhe dar auxílio aos que dela necessitavam. Da figura histórica pouco mais se conhece. Como veremos, Garrett não recolheu qualquer destes dados nos passos em que falou de Fr. Gil.

4. Como escreveu Fidelino de Figueiredo, a respeito do santo feiticeiro: "A vida desta curiosa figura, tal como os agiológios a reproduzem, é um íntimo embrechado de elementos lendários e elementos históricos, e estes em tão pequena proporção que se tornam insuficientes para esboçar com verdade a sua completa biografia." (Fidelino de Figueiredo, "S. Frei Gil", *Estudos de Literatura*, Primeira Série (1910-1916), Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1917, p. 173; versão actualizada do texto anteriormente publicado em *O Instituto* 63 (1916) 113-121). Mais recentemente, o dominicano João de Oliveira tentou distinguir entre lenda e história, na obra *Frei Gil de Portugal* (*Médico, Teólogo e Taumaturgo)*, Vouzela, Edição da Comissão do Centenário de S. Frei Gil, 1973, de que foi já feita nova edição. Para dados mais seguros e apoiados em novas provas documentais, vejam-se os preciosos trabalhos de Fr. António do Rosário, O. P., e do Padre Aires Augusto Nascimento sobre Fr. Gil, nomeadamente o artigo (que reenvia para obras importantes sobre a matéria) de Aires A. Nascimento, " Fr. Gil de Santarém, o Fausto Português", *Colóquio Comemorativo de S. Frei Gil de Santarém*, Lisboa, Associação dos Arqueólogos Portugueses, 1991, p. 11-24.

5. *Viagens*, cap. iii, p. 23.

6. Almeida Garrett, *Obras*, p. 1085. Este desvio em relação à História, em nome da verdade poética, fora preconizado por Friedrich Schiller, nos seus *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*, como afirma Vasco Graça Moura no artigo "Colóquios tão simples, desfigurações",

incluído no vol. 4 (1999) da revista *Camões*, p. 61. Acrescente-se, por outro lado, que Garrett não tinha, como o seu amigo e émulo Herculano, estofo de historiador. Foi nomeado Cronista-Mor do Reino, mas o único contributo deste seu cargo consistiu numa série de lições que se transformaram em peças de oratória endereçadas a uma plateia arrebatada pelos dotes do orador... Veja-se José Osório de Oliveira, *O romance de Garrett*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1952, 2ª edição, p. 105. De resto, ele próprio confessava (através de Carlos) que sempre se ria das "ponderações e adivinhações dos historiadores", quando abria um livro de História (*Viagens*, cap. xlviii, p. 337).

7. Citado de: Francisco Gomes de Amorim, *Garrett: Memorias biographicas*, Tomo I, Lisboa, Imprensa Nacional, 1881, p. 350. Este grande amigo e admirador de Garrett chama a atenção para a importância da carta a Duarte Lessa e transcreve-a parcialmente. A carta vem reproduzida na íntegra em Almeida Garrett, *Obras*, Porto, Lello & Irmão, vol. I, p. 1383-1389.

8. Nem seria de esperar outra atitude de Garrett, sobretudo se se tiver em conta o que deste cronista dirá no cap. xxvi das *Viagens*, ao considerá-lo "iconoclasta da nossa história", destruidor de toda a poesia das nossas sagas portuguesas quando quis transformá-las em história. Para aquilatar da importância relativa que Garrett atribuía à versão popular e à versão monástica do mesmo tema, recordem-se o final do cap. xxix e o cap. xxx das *Viagens*, dedicados à lenda/história da santa de Santarém. O cap. xxix termina com a transcrição da trova (xácara, romance popular) de Santa Iria, notável pela sua simplicidade (apesar de remodelada pelo poeta, como provou L. A. Costa Dias em *Fontes inéditas do Romanceiro português: Os papelinhos de Garrett*, Sintra, Câmara Municipal de Sintra, 1988, p. 59-61). O cap. xxx questiona a razão pela qual o enredo desta trova é muito mais simples do que o apresentado pelos frades cronistas, nas suas le(ge)ndas monásticas. A ambas as versões reconhece o autor qualidades poéticas, é verdade, mas prefere claramente a versão simples do povo, ainda que se interrogue (ao que parece retoricamente, pois a resposta que daria adivinha-se) se foi o povo que se esqueceu dos pormenores, se foram os frades que "acrescentaram à escritura"... Nuns e noutros vê poesia, mas o seu coração pende para a genuína expressão popular que caracteriza a xácara.

9. *Ibidem*, p. 352. O texto em itálico é citação das palavras de Duarte Nunes de Leão, na "Chronica del Rei Dom Afonso o III" (vide D. Nunes de Leão, *Crónica dos Reis de Portugal*, Porto, Lello & Irmão Edit., 1975, p. 145-189). Mas Duarte Nunes introduziu cautelosamente um "dizem que" que Garrett omitiu, ao fazer a sua transcrição. Diz o texto de Duarte Nunes: "Nos derradeiros annos de sua vida foi [*sc*. D. Afonso III] doente de gotta. E para mitigar as dores de sua infirmidade dizem, que andava arrimado ao bordão de Sam Frei Gil [...]". Acrescente-se, a título de curiosidade, que, em nota ao último período do texto citado por Garrett, Gomes de Amorim escreve, indignado: "Até accusavam Garrett de não ter ainda lido Frei Luiz de Sousa, quando escreveu o drama d'esse título!".

10. R. A. Lawton, *Almeida Garrett: L'intime contrainte,* Paris, Didier, 1966, p. 61, centrando a atenção nos frades da obra garrettiana, opina que há dois tipos de frades: aqueles que, como S. Fr. Gil, Fr. Hugo ou Fr. Soeiro, no poema *Dona Branca*, pertencem à categoria dos que fazem parte do *décor*, sem qualquer outro valor, ou aqueles que, como o Fr. Dinis das *Viagens*, ou o bispo do Porto n' *O Arco de Sant'Ana,* ou Manuel de Sousa no *Frei Luís de Sousa*, escondem sob a capa de frade ou padre, como em penitência, o pecado da sua vida passada. O referido estudioso considera que o mesmo Fr. Gil é mais feiticeiro do que santo e releva da tendência de Garrett para a caricatura (p. 305).

11. Em nota a este passo, o próprio Garrett comenta: "A Igreja reconhece os milagres; e a crença dos fiéis se deve conformar com esta: mas não se segue daí que não haja neste ponto muita superstição entre o vulgo, e sobretudo naqueles séculos ignorantes. Além de quê, a bem entendida piedade nos deve fazer aguardar a decisão da Igreja antes de prestarmos fé; pois em verdade muitos falsos milagres teem havido, que para serem tais foi mister que ninguem os visse; com o que se dá gosto e triunfo a hereges e inimigos de nossa religião."

12. Consegue saber, com o auxílio do diabo, que D. Afonso III há-de voltar a ver Branca, a filha raptada pelo príncipe mouro Aben-Afan. O rei deseja ir imediatamente em busca da filha, mas Fr. Gil adverte-o: de nada valem reis "sem o amparo dos altares"... De notar aqui uma leve alusão ao episódio que, por vezes, mancha a glória de S. Fr. Gil: o apoio que deu às pretensões de D. Afonso III, ao mesmo tempo que desapoiava o rei legítimo e seu amigo, D. Sancho II.

13. Veja-se *D. Branca*, canto ix, estrofes iii, iv, xiii, xviii, xxiii , xxiv.

14. Ofélia Paiva Monteiro, *A formação de Garrett*, II, p. 260. Uma outra prova desta asserção pode ver-se no seguinte: na nota D ao canto IX do poema, canto esse no qual se concentram as proezas mágicas de "o sábio Gil, / d'alta sciência mestre", Garrett, pronunciando-se a respeito de íncubos e súcubos, considera "pouco decente" a imaginação que deu origem a tais termos e crenças sobre o poder dos demónios.

15. Estas palavras, pertencentes a *Esquisse*, foram citadas de Ofélia P. Monteiro, *op. cit.*, p. 259.

16. No passo transcrito (*Viagens*, cap. xxix, p. 211), Garrett refere-se ao Padre Inácio da Piedade e Vasconcelos, natural de Santarém (1676-1747), que se dedicou a estudos sobre a sua terra natal. Escreveu a *Historia de Santarem edificada que dá noticia da sua fundação e das cousas mais notaveis nela sucedidas*, Lisboa, 1740. Como se vê, Garrett achava que neste livro se misturavam inextricavelmente verdades e mentiras. Não sabemos se esta seria a opinião corrente, mas a obra devia ser muito conhecida e apreciada, pois só assim se compreende que o autor se lhe refira desta forma tão elíptica ("Vai-te ao padre Vasconcelos"). Confronte-se o juízo de Garrett com o de J. Veríssimo Serrão, que, a respeito desta mesma obra, afirma: "obra onde o passado histórico, religioso e arqueológico assenta numa ampla base documental" (J. V. Serrão, *A Historiografia Portuguesa*, Vol. III, Lisboa, Verbo, 1974, p. 161). Se, contudo, aferirmos o seu valor a partir do que escreveu sobre a vida de Fr. Gil, a apreciação não poderá ser muito positiva, porquanto o que o Padre Inácio de Vasconcelos expõe não é mais do que um resumo e paráfrase do texto que figura no *Agiológio Domínico*. Esta é, de resto, a única fonte registada como tal pelo padre Vasconcelos.

17. Veja-se Aníbal Pinto de Castro, "Garrett: um dramaturgo moderno, leitor dos clássicos", *Camões* (Revista de Letras e Culturas Lusófonas), 4, 1999, p. 33.

18. Como escreveu Carlos Reis, *op. cit.*, p. 48, n. 5.

19. Embora por mais de uma vez – como acontece, por exemplo, no cap. xxxix – o autor fale em continuar os seus "estudos arqueológicos". Particular atenção prestou Vítor J. Mendes à questão dos estudos arqueológicos de Garrett nas *Viagens*, dedicando-lhe um capítulo intitulado precisamente "Narrativa, ruínas e nacionalidade: os 'estudos arqueológicos'", no seu livro *Almeida Garrett: Crise da representação nas "Viagens na Minha Terra"*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999, p. 103-138. Os "estudos arqueológicos" a que Garrett parece dedicar-se na sua viagem pelo livro de pedra que é Santarém têm o evidente propósito de acentuar o fosso entre o passado venerando de tão venerandas pedras (agora em ruínas, como o país) e o desleixo do presente, imerso num exacerbado materialismo.

20. "Interessante" é um dos epítetos que mais recorrentemente perpassam pelos capítulos dedicados à visita aos monumentos (às ruínas) de Santarém. A constatação pode parecer paradoxal, se se atender a que essa visita às ruínas dá ocasião a divagações nas quais dominam os sentimentos de nostalgia, de perda, de abandono... Mas a verdade é que o epíteto "interessante" ocorre quando o narrador está ainda numa atitude de franca e insuspeita expectativa quanto ao que vai / irá encontrar. Assim, por exemplo, no cap. xxix (p. 212): "Santarém é um livro de pedra em que a mais interessante e a mais poética parte das nossas crónicas está escrita." Recorde-se, além disso, que o narrador e o leitor embarcaram numa(s) viagem / *Viagens* apresentada(s) sem rebuços, no cap. II, como interessante(s)... Como diz no início do cap. II (p. 16): "Estas minhas interessantes viagens hão-de ser uma obra-prima, erudita, brilhante de pensamentos novos, uma coisa digna do século." E no início do cap. iii (p. 22): "... nos dois primeiros capítulos desta interessante viagem". Veja-se como, logo no capítulo inicial, "os homens do povo, Ílhavos e Campinos", são apresentados à luz desse mesmo epíteto (um grupo "notável e interessante", diz o Narrador). Referindo-se à história da menina dos rouxinóis, Garrett apresenta-a como "o mais interessante e misterioso episódio de amor que ainda foi contado ou cantado" (cap. xi, p. 79). Mas no cap. imediatamente anterior, que pela primeira vez introduz a história da menina dos rouxinóis, diz o narrador a um interlocutor: "A menina dos rouxinóis, menina com olhos verdes! Deve ser interessantíssimo. Vamos à história já!" (p. 74). A história começará a ser contada no capítulo seguinte, mas o leitor já foi despertado para o seu alto interesse. Foi uma janela que motivou a conversa sobre a história. Ora o narrador diz, a respeito da janela: "Interessou-me aquela janela." "Interessantíssimo" será utilizado pelo narrador a propósito de antigualhas, que dão a conhecer, melhor do que qualquer outro meio, "os homens e as nações e as idades onde eles mais sinceramente se mostram e se deixam conhecer" (veja-se cap. xxx, p. 220-221). E, quase no fecho de *Viagens*, o narrador comenta (cap. xlix, p. 343): "Tenho visto alguma coisa do

mundo, e apontado alguma coisa do que vi. De todas quantas viagens porém fiz, as que mais me interessaram foram as viagens na minha terra." Um levantamento exaustivo daria conta de outros passos em que ocorram o adjectivo "interessante" e outras palavras da mesma família.

21. As palavras são de Ofélia Paiva Monteiro, "Ainda sobre a coesão estrutural de *Viagens na minha terra*", *Afecto às Letras*, Lisboa, I.N.-C. M., 1984, p. 573. De notar que já Feliciano de Castilho, em carta a Garrett datada de 22 de Julho de 1843, na qual o convidava a colaborar na *Revista Universal Lisbonense*, dizia: "Hoje me denunciou o Conde da Taipa que V. Ex.ª fizera muito curiosos apontamentos da sua peregrinação a Santarém." (citado de Ofélia Paiva Monteiro, "*Viagens na minha terra*": *O nascer da modernidade literária Portuguesa*, vol. III, Lisboa, 1993, p. 63). O próprio Garrett fala na sua viagem / visita a Santarém como uma via sacra (cap. xxxi, p. 223): "Eram mais de dez horas da manhã quando saímos a começar a longa via-sacra de relíquias, templos e monumentos que são hoje toda Santarém."

22. A este respeito, o cap. xxxix das *Viagens* é crucial para se entender a atracção que a história de São Frei Gil exercia em Garrett. Referindo-se, neste capítulo, ao convento de S. Domingos, lamentavelmente e por incúria da vereação transformado em palheiro, Garrett comenta: "Mal pudemos ver os túmulos dos Docens e tantos outros interessantes monumentos que abundam na parte superior do templo." (*Viagens*, p. 282).

23. Também no final da nota A à "Memória ao Conservatório" Garrett insiste na urgência de que surja um escritor que verse o assunto, igualmente nacional, de Inês de Castro. Ofélia Paiva Monteiro lembra-o no artigo "Garrett, Romantismo e Modernidade", *Camões*, 4 (1999), p. 30, n. 19.

24. Fizera-o já nas *Viagens*, cap. xxvii, p. 201, descrevendo *Fora-de-vila*, no alto de Santarém: "À esquerda o imenso convento do Sítio ou de Jesus, logo o das Donas, depois o de S. Domingos, célebre pelo jazigo do nosso Fausto português – seja dito sem irreverência à memória de S. Frei Gil que, é verdade, veio a ser grande santo, mas que primeiro foi grande bruxo." Note-se o cuidado reverente (sincero?) de Garrett na comparação (apenas parcial) que estabeleceu entre o nosso santo e Fausto.

25. Horácio, *Odes* iv, 9, 25.

26. *Viagens*, cap. xxxix, pp. 282-283. A *História de S. Domingos*, que Garrett, pequeno ainda, se via obrigado a ler, era a conhecida obra de Fr. Luís de Sousa, que historiava não apenas os primórdios da Ordem dominicana, sob a égide do seu fundador, mas também relatava a vida admirável de muitos outros que se deixaram atrair pela "religião" de S. Domingos. No volume I desta *História de S. Domingos*, saído a lume em 1623, a "Vida de S. Frei Gil", o "santo feiticeiro" ocupa os ff. 83 r - 122 r. Sobre a obra de Fr. Luís de Sousa, veja-se o que diz Garrett, na nota J ao Acto II do *Fr. Luís de Sousa*: "Há, na *Vida do Arcebispo* e na *História de S. Domingos*, trechos de poesia descritiva – de drama – aspirações de quanto há mais sublime e elevado no coração humano – que são modelos perfeitíssimos de arte, verdadeira reverberação do ideal em que unicamente está, e esteve sempre, a genuína poesia." Se o texto do historiador Fr. Luís de Sousa relativo a Fr. Gil foi o que mais atracção exerceu em Garrett, é preciso não esquecer que Garrett conhecia também a já referida *História de Santarém edificada*, do Padre Inácio da Piedade e Vasconcelos, para não falar do pouco que, a esse respeito, podia colher na *Crónica de D. Afonso III*, de Duarte Nunes de Leão. Não conheceria porventura a obra que constitui a fonte onde fora beber Fr. Luís de Sousa: o *Aegidius Scallabitanus* de André de Resende. Não conheceria e, em boa verdade, não precisava de a conhecer, pois o que de importante estava em André de Resende transitou – através de um elegante exercício de tradução e paráfrase – para o texto de Fr. Luís de Sousa, que passa, por assim dizer, a ser a fonte de quantos escreveram depois dele sobre o santo de Santarém. O texto de Fr. Luís de Sousa seduzira-o em pequeno pelo carácter quase mágico de muitos dos "milagres" atribuídos a Fr. Gil, que surgem, aos olhos de uma criança, como verdadeiros contos de encantar, ou, utilizando palavras do próprio Garrett (produzidas, contudo, num outro contexto): "histórias da carochinha" (veja-se *Viagens*, cap. VI, p. 40: "Uma Brízida velha que eu tive, quando era pequeno, era famosa cronista de histórias da carochinha, porque sinceramente cria em bruxas."). Não será por acaso que, pensando em Fr. Gil e no que poderia ser o poema que cantasse as suas "admiráveis lutas" com o diabo, Garrett afirma sentir-se alvoroçado e "como tocado, para assim dizer, de sua mágica vara de condão".

27. Garrett afirmava, com o sorriso que o caracteriza, aceitar de boa mente os prodígios, quando não havia explicação racional para o caso. Além disso, sabia que maldições, infernos,

diabos, faziam parte da artilharia pesada do teatro romântico de mau gosto. Assim o diz numa jura-imprecação, no cap. v (p. 33): "Por quantas maldições e infernos adornam o estilo dum verdadeiro escritor romântico, digam-me (...)". Ou, como escreveu no prefácio à peça *Filipa de Vilhena*: "Apolo e suas bem-aventuradas irmãs os [sc. os actores da peça] livrem do mau-olhado de exaltada e furiosa bruxa romântica, que à força de *maldições*, de *infernos*, de *diabos*, de gritarias abomináveis, os façam cair nesse monótono salmear de blasfémias e impropérios que nos vêm cá dizer que é moda em Paris..." (veja-se Almeida Garrett, *Obra*, vol. II, p. 1395-1396). Pouco antes, escrevera, atribuindo embora as palavras a um jornal literário da época, não identificado: "Quem sabe se o autor será *ordeiro* entre os dois partidos literários? Goethe, que fora um romântico exaltado, morreu abraçado com a *fé ordeira*: deve de ser boa religião literária." (os sublinhados são do próprio Almeida Garrett).

28. Assim, por exemplo, nas palavras do narrador que recorda as sextas-feiras aziagas da visita de Fr. Dinis à casa do vale e a Francisca, avó de Joaninha (cap. xliii, p. 303): "Era na sexta-feira que o terrível frade, o demónio vivo daquela mulher de angústias, lhe aparecia tremendo e espantoso diante de seus olhos cegos (...)". Numa dessa visitas, Fr. Dinis refere o que foi fazer a Lisboa: "Fui, fui saber novas desta horrível guerra, desta visitação tremenda do Senhor à condenada terra de Portugal..." (cap. xvii, p. 128). No capítulo seguinte, o narrador, comentando palavras proferidas por Francisca (que ameaçava revelar toda a nefanda verdade a Carlos): "Saíam com tal ímpeto e com tão desacostumada energia estas misteriosas e tremendas palavras da boca da velha, que Fr. Dinis não ousou contê-la [...]" (p. 137). No cap. xxiii (p. 168), o pensamento vago de Carlos detém-se em Fr. Gil, sobre o qual "pesava uma acusação tremenda, que o fizera, a ele Carlos, abandonar a casa de seus pais". No cap. xxxi, p. 223, o narrador fala nas "profecias tremendas do futuro", inscritas nas pedras do passado de Santarém. No cap. xxxv, Carlos está prestes a lançar-se sobre Fr. Dinis, para o matar. Nas palavras do narrador: "O mancebo saltou convulsamente como o cadáver na pilha galvânica. Em pé, hirto, horrível, tremendo, exclamou com um brado de trovão: 'Demónio, demónio, [...]!'" (p. 249). Apesar da frequência e dos matizes de sentido com que ocorre nas *Viagens*, este adjectivo não consta do rol de adjectivos escolhidos e elencados por Augusto da Costa Dias nas p. lii-liii da "Introdução" à sua edição das *Viagens na minha terra*, sendo contudo registado, embora uma única vez, no elenco das pp. xl-xliii. Tais elencos destinam-se a pôr em relevo o carácter peculiar e inovador da adjectivação garrettiana.

29. Cumpre notar como estas mesmas palavras poderiam ser quase integralmente aplicadas a Manuel de Sousa Coutinho, que, por outras razões, se despediu do mundo e entrou num convento, onde adoptou o nome religioso de Fr. Luís de Sousa. Este episódio foi por Garrett integrado no drama *Fr. Luís de Sousa*. Tal similitude autoriza-nos a supor que Garrett poderia pensar em Fr. Gil nos termos em que pensara o drama trágico de Fr. Luís de Sousa; nele estaria, assim, "aquela unção e delicada sensibilidade que o espírito do Cristianismo derrama por toda ela, molhando de lágrimas contritas o que seriam desesperadas ânsias num pagão, acendendo até nas últimas trevas da morte, a vela da esperança que se não apaga com a vida."

30. Palavras de um velho frade que, vem a saber-se, é Fr. Dinis, tio do Carlos das *Viagens*.

31. Das trevas para a luz: eis um dos temas que pertencem ao fundo psicológico de Garrett. Veja-se R. A. Lawton, *Almeida Garrett: L'intime contrainte,* Paris, Didier, 1966.

32. Note-se, contudo, que, embora Garrett tenha sempre presente o *Fausto* de Goethe, no qual convergem a lenda do mago e o motivo do pacto com o diabo, a verdade é que o "modelo", eminentemente cristão, de alguém que fez um pacto com o diabo e se salvou pela conversão, era já antigo: todos conheciam a história/lenda do mago S. Cipriano de Antioquia (geralmente confundido com o de Cartago) e, num texto já da Idade Média, a história/lenda do sacerdote Teófilo, que assinou um pacto com o diabo. Ambas as lendas terminavam com o arrependimento, a conversão e o perdão dos pecados (veja-se, sobre estas figuras, anteriores à época de Fausto, Rita Iriarte, "Fausto: a história, a lenda e o mito", in João Barrento (org.), *Fausto na literatura europeia*, Lisboa, Ensaio, 1984, p. 12-13). Mas não seria necessário recuar tanto no tempo para conhecer uma obra que, não sendo sobre Fausto, era de temática faustiana: *O mágico prodigioso* de Calderón de la Barca. Publicada em 1637, trata da história do mago Cipriano de Antioquia, que fez, como farão Gil e Fausto, um pacto com o diabo e se redimiu pela conversão. Quer Goethe, quer Garrett terão conhecido esta obra. João Barrento, "Fausto: as metamorfoses de um mito" (in João Barrento (org.), *op. cit.*, p. 113) afirma que, no século XVII, a imagem de Fausto (negativa, anedótica e edificante) é sobretudo a que circula nos palcos itinerantes e no teatro de fantoches; "é nestas fontes teatrais, fortemente influenciadas pela *commedia dell'arte* italiana, que o próprio Goethe vai beber as suas

primeiras impressões da história de Fausto." A Goethe não terá sido desconhecida a peça de Calderón de la Barca. Garrett, por sua vez, poderia ter lido a lenda de Teófilo nas *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X, que noutro passo da sua obra revela conhecer.

33. *Viagens*, cap. xxxix, p. 284.

34. Fr. Dinis, o autor destas palavras, dissera pouco antes (*Viagens*, cap. xl, p 288): "este é o santo corpo de um dos maiores santos que produziu esta terra de Portugal quando era abençoada. Hoje é maldita e não devia conservar as suas relíquias". Veja-se comentário a este passo e à importância simbólica das relíquias (sagradas ou laicas) nas *Viagens*, em Vítor J. Mendes, *op. cit.*, p. 116-119 e 127-129.

35. Sobre a mistura destes níveis narrativos e a inegável falta de "inocência literária" que tal "performance" revela, veja-se F. J. Vieira Pimentel, "As *Viagens* de Garrett: uma 'obra digna do século'", *Mathesis* 3 (Viseu, 1994) p. 134.

36. *Ibid*., p. 290. E, no cap. e página seguintes, o narrador, referindo-se ao episódio do "roubo" do "corpo do bem-aventurado S. Frei Gil" (como disse Fr. Dinis), esclareceu: "Assim se passou aquela cena e assim ma contaram. Do que mediara entre ela e o acontecido com o frade, Carlos, Joaninha, a avó e a inglesa, disso é que nada pude saber."

37. Veja-se, a este respeito, M. Cadafaz de Matos, "S. Frei Gil, do *Scriptorium* universitário de Coimbra e de Paris ao renomado túmulo escalabitano", *Colóquio Comemorativo de S. Frei Gil de Santarém*, Lisboa, Associação dos Arqueólogos Portugueses, 1991, p. 75-77.

38. Almeida Garrett, *Viagens na minha terra*, Introdução, Selecção, Notas e Glossário de Ofélia Paiva Monteiro (2ª edição corrigida e aumentada), Coimbra, Atlântida, 1973, tomo II, p. 10, n. 18.

39. E, de um modo geral, em toda a sua obra (romanceiro, romances históricos, peças de teatro, tratados, etc.). A preocupação garrettiana pelas figuras heróicas da história pátria é constante. De muitas delas ficaram apenas breves apontamentos, como se conclui de anotações do próprio autor existentes no seu espólio e do trabalho de A. Crabbé Rocha, *O teatro inédito de Garrett*, Coimbra, 1949. Infelizmente para o nosso propósito, o espólio de Garrett não contribuiu com qualquer achega.

40. *Viagens*, cap. xxviii, p. 208-209: "Lembraram-me aqueles versos de Goethe, aqueles sublimes e inimitáveis versos da introdução do Fausto: [...]". Note-se que este capítulo constitui uma espécie de ante-câmara daquilo que se verá na cidade de Santarém. Cria, por isso, expectativas quanto ao que vai seguir-se, mas, na medida em que se passa do espaço envolvente (espaço miticamente rural e natural) para o espaço nuclear (urbano) da cidade de Santarém, contribui para acentuar as diferenças entre um e outro. Sobre o significado mítico-simbólico desta oposição deliberada, veja-se Ofélia Paiva Monteiro, "Ainda sobre a coesão estrutural de *Viagens na minha terra*", *Afecto às Letras*, Lisboa, I.N.-C.M., 1984.

Húmus e *Signo Sinal*
ou
O diálogo possível entre romances de um tempo de crise

Luci Ruas Pereira
(UFRJ / UGF)

O período de orientação da tese de doutorado
já se esgotou, mas a mão da orientadora continua
a sua tarefa de doação e aponta caminhos.
Quanto lhe devo!
À Profa. Cleonice Berardinelli dedico este trabalho.

Quando, em 1996, em conversa com a professora Cleonice Berardinelli, disse-lhe do meu interesse em desenvolver um trabalho de pesquisa sobre a obra de Raul Brandão, ainda estava impregnada dos efeitos que em mim tinha provocado o longo tempo de estudo da obra de Vergílio Ferreira. Recebi, então, de suas mãos, como empréstimo valiosíssimo: o trabalho de Vítor Manuel Pena Viçoso intitulado *A máscara e o sonho*, ensaio decisivo para a compreensão dessa obra a cuja leitura passei, então, a dedicar-me.

A leitura do trabalho de Pena Viçoso veio acordar-me outras leituras, ainda muito recentes, entre elas o ensaio de Eduardo Lourenço, "Vergílio Ferreira - do alarme à jubilação", em que, num único parágrafo, aponta uma possível analogia entre o romance vergiliano e o *Húmus*, de Raul Brandão,[1] e o estudo do próprio Vergílio Ferreira, publicado em *Espaço do invisível II* e intitulado: "No limiar de um mundo, Raul Brandão". Nesse estudo, em que Vergílio Ferreira, com sua aguda percepção, reconhece no autor de *Húmus* tantos traços de semelhança com o seu modo de pensar o homem e o mundo, também deixa claro, não sem uma autocrítica, que não bebeu nas idéias muitas vezes paradoxais de Raul Brandão aquilo que viria a transformar-se em matéria do seu romance: a condição humana. Diz-nos ele que eram irmãos – e eu acrescento: de pátria e de angústias – e ele não sabia; que suas idéias, registradas nos muitos romances, ensaios e páginas de diários, tinham-se alimentado em outras fontes, não portuguesas.

Não nos cabe, aqui, discutir a sinceridade de um escritor que nunca se furtou ao calor de uma refrega, embora dela tivesse saído algumas vezes ressentido (leiam-se os diários e o que afirmamos com certeza será confirmado). Pode ser que, até a data em que esse ensaio (referimo-nos a "No limiar de um mundo,...") foi pensado e posteriormente escrito – o que pressupõe, ou, mais que isso, exige a leitura da obra brandoniana –, Vergílio Ferreira não fosse provocado pelo escritor que, produzindo sua obra no período que marca a virada do século e a entrada em cena do modernismo, revela, em sua angústia, os problemas que atingem o homem fini e neossecular, a crise desse homem, do mundo em que vive e da linguagem que o revela. Entretanto, o autor do ensaio *A crise do romance*, ao escrever, em 1978, o romance *Signo sinal*, já tinha pensado – diríamos, com Eduardo Lourenço, obsessivamente – as questões que o angustiaram, de caráter predominantemente ontológico, e, com certeza, já havia lido Raul Brandão. Desta forma – e por mais que Vergílio Ferreira não o confirmasse – o eco do grito que atravessa a narrativa de Raul Brandão ainda deveria estar vibrando no ouvido atento do romancista.

Daí podermos afirmar que *Signo sinal*, escrito seis décadas depois dos gritos lacerados das figuras que se movem na paisagem da narrativa brandoniana, também em tempo de crise, prolonga, de modo mais aprofundado, as interrogações e torna realidade o romance que Vergílio Ferreira tão bem reconheceu como o romance do nosso tempo: aquele que, esquivando-se ao espetáculo (e o espetáculo está em ruínas em *Signo sinal*), aponta para a interrogação que obriga o olhar mais aprofundado, olhar que, em vez de passear pela paisagem, incide sobre ela, fazendo abalarem-se os alicerces de um sujeito que vive num mundo cujos alicerces já se abalaram.

Na verdade, o tempo de Vergílio Ferreira, como fora o tempo de Raul Brandão, é um tempo de crise. Apontemos apenas algumas marcas dessa crise. Em 1917, quando *Húmus* vem a público, o mundo vive a primeira grande guerra e o homem constata o quanto é frágil a sua condição. Em Portugal, a crise econômica sem precedentes que abala o fim do século XIX acaba por acirrar os ânimos republicanos e a monarquia vê seus dias encerrados em 1910, sem que os problemas da nação fossem resolvidos.

O *Húmus*, de Raul Brandão, anuncia um tempo em que se questiona a mesmice, em que os valores se abalam, embora as personagens, à exceção do Gabiru, se alheiem ao processo de mudança, escondendo-se por detrás de máscaras que acabam por fazê-las seres degradados, esvaziados de qualquer problemática existencial. Questiona com vigor o próprio fazer romanesco, optando por não construir uma literatura para o espetáculo, mas para a reflexão. Sua linguagem, por vezes complexa e mesmo difícil, reflete a problemática de um tempo limiar.

O tempo de *Signo sinal* é o de uma revolução já realizada, que expulsara da vida política o ditador e a ditadura cuja presença se impôs por quase meio século. Nesse momento da história os ministérios se sucedem sem que a situação se estabilize. As ruínas do tempo amontoam-se e expulsam o homem de sua morada, embora nada se pudesse comparar à liberdade de dizer e de sentir que a revolução instaura para o homem português, além de deslanchar o ritmo de um progresso que a voz ditatorial quis impedir. À deriva, que é como se sente a personagem vergiliana, o homem procura a casa que há de abrigá-lo.

Se em *Húmus* anuncia-se a espera da morte, num cenário onde a ação é praticamente inexistente quando se refere à vida quotidiana, em *Signo sinal*, como se fosse dado seguimento aos episódios que marcam a História, a morte acontece e carrega com ela praticamente todas as marcas da antiga ordem, da qual restam muito poucos para tentar contar-lhe a história. *Húmus* é um romance de um tempo limiar, entre o século que se acaba (embora concretamente já houvesse acabado há quase duas décadas) e o outro – o nosso – que começa, anunciando o advento de uma nova estratégia narrativa para a literatura portuguesa, antecipando em muito o romance de idéias ou romance-problema que nos seria apresentado por Vergílio Ferreira. Tão nova e perturbadora é essa estratégia, que João Pedro de Andrade, ao comentar aspectos dessa narrativa tão diferente das que na mesma época vieram a público em Portugal, chega a dizer:

> Ao ressuscitar, mais tarde, no *Húmus*, algumas figuras d'*A Farsa*, fá-lo-ia sem o intuito de escrever um romance. Na verdade, *A Farsa* é uma espécie de preparação, a treze anos de distância, da obra em que o gênio do escritor, zombando da técnica e da composição, se mostraria em toda a sua grandeza, criando aquilo a que em linguagem actual chamaríamos um anti-romance.[2]

Na verdade, *Húmus* não é, a nosso ver, um anti-romance. Nem nos parece lícito afirmar que Raul Brandão não tivesse por finalidade escrever um romance, porque o escreveu. Muito menos parece-nos que o escritor zombe da técnica da composição. O que nele ocorre é a séria discussão sobre o que significa fazer um romance nesse momento histórico. Não nos parece, tampouco, que a época seja propícia à construção de personagens heróicas, capazes de transpor obstáculos intransponíveis. Nem é o nosso tempo o tempo de grandes histórias para contar. Nele já se reflete, antecipando o que seria preocupação algumas décadas mais tarde: a crise do romance sobre a qual Vergílio Ferreira discorreria com acerto e aguda percepção,[3] apontando para aquilo que é próprio do romance do seu (nosso tempo), o seu caráter de interrogação permanente sobre todos os aspectos que o compõem. Aponta, também, para o que mais tarde, já em fins da década de 70, J. F. Lyotard, anunciando a condição pós-moderna, afirmaria: para a crise das grandes narrativas. Os problemas do nosso século, que atingiriam o homem, com reflexos evidentes sobre a linguagem em que se expressou ao longo de todas essas décadas, com certeza atingiriam a produção literária.

Húmus é, a nosso pensar – e para usar a expressão que Vergílio Ferreira usou para intitular o seu ensaio sobre Malraux – uma grande interrogação ao destino do homem, o romance-problema, em que, perplexo diante do mundo problemático que o envolve, o homem lançara o seu grito de estupefação para perguntar-se, numa evidente preocupação ontológica "quem sou eu?", talvez pela primeira vez na literatura portuguesa do século XX, numa tentativa desesperada de restabelecer as coordenadas do tempo e de nele se integrar, o que não acontece.

O que sobressai em *Húmus* é a paralisia do tempo, perdido nas ninharias do quotidiano, na insignificância das coisas. "Ouço sempre o mesmo ruído de morte que devagar rói e persiste". Esta frase, que inicia o romance, aponta para um dos problemas fundamentais que constitui a narrativa: a de manutenção, no presente, de um *statu quo* que se perpetua, sem que a ação possa ser concluída.

Assim sendo, as personagens que habitam a vila passam a vida a matar o tempo e a enganar a morte, iludindo-se na repetida atividade quotidiana, marcada pela insignificância, enquanto o tempo, numa lentidão angustiante, corrói, como o caruncho que atinge a madeira, todas as coisas e pessoas, eternamente. Só nos momentos de sonho é que o tempo parece verticalizar-se, instaurando a dinâmica do acontecimento.

Húmus denuncia, antecipando o pensamento sartriano, o absurdo da existência humana, a vida marcada e degradada pela ninharia que sublinha as ações. As imagens que caracterizam a arquitetura da narrativa, num paradoxo insuperável, revelam a existência de uma vida morta, atingida pelo que poderíamos chamar de processo corrosivo que a tudo atinge, em que seres vivos quase que se confundem com as coisas sem alma, esvaziam-se, para transformarem-se em máscaras que, de tão coladas ao rosto, impedem que se revele o ser que sob elas se esconde. Ser, na vila-simulacro (na vida-simulacro), implica não-ser. Envoltos pela "mesma teia pegajosa" que tudo "envolve e neutraliza", os personagens – não mais que esboços – amesquinham-se, pela incapacidade de superar a situação que se instala. Diante da evidência de uma morte anunciada, apequenam-se, caricaturam-se.

Em *Húmus* o homem se acha perdido num labirinto. Mesmo a sucessão das estações, com suas peculiares características, em nada facilita ao homem uma superação, a vitória sobre o círculo para restabelecer a dinâmica da vida , muito menos chegar a conclusões acerca de Deus e da História, que se transforma num

pesadelo. O homem não consegue estabelecer um centro ordenador. A deriva é apalavra de ordem.

Quanto mais o tempo novo é conquista adiada, fonte de pânico, provação e angústia, tanto mais as imagens do velho mundo se impõem como sentido, grotesco, talvez, mas coerente em relação às normas até então estabelecidas. Diante de um mundo que se transforma em ruína, a velha ordem surge como a possibilidade de centramento, de ilusão sim, mas capaz de significar, ainda. Vale a pena citar, aqui, as palavras do próprio autor, ratificadoras das características desse tempo grotesco, sim, mas capaz ainda de significar.

> Agora é que eu compreendo que as palavras que se pronunciavam eram rituais, que os gestos, com séculos de existência, eram necessários e significativos. As frases rançosas das velhas nos dias de enterro, as frases banais eram as únicas capazes de amortecer a dor; este hábito ridículo de jogar o gamão um ópio [...] É preciso fugir à realidade(*Húmus*. p.45-46.)

Permanentemente envolvido no jogo entre a vida e a morte – e pode dizer-se mesmo que, nas circunstâncias em que se constrói a narrativa, a vida, como simulacro, é morte e imobilismo – o homem não consegue escapar ao cerco labiríntico, muito menos encontrar o equilíbrio necessário para poder caminhar. Desta forma, perpetua-se o mesmo, o tédio, o jogo exaustiva e indefinidamente reiniciado.

Em *Húmus*, o mundo absurdo constrói-se a partir da idéia nietzschiana da morte de Deus. .Se Deus existe, pensa o Gabiru / narrador, até a morte tem um sentido; sem Deus, o mundo torna-se absurdo. É preciso, então, recriá-lo, emprestando-lhe nova significação. Entretanto, o sujeito que empreende essa jornada está perdido, não consegue se adequar à realidade.

Se o "eu" que vive a obra está dilacerado, se não consegue superar as tensões e se fragmenta, também vê o mundo desintegrar-se, o que acaba por atingir a unidade da obra, que assim, também se fragmenta. Vergílio Ferreira observa essa tendência apontando para a crise que anunciaria o que ele chama de "nosso tempo", tal como já tinha feito para caracterizar o nascimento de Fernando Pessoa em relação ao que chamou de "a morte de Eça". O tempo velho está em crise e, com ele, a antiga ordem.

O último capítulo de *Húmus*, "Vêm aí os desgraçados", parece desestabilizar a ordem estabelecida. As massas se rebelam, a marcha sobre a cidade parece dizer que estão contados os dias de injustiça, de caos; os mortos vivos, desabrochando em força, como a Primavera, "ascensão da força germinadora que vem do húmus" põem em xeque a ordem burguesa. Pena Viçoso observa aí as palavras húmus e humildes, lembrando que derivam da mesma raiz etimológica (a palavra latina *humus*, *humilis*). O resultado é o esmagamento da rebelião, impedindo a ordem nova, a maquiavélica tática da dominação – as massas controlam-se com a ignorância e um pouco de crença na igreja – retornando ao estatismo inicial.[4] O super-homem nietzschiano, esperança de que o espaço destronado de Deus fosse ocupado pelo homem, é caricaturado. A humanidade deve dividir-se em castas para sobreviver. Os inferiores devem ser mantidos na ignorância. Essa é a constatação mais terrível de *Húmus*: do sonho acordado pelo clamor das multidões, pelo desejo de uma vida autêntica, resta a sufocação do mesmo desejo.

A propósito de *Signo sinal*, diz-nos Vergílio Ferreira que "há um mundo já velho a liquidar, cheio de horror e grotesco, de injustiça e de estupidez". Mas até ao fim, ele de algum modo tem funcionado. O mundo que se anuncia, porém, não tem ainda uma ordenação, ou, se quiser, uma "harmonia".[5]

Como ocorre em *Húmus*, o romance de Vergílio Ferreira resulta dessa tensão entre dois mundos – um, agonizante, que o terremoto que destrói a aldeia e a revolução que abala o país de ponta a ponta se encarregam de liquidar, mas que deixa perambulando pela terra devastada os fantasmas da antiga ordem, e outro que insiste em nascer, mas não ultrapassa o estágio das tentativas para existir. Não há, nesse mundo novo, uma "ordem visível, mas sobretudo assegura a inexistência de uma ordem invisível". Isto porque o nosso tempo se caracteriza pela ausência de valores que permaneçam, assim como num outro tempo permaneceram como verdades indiscutíveis no comportamento do homem, ainda que absurdas, ou injustas, grotescas. E quando esses valores existem, são "julgados substituíveis por valores de expediente que se esgotam à superfície por valores de expediente que se esgotam à superfície do seu caráter aleatório". Como em Húmus, o mundo se configura, para o homem, como um labirinto de ruas por onde ele tem de caminhar, sem que, entretanto, tenha qualquer direção definida a seguir.

Mas o tempo já avançou sobre o do romance de Raul Brandão. O terremoto veio, abalando a terra da nossa condição. Os edifícios fundados por um princípio ordenador são apenas ruínas. A escola, a igreja, o padre, o professor, representantes das instituições, bem como os discursos que anunciam a loucura, os vícios, a moda, as perversões, tudo se transforma num amontoado de escombros.

A revolução veio, sacudindo a mesma terra de ponta a ponta. O apocalipse concretiza-se, já agora em relação à ordem histórico-social e ao sistema de poder, controlado por uma homem que, como deus corporificado e presente, é capaz de tudo e tudo pode. É interessante notar que, durante toda a descrição que faz deste "senhor", prevalecem formas diferentes do mesmo verbo estar, como se estar lhe bastasse para ser. O senhor velho (em tudo semelhante à figura de Salazar), que tudo podia, fora destronado e agora

o comando revolucionário começava a tentar pôr ordem ao caos.

Entretanto, as frases que inauguram a narrativa causam uma certa estranheza. "Vou à deriva pelo labirinto das ruas – estendo-me na areia de ventre para o Sol. Estou bem aqui. Espojado na areia, o olhar errante pelas nuvens. Passam ao alto no azul."[6] (SS, p. 11). Estranha-nos, a princípio, a declaração "Estou bem aqui", na praia, longe da aldeia destruída, distante, portanto, do local de trabalho de reconstrução dessa aldeia, seu topos de origem.

É que o narrador-protagonista vive entre esses dois espaços o seu momento de impasse. Como um crítico da antiga ordem, feita de coisas mesquinhas ou grotescas e absurdas, entende a necessidade de sua transformação. Entretanto, diz ele ser "do desperdício da vida", do lado da arte e, portanto, do não-prático, do não-útil, do não imediatamente eficaz.

Entenda-se: ora aproximando-se da ordem antiga pela memória que se ativa, ora aproximando-se da ordem nova em suas deambulações pela aldeia arruinada ou em obras, ora afastando-se de ambas para estar na praia em comunhão com o cosmos, o narrador não é parte ativa na história que precisa seguir o seu curso, mas que está em suspenso, como à espera de que um acontecimento deslanche a ação. O apocalipse chegou e passou como um terremoto, devastando tudo, surpreendendo o narrador, que caminha entre os destroços como um *flâneur* do final do século XX, que tudo registra, a um tempo aterrado e deslumbrado, mas mantém-se à margem, contentado-se com a conversa com um arquiteto que visita a aldeia e só ele vê.

Do mundo envelhecido é que vêm ao narrador-protagonista as únicas narrativas estruturadas segundo uma lógica temporal. Porque essas imagens que a memória resgata são da infância vivida na aldeia. Nelas é que ainda se podem reconhecer as malhas de um tecido social que se esgarçam e rompem com a ocorrência do terremoto. (Por isso mesmo, no presente, marcado pelo estar sendo ou pela suspensão do devir histórico, as narrativas tornam-se inviáveis.)

São contraditórios os signos que determinam ao discurso a sua caracterização – mesmo paradoxais. Por mais paradoxais que sejam, entretanto, refletem pontos de vista de dois tempos distintos: um, tempo de agora, de aguda e violenta crítica ao que era: outro, em que as coisas se ouvem na memória, "nos limites da memória" – diz-nos Vergílio Ferreira - e lá ficam, fora de qualquer possibilidade de inserção num tempo determinado, ultrapassando-o, para se caracterizarem como mitos. Ou como parábolas, pequenas narrativas tiradas ao quotidiano, em que cada elemento constitutivo representa essa antiga organização perdida que se, por um lado, não se deseja, por outro, vem pôr em evidência, pela organização lógica da narrativa, o que falta: uma ordem que oriente e dê à vida, como às paixões, uma finalidade,.

Assim é que se podem ouvir, na narrativa, as histórias da matança ritual do porco, ou do pisar as uvas para a alegria do vinho, ou história do Luís Guedes, ou a do pai do protagonista, que exige do empregado a cega obediência, mesmo que em dia de chuva e por uma ninharia. Conta ainda a história do roubo da galinha pedrês ou a grotesca história do Chiquinho, que era tarado, e da Palaia, a louca da aldeia; a da Papo-de-Rola e do Relha Velho, ou a comovente história do bolo da Páscoa. Há nessas histórias o que o narrador chama de "harmonia invisível". A história é às vezes repulsiva; ainda assim, ele a conta.

Apesar do horror que algumas cenas despertam, muito mais releva do texto a voz do sujeito supostamente à margem. Supostamente porque, por estar à margem, acaba tornando-se o "guardião da memória da vida", na ordem que o terremoto arruinou, de alguma maneira participante dessa ordem, marcada pela perplexidade, comoção e repulsa.

À promessa concreta de tudo o que preenche as palavras dos pregoeiros do futuro, o protagonista prefere "a promessa de nada". Em vez do ser, que implica a presença do mundo, do futuro e da morte, prefere apenas deixar-se estar. Do agente transformador do homem e do mundo, surge um ser "passento", como diria Álvaro de Campos, disposto a deixar-se penetrar pelas forças do universo, como numa tentativa para recuperar a energia que o pensar e o sofrer os males do homem e do mundo lhe roubam.

Todavia é também verdade que a interferência da memória dos acontecimentos recentes é muito mais forte que o desejo de alheamento, dando-nos a conhecer, de forma intermitente, o desconcerto das idéias que aceleram a construção da aldeia, por intermédio da presença eficaz dos operários que, dirigidos pela voz dos engenheiros, ignoram a possível presença de um Arquiteto (que só o protagonista vê), numa alusão direta à cisão evidente entre engenho e arte, entre técnica e criação, entre o mecânico e o verdadeiramente humano. O que pretendem as novas forças do poder concretiza-se na evidência de que os discursos da nova ordem ainda não se despregaram, segundo Eduardo prado Coelho, da imagem arquetípica do mundo, presente na religião dos povos primitivos. Seja privilegiando a igreja, a fábrica, a escola, o cemitério ou o próprio homem, em qualquer dessas manifestações está a necessidade de um centro ordenador, que hierarquize e qualifique o espaço.

As falas dos políticos e oradores que visitam o espaço arruinado multiplicam-se. Ora são os mensageiros da instrução, ora as mulheres que desfiam rosários, ou o profeta, ou quaisquer outros que venham defender que a sua instituição – fábrica, igreja, escola, e depois o cemitério (sinal de que o homem é um ser-para-a-

morte) – ocupe o centro da aldeia, todos caricaturados pela Muda, uma das sobreviventes ao sismo (junto com o Coxo e a puta Carolina, presenças degradadas na degradação da aldeia), como contraponto sarcástico às falas ideológicas. Entre grunhidos e gestos obscenos, ela é o elemento redutor do sentido que poderiam ter os múltiplos discursos, o sinal do desencanto e da descrença do protagonista.

Como desde o início observamos, não há, da parte do protagonista de *Signo sinal,* qualquer vestígio de uma ação prática. Seu movimento resume-se ao olhar, imaginar, deambular, procurar no labirinto das ruas um Arquiteto cheio de razões e palavras, que ninguém, a não ser ele, ouve ou vê. O olhar que percorre as obras é "errante e vazio", a consciência que tem do seu papel coloca-o "nas margens da criação do mundo". Todavia insiste em tentar recomeçar a contar a história, feita com o trabalho dos homens e o estrépito das máquinas e a tentativa resulta em mais uma frustração É como se descesse uma cortina ao palco, anunciando o fim de uma representação. Mas o que se representa é um drama feito de conflitos insolúveis. A dialética que garante à História a continuidade do seu movimento se interrompe, sem qualquer salto qualitativo, sem a superação desses mesmo conflitos. À exceção das histórias que contam o passado, pequenas histórias que sobrevivem ao caos, nenhuma outra história tem um final.

Como em *Húmus*, a narrativa fecha-se sem avanço. O que Luís Cunha vê tem as cores da podridão e da morte: são muros inacabados, precocemente arruinados, são os "lares dos homens de amanhã" apodrecendo no escuro; a memória se preenche de cadáveres insepultos; a aldeia é como "um vasto cemitério antigo". O que se sabe é a ausência de qualquer chave para o mistério, no presente. O presente, como em *Húmus*, apagado o sonho de reconstrução da vida, paralisa-se, sem perspectiva de futuro. O narrador sabe-se impotente: "Não posso seguir um rumo, ruas inexplicáveis para o que aprendi." (SS, p.241)

Sob o signo da ruína constroem-se os dois romances, apesar da distância que os separa. Sob o signo da ironia defendem-se os narradores, mais o de *Signo sinal* que o de *Húmus*, do sofrimento que a sua impotência, diante do que vêem, provoca. Fracassam todas as tentativas para construir uma narrativa logicamente estruturada, já que o próprio mundo não se estrutura.

Difícil é que não nos sintamos inclinada a identificar a situação vivida na narrativa de Vergílio Ferreira à que vive o Portugal em 1979, data em que se finaliza a escritura de *Signo sinal*. Mais difícil ainda é evitar reconhecer nessa narrativa que aponta para o fim do século XX a presença ainda atual da problemática que Raul Brandão desenvolveu em sua obra-prima. Eduardo Prado Coelho sugere que, na narrativa de Vergílio Ferreira já são sentidos os sinais do pós-modernismo (é bom lembrar que, em momento algum, afirmamos ser Vergílio Ferreira um pós-modernista), entre eles a crise das grandes narrativas. Se assim é, *Húmus* já precursoramente aponta para essa crise, uma vez que seu narrador não consegue contar uma história.

É bom assinalar que não apenas em Vergílio Ferreira essa possibilidade de diálogo se verifica. Para lembrar a mesma época, vale dizer que Augusto Abelaira, em 1979, aproveitando a palavra do romancista do início do século, dá ao romance que traz a público o título *Sem tecto entre ruínas* e que Carlos de Oliveira, na mesma época, publica *Finisterra*, confirmando que Raul Brandão, cuja obra tem sido esquecida pela academia, se tinha algo de imperfeito, de defeituoso, foi, em *Húmus*, o de ter coragem de transformar em palavra o que o seu olhar pressentia, mesmo contrariando a "doxa", num paradoxo que, nem em Vergílio Ferreira, nem em Abelaira, se superou.

Notas

1. FERREIRA, Vergílio. No limiar de um mundo, Raul Brandão. Espaço do invisível II. Lisboa: Arcádia: 1976. p. 171-224.

2. ANDRADE, João Pedro. Raul Brandão. Lisboa: Arcádia [s.d.]

3. FERREIRA, Vergílio. A crise do romance. In: Espaço do invisível I. Lisboa: Arcádia, 1975.

4. VIÇOSO, Vítor Manuel Pena. A máscara e o sonho (vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão) Lisboa: texto fotocopiado, p. 532.

5. FERREIRA, Vergílio. Um escritor apresenta-se. Lisboa: Imprensa nacional / Casa da Moeda, 1980. p.272.

6. FERREIRA, Vergílio. Signo sinal. Lisboa: Bertrand, 1979. Daqui por diante, todas as referências ao romance serão feitas mediante a abreviatura SS.

Imagem Utópica: a viagem em a
***Jangada de Pedra, d*e José Saramago**
e
***Quarup, d*e Antônio Callado.**

Maria de Fátima Sendão Gomes Morashashi
USP

O intuito na presente comunicação é comparar a imagem utópica entre os romances *A Jangada de Pedra,* de José Saramago e *Quarup,* de Antônio Callado, em que ambos tratam do tema viagem. Em *A Jangada de Pedra* a Península Ibérica é desmembrada do Continente Europeu e vai navegando pelo oceano Atlântico, numa viagem à deriva. Em *Quarup*, o padre Nando vai cumprir seu rito de iniciação, em três partes: a busca do amor de Francisca, a construção de um mundo a partir do índio e a busca de uma ação transformadora e revolucionária. As imagens utópicas das viagens de dos romances configurariam um autoconhecimento, a procura da identidade perdida.

Antes de iniciarmos a análise, definiremos a simbologia da viagem - Ela não é apenas uma translação no espaço, é também busca por mudança ou recuperação de uma experiência vivida. Estudar, pesquisar, viver intensamente o novo, são modos de viajar - diz Jung – "do anseio nunca saciado, que em parte alguma encontra seu objeto". O referido autor assinala mais adiante que esse objeto é o encontro da mãe perdida, mas, poderíamos também dizer que é fuga da mãe (romper com o cordão umbilical, a necessária ruptura para a nova vida). Voar, nadar, correr, sonhar, imaginar, equivalem a viajar, porém a verdadeira viagem nunca é fuga nem submissão, é evolução; por isso as viagens iniciáticas tomam a forma de "viagem simbólica", partindo das trevas ao mundo profano ou do inconsciente ao consciente, do sonho noturno para o sonho diurno. As etapas da viagem são ritos de purificação - o arquétipo da viagem é a peregrinação ao "centro" , em busca da terra santa ou saída do labirinto. No sentido primário, viajar é procurar. Além de viajante o homem é a própria viagem.

A imagem utópica em *A Jangada de Pedra-(JP),* é a Península Ibérica que se desprender do Continente Europeu e tornar-se ilha. Comparando com *A Utopia* de Tomás Morus ambas as ilhas buscam sistemas culturais próprios, obtendo-se a identidade e neste sentido o desejo se concretiza.

O projeto utópico de Saramago leva Portugal e Espanha para o Atlântico Sul construindo um futuro ibérico em meio à unificação européia, separando-se do velho mundo. Saramago, em entrevistas a jornais, desabafa: *"Portugal, este país que somos, é hoje o mais atrasado da Europa. Nenhuma glória passada ou sonho futuro pode ignorar a dura realidade. A integração será aquele santo remédio que não mais conseguiremos sozinhos."*

"A Península Ibérica separa-se porque nunca esteve ligada à Europa. Se olharmos a história da Europa, veremos que esta área, para além de ter suas características próprias, foi sempre vista como qualquer coisa de apendicular. A Europa como tal nunca existiu. Existiram sim, focos de domínio. No fundo nos últimos anos tudo se tem passado entre Alemanha, França e Grã-Bretanha. Depois com as transformações políticas do século vinte - e só no século vinte, a Europa foi atravessada por duas guerras monumentais- toda essa imprecisão se agravou..." [1]

A Jangada de Pedra tem um sentido revolucionário e propõe uma nova leitura parodística da Bíblia, como na passagem do Êxodo - paradigma da luta de libertação de um povo escravizado. A ruptura da península poderia então significar o desejo e o ato da busca da "terra prometida". O seu percurso não é de atravessar o Mar Vermelho, mas sim fixar-se no Atlântico Sul, entre África e América do Sul, continentes da mesma identidade cultural.

Mas nem só a Península Ibérica viaja, os personagens também viajam, dentro da península, com um sentido de solidariedade - o papel de protagonista de um romance, geralmente é desempenhado por um personagem apenas - Neste romance não há um protagonista, mas sim, cinco personagens que dividirão entre si os momentos de uma viagem solidária. Não são iguais, cada um tem suas características próprias que se juntam ao mesmo oceano. Os personagens, figuras misturadas entre o humano e o sagrado, são unidos por um laço comum nessa viagem à deriva, assegurando assim a construção de uma realidade maravilhosa, um sonho, uma utopia.

Saramago neste romance não está preocupado apenas com Portugal e Espanha, que seria mero nacionalismo, mas com o mundo em relação aos indivíduos e vice-versa.

A Jangada de Pedra organiza-se pelo inconsciente coletivo; o povo em busca da identidade. A península parou (p.317), mas a viagem continua. Eis a síntese do romance, fazer funcionar a democracia

Em *Quarup* o personagem Nando, o herói individual, coloca-se como eco das aspirações coletivas. Ao longo dos sete capítulos do romance podemos verificar seu desenvolvimento crescente, em sua "viagem" utópica, como segue:

O ossuário - Nando é apresentado como se fosse o esqueleto do personagem, um padre submisso às ordens superiores; sua missão seria catequizar os índios, mas há um obstáculo, a relação homem-mulher, na questão do voto de castidade. Nando teme ver as índias nuas no Xingu. Conhece Levindo, revolucionário refugiado que se esconde no Ossuário e Francisca, noiva de Levindo, que é artista plástica e está restaurando os azulejos do local. Ele apaixona-se platonicamente por Francisca. Antes da sua partida para o Xingu, Winifred inicia-o na educação sexual.

O éter - Neste capítulo o éter representa a "liberação geral dos sentidos", a necessidade de perder-se para encontrar-se, o exercício do autoconhecimento. Nando conhece um grupo de pessoas no Rio de Janeiro e entre elas, Vanda, a continuadora da sua educação sexual e, posteriormente Lídia, a preparação para o amor pleno com Francisca.

A maçã - No sentido bíblico a maçã é o fruto do pecado - Adão e Eva são expulsos do paraíso, por terem comido o fruto proibido - Nando está pronto para "pecar", sair do "velho mundo" para entrar no "mundo infernal": acontecer de verdade e não platonicamente, como no amor idealizado nas relações entre ele e Francisca.

Nestes três capítulos, Nando cumpriu seu rito de aprendizado interior, o sonho noturno, preparação para assumir sua vida plena exteriormente: é o sonho diurno. No capítulo seguinte ocorre a concretização do amor pleno e a iniciação dum "novo homem".

A orquídea - É o centro do romance, capítulo que leva a expedição em busca de Sônia e ao centro do Brasil e onde Nando viu pela primeira vez Francisca transferida para seu mundo real, Eles se amam na vereda das orquídeas. Nando não é mais padre.

A palavra - Apresenta a teoria necessária para o novo homem. Francisca leva a terra do centro geográfico para Pernambuco, promessa feita a Levindo. Permanecendo fiel a seus ideais, passa a alfabetizar camponeses, dando-lhes uma formação da consciência política. Com o golpe militar de 64, ocorrem várias prisões, entre elas, a de Nando, preso por simpatizar com a esquerda.

A praia – Ocorre aqui a aplicação da teoria. Na nova missão, o apostolado do amor, Nando difunde aquilo que aprendera com Francisca, a arte de amar, numa comunhão total dele com o mundo exterior. Neste capítulo ocorre também a festa igual a quarup, homenageando Levindo, o guerrilheiro.

O mundo de Francisca - a transformação da identidade. Nando troca de nome, e passando a chamar-se Levindo, acaba sendo perseguido por militares, porque a esquerda se desmantela. Nando parte para o sertão numa nova luta, guarda no bolso as cartas de Francisca, restam apenas como lembrança. A paixão por Francisca é superada. A construção do personagem está pronta para seguir seu caminho.

O homem é o construtor de sua história. Nessa perspectiva os romances se igualam e diferem-se da forma de viagem. Em *Quarup* o personagem individual tem aspiração coletiva, desenvolve-se na medida em que a narrativa cresce, numa viagem de transformação revolucionária. Em *JP,* os personagens são todos viajantes e podem ser agrupados em coletivos e individuais, representando assim a própria península em viagem. Toda essa atitude de querer repensar a história e mudar sua realidade, está ligada ao íntimo, no desejo a ser alcançado, a chegada ao "centro", ou seja o autoconhecimento.

Notas

1. Pedrosa, Inês "A Península Ibérica nunca esteve ligada à Europa" entrevista Revista Letras, em 10.11.86

Bibliografia

ABDALA, B. JR. *Literatura, História e Política*, Ed. Ática, São Paulo, 1989.

Bíblia Sagrada, por Frei Alcindo Costa , Stampley Pub. São Paulo, 1974.

ABENSOUR, M. - *A utopia socialista: uma nova aliança entre e religião*, Ed. Unicamp, Campinas-SP, pp.177-238, 1990.

CALLADO, ANTONIO - *Quarup*, Civilização Brasileira, 4ª ed., Rio de Janeiro, 1969.

CHEVALIER, J. E CHEERBRANT,A. *Dicionário dos Símbolos*, 10ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1996.

CHIAPPINI, L. M. L. *Antonio Callado*, Literatura Comentada, Abril Cultural, São Paulo, 1982.

CIRLOT, J.E. *Dicionário de Símbolos*, Ed. Moraes, São Paulo, 1996.

FEITOSA, M.M.M. - *A Condição Ibérica em A Jangada de Pedra de José Saramago*, São Paulo, 1992.

JAMESON, F. *O inconsciente político*, Ed. Ática, São Paulo, 1992.

MORRIS, W. - *Utopia libertária e novação técnica* In: Miguel Abensour, O novo espírito utópico, Ed. Unicamp, Campinas- SP, pp. 115-175, 1990.

MORUS, T. - *Utopia*, Ed. Guimarães, Lisboa, 1990.

SARAMAGO, JOSÉ - *A Jangada de Pedra,* Cia das Letras, São Paulo, 1994.

Imagens de Jesus: *a relíquia* e *memórias de Judas*

Aparecida de Fátima Bueno
Universidade Federal de Viçosa

1. Introdução

Em *Álbum de Família*, num capítulo dedicado à *Relíquia*, Óscar Lopes afirma que a versão da morte de Jesus, tal como ocorre nessa obra de Eça de Queiroz, tem um precedente em *Les mémoires de Judas*, de Petruccelli della Gattina, já que, do mesmo modo que no texto de Eça, no romance do escritor florentino "Jesus é conscientemente narcotizado para alívio dos sofrimentos e para simulacro da ressurreição"[1]. Aliás, diversos críticos já comentaram que há uma proximidade entre esses dois romances, sem entretanto, debruçarem-se sobre eles e efetivamente discutirem como se daria esse contato. De fato, um confronto entre as duas obras revela que as proximidades entre elas não se restringem ao episódio da Paixão de Cristo. Discutir, portanto, as relações entre as imagens de Jesus presentes nos dois romances é o objetivo desta comunicação.

2. Les Mémoires de Judas

> *C'était le 15 du mois de Thisri, le soir de la fetê des Tabernacles,*
> *la septième année du gouvernement de Ponce Pilate à Jérusalem.*[2]

O livro de Petruccelli della Gattina, publicado em Paris no ano de 1867, tem como narrador, como o próprio título sugere, Judas que, como sabemos, segundo a tradição bíblica, foi o apóstolo que traiu Jesus. Entretanto, no romance de Gattina, Judas faz parte de um grupo de conspiradores, que reúne representantes de diversas seitas judaicas, e que luta contra a dominação romana na Judéia.

Três mulheres terão participação decisiva nessa trama: Cláudia, mulher de Pilatos, que se unirá temporariamente aos conspiradores; Ida, que, de fato, se chama Míriam, e é irmã de Jesus, mas que depois saberemos ser amante do procurador romano, e por quem Judas se apaixonará; e Maria de Magdala, que no início é amante de Judas, porém depois o abandona e se une aos seguidores do novo profeta da Galiléia.

Um outro personagem que terá grande participação nessa trama é Jesus Bar Abas. Este personagem, bufão como Judas no-lo apresenta, tem uma relação estreita com a família de Jesus. Casado com uma irmã da mãe do Rabi, acolherá em sua casa Míriam, a quem depois venderá a um soldado romano sem saber que, de fato, o comprador é Pilatos, que havia se encantado com a beleza da jovem hebréia. Bar Abas se considera, portanto, por afinidade de parentesco, tio de um dos personagens importantes dessa história.

O romance de Petruccelli della Gattina tem todos os ingredientes de um grande folhetim. No início da trama, Pilatos e sua mulher pouco convivem, pois Cláudia acha que o marido se casou com ela apenas por interesse, desprezando-o por isso. Já Pilatos supõe que a esposa seja amante de Judas, pela proximidade existente entre eles. Judas, no entanto, como já comentamos, ama Ida, sem saber que ela é, de fato, amante do marido de Cláudia. E assim constrói-se a ciranda amorosa do romance: Judas ama Ida/Míriam, que ama Pilatos, que ama Cláudia, que só mais tarde vai se apaixonar pelo marido.

A aproximação de Cláudia e Judas se dá pelo interesse dela de se unir aos conspiradores. Ela justifica esse seu envolvimento na conspiração contra Roma por seu desejo de se vingar de Tibério, já que ela e a mãe haviam sido humilhadas pelo imperador romano. Cláudia sugere que os revoltosos utilizem os tesouros do Templo de Salomão, para que possam comprar a aquiescência dos soldados e fomentar a revolução[3]. Judas acata essa sugestão, mas, para sublevar o povo, ele e Hannah, líder do sanedrim, haviam concordado da necessidade de um profeta, de um Messias, que unificasse as diversas seitas, que pudesse ser manipulado por eles ou descartado caso se tornasse inconveniente. Em função dessa estratégia, Judas deixa Jerusalém à procura de um homem que se encaixasse nesse perfil. É assim que acaba encontrando Jesus, que prega em Cafarnaum. É assim que reencontra Maria de Magdala, entre os seguidores desse novo profeta.

Assim que conhece Jesus, e pode travar um contato maior com ele durante uma ceia em casa de Maria de Magdala, Judas tenta arrebanhá-lo para o projeto central de sua vida: a luta para expulsar o invasor romano. Descobrem então as divergências que existem entre o pensamento de cada um deles[4]. Judas acredita que o que pode unir as várias seitas judaicas é o ódio ao estrangeiro. Jesus, que tem críticas e condena veementemente essas várias seitas, se decepciona com essa perspectiva, pois vem para pregar o amor entre os homens[5]. Entretanto, apesar das divergências, Judas convence Jesus a ir pregar em Jerusalém e

pensar em sua proposta: de unir-se aos conspiradores e vir a ser o profeta que vai libertar o povo judaico do jugo romano.

A trama então ganha um outro rumo. Judas se aproxima de Ida, sem saber do envolvimento dela com Pilatos, mas sabendo parte de sua história através de Bar Abas, que também desconhece que o verdadeiro amante da sobrinha é o procurador romano. Sabendo que Ida foi abandonada pelo amante, Judas tenta de tudo para se casar com ela. No dia das bodas, no entanto, Jesus, que é convidado do noivo, denuncia diante de todos a situação da irmã: "– *Quoi! nous sommes ici chez la maîtresse de Pilate! On épouse la maîtresse de Pilate!*"[6]. Ficamos sabendo, então, que Judas narra distanciado quarenta anos desses acontecimentos que viveu: "*Hélas! quarante ans sont passés depuis ce jour fatal et je tremble encore, en écrivant ces phrases*"[7].

Depois desses fatos a trama se intensifica. Cláudia, já apaixonada pelo marido, fica mais que consternada quando sabe de sua ex-amante; decide permitir, entretanto, que esta continue viva desde que nunca mais se aproxime de Pilatos. Enquanto isso, Jesus, que se encontra em Jerusalém, tomou uma decisão muito importante e que comunicará a Judas: decidiu que não se unirá aos conspiradores, pois abdicou do papel de Messias político: "*Le rabbi de Nazareth renonçait définitivement au rôle de messie politique, qu'il avait caressé quelque temps, après le tableau que je lui avais dessiné de la situation des esprits dans l'ancien royaume d'Hérode*"[8].

A decisão de Jesus está intimamente vinculada ao fato de ter pregado em diversas províncias não judaicas e ter constatado que o ódio aos estrangeiros não era tão grande assim[9]. Judas vai nos revelar que só soube da decisão de Jesus tarde demais, quando não podia fazer mais nada para evitar uma catástrofe: *"Le rabbi ne me dit rien cependant de son changement intérieur, de ses dispositions agressives. Je ne le sus que trop tard, helás! quand une suite d'imprudences avait rendu le mal irréparable et le remède impossible. Puis d'autres complications vinrent précipiter la catastrophe*"[10].

Jesus passa então a pregar no Templo e acaba provocando a ira dos judeus. Se os saduceus e essenianos, cada um em função de seu interesse próprio, são tolerantes com as admoestações do Rabi de Nazaré, com o ataque e críticas que este faz à lei judaica e ao comportamento dos membros de diversas seitas, entretanto os fariseus não aceitam a sua pregação e denunciam-no ao sanedrim[11]. O tribunal judaico acata a denúncia e, depois de interrogá-lo, tentando convencê-lo a rever as suas posições, decreta a sua prisão.

Judas deixa claro que se precisasse sacrificar o Messias em função da sua causa, do movimento revolucionário a que está engajado, não hesitaria. Porém, como acredita que Jesus é o único que pode intervir a seu favor, diante de Ida, faz tudo para proteger o irmão da amada.[12]

Após a prisão e condenação de Jesus, a sua única saída seria a intervenção de Pilatos. Ida, sabendo da condenação do irmão, procura o antigo amante, mas ao ser vista por Cláudia acaba presa e jogada por esta num tanque cheio de moréias, que a devoram viva.

Pilatos, como registra a tradição bíblica, tenta salvar Jesus, mas, pressionado pelos próprios judeus que ameaçam denunciá-lo a César, acaba condenando-o. Ainda tenta livrá-lo propondo ao povo a libertação de um prisioneiro. O povo, no entanto, escolhe Bar Abas, que havia sido preso por ter matado um homem que atentou contra a sobrinha, talvez o único ato heróico deste personagem durante toda a narrativa.

Não havendo mais o que ser feito, Judas e Maria de Magdala decidem tentar reverter esse quadro com um estratagema arquitetado por ele: dar a Jesus um vinho narcotizado que o colocasse em coma profundo e, com isso, simulasse a sua morte. Judas consegue também que Joseph de Ramatha, personagem que não havia aparecido até então, reivindique o corpo, para enterrá-lo em sua propriedade particular. Maria de Magdala, como fica sugerido, seduz o centurião romano responsável pela crucificação, Lentulus, conseguindo para Jesus tratamento especial. Ficamos sabendo que ele não tem seus pés trespassados pelos cravos, e é apoiado de maneira especial na cruz para não sofrer tanto. Judas e Maria, entretanto, ficam preocupados com a aparência de Jesus e temem ter exagerado na dose do vinho:

> *Le rabbi ne répondit cependant pas un mot. Sa lutte intérieure se peignait sur sa figure, crispait son front, ternissait tour à tour ou faisait flamboyer son regard. (...) Une fièvre intense s'alluma immédiatement dans son sang. Bientôt après il demanda à boire. J'empreignai une éponge dans le vin épicé et la lui portai aux lèvres. Le rabbi but, et dix minutes après, il tomba dans une espèce de coma si complet, si puissant, que Marie et moi craignîmes um instant que la forte dose du narcotique qui devait soulanger la douleur ne l'eût empoisonné.*[13]

Depois desses acontecimentos a narrativa se precipita. Jesus, aparentemente morto, é retirado com cuidado da cruz e transportado até o jardim de Joseph de Ramatha. Judas então nos conta que ele e Maria cuidam de Jesus, e que, dois dias depois, ela espalhou entre os discípulos que o Rabi havia ressuscitado:

> *Marie fut sublime jusqu'au bout.*
> *Le surlendemain, elle répandit la nouvelle parmi les disciples du rabbi que celui-ci était ressuscité.*
> *C'etait nécessaire pour assurer le succès de tout ce que nous venions de faire, l'impunité de Lentulus, l'oubli de Pilate, calmer les consciences timorées des membres du sanhédrin, qui avaient cru la loi outragée et devaient la croire vengée.*
> *Pilate et Hannah cependant surent de moi la vérité.*[14]

Judas termina esse capítulo, o penúltimo da obra, falando que "*Trois mois après, ma soeur veuve, Noah* [uma escrava que servira Ida]*, mon ami et moi, nous nous embarquions à Joppa pour Tarente*"[15]. Por fim, no último capítulo, bastante breve comparado aos outros, ficamos sabendo que se passaram três anos e o grupo que partiu de Jerusalém se encontra em Roma. Ficamos sabendo por Judas também que **esse seu amigo** encontra-se muito doente: "*Mon ami se mourait de consomption*"[16]. É interessante que em nenhum momento se explicita a identidade desse amigo, que tudo leva a crer tratar-se de Jesus. O que sabemos, e que Judas nos conta, é que **esse amigo** definha de tristeza já há três anos, desde que chegaram de Jerusalém. Nesse último capítulo nada mais resta a fazer, tanto que, após descrever os últimos instantes de agonia de Jesus, Judas declara que "*Il était mort*", e assim termina o romance de Petruccelli della Gattina.

3. A relíquia e Les mémoires de Judas>

> *Tu poses en Christ; nous cherchons un général. Tu te proclames Dieu; nous avons besoin d'un tribun que crie au peuple: Lève-toi, Dieu le veut!*[17]
>
> *Nós esperamos um Messias que traga uma espada e liberte Israel, e este, néscio e verboso, declara que só traz o* ***pão da verdade****! (...) A única verdade útil é que não deve haver romanos em Jerusalém!...*[18]

Havíamos dito que Óscar Lopes aponta uma estreita relação entre a versão de Eça para o episódio da crucificação e a que aparece na obra de Petruccelli della Gattina. De fato isso ocorre, afinal, no episódio do sonho do Raposão, ficamos sabendo que também foi dado a Cristo um vinho narcotizado para simular a sua morte, porém seus amigos não conseguem reanimá-lo depois:

> – Ao anoitecer – segredou o homem por fim, com um murmúrio triste de água correndo na sombra – voltámos ao túmulo. Olhámos pela fenda: a face do Rabi estava serena e cheia de majestade. Levantámos a pedra, tirámos o corpo. (...) Em casa de José estava Simeão o Essénio, que viveu em Alexandria e sabe a natureza das plantas: e tudo fora preparado, até à raiz do baraz... Estendemos Jesus na esteira. Demos-lhe a beber os cordiais, chamámo-lo, esperámos, orámos... Ma ai! Sentíamos, sob as nossas mãos, arrefecer-lhe o corpo!... Um instante abriu lentamente os olhos, uma palavra saiu-lhe dos lábios. Era vaga, não a compreendemos... Parecia que invocava seu pai, e que se queixava de um abandono... Depois estremeceu: um pouco de sangue apareceu-lhe ao canto da boca... E, com a cabeça sobre o peito de Nicodemos, o Rabi ficou morto![19]

O que não é possível inferir é o grau de participação de Jesus nessa farsa. Aliás, em nenhuma das duas obras dá para saber com exatidão se Jesus foi conivente com o ardil preparado por seus amigos para salvá-lo, se foi, portanto, **conscientemente narcotizado**, como quer Óscar Lopes. No romance de Gattina parece que o Rabi não tem conhecimento do plano de Judas, mas depois de executado resigna-se a ele ou não tem forças suficientes para fazer algo que mude o destino que Judas lhe traçou. Vemos no fim da obra, depois de passados três anos da crucificação, um Jesus doente, melancólico, que em nada lembra o profeta que pretendia mudar a lei judaica, que dizia que vinha para começar uma outra história do povo de Deus:

> *Depuis trois ans, mon ami dépérissait. Il était toujours triste, souvent même sombre. Il ne souriait plus jamais. Il parlait aussi rarement, évitant toute souvenance du passé. De ses connaissances de jadis il ne voulut voir personne. Marie de Magdala seulement lui écrivit trois ou quatre fois, implorant de venir nous rejoindre à Rome. Mon ami lui répondit, fort ému, fort touché, mais lui enjoignant de rester en Syrie. Un seul homme cependant fut reçu: un certain Saul de Tarse, un homme d'esprit élevé, mais nébuleux et enthousiaste. Il vit deux fois mon ami et causa longtemps avec lui en tête à tête. Puis, plus personne, plus rien. Mon ami vivait dans une tombe au milieu du monde.*[20]

No romance de Eça, como vimos, ficamos sabendo o que aconteceu com Jesus após a crucificação por um dos companheiros do essênio Gad. Sabemos que os amigos de Jesus tentam reanimá-lo, mas são mal sucedidos; portanto, quanto a esse aspecto, não é possível comparar as duas obras, já que o Jesus de Eça não sobrevive e mal balbucia umas palavras antes de falecer. Parece que, quanto a morte do Messias, não é possível estabelecer maiores contatos entre os dois romances, além dos já comentados, de que nos dois

casos Jesus não morre crucificado, que o subterfúgio para que aparentasse estar morto é o mesmo: o ter ingerido um vinho narcotizado que possibilitou a simulação da morte, e que a ressurreição é, portanto, nas duas versões, uma farsa. Os dois livros têm, entretanto, em relação a outros trechos, muito mais em comum.

N'*A relíquia* há um longo episódio em que Topsius e Teodorico assistem a uma discussão entre Gamaliel, Manasés e Osanias a respeito de Jesus. Nesse momento, os três colocam-se favoráveis à condenação do Rabi, e apresentam vários argumentos em que expõem suas críticas à atuação desse profeta da Galiléia, enquanto Gad, que se encontra ali presente, tenta defendê-lo dos ataques dos outros. O essênio diz que Jesus prega "a Caridade, a Fraternidade, a Justiça, a Misericórdia, e as formas novas, belas, divinamente belas, do Amor!"[21]. Seus opositores colocam que nada há de original ou de individual nessa pregação e Gamaliel argumenta:

> – Que há de original e de individual em todas essas ideias, homem? Pensas que o Rabbi as tirou da abundância do seu coração? Está cheia delas a nossa doutrina!... Queres ouvir falar de Amor, de Caridade, de Igualdade? Lê o livro de Jesus, filho de Sidrah... Tudo isso o pregou Hillel, tudo isso o disse Schemaia! Coisas tão justas se encontram nos livros pagãos que são, ao pé dos nossos, como o lodo ao pé da água pura de Siloeh!... Vós mesmos, os Essênios, tendes preceitos melhores!... Os Rabbis de Babilónia, de Alexandria, ensinaram sempre leis puras de Justiça e Igualdade! E ensinou-as o teu amigo Iokanan, a quem chamais o Baptista, que lá acabou tão miseravelmente num ergástulo de Makeros...[22]

Em *Les mémoires de Judas*, também é um personagem chamado Gamaliel que faz observações bastante próximas as de Eça, só que interrogando diretamente Jesus:

> *Mais tu n'as pas enseigné un seul précepte qui n'eût pas été ordonné avant toi par nos pères de la sagesse. Moïse, Antigone de Soco, Jésus fils de Sidrah, les prophètes, Hillel, Schemaya, Abtalion, l'Ietzira, le Zohar, le Baptiste, les esséniens, Judah bar Béthyra, Jonathan bar Uziel...nos rabbis de Jérusalem et d'Alexandrie, et ailleurs Cakya-Mouni, Joé, Confucius...tous ont proclamé, avant toi, les lois de l'amour et de l'égalité. Quel est le pacte nouveau que tu portes? Que nous enseignes-tu de nouveau?*[23]

Como vemos, os dois autores acabam citando quase que os mesmos nomes: Jesus, filho de Sidrah, Hillel, Schemaia, os essênios, os profetas de Alexandria, o Batista, etc. Mais que isso, a estrutura do discurso de ambos é muito próxima, só divergindo pelo fato de no romance do escritor florentino Gamaliel interpelar diretamente o Rabi, enquanto na obra de Eça ser Gad o interlocutor dos opositores de Jesus.

Voltando aos pontos em comum entre *A relíquia e Les mémorias de Judas*, há na fala dos personagens dos dois romances uma acusação ao fato de Jesus proclamar-se filho de Deus, e, com isso, desafiar a lei judaica. O personagem de Eça diz:

> – Nós temos uma Lei, a nossa Lei é clara. Ela é a palavra do Senhor; e o Senhor disse: "Eu sou Jeová, o eterno, o primeiro e o último, o que não transmite a outros nem o seu nome, nem a sua glória: antes de mim não houve Deus algum, não existe Deus algum ao meu lado, não haverá Deus algum depois de mim..." Esta é a voz do Senhor. E o Senhor disse ainda: "Se pois entre vós aparecer um profeta, um visionário que faça milagres e queira introduzir outro Deus e chame os simples ao culto desse Deus, – esse profeta e visionário morrerá!" Esta é a Lei, esta é a voz do Senhor. Ora o Rabbi de Nazaré proclamou-se Deus em Galiléia, nas sinagogas, nas ruas de Jerusalém, nos pátios santos do Templo... O Rabbi deve morrer.[24]

Já na obra de Petruccelli della Gattina, temos:

> *Tu l'as déchirée; tu as blasphémé. (...) Or notre lois est précise. Le Seigneur a dit: "Je suis Jehovah, l'élu, l'éternel, le premier et le dernier; je ne transmets à d'autres ni mon nom, ni ma gloire... Il n'y en aura pas après moi... Il n'en existe pas avec moi... Je suis l'élu qui crée la lumière et les ténèbres, qui donne tour à tour la paix et répand l'adversité... C'est à moi seul que la vie éternelle appartient; seul je suis le Dieu fort, le Dieu juste, le Dieu libérateur, rédempteur, sauver..." N'est-ce pas celle-ci la loi?*[25]
>
> *Or, la loi ajoute: "Si donc il s'élève au milieu de vous un prophète, ou songeur, qui fasse quelque signe ou miracle, et que le signe ou miracle dont il aura parlé s'accomplisse; s'il vous propose en même temps d'introduire quelque autre Dieu que vous n'avez point connu, et de le servir; vous n'écouterez point les paroles de ce prophète, ou songeur. (...) Mais ce prophète, ou songuer, mourra, et la main de tout le peuple sera sur lui." Est-ce la loi?*
>
> – *C'est la loi.* [responde Jesus]

> *– Eh bien, tu ne t'es pas proclamé Dieu seulement en Galilée, seulement dans les synagogues, seulement sous les portiques et dans les cours du Temple, tu es venu nous le prêcher jusque dans les salles du trésor public. (...)*[26]

As citações são longas, mas mostram que nos dois romances encontramos os mesmos argumentos, mesmo se levarmos em conta que ambos podem ter se inspirado nos textos do Velho Testamento, como admite em nota Petruccelli della Gattina[27], falando da fonte que usou. Há um outro momento, também, em que os dois autores parecem estar usando as mesmas fontes. Trata-se de uma passagem em que se fala dos milagres atribuídos ao Rabi. Em *Les mémoires de Judas*, Gamaliel, que, como já foi dito, interroga Jesus, tece as seguintes considerações a respeito dos poderes de taumaturgo do profeta da Galiléia:

> *– (...) Tu as fait des miracles: Athalide, fils de Mercure, Esculape, Hercules,* ***Gabienus****, Polycrates, Amphion, Hérès, Orphée,* ***les filles du grand-prêtre Anius****, les prêtresses de Diane, de Féronie, d'Hirpicus,* ***Simon de Samarie****,* ***Apollonius de Thiane****, Auguste, tous les médecins, tous les charlatans, tous les prêtres des religions étrangères, le cheval Pégase,* ***le poison Oannès qui prêchait sur les rivages de L'Euphrate****, en ont fait, en font autant et d'aussi miraculeux que les tiens.*[28]

No romance de Eça, por sua vez, Manassés e Osanias ridicularizam Gad por afirmar que Jesus faz milagres:

> – Sossega, Gad, [fala Manassés] outros têm feito milagres! **Simão de Samaria** fez milagres. Fê-los **Apolónios**, e fê-los **Gabíneos**... E que são os prodígios do teu galileu comparados com **os das filhas de Grão-Sacerdote Ânios**, e aos do sábio Rabbi Chekiná?
>
> E Osanias escarnecia a simpleza de Gad:
>
> – Em verdade, que aprendeis vós outros, Essênios, no vosso oásis de Engaddi? Milagres! Milagres até os pagãos os fazem! Vai a Alexandria, ao porto do Eunotos, para a direita, onde estão as fábricas de papiros, e vês lá Magos fazendo milagres por um dracma, que é o preço dum dia de trabalho. Se o milagre prova a divindade, então é divino **o peixe Oannes**, que tem barbatanas de nácar **e prega nas margens do Eufrates**, em noites de lua cheia![29]

Como vemos, a semelhança entre os dois trechos é tal que quase dispensa comentários. O personagem do romance de Gattina cita apenas um número maior de nomes daqueles que, como Cristo, fazem milagres. Fora isso é evidente a proximidade entre as duas obras, mesmo que elas possam ter tido uma fonte em comum, se considerarmos que Eça de Queiroz possa ter lido o verbete "Milagres", do *Dictionnaire philosophique*, e o *Extrait des sentiments de Jean Meslier*, de Voltaire, que são as fontes citadas por Petruccelli della Gattina no seu romance.[30]

Como vimos, é inevitável não considerarmos, pela proximidade existente entre os dois romances, que Eça teve mais que um contato com a obra de Petruccelli della Gattina, que de fato a tomou por modelo, não se restringindo ao episódio da crucificação, como apontava Óscar Lopes no ensaio a que já nos referimos. Certamente há muito mais ainda a ser dito sobre as relações existentes entre esses dois romances, ou mesmo, sobre as outras possíveis fontes de Eça, interesse que está no cerne de uma pesquisa que estamos realizando. Porém, devido a falta de tempo, essas reflexões ficarão para uma outro momento.

Referências Bibliográficas

Bíblia Sagrada. 6. ed. São Paulo, Paulinas, 1954.

GATTINA, F. Petruccelli della. *Les Mémoires de Judas*. Paris, Librairie Internationale, 1867.

LOPES, Óscar. Três livros de Eça. *Álbum de Família*. Lisboa, Caminho, 1984. p.69-114.

QUEIROZ, Eça de. *A Relíquia*. Porto, Lello & Irmão, 1950.

Notas

1. Lopes, 1984, p.94.

2. Gattina, 1867, p.7.

3. Cf. Gattina, 1867, p.145-146.

4. Cf. Gattina, 1867, p.224-233.

5. "- *Eh bien, rabbi, tu as tort de les condamner* [os saduceus, os fariseus e os essenianos]*. Ton rôle à toi, c'est de concilier. La séparation tue la nation juive. Il faut trouver le point de contact, le terrain neutre où tous les partis puissent se donner la main, laissant à chacun son libre mouvement dans son propre cercle.// - Ce terrain existe-t-il?// - Il existe. C'est la haine de tous et de chacun contre le étranger.// - La haine, toujours la haine! s'écria Jésus avec un sentiment de douleur. Et moi que rêvais de faire de l'amour le code du monde!// - Rabbi, tu as bien dit: tu rêvais. L'amour tue, rabbi. C'est ce rocher de la haine, c'est cet amour en révolte qui donne au monde la variété et l'énergie. (...) Ne cherche pas à nous rendre tolérables nos oppresseurs. Toutes nos discordances se mettent à l'unisson dans ce cri d'exécration. Ce qu'il nous faut, rabbi, c'est que Dieu aussi entre dans la partie, et que l'homme que se dit son prophète, son messie, ou son fils, pousse le même cri au nom de Dieu.*" Gattina, 1867, p.231.

6. Gattina, 1867, p.314.

7. Gattina, 1867, p.314.

8. Gattina, 1867, p.267.

9. Cf. Gattina, 1867, p.325-326.

10. Gattina, 1867, p.326.

11. Cf. Gattina, 1867, p.330-332.

12. "*Je connaissais mes hommes. Je savais que cela ne pouvait aboutir qu'à une rupture éclatante, dans laquelle le rabbi aurait été brisé sans merci et accablé de tous les torts. Jusque-là, j'avais agi pour la conspiration, me sociant vraiment peu qu'un rabbi ou deux dussent être écrasés. Maintenant que la sort de mon amour pour Ida s'appuyait sur la tête de son frère, le rabbi me devenait précieux sous tous les points.*" Gattina, 1867, p.356.

13. Gattina, 1867, p.455.

14. Gattina, 1867, p.457.

15. Gattina, 1867, p.457.

16. Gattina, 1867, p.458.

17. Gattina, 1867, p.401.

18. Queiroz, 1950, p.185.

19. Queiroz, 1950, p.263-264.

20. Gattina, 1867, p.459. O interessante dessa passagem é que o único contato de Jesus é um **certo Saulo de Tarso**. Como sabemos, Saulo, que depois batizar-se-á com o nome de Paulo, será um dos principais apóstolos do Cristianismo, responsável, para muitos, pelo fato de essa religião não ser mais uma entre as diversas seitas que proliferavam na Palestina naquela época, e ter-se transformado na religião que congregará grande parte das nações do Ocidente.

21. Queiroz, 1950, p.182.

22. Queiroz, 1950, p.182.

23. Gattina, 1867, p.396.

24. Queiroz, 1950, p.184.

25. Gattina, 1867, p.389.

26. Gattina, 1867, p.390.

27. Podemos observar que, no texto citado de Gattina, há trechos entre aspas, sendo que em

nota esse autor indica as fontes usadas: Deuterônimo e Isaías, ambos livros do *Velho Testamento*. Pode ser que Eça tenha utilizado as mesmas fontes, mas é muita coincidência que tenha escolhido os mesmos trechos para usar como argumentos dos personagens de seu romance.

28. Gattina, 1867, p.388, os negritos são nossos.

29. Queiroz, 1950, p.181-182, os negritos são nossos.

30. Cf. Gattina, 1867, p.388.

Imagens de Minas: paisagens de mar ausente na literatura brasileira.

Maria do Carmo Campos
UFRGS

Bendito seja o mesmo sol de outras terras...
Alberto Caeiro

Pelo Tejo vai-se para o Mundo
Para além do Tejo há a América
E a fortuna daqueles que a encontram
Alberto Caeiro

O mineiro é velhíssimo. Tem a memória longa.
Ele escorrega para cima. Só quer o essencial , não as cascas.
Sempre freqüentado pelo enigma, retalha o enigma em pedacinhos ...
Sempre assim foi. Ares e modos. Assim seja.
Minas sem mar. Minas em mim.
Guimarães Rosa

Cláudio Manuel da Costa (Mariana,1729 - Vila Rica, 1789), entre os árcades mineiros o mais profundamente preso às emoções e valores da terra, encarnava em seus pastores o drama do artista brasileiro entre duas realidades, duas fidelidades, duas terras[1].

Se a noção de terra recobre a questão da cor local, como se legitima neste "misto de bairrista mineiro e afetado coimbrão " a relação com o berço natal? Passados os cinco anos em Coimbra (1749-1754), volta à pátria, onde se sente entregue ao ócio, *sepultado na ignorância*. As Minas, atrativo para os europeus , não lhe acolhem o sentimento de exilado das águas do Mondego e das *venturosas praias da Arcádia.* Sentindo no berço o entorpecimento do engenho, experimenta a desconsolação de não poder estabelecer aqui as delícias do Tejo, do Lima e do Mondego[2].

Em alusão à cor avermelhada dos rios , devido à mineração , assim se expressa: *Turva e feia a corrente destes ribeiros, primeiro que arrebate as idéias de um Poeta, deixa ponderar a ambiciosa fadiga de minerar a terra , que lhe tem pervertido as cores.* As águas mencionadas pela pena de Cláudio refletem às avessas um sentimento montanhês , uma consciência em exílio, desgarrada do lastro cultural coimbrão : *Não são estas as venturosas praias da Arcádia , onde o som das águas inspirava a harmonia dos versos*[3].

Em vários dos seus cem sonetos, reitera-se a imagem do "pátrio rio", inspiradora da "Fábula do Ribeirão do Carmo", composta por movimentos poéticos de interrrogação do espaço. Sem ser ainda um lírico romântico, o árcade usa os ditames da convenção para expressar a perplexidade de quem perdeu roteiros ou a carta de navegação, como no Soneto VII :

> *Onde estou ? Este sítio desconheço :*
> *Quem fez tão diferente aquele prado !*
> *(...)*
> *Eu não me engano: a região esta não era;*
> *Mas que venho a estranhar , se estão presentes*
> *Meus males , com que tudo degenera!*

Ou, no soneto VIII :

> *Este é o rio, a montanha é esta.*
> *Estes os troncos, estes os rochedos,*
> *São estes ainda os mesmos arvoredos,*
> *Esta é a mesma rústica floresta.*

O belíssimo soneto XCVIII (*Destes penhascos fez a natureza / O berço em que nasci...)* devolve ao seu lugar o pastor, perplexo ante a resistência das penhas e a resistência amorosa, contrastadas com a brandura e a ternura de seu próprio peito, afeito ao rendimento.

A dualidade do espaço não está apenas na distância que separa as Minas do mar, mas desdobra-se no tropos campo-cidade figurado no soneto XIV pelas imagens pastoris em oposição à Corte.

Quem deixa o trato pastoril amado
Pela ingrata civil correspondência,
Ou desconhece o rosto da violência
Ou do retiro a paz não tem provado.

No suceder do soneto , os dêiticos *aqui - ali* reafirmam o trânsito entre dois lugares, uma consciência dual do espaço na poesia brasileira , estigmatizada depois pela "Canção do Exílio " de Gonçalves Dias , que viria a ser uma espécie de paradigma do Romantismo brasileiro.

Lêem-se os seguintes versos, ainda no soneto XIV de Cláudio Manuel da Costa :

Ali respira amor sinceridade;
Aqui sempre a traição seu rosto encobre;
(...)
Ali não há fortuna que soçobre.

Ao contrário, porém, da dualidade da "Canção do Exílio" (*aqui-lá*) , no soneto, a oscilação do espaço é estreitada em sua distância : não se trata , de fato, como em Gonçalves Dias, de uma distância geográfica permeada pelo mar entre a metrópole e a colônia (*aqui-lá*), , mas de uma distância entre duas experiências distintas de espaço, uma "civil" (*aqui)* , outra "pastoril" (*ali*), ambas sendo registros tanto de experiência histórica quanto de convenção poética.

Adentrando-se as linhas da obra, pode-se pensar numa leitura conjugada do soneto II e da "Fábula do Ribeirão do Carmo", duas representações poéticas do rio que corre em Mariana, Minas Gerais . O "pátrio Rio" é uma espécie de símbolo do dilaceramento do poeta "entre a pobreza da paisagem natal e os laços que o prendem a ela" . O registro da cor local padece aqui da ausência de álamos copados , de Ninfas e de gado : ao invés da *harmonia da temperada avena* , aqui ouve-se o *ruído horrendo do tosco ferro*[4].

O ribeirão de águas turvas motivou a Fábula, mítica versão dos elementos da paisagem , inspirada segundo Sérgio Buarque de Holanda pela "Fábula do Mondego" de Sá de Miranda[5]. A composição tenta assegurar dignidade artística e lendária ao cenário nativo. Mariana, feita cidade em 1745, não obstante , é vista à luz de Lisboa .

Competir não pertendo
Contigo, ó cristalino
Tejo que mansamente vais correndo.

A voz que dá abertura à Fábula é a do pátrio Rio : *Nasci, tendo em meu mal logo tão dura / como em meu nascimento, a desventura .* A Fábula das origens do Ribeirão do Carmo e do Pico do Itamonte é retomada por Cláudio Manuel da Costa inclusive no poema "Vila Rica" (1773) , onde sustenta um episódio inteiro no canto VII[6].

Saudoso, Ribeirão, Mancebo infausto,
Se há perdida a pompa, a glória, o Fausto
em pequena corrente convertido
Vás regando este vale(...)

Apontado por Antonio Candido como um dos melhores poetas brasileiros , **Tomás Antonio Gonzaga** (Porto,1744-Moçambique,1810?) costuma ser reconhecido por uma identificação mais que perfeita entre o cidadão e o eu-lírico, identificação que seria responsável pelo roteiro pessoal das liras, pelo tom de "mesurada confidência", pelo recurso de delegação poética instrumentado pela figura de Dirceu.[7]

Segundo Lúcia Helena, a convenção árcade, pode afrouxar-se na obra pela mescla de cenários que deixam transparecer a natureza brasileira, a cor local, o fumo, o ouro[8]. O culto à natureza, a descrição da paisagem tropical, as imagens de paraíso que impregnam certa literatura brasileira mais ufanista aparecem de modo peculiar na poesia do período colonial, não raro esfumados por substratos míticos legitimadores . Segundo Affonso Ávila, no século XVIII foi **Silva Alvarenga** (Vila Rica, 1749 - Rio de Janeiro, 1814) o poeta que melhor incorporou elementos da natureza "tropical", já mais liberto de amarras acadêmicas. O autor de rondós e madrigais , numa linguagem nova, que seria mais autenticamente brasileira que as liras de Gonzaga garantiu o ingresso de tropos nativos, a transposição de ninfas para o cenário brasileiro, um bestiário mais autóctone com tatus, sabiás, cobras sucuri, onças e papagaios[9]. Esclareçamos que, nessa interpretação crítica, o pressuposto de brasilidade apóia-se basicamente em dois pontos : o afrouxamento da convenção árcade e o aumento das inserções localistas, investidas de um pendor de "autenticidade" .

Um percurso pelos rondós e madrigais de Silva Alvarenga[10] conduz o leitor, ao contrário da tendência dominante nos poetas do período, ao encontro de certa tópica marinha esparsa, permeada de abundante referencial mais brasileiro como a mangueira, o cajueiro, o jasmineiro, o beija-flor.

Chora o Rio entre arvoredos,
Nos penedos recostado:
Chora o prado, chora o monte,
Chora a fonte, a praia, o mar.

Neste Rondó XLIX , intitulado "O Rio " , o pranto acumulado da Natureza é lamento pela morte da amada Glaura, enquanto que o Rondó XXXVII (`"À mangueira") apresenta-se idílico como um convite amoroso na linhagem do *Carpe diem.*

Carinhosa e doce, ó Glaura,
vem esta aura lisonjeira,
E a mangueira já florida
Nos convida a respirar.

É interessante que um madrigal, como o XVIII, pode deter-se na conjugação de elementos míticos (Zéfiros, pastores) matizados pela sombra das laranjeiras e das mangueiras tropicais, o que pode significar para determinados vieses de leitura um desrespeito aos padrões de verossimilhança. Na verdade, trata-se sobretudo de combinações espontâneas de ritmos langorosos, graça elegante, frivolidade, um brilho feliz de Arcádia no trópico. Reforça-se o que já se chamou de "americanismo poético" na mescla de frutos brasileiros , harmonia e decoro, antinomias do racionalismo iluminista e da emocionalidade por vir no Romantismo.

Por outro lado, a montanha, fulcro natural da poesia e do temperamento mineiro, oscila entre reduto mítico e acidente geográfico, "obstáculo à marcha do explorador" , delimitando os horizontes e interceptando aos olhos as longas perspectivas dos mares e das planícies[11]. *Leit-motiv* recorrente em Drummond e em Guimarães Rosa, a montanha exacerba a imaginação e a vida interior, motivando a criação de zonas de fuga imaginárias e poéticas .

Segundo Ávila, a presença da montanha e uma certa nostalgia de mar, manifesta no folclore regional, marca a produção mineira no século XVIII, inclusive em Tomás Antonio Gonzaga que relata as sensações da viagem marítima numa de suas liras em que explora a dualidade entre o mar e o interior montanhoso :

Deixa, Marília, agora
as já lavradas serras :
anda, afoita, romper os grossos mares.

A montanha, servindo às vezes de muralha, propiciava sensação de aprisionamento na própria paisagem , não raro labiríntica, em que o olhar perde seus pontos de referência . Em Cláudio Manuel da Costa ,

Sempre o princípio te há-de ser oculto
Quando chegares ao fim do rio ou da serra.

Os poetas coloniais não se detiveram na contemplação da paisagem marinha com o mesmo enlevo observado na celebração de outros aspectos da natureza do país, observa o crítico, que localiza algumas referências mais incidentais ao mar e suas conotações em Santa Rita Durão e Alvarenga Peixoto.

Imagens de mar ausente , os rios como o São Francisco recortam no mapa de Minas um lugar especial : já se apresentam descolados de paradigmas portugueses , deixam de ser meras projeções do Tejo e do Mondego. Cláudio Manuel da Costa, misto de árcade nostálgico e objetivo mineiro, discorre em "Vila Rica" sobre a região regada pelos rios Jequitinhonha, Doce, Verde e Rio da Prata . Affonso Ávila reconhece, todavia, na poesia brasileira da época um apego ao gosto reinol e um amaneiramento luso do verso, o que não significa alienação diante do mundo físico e da experiência "americana".

A questão da cor local na literatura brasileira mergulha numa memória nada recente em que as imagens do Brasil vertem de registros diversos, a maioria feitos por cronistas e viajantes. Funcionando como conjunto de traços indicativos e peculiaridades da paisagem, da fauna , dos habitantes, a cor local deveria assegurar nítidas representações do espaço configurado.[12]

Em 1826, Almeida Garret lamentava que Tomás Antonio Gonzaga debuxasse no Brasil cenas de Arcádia em prejuízo de painéis com as cores do país. No conhecido "Instinto de Nacionalidade" de 1873, Machado de Assis identificava na opinião da crítica um "instinto que leva a aplaudir principalmente as obras que trazem os traços nacionais ". É por esta razão que, em relação ao poeta Gonzaga, entre outros, admira-se-lhes o talento, mas não se lhes perdoa o cajado e a pastora", e nisto há mais erro que acerto. "

A mirada crítica machadiana considera errônea a opinião - afortunada de resto, no país - que "só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local" . Já valorizava outros temas e fontes de inspiração, além da atração romântica pelo exótico do índio. Sugere os "costumes civilizados " e a natureza americana, esta posteriormente valorizada por Otto Maria Carpeaux e por Antonio Candido.

"A recusa aos registros da cor local era vista como equívoco ou insuficiência dos letrados brasileiros, que ousavam inspirar-se em outros motivos , não localistas..." , referidos também por designações hoje bem discutíveis, como tendência européia ou caráter universal . Embora reconheça a pujança da natureza americana e as conseqüentes exigências de imagens e linguagens , Machado aponta para uma funesta ilusão de um certo tipo de poesia : " um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país..." , o que resultaria num nacionalismo de vocabulário.[13]

Antonio Candido, que assinalou para a literatura brasileira a dialética do localismo e do cosmopolitismo, assume também certo distanciamento em relação à brasilidade literária, ressaltando o papel restritivo de certas perspectivas como a que prescrevia como verdadeira tarefa para a literatura a de descrever a natureza e os costumes do país.[14]

De qualquer modo, a prescrição machadiana de " um certo sentimento íntimo" como marca registrada da literatura brasileira autorizaria um rastreamento de outros índices menos canônicos de identificação . Retomem-se os registros tão precisos quanto assombrados de poetas e viajantes , na tentativa de descrever a região das Minas.[15]

...e metendo a gamela na ribanceira para tomar água e roçando pela margem do rio, viu, depois que nela havia granitos de cor de aço, sem saber o que eram: nem os companheiros, aos quais mostrou os ditos granitos souberam conhecer e estimar o que se tinha achado tão facilmente... (Antonil, 1711)

*...e em uma quebrada defronte do lugar que o índio me disse se chamava Caeté encontramos um veeiro composto de uma areia preta, com algumas partes amarelas, o qual estava todo crivado de grandes pedaços e folhetas de ouro,(...) (*Martinho Dias , manuscrito encontrado numa garrafa em 1827)

Volvendo o olhar dos pacíficos e variegados campos para a distância, o espectador vê-se todo contornado por altos rochedos que, iluminados pelos vivíssimos raios solares, refletem claridade de seus vértices; recortados em formatos maravilhosos ameaçam desmoronar, ou com terraços se amontoam uns sobre os outros, no azul etéreo do céu, ou escancaram profundos vales, patenteando abismos, onde alguma cachoeira da montanha abre caminho com estrondo(...) (Von Spix e Von Martius, 1817-1820)

À parte descrições de curiosos e viajantes , considere-se a força mesma do ouro, centrípeta enquanto atrativo poético , como se lê em Cláudio Manuel da Costa (*Entre serras est' outro vai buscando / as betas de ouro; aquele vai trepando / pelo escabroso monte...) ,* centrífuga pelo caráter exploratório da mineração , que aliviava os nativos de suas riquezas naturais . Saltando para a Modernidade , podem ser percorridos outros veios de Minas nas obras de Drummond, Murilo Mendes , Cecília Meireles e Guimarães Rosa .

Em "Terrae Vis", publicado em "Ave, Palavra", **Guimarães Rosa** (Cordisburgo,1908- Rio de Janeiro, 1967) compõe leitura sobre os eflúvios terrestres, irradiações telúricas , *aspirationes terrárum* , para manter sugestão de Cícero em "De Divinationae" .

Não vemos que são várias as espécies de terras ?

Afinado com o poeta latino, Rosa abstrai outras sensações de reconhecimento para ater-se a uma aura da terra , as *invisíveis forças que sobem do chão, que estão sempre vindo de baixo.* Para além de todas as terras por ele conhecidas ou referidas , recolhe-se às suas Minas e desce ao regional, sem abstrair-lhe os elos cósmicos ou transcendentais : ... *quando o capiau faz para si a casinha, terra-a terra e elege como sítio o batido limpo dos malhadores, ali onde ele diz - "nada de ruim nem maldito governa de se aparecer ".*[16] *Afinal, hoje em dia está mais ou menos provado que tudo irradia. Como não irradiará o chão ?*

No texto 'Minas Gerais "[17], o escritor de Cordisburgo declara Minas como uma montanha numa dicção de quase récita , pela força nomeante, mantendo embora a objetividade do olhar e da memória.

Minas é uma montanha, montanhas, o espaço erguido, a constante emergência , a verticalidade esconsa, o esforço estático: a suspensa região - que se escala.

Desafio à serenidade , Minas aguarda , feita de cordilheira e História, *dada em neblinas, coroada de frimas, aspada de epítetos.* O fácies composto de vales, montes, ultramontes, constitui uma teoria dessa paisagem, que para Rosa é "muito Brasil, em ponto de dentro, Brasil conteúdo, a raiz do assunto. " Afastada do pélago, Minas é vista como caixa d'água, multivertente, lançando para muitas direções os rios, além dos olhos d'água, riachinhos. Se Minas Gerais é muitas, Rosa nela encontra a "Mãe do Ouro", Minas antiga, à porta dessas velhas cidades,...*sob picos e atalaias, ao sopro de tramontanas hostis...* Entre as suas irradiações ,

legado severo , de lástimas avaliadas, grandes sinos, agonias, procissões , oratórios, pelourinhos, ladeiras, jacarandás, chafarizes, realengos, irmandades, opas, letras e latim , retórica satírica, musas entrevistas, estagnadas ausências , músicas de flautas, poesias do reesvaziado - donde de tudo surde um hábito de irrealidade, hálito de passado, do mais longe, quase um espírito de ruínas..

A enumeração roseana, resultado da representação de idiossincrasias e particularidades sócio - históricas e detalhes locais das cidades mineiras , destaca a relação entre poesia e música as quais, além de serem nomeadas (*músicas de flautas, poesias do reesvaziado) ,* subjazem à forma do texto enquanto acumulação de imagens , enquanto ritmo sincopado que dispensa o discurso e a frase. Aqui, a fusão formulada por Adorno entre o particular e o universal na lírica se manifesta no mínimo em dois níveis : primeiro, o do movimento entre os registros localistas e as cicatrizes do tempo, indicativos da permanência na efemeridade , da iimpossibilidade de separar em definitivo o passado do presente e do futuro; segundo, as relações entre memória individual (a do escritor) e memória coletiva, cruzadas ambas na projeção para outros tempos, inclusive anteriores à cronologia histórica do Brasil . Por aí se podem ler relações entre o concreto das factualidades e o não-concreto da presença das musas, irradiações longínquas presentificadas , a voz severa de um legado, força da religiosidade infiltrada por todas as fendas . Aqui tudo se passa como se o tempo da enunciação narrativa de Guimarães Rosa estivesse fundido com o tempo de acontecimentos passados , (re)vividos pelo hálito da palavra .

Para Guimarães Rosa, essa Minas geratriz , a do ouro, por prolongado tempo ligada diretamente à Metrópole além-mar, como que "através de especial tubulatura " , fluiu apartada do Brasil restante . Configurou-se o mineiro, plasmado de várias fontes, de "astúcia meandrosa", vezo inibido, entre a religião e a regra coletiva, "homem de alma encapotada."[18]

O mesmo legado severo flagrado entre as emanações telúricas de Minas históricas teria inspirado o "Romanceiro da Inconfidência " de **Cecília Meireles** (Rio de Janeiro, 1901 - 1964) , com seus Romances, seus Cenários , suas Falas. Entre os quatro Cenários que interceptam o narrar dos oitenta e cinco Romances e das cinco incomparáveis Falas , recupera-se a paisagem física e a paisagem imaterial das cenas e personagens que fizeram a Inconfidência em 1789. As vozes são escutadas pela autora , o que já se pode ler no "Cenário Inicial".

Da brenha tenebrosa aos curvos montes,
do quebrado almocafre aos anjos de ouro
que o céu sustém nos longos horizontes

tudo me fala e entende do tesouro
arrancado a estas Minas enganosas,
com sangue sobre a espada, a cruz e o louro.
(...)
E são todas as coisas uns momentos
de perdulária fantasmagoria,
- jogo de fugas e aparecimentos.

Das grotas de ouro à extrema escadaria,
por asas de memória e de saudade
com o pó do chão meu sonho confundia.
(...)
Tudo em redor, é tanta coisa e nada:
Nise, Anarda, Marília...- quem procuro?
Quem responde a essa póstuma chamada?[19]

O entrelaçamernto possível de temas históricos, bucólicos ou naturais , com a moderna poesia brasileira , sem ser prova de nostalgia na região, é ponto de irradiação na tradição literária brasileira . **Murilo Mendes** (Juiz de Fora, 1901- Lisboa- 1975) abraça o passado no livro "História do Brasil" e adentra o pó da memória em "Contemplação de Ouro Preto" (1954) com uma série de poemas que tematizam motivos, romances, flores, procissões, capelas, montanhas, sacristias e a figura sem par do Aleijadinho.

Em **Carlos Drummond de Andrade** (Itabira,1902- Rio de Janeiro, 1987), a série é longa e esparsa por toda a obra . A terra natal filtra-se pela memória num olhar que evoca e revive, como em "Lanterna mágica", "Confidência do itabirano" , "Selo de Minas" , "Morte das casas de Ouro Preto", "Os bens e o sangue" , "Canto mineral" , A palavra Minas".

Minas não é palavra montanhosa.
É palavra abissal. Minas é dentro
e fundo...

No poema "Patrimônio" do livro "A paixão medida"(1980), escava-se a natureza poética da palavra ,

enraizada na terra, historicizada entre o bucolismo e a mineração .

Duas riquezas : Minas
e o vocábulo.

Ir de uma a outra, recolhendo
o fubá, o ferro, o substantivo, o som.

Numa descansar de outra: palavras
assumem código mineral.
Minérios musicalizam-se em vogais.
Pastor sentir-se : reses encantadas.

Na leveza sóbria do poema, Drummond funde para sempre o verbo e o *locus ,* reequilibrando dentro da sua própria obra a fatalidade de José, estancado bruscamente como um prisioneiro do tempo e do espaço : *...quer morrer no mar, / mas o mar secou ; / quer ir para Minas, / Minas não há mais. / José, e agora ?*

O bucolismo é figurado em alguns poemas fulcrais de Drummond como "Um boi vê os homens ", diagnóstico da carência humana como "ausência de montanha" e "Os animais do presépio" , espécie de *Confiteor* do autor pelo afastamento progressivo da terra , pelo exílio (voluntário) no Rio de Janeiro, Diálogo poético com um outro que é do reino animal, o poema reivindica uma harmonia (*locus amoenus?)* para sempre extraviada na Babel contemporânea e repõe a persona poética do pastor .

em mim , que nem pastor
soube ser, ou serei ...(...)

Voz maior no canto urbano brasileiro , Drummond se quer freqüentado pelo espírito montanhês, pela emanação freqüente da terra que o viu nascer (*Itabitra é apenas uma fotografia na parede, mas como dói ...)* . Em dicção de súplica, tece uma "Prece de mineiro no Rio" , apelo à visitação do passado, às fantasmagorias que sopram da *azulada serrania / onde galopam sombras e memórias* ...

Espírito de Minas , me visita,
e sobre a confusão desta cidade
onde voz e buzina se confundem,
lança teu claro raio ordenador.
(...)
Espírito mineiro, circunspecto
...
Não me fujas no Rio de Janeiro,
como a nuvem se afasta e a ave se alonga,
mas abre um portulano ante meus olhos
que a teu profundo mar conduza,
Minas, além do som, Minas Gerais.

A mineiridade em Drummond resolve-se também em figurações de estrada, como em "A máquina do mundo" e "Caso do vestido", poema dramático-narrativo desdobrado entre o espaço da casa e a ponta da estrada, lugar estratégico que anuncia no final do poema o vulto do "vosso pai" que se reaproxima . O *locus* da terra transfere-se para o caminhante, cindido este no poeta entre o flaneur moderno da cidade grande e outros andarilhos mais modestos, correlatos ao rez do chão dos audazes navegantes. No mítico e enigmático "A máquina do mundo", alegoriza-se a terra que, mineira embora, excede todo e qualquer senso de limites do espaço e do tempo: no ilimitado a perceber , salva-se o clarão de um relance diante da pequenez humana, onde o poeta pretende estar inscrito.

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som dos meus sapatos
que era pausado e seco;...

Aqui, quaisquer notações localistas não se detêm em funções figurativas ou identificatórias : a estrada de Minas de Drummond pode ser lida como o sertão de Rosa , correlato da imensidão do mundo . Teríamos aí o sentimento íntimo de Machado de Assis?

Voltando às imagens de água, "A terceira margem do Rio" de Guimarães Rosa[20] conta viagem de mão única, meta certa e fugidia, travessia de sombras e iluminações, sob os olhos perplexos do menino que vê o Pai afastar se das margens numa canoa eterna. Pacto melancólico com a utopia e com a beleza, o conto é uma partida sobre o Rio que não carreia destino algum , somente a travessia.

Já "Partida do audaz navegante" interroga de frente o território mítico da língua portuguesa, na medida em que o narrado de uma viagem (tentativa fracassada de epopéia ?) é fragmento eternamente diluído e recomeçado . A viagem do marujo não se factualiza, é ressonância para sempre desgastada : - *Zito, você podia ser o pirata inglório marujo, num navio muito intacto, para longe, lo-õ-onge no mar, navegante que o nunca -mais, de todos?*

Entremeando as águas mineiras de rios , riachinhos, chuvas e cachoeiras, esta "estória" de Rosa reconta a nostalgia de um mar longínquo, ausente, sobrevivente mítico de perigos outrora enfrentados, quase espectro, inabarcável .

O mar não tem desenho. O vento não deixa .

Notas

1. '...aquela referida oscilação moral entre duas terras e dois níveis de cultura" . Cf. CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira. 6 ed. belo Horizonte, 1981. p. 88-91.

2. "Prólogo ao leitor". In: A Poesia dos Inconfidentes. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996. p.47.

3. idem. p. 47.

4. Cf. "Fábula do Ribeirão do Carmo" . op. cit. p. 126.

5. Cf. Capítulos de literatura colonial". São Paulo: Brasiliense, 1991 . p. 230 .

6. Em "Fundamento histórico", texto do poeta que antecede ao poema "Vila Rica" , encontra-se a seguinte descrição : *O Ribeirão chamado o do Carmo(...) foi descoberto em 1700: repartiu-se, e porque as faisqueiras eram invencíveis pela grande frialdade das águas, despenhadeiros e matos cerradíssimos que o cercavam de ambas as margens, tanto que só permitia trabalhar-se dentro dele quatro horas por dia além da grande penúria dos mantimentos , (...) foi fácil desampararem os mineiros por algum tempo a sua Povoação .* Mariana passou a ser vila em 1711, por criação do Governador.(Cf. A poesia dos Inconfidentes. p. 364)

7. cf. CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira . v. 1.

8. HELENA, Lúcia. "Um árcade entre a lira e a lei" A poesia dos Inconfidentes. p. 557

9. ÀVILA, Affonso. "A natureza e os motivos edênicos na poesia colonial". In: O poeta e a consciência crítica. 2 ed. São Paulo, Summus, 1978 .

10. SILVA ALVARENGA, Manuel. Glaura . São Paulo, Companhia das Letras, 1996. Organização de Fábio Lucas.

11. ÁVILA, Affonso. op.cit. p. 28=28.

12. Em ensaio escrito em 1998 , tratamos especificamenre dessa questão. Cf : CAMPOS, Maria do Carmo . "O Brasil de longe e de perto: as lentes da cor local" . Imagens do Brasil Letterature d' America. Revista da Universidade de Roma, La Sapienza . Roma, 1999. Org. Lúcia Helena.

13. MACHADO DE ASSIS . "Notícia da atual literatura brasileira : Instinto de nacionalidade ". Obra completa . Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992. v. 3 . p. 801.

14. Cf. CANDIDO, Antonio ."Literatura de dois gumes ". In: A educação pela noite & outros ensaios .São Paulo, Àtica, 1987.

15. Cf. DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos, org. Minas Gerais. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1967.(Brasil, terra & alma)

16. ROSA, João Guimarães. Ave, Palavra. 3 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985 . p. 257.

17. ibidem. p. 269-270.

18. Ibidem. p. 270.

19. MEIRELES, Cecília . Romanceiro da Inconfidência. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.

20. ROSA, João Guimarães. Primeiras estórias. Rio de Janeiro, José Olympio, 1962.

José Maria Ferreira de Castro e Richard A. Bermann
- dois viajantes amazônicos

Karl Heinz Delille*

A 6 de Setembro de 1939, o diário nova-iorquino *Times* publica a notícia da morte de Richard A. Bermann, mais conhecido, como escritor e jornalista, sob o pseudónimo de Arnold Höllriegel: «Dr. Richard A. Bermann, Austrian refugee, newspaper correspondent, author of many books and a former director of the American Guild for German Cultural Freedom [...], died yesterday of a heart attack at Yaddo, the colony for artists, at Saratoga Springs. He was 56 years old.»[1], prosseguindo o artigo com uma breve *vita* do autor, que passo a transcrever em tradução portuguesa:

O Dr. Bermann, que também era conhecido pelo nome de Arnold Hoellriegel, nasceu em Viena, no dia 27 de Abril de 1883, filho de Moritz Bermann, funcionário governamental, e de Anna Bermann, em solteira Friedlaender.

Como jornalista, viajou por todas as partes do mundo, tendo visitado os Estados Unidos várias vezes. Enviou para o seu jornal, o *Berliner Tageblatt*, muitas crónicas das suas aventuras como correspondente de viagem. Na altura da sua morte, era membro do Conselho Europeu da Liga [Americana para a Liberdade Cultural Alemã]. [...]

O Dr. Bermann recebeu a sua formação nas Universidades de Praga e de Viena, onde estudou literatura e línguas estrangeiras. Obteve o grau de doutor em filosofia pela Universidade de Viena.

Mais tarde, em Berlim, tornou-se jornalista do *Berliner Tageblatt*. Durante a Guerra Mundial foi correspondente junto do exército austríaco, vindo a ser agraciado com a Cruz de Mérito do Imperador Francisco José, pelo valor e excelência das suas reportagens.

Depois da guerra, o Dr. Bermann fixou residência em Viena, não sem prosseguir o seu trabalho de correspondente, dando cobertura a conferências políticas. No dia dos seus cinquenta anos foi elogiado no *Tageblatt* pelo seu trabalho.

Mais tarde separou-se desse jornal e retirou-se para Viena, para escrever livros.

[...]

Quando a Áustria foi anexada pelo governo nazi, Bermann foi detido. Intervieram em seu favor amigos influentes. Em Agosto de 1938 chegou a este país, fixando residência em Nova Iorque, juntamente com uma sobrinha, D. Clementine Bern, e seu marido, Oscar Bern, um arquitecto.

Tendo sido convidado a viver em Yaddo, para lá foi em Junho último. À hora da sua morte, estava a trabalhar na sua autobiografia.

Entre os numerosos livros escritos pelo Dr. Bermann contam-se *The Mahdi of Allah*[2], publicado em 1932, e *Bimini*. Algumas das suas obras foram traduzidas para várias línguas.

[...]

Atrás das escassas e algo crípticas referências escondem-se a vida e a obra invulgarmente ricas de uma das figuras mais notáveis do jornalismo alemão – melhor dizendo, de língua alemã - nas primeiras décadas do nosso século. Oriundo de uma família austro-judia assimilada, Bermann/Höllriegel tornar-se-ia no paradigma moderno de jornalista e repórter cultural – democrata e cosmopolita, poliglota, escritor notabilíssimo, numa Europa cada vez mais ameaçada pela barbárie do nazismo, contra o qual lutou com a arma que lhe era própria, no espaço de tempo que, entre 1933 e 1938, ainda lhe foi dado viver, em relativa segurança, na capital austríaca, de onde continuava a sair para viagens jornalísticas e expedicionárias. Quem recordar *A Volta ao Mundo* daquele outro viageiro impenitente que foi o português José Maria Ferreira de Castro, lembrar-se-á talvez, nas páginas dedicadas a Nova Iorque, da belíssima evocação que o autor faz do seu congénere austríaco: «Ele sofria, como nós, o feitiço da distância. Ele trilhara no mundo alguns dos mesmos caminhos que nós trilháramos. Ele fora, no deserto líbico, ainda mais longe do que nós; ele subira, também, o Amazonas [...]»[3]. Graças à sensibilidade de Bermann, diz Ferreira de Castro, tinha-se criado entre eles uma "amizade romântica" (*ibid.*, p. 275).

Da vida e obra de Bermann[4] interessa-nos justamente aquela vertente, profunda e duradoura, que o ligou

ao mundo lusófono, em especial à Amazónia brasileira e ao escritor português Ferreira de Castro[5]. Foi em Julho de 1924 que Bermann empreendeu uma primeira viagem à Amazónia, num cruzeiro organizado por uma companhia de navegação de Liverpool. Sob o lema "1000 miles up the Amazonas River", a viagem prometia a subida do Amazonas até Manaus, objectivo porém malogrado devido a revoluções nos Estados de Pará e de Amazonas, e que retiveram o barco no porto de Belém. Defraudado no seu sonho de penetrar no último reduto ainda virgem de um mundo geograficamente cada vez mais transparente, Bermann, em lugar das reportagens acordadas com o seu editor berlinense, resolve ficcionalizar a viagem, escrevendo o romance *Das Urwaldschiff*, *Ein Buch vom Amazonenstrom* ("O Navio da Selva. Um Livro do Rio Amazonas") – «das Epos eines Weltfahrers, der das Traumland seiner Sehnsucht nicht erreichen kann» ("a epopeia de um vagamundo que não consegue alcançar o país dos seus sonhos"), no dizer do escritor e amigo de Bermann, Leo Perutz[6]. O livro, publicado pela primeira vez em 1927, teve um enorme êxito editorial, trazendo ao seu autor a fama de especialista em assuntos amazónicos[7]. A viagem, de resto, proporcionara a Bermann visitar as cidades do Porto e de Lisboa, assim como a ilha da Madeira, onde se detivera junto ao túmulo do último imperador austríaco[8].

Sete anos e meio mais tarde, no mês de Janeiro de 1932, Bermann parte para uma segunda viagem à Amazónia, satisfazendo agora plenamente os seus anseios de conhecer a selva por dentro e não deixando também de admirar, ao subir o Rio Negro, as vitórias-régias, «de folhas espalmadas e formando amplas circunferências – coroas tombadas da cabeça dum deus remoto», segundo as evoca Ferreira de Castro[9]. Os artigos enviados ao *Berliner Tageblatt* expressam o entusiasmo perante a beleza exuberante da Grande Floresta, perante a força duma natureza dominadora do homem que se prevê vir a ser também um dia dominada por ele. Ao mesmo tempo, porém, reflectem a consciência dos problemas económicos e sociais relacionados com a vitória comercial do cauchu das plantações asiáticas sobre o cauchu bravo do Pará[10].

Foi no fim desta viagem que Bermann – ou ainda em terras brasileiras ou já no regresso por Lisboa - teve conhecimento do romance *A Selva*, que tinha sido publicado dois anos antes. Por intermédio de um seu amigo português de nome Anselmo Pinto Bastos Vieira[11] - recordado mais tarde pelo próprio Ferreira de Castro no referido depoimento da *Volta ao Mundo*[12] - Bermann tomou de imediato contacto com o escritor português, interessado que estava em traduzir e publicar o mais rapidamente possível o seu romance amazónico. Com data de 22 de Abril de 1932, Bermann, de regresso a Viena, escreve uma carta a Ferreira de Castro, a qual se reveste de particular interesse por constituir o primeiro documento de uma correspondência e de uma amizade e admiração mútua que só encontrariam o seu fim com a morte de Bermann em Setembro de 1939[13]. Pelo seu teor sabemos que Bermann, por intervenção sem dúvida do engenheiro Anselmo Pinto Bastos Vieira, acabara de receber de Ferreira de Castro um exemplar do romance *A Selva*, cuja importância e interesse especial realça. Dado o valor documental da carta, e também por ser a única escrita em português sendo a restante correspondência em língua francesa, gostaria de a aqui transcrever (com ligeiras adaptações à escrita actual):

> Meu distinguido confrade,
>
> sim, sei ler livros portugueses, porém escrevo seu lindo idioma com dificuldade e com muitos erros. – Comecei imediatamente a leitura do romance que V. Ex.ª teve a grande bondade de enviar-me. Já as primeiras páginas provam que isso é uma obra muito forte e importante, e interessantíssima especialmente para mim que vi a Amazónia duas vezes e escrevi também um romance amazónico. (Se V. Ex.ª conhece seja o alemão seja o inglês eu com prazer posso enviar um exemplar a V. Ex.ª.)
>
> Sou com as saudações as mais cordiais o seu camarada e venerador
>
> Richard A. Bermann[14]

Simultaneamente com esta carta, cujo *incipit* constitui a resposta a uma pergunta pelos vistos feita por Ferreira de Castro aquando do envio do seu livro[15], Bermann terá escrito a Anselmo Pinto Bastos Vieira para entrar em contacto com o escritor português. Data de 28 do mesmo mês de Abril de 1932 uma carta dirigida por Anselmo Pinto Bastos Vieira a Ferreira de Castro, num assunto que, pelo teor da missiva, se revestia da máxima urgência e que se prendia obviamente com a tradução do romance *A Selva*[16].

Se a carta acima transcrita e as diligências simultâneas de Anselmo Pinto Bastos Vieira já são provas suficientes do enorme interesse que o romance de Ferreira de Castro despertou no autor do *Navio da Selva* e do seu urgente desejo de o traduzir para alemão, três meses depois, mais precisamente no dia 30 de Julho, o *Berliner Tageblatt*, sob o título "Ein Mensch spricht aus dem Urwald" ("Alguém que fala da selva") publica um artigo circunstanciado de Bermann/Höllriegel, em que o autor, de forma encomiástica, chama a atenção dos seus leitores para a importância do livro, destacando principalmente a característica de, pela

primeira vez, alguém - um poeta - ter dado voz aos seres humanos envolvidos pela grande floresta, e tê-lo feito com autenticidade, recorrendo à técnica da reportagem[17]. Poucas semanas depois, com data de 15 de Setembro do mesmo ano, o artigo de Höllriegel é publicado, em versão portuguesa, pelo *Diário de Lisboa*. Como autor da tradução não é difícil identificar o amigo português de Bermann, Anselmo Pinto Bastos Vieira, visto conservar-se dele um cartão de visita entregue ao cuidado de Ferreira de Castro em que faz referência à entrega da tradução do artigo[18]. O artigo do *Berliner Tageblatt*, de importância fulcral para o lançamento do nome de Ferreira de Castro nos países de língua alemã, pôde assim ser apreciado pelos leitores portugueses do ano de 1932 como um olhar estrangeiro sobre uma obra da sua literatura e um testemunho do seu reconhecimento internacional. A jeito de preâmbulo, e com vista a destacar, por contraste, a novidade do romance de Ferreira de Castro, o artigo "Alguém que nos fala da selva", de que seguem alguns extractos, começa por evocar a experiência amazónica do próprio Bermann/Höllriegel:

Confesso ingenuamente que fui dar um passeio pela orla da selva do Amazonas. O que se passa por detrás daquela cortina permanentemente verde, nunca o viajante o vê; quanto muito poderá ler qualquer coisa sobre o assunto.

O próprio explorador que, com "guias", homens de carga, remadores, barcos de borracha, tendas, etc., penetra naquele "inferno verde", nunca nos fornece, geralmente, mais do que sucintas descrições de incidentes pessoais desagradáveis: - febres, animais ferozes, cachoeiras a transpor, mosquitos... E é possível que ele também tenha lobrigado meia dúzia de índios nus!

Os homens que, de facto, vivem naquela enorme floresta virgem da América do Sul, não falam, nada contam. Parecem incapazes de articular uma palavra. Índios, pretos, mestiços, homens de cor, de tristes e primitivos, a quem dir-se-á negado o uso da fala.

E, contudo, na floresta virgem, há coisas dignas de serem narradas.

Neste ponto dá-se a descoberta do romance de Ferreira de Castro e da novidade revolucionária que representa:

Logo após o meu regresso do Alto-Amazonas obtive, por mero acaso, um livro português que, finalmente, quebra o pesado e verde silêncio da selva tropical. Tudo é possível, mesmo que daquela mole de "seringueiros" – os extractores de borracha, em dialecto brasileiro – saia, um dia, um verdadeiro escritor, um narrador, um publicista.

E já saiu. Chama-se ele José Maria Ferreira de Castro, é ainda relativamente novo e português de nascimento. [...] O que ele conta no grande romance "A Selva", numa descrição sugestiva e arrebatadora, viveu-o ele próprio.

Aconteceu-lhe o menos provável, o quase impossível: conseguiu libertar-se da floresta e tornou-se um jornalista, um escritor, enfim, o mais moderno dos [...] romancistas do Portugal actual. [...]

Este romance de Ferreira de Castro – "A Selva" – tanto me entusiasmou, que decidi imediatamente traduzi-lo. [...] Esta floresta surgiu-me sempre fascinante e bela, confesso-o. Eu já poderia contar muito sobre os seus animais, aves e árvores. Mas somente agora, pela primeira vez, alguém de lá aparece no mundo civilizado – e fala! Até hoje eram os seus habitantes bons e mudos, com uma grande melancolia nos olhos negros. Este não é suave, nem terno: não se queixa, acusa...

(Num dos primeiros artigos da minha viagem deste ano ao Amazonas, disse, sem intenção, que o inferno verde do seringueiro ainda teria um dia o seu poeta. Já ele existia, somente eu, então, ainda o não conhecia)[19].

Bermann traduziu *A Selva* entre o Verão e o Outono de 1932. Com o título *Die Kautschukzapfer. Roman aus dem brasilianischen Urwald* ("Os Seringueiros. Romance da selva brasileira") o livro, prefaciado pelo próprio tradutor[20] e editado em Hamburgo pelo Gebrüder Enoch Verlag, veio a lume em princípios do fatídico mês de Janeiro de 1933[21], vindo a ser reimpresso, entre 3 de Setembro e 8 de Novembro do mesmo ano, em sucessivos folhetins do jornal vienense *Die Stunde*[22]. A tradução, que com grande mestria linguística e poética alia admiravelmente o rigor da letra ao profundo sentido literário, ético e social da obra[23], teve um efeito decisivo para a divulgação do romance de Ferreira de Castro em países europeus limítrofes da Alemanha, como a Holanda, a Checoslováquia e outros, pois foi com base na tradução de Bermann que os respectivos editores pediam à editora portuguesa os direitos de publicação[24].

Gostaria de finalizar a minha comunicação com um depoimento do próprio escritor Ferreira de Castro que, em 25 de Dezembro de 1972, numa entrevista ao *Jornal do Comércio* conduzida por Álvaro Salema, respondia assim à pergunta sobre as razões da singular projecção internacional da sua obra:

Penso que a devo, no seu decisivo início, a um notável escritor e médico [sic] austríaco, o dr. Richard Bermann, que vivia em Berlim pelos primeiros anos da década de 30, era poliglota e visitou o Amazonas, onde alguém lhe recomendou a leitura d´ *A Selva*. No seu regresso à Europa, o dr. Bermann publicou num jornal berlinense um artigo tão generoso sobre esse meu livro que logo vários editores alemães lhe pediram para o traduzir. A esse homem bom, que tanto viria a ser perseguido pelos nazis, e cuja existência eu desconhecia, fiquei a dever – já algumas vezes o disse, mas nunca o repetirei demasiadamente - o início da difusão dos meus romances no mundo. E isto porque o acolhimento que a tradução d´ *A Selva* para alemão pelo dr. Bermann encontrou nos países dessa língua despertou logo a seguir o interesse de editores de outros países[25].

Notas

*. Este trabalho foi apoiado pelo Instituto Camões e pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia através do Programa Lusitânia.

1. [Anónimo], "Dr. R.A. Bermann, author, dies at 56", *Times*, New York, Sept. 6, 1939 - documento conservado no espólio de Bermann pertencente a Die Deutsche Bibliothek, Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Frankfurt a.M..

2. Referência à edição inglesa, prefaciada por Winston Churchill, do romance em língua alemã *Die Derwischtrommel*.

3. Ferreira de Castro, *A Volta ao Mundo*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1986, vol. III, p. 274.

4. *Vid*. a excelente documentação *Richard A. Bermann alias Arnold Höllriegel: Österreicher – Demokrat – Weltbürger*; eine Ausstellung des Deutschen Exilarchivs 1933-1945 / Die Deutsche Bibliothek, Frankfurt am Main / [Begleitbuch: Hans-Harald Müller (Kapitel 1-7) und Brita Eckert (Kapitel 8-12). Unter Mitw. von Werner Berthold. Mitarb.: Mechthild Hahner], München-New Providence-London-Paris, Saur, 1995. Esta obra serviu de base para a exposição que se segue.

5. Reservamos para outro estudo a ocupação de Bermann com a obra de Eça de Queirós, de quem traduziu, e. o., *A Relíquia*, publicada, em 1918, pela casa editora lipsiense Kurt Wolff.

6. L[eo] P[erutz], *Klage um einen Toten.* (Tel-Aviv, 1939.), *apud Richard A. Bermann alias Arnold Höllriegel*, *ed. cit.*, p. 416.

7. De facto, segundo revela o acervo de livros da sua biblioteca de trabalho, a que tive acesso no Deutsches Exilarchiv de Frankfurt, Bermann, de acordo com as possibilidades da época, achava-se bem documentado sobre a Amazónia, contando-se entre as obras conservadas, para além de diversos espécimes de literatura de viagens sobre o Brasil e a América do Sul, os seguintes títulos: Gastão Cruls, *A Amazonia mysteriosa*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1929, 3ª ed., e, incluído no mesmo volume, *A Amazonia que eu vi*, Rio de Janeiro, 1930; Emílio A. Goeldi, *Album de aves Amazonicas = Die Vogelwelt am Amazonenstrom*, Rio de Janeiro, Livraria Clássica de Alves & Cª, 1900-1906; Franz Keller, *The Amazon and Madeira river. Sketches and descriptions from the note-book of an explorer*, London, Chapman & Hall, 1874; Hermann Kletke, *Alexander von Humboldt's Reise in die Äquinoctial-Gegenden des neuen Continents*, Berlin, Hasselberg, s. d., 5. Aufl., Bd. 2; Raymundo Moraes, *Na planície Amazonica*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, s. d., 3ª ed.; *idem*, *O meu diccionario de cousas da Amazonia*, Rio de Janeiro, Alba, 1931.

8. Datado de 1924, encontra-se, no espólio de Bermann, um manuscrito intitulado *Der Amazonenstrom* ("O rio Amazonas"), em que o autor descreve minuciosamente o projecto e os momentos mais relevantes da viagem, documento parcialmente reproduzido em *Richard A. Bermann alias Arnold Höllriegel*, *ed. cit.*, p. 161-164.

9. Ferreira de Castro, *A Selva*, Lisboa, Livraria Editora Guimarães & Cª, s. d., 21ª ed., p. 162.

10. *Cfr. Richard A. Bermann alias Arnold Höllriegel*, *ed. cit.*, p. 261-262.

11. Conservam-se no espólio de Ferreira de Castro pertencente ao Museu Ferreira de Castro, em Sintra, dois documentos da autoria de Anselmo Pinto Bastos Vieira – uma carta de 28 de Abril de 1932 e um cartão de visita sem data, ambos dirigidos ao autor da *Selva* – que testemunham o seu papel activo e empenhado na mediação entre os dois escritores.

12. *Vid. ed. cit.*, p. 274, onde o autor escreve: «Mas nós só soubemos da sua [de Bermann] existência quando, um dia, um seu amigo, o engenheiro Anselmo Pinto Basto [sic] Vieira, chegado de Berlim, nos procurou e entregou uma carta que ele nos escrevera. Höllriegel informava-nos que, durante a sua viagem pela Amazónia, tinha lido um dos nossos romances e sobre este publicara um artigo no *Berliner-Tageblatt,* que juntava. Mercê desse artigo, cinco editores alemães disputavam o nosso livro e ele pedia-nos autorização para o traduzir.» Ferreira de Castro condensa nesta sua memória num só momento temporal duas datas distantes três meses uma da outra: a do primeiro contacto entre os dois e a da publicação e envio do artigo do *Berliner Tageblatt*.

13. Da correspondência, que infelizmente não existe na íntegra, conservam-se, nos espólios a que tive acesso, doze peças (manuscritas), das quais oito (incluindo a referida carta inicial de Bermann) no espólio de Ferreira de Castro pertencente ao Museu Ferreira de Castro, em Sintra, e quatro no de Bermann pertencente ao Deutsches Exilarchiv/Die Deutsche Bibliothek Frankfurt. A dissimetria numérica explica-se, em parte, pelo facto de Bermann, antes da sua fuga da Áustria, ter destruído todos os documentos pessoais que o pudessem comprometer e aos seus amigos, entre eles, muito provavelmente, as cartas de Ferreira de Castro. Assim se explicará, no espólio de Bermann, a manifesta lacuna no que diz respeito a cartas recebidas de Ferreira de Castro no período pré-exílio.

Agradeço às referidas Instituições de Sintra e de Frankfurt, detentoras dos espólios de Ferreira de Castro e de Richard A. Bermann, respectivamente, todo o apoio prestado e a autorização amavelmente concedida para utilizar os documentos arquivais em publicações de índole científica. Neste âmbito, estou a preparar a publicação do conjunto dos documentos referentes à correspondência entre Richard A. Bermann e Ferreira de Castro.

14. O documento original encontra-se no arquivo do Museu Ferreira de Castro, Sintra.

15. Infelizmente não se encontram no espólio de Bermann por mim consultado nem o exemplar de *A Selva* a que a carta de Bermann faz referência nem o presumível cartão (ou carta) enviado nessa altura por Ferreira de Castro. Em contrapartida existe no espólio de Ferreira de Castro, em Sintra, um exemplar do romance *Das Urwaldschiff* (na edição de S. Fischer, Berlim, 1929), com a seguinte dedicatória: «Ao seu admirado confrade / e amigo / com cordeais saudações / Maio 1932 / Richard A. Bermann (ps. Arnold Hoellriegel)».

16. A carta, conservada no espólio de Ferreira de Castro, em Sintra, reza assim (com ligeiras adaptações à escrita actual): «Exmo. Senhor Ferreira de Castro: / Do meu particular amigo dr. Richard A. Bermann recebi hoje uma carta, na qual me pede que me aviste consigo, o mais rapidamente possível. / Procurei hoje V.Ex.ª em sua casa, onde me disseram que somente na próxima semana se encontrará em Lisboa. A fim de não perder tempo, rogo-lhe o obséquio de, pelo telefone, me comunicar onde e quando o devo procurar. O número é Norte 1459. / Creia-me sempre/ De V.Ex.ª / Mto. Atto. Venerador / Anselmo Pinto Bastos Vieira».

17. *Cfr. Richard A. Bermann alias Arnold Höllriegel*, *ed. cit.*, p. 262-264.

18. O cartão, pertencente ao espólio de Ferreira de Castro em Sintra, contém os seguintes dizeres: «Anselmo Pinto Bastos Vieira / Engenheiro / pede-lhe desculpa de não entregar hoje a tradução do artigo, o que fará amanhã às 11 e ½ sem falta.»

19. Arnold Hoellriegel, "Alguém que nos fala da selva", *Diário de Lisboa*, 15-9-1932, p. 3; documento conservado no arquivo do Museu Ferreira de Castro, Sintra.

20. *Vid.* a tradução portuguesa do prefácio de Bermann *in*: Ferreira de Castro, *A Selva*. Ilustrações de Portinari, Lisboa, Guimarães Editores, 1982, 34.ª ed., "Documentação", p. 293-295.

21. No Museu Ferreira de Castro encontra-se um exemplar desta edição.

22. Cf*r. Richard A. Bermann alias Arnold Höllriegel*, *ed. cit.*, p. 268, nota 61.

23. Reservo para um próximo artigo a apreciação detalhada do trabalho de Bermann como tradutor de literatura portuguesa.

24. *Cfr.* Ferreira de Castro, *A Selva*, *ed. cit.*, "Documentação", p. 290-291.

25. "Ferreira de Castro", *Jornal do Comércio*, 25-12-1972, p. 19; documento conservado no arquivo do Museu Ferreira de Castro, Sintra.

Judas - Asvero e A Selva: tênues limites entre ficção e não-ficção

Elcio Lucas
Universidade de São Paulo

Dois textos, duas estratégias diferentes, porém sobre um mesmo tema. Ao retratarem a Amazônia do início do século, Euclides da Cunha e Ferreira de Castro preocuparam-se especialmente com a situação do seringueiro, aprisionado nas altas florestas.

Em 1905, o escritor brasileiro participara como Chefe da Comissão de Reconhecimento do Alto Purus, tarefa diplomática para a delimitação da fronteira entre Brasil e Perú. Atravessou rios, margens e sertões enfrentando uma série de intempéries, dormindo em redes com mosquiteiros enormes, no comando da expedição, em um meio hostil e com difíceis interlocutores. A expedição durou 9 meses. Mais tarde, Euclides reuniria no capítulo *Na Amazônia — Terra Sem História* sete ensaios seus sobre a floresta (entre estes, *Judas-Asvero*), impressões da floresta misteriosa, que, a seu ver, se movimenta ininterruptamente: rios imensos retirantes, margens flutuantes e a miserável vida no seringais do Alto Purús. Este capítulo é parte integrante do livro *À Margem da História*, lançado pela Lello & Irmãos ainda em 1909, pouco depois de sua morte.

Em 1911, com a idade de 12 anos, Ferreira de Castro embarcava em um velho navio no norte de Portugal para tentar a vida em Belém do Pará. Acabou por ir trabalhar em um seringal, às margens do rio Madeira, no seio da floresta. Iniciava-se assim para José Maria Ferreira de Castro a experiência que, mais tarde, resultou no romance *A Selva*, lançado em 1930. Mesmo não sendo considerado como um texto autobiográfico, não há como negar certas coincidências muito exploradas por alguns de seus biógrafos. Através desta narrativa ficcional, o escritor português expôs os contrastes e as injustiças sociais que presenciara no pleno declínio da atividade extrativista da borracha no Brasil.

O campo histórico

Já no último quadrante do século XIX, a crescente demanda de borracha no mercado mundial fez com que produtores e poderes públicos da Amazônia buscassem incentivar a imigração de trabalhadores de outros estados brasileiros para suprir a escassez local de mão-de-obra para a atividade de extração de gomíferas.

Maranhenses e cearenses, principalmente, foram os que mais atenderam a este chamado, enganados pelos pretores dos seringalistas, ou mesmo espontaneamente atraídos pelo propalado sonho de um enriquecimento rápido. Porém, ao chegarem a seus destinos, quase sempre em alta floresta, longe dos centros civilizados, eles viam que a realidade era outra, bem diversa da que lhes fora propagandeada.

Esta situação é descrita tanto no *A Selva* como neste livro de Euclides. O sistema de *aviamento*[1] praticado pelos donos dos seringais imediatamente escravizava o novato às suas despesas.

"...o seringueiro realiza uma tremenda anomalia: é o homem que trabalha para escravizar-se./Demonstra-se esta enormidade precitando-a com alguns cifrões secamente positivos e seguros./Vede esta conta de venda de um homem: No próprio dia em que parte do Ceará, o seringueiro principia a dever: deve a passagem de proa até o Pará (35$000)[2] e o dinheiro que recebeu para preparar-se (150$000)."[3].

Soma-se a este montante inicial as despesas com o transporte até o seringal e com os utensílios necessários para a atividade extrativista — fornecidos com exclusividade pelo patrão — e teremos uma idéia das dificuldades com as quais o *brabo*[4] iniciava a sua luta para a obtenção de um saldo favorável.

Juca Tristão não respondia. Quando o seringueiro tinha "saldo", vendia-lhe tudo quanto desejasse; fosse loucura rematada ou objeto inútil, tudo dava mais lucro do que passar-lhe, no futuro, um saque para ser trocado por bom dinheiro na "casa aviadora", em Manaus.[5]

Esta verdadeira instituição, o aviamento, fez surgir uma cadeia vertical, formada, de cima para baixo, por exportadores, casas aviadoras, seringalistas e seringueiros, que garantia lucros vultuosos para os primeiros em detrimento dos últimos.[6]

Estratégias pré-figurativas

Se há uma aproximação temática entre os dois textos destes dois autores, também há a opção de ambos pelo realismo e as convicções positivistas e humanistas. Valentim Facioli, na tese *A gênese da forma*[7],

demonstra que na constituição do pensamento científico de Euclides o Positivismo teve um forte impacto, vindo mais tarde a atenuar-se com a aproximação deste autor com as idéias evolucionistas de Spencer.

Por sua vez, falando do ponto de partida do processo utópico de Ferreira de Castro, Bernard Emery afirmaria que *começa com a adesão a uma teoria evolucionista, influenciada sem a menor dúvida pelo positivismo vigente no Brasil.*[8]

Judas-Asvero é a narrativa do ritual de vingança do seringueiro para com o apóstolo traidor, representado pelo espantalho do Judas que pouco a pouco vai sendo confeccionado, e que, num átimo, tomaria, na visão metafórica de Euclides, o lugar do próprio seringueiro, seguindo errante a sua miserável vida pelo mundo no caudal de um rio.

E o monstro, lento e lento, num transfigurar-se insensível, vai-se tornando em homem. Pelo menos a ilusão é empolgante...

Repentinamente o bronco estatuário tem um gesto mais comovedor do que o parla! *ansiosíssimo, de Miguel Ângelo; arranca o seu próprio sombreiro; atira-o à cabeça do Judas; e os filhinhos todos recuam, num grito, vendo retratar-se na figura desengonçada e sinistra o vulto do seu próprio pai*[9].

Esta oposição entre criador e criatura é visível neste texto tanto na relação do seringueiro para com o espantalho, quanto na relação desesperada de sua fé para com o seu Deus.

No Sábado de Aleluia os seringueiros do Alto-Purus desforram-se de seus dias tristes. É um desafogo. Ante a concepção rudimentar da vida santificam-se-lhes, nesse dia, todas as maldades. Acreditam numa sanção litúrgica aos máximos deslizes.

Nas alturas, o Homem-Deus, sob o encanto da vinda do filho resurreto e despeado das insídias humanas, sorri, complacentemente, a alegria feroz que arrebenta cá em baixo. E os seringueiros vingam-se, ruidosamente, dos seus dias tristes[10].

Não foi sem razão que em um de seus artigos na imprensa Fábio Lucas[11] pôde indagar que Euclides da Cunha deliberadamente introduzia ficção na narrativa histórica, processo esse denominado de *realismo premeditadamente intoxicado de historicidade* por Nicolau Sevcenko.[12]

Já Ferreira de Castro, fez uma opção pela estrutura narrativa do romance para tentar retratar os problemas sócio-econômicos da vida amazônica no declínio da borracha. A personagem principal de *A Selva* é um jovem português chamado Alberto, estudante de direito, que viera exilado para Belém do Pará devido às suas idéias monarquistas e que acaba por embarcar em um vapor com um grupo de cearenses com destino ao seringal Paraíso, em alta floresta amazônica. É curioso observar que o autor teria pensado numa outra introdução para este seu livro.

No desdobrar duma greve, com alvorotadas marchas, rubidos estandartes, gritos e muitos gestos e protestos, um operário lançava a sua bomba em Belém do Pará. (...)Assim começava A Selva.[13]

Porém, Ferreira de Castro não teria gostado do tom demasiado romanesco que este início fatalmente impregnaria no restante do texto. O objetivo do autor era retratar a *selva, os homens que nela viviam, o seu drama interdependente, uma plena autenticidade e nenhum efeito fácil — era essa a minha ambição*, reafirma na mesma Pequena História de *A Selva*.

É possível verificar também que se a trajetória de Alberto no romance irá coincidir com a do narrador — fazendo com que o leitor tome conhecimento dos fatos através da visão da personagem, por outro lado esta trajetória não resultará em maiores tensões do que as já supostamente pré-existentes no universo da extração da borracha. Mesmo a ruptura final do microcosmo do seringal (o assassinato de Juca Tristão e o fogo que consome o barracão), simbolicamente indicaria o fim do chamado ciclo-da-borracha, sendo portanto prenunciado por todos os fatos anteriormente narrados, como a chegada dos imigrantes japoneses para a agricultura. Portanto, o chamado fato histórico (a decadência deste sistema econômico) é o núcleo do romance.

Ocorre também que, devido ao fato do autor ter ainda criança vivenciado a experiência nos seringais, a sua vida e esta obra são constantemente entrelaçadas por seus biógrafos, correndo-se o risco de transportar o que é meramente ficcional como um dado efetivo da vida do autor. É a ficção se fazendo realidade.

Assim, concordamos com Hayden White quando este diz que o *"realismo" em literatura se embaralha na incapacidade de estabelecer criticamente em que consiste uma concepção genuinamente histórica da "realidade"*[14], para concluirmos que entre ficção e não-ficção não há como se levantar sólidos limites.

Notas

1. Fornecer mercadorias a crédito.

2. Mil-réis.

3. Cunha, Euclides da. In Impressões Gerais. *À margem da história.* São Paulo, Cultrix, Brasília, INL, 1975. p. 36

4. Seringueiro novato, ainda sem a prática da extração do látex.

5. Castro, Ferrreira. *Pequena História de A Selva.* A Selva. In: *Obras de Ferreira de Castro*. Volume I. 4ª edição. Porto, Lello & Irmão, 1984. p. 355

6. Santos, Roberto Araújo de Oliveira, *História Econômica da Amazônia: 1800-1920*. São Paulo : T. A. Queiroz, 1980.

7. Facioli, Valentim. *A gênese da forma.* Tese de Doutoramento: São Paulo, FFLCHUSP, 1990. p. 24

8. Emery, Bernard. A Utopia no romance neo-realista europeu: o caso de José Maria Ferreira de Castro. In *Miscelânea sobre José Maria Ferreira de Castro.* Grenoble; Centre de Recherche et d´Etudes Lusophones et Intertropicales de Grenoble; 1994. p. 92.

9. Cunha, Euclides da. Idem. p. 79.

10. Cunha, Euclides da. Ibidem. p. 77.

11. Lucas, Fábio. *O inumerável coração das margens*. Artigo de jornal. Caderno Mais. São Paulo. Jornal Folha de São Paulo. 14 de fevereiro de 1999. p. 9

12. Sevcenko, Nicolau: *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo, Brasiliense, 1989. (p. 131)

13. Castro, Ferrreira. *Pequena História de A Selva.* Idem. p. 285.

14. White, Hayden. *Meta-História: A Imaginação Histórica do Século XIX*. (Tradução de José Laurêncio de Melo). 2ª ed. - São Paulo, Edusp, 1995. (Coleção Ponta; v. 4). p. 19, nota de rodapé nº.4

Juó Bananáre e Adoniran Barbosa: à margem do cânone, a construção de uma narrativa de São Paulo

Maurício Martins do Carmo
Universidade Federal Fluminense

Ainda hoje, apesar de toda a problematização levada a cabo pela moderna teoria da literatura, a análise de materiais considerados "paraliterários" não é comum no âmbito das letras. No entanto, os estudos de produtos rotulados como "folclóricos", "populares" ou "de massas" pode surpreender momentos de diálogo entre semelhantes manifestações e as legitimadas na história e albergadas no cânone. Abre também algumas pistas para se pesquisar a formação dos processos identitários. No caso em foco, a atenção se volta para São Paulo, cidade brasileira de nítida vocação plural, já que para ela convergiram diversos povos com suas variadas informações culturais. No jogo de identidades que se pratica no imaginário paulistano, emergem figuras que contribuem para a concepção não mais de símbolos de uma comunidade coesa e irmanada numa fundação mítica ou inventada, mas que manipulam os diferentes cruzamentos e trocas de informações culturais.

Para ilustração, tome-se o caso de Juó Bananére, poeta-parodista e cronista popular na São Paulo da Primeira República, criador de um estilo macarrônico, misto de italiano e português, de grande consumo não só nas camadas iletradas como no público culto. Bananére manipulou uma paródia corrosiva da estética neoparnasiana, sendo apenas hoje em poucos estudos valorizado no âmbito literário. É curioso que, apesar de presente no âmbito do jornalismo e não da literatura oficial, sua obra tenha repercutido no movimento modernista. Ou seja, pode-se falar que, mesmo tendo como alvo um público sem pretensões de consumir literatura, tenha auxiliado na integração do popular e do erudito levada a termo no Modernismo.

Bananére pode ser considerado um dos informadores básicos de manifestações culturais que se rotulariam "típicas" de São Paulo, como as letras de Adoniran Barbosa, sambista e não literato, que, vinculado organicamente às classes desprivilegiadas, construiu uma poética capaz de se contrapor aos ideais próprios à literatura estruturada e praticada nas classes letradas, ao mesmo tempo que se integrava como uma espécie de símbolo da cidade.

Evitarei nesse estudo – que nada mais se configura como pistas de rotas a seguir na obra de Adoniran e Bananére no processo de identidade paulistana – dois caminhos. O primeiro: vincular Bananére a Adoniran como se tivessem uma relação de pai para filho. O jornalista, neste trabalho, aparece como uma espécie de marco inaugural da emergência de uma voz silenciada, a expressar-se com base na paródia e no humor. Tal voz, que se prestava também ao ridículo, alcançaria em Adoniran a dimensão poética infensa ao mero consumo do humor, mas hábil para se erigir como trabalho artístico que, por si só, passa a ser respeitado e assimilado por todas as classes consumidoras de cultura. Em comum, a emergência da voz colocada à margem, deslegitimada tradicionalmente como produtora de poesia e arte.

O segundo caminho a não ser valorizado será o de vislumbrar na assimilação dos falares incultos algo como uma síntese pacífica, um construir simbólico de uma imagem de São Paulo, que encobre a luta pela afirmação das vozes populares como produtoras culturais. Torna-se algo corrente hoje colocar Adoniran como componente gratuito da imagem paulistana, entendido como um sambista "próprio" do seu local, expressão poética "legítima" da cultura da cidade. Mas tal atitude deve ser avaliada como conseqüência de movimentos de transferência e empréstimo, de negação e afirmação.

Homi Bhabha é um estudioso que pode fornecer algumas bases para a reflexão das obras desses artistas. Em seus textos principais, Bhabha assinala o caráter ambivalente da nação. Substituo aqui "nação" por espaço identitário, constituído em palco de significação. Aliás, Bhabha faz questão de marcar em seu texto a metáfora do "espaço-nação" – na qual se confrontam, de um lado, uma estruturação simbólico-discursiva "pedagógica" – que corresponderia ao que normalmente se inscreve nos aparatos e discursos de poder, ressaltando, *ensinando* imagens do passado para a manutenção e a previsão harmônica de um futuro –; e, de outro, a dinâmica "protagônica" (de quem, de fato, *protagoniza* a construção, ou a *narração* – como Bhabha de novo se utilizando de metáforas interpreta – da nação). Tal dinâmica protagônica teria no povo, com todo o caráter híbrido de sua formação, seu agente fundamental. Enfim, para o ensaísta, configura-se uma tensão profunda entre uma história vivida ou "protagônica" e outra oficial ou "pedagógica" (cf. BHABHA, 1996, p. 17-21). Dessa forma se estrutura uma alegoria dos dramas que compõem os processos de *identificação em curso*, atendo-me aqui à terminologia de Boaventura de Sousa SANTOS (1997), que assim entende dinamicamente os processos identitários.

Ao contrário de uma concepção "pedagógico"-historicista, em que se analisa o essencialismo originário de uma nação como limiar de sua modernidade, a questão que passa então a ter relevo é o enfoque mais radical do *agora* nas complexas teias de significação identitária. A retórica "pedagógica" propõe significados

fundadores de uma comunidade, que se desconstroem na temporalidade presente, através de interpretações que se justapõem, contradizem ou se negam. Nessa tensão se inscrevem as práticas emergentes de significação, postas habitualmente à margem do processo social. A linha de pensamento de Bhabha passa longe de uma possibilidade homogeneizadora – em tempos de globalização, mais poderosa do que nunca –; concebe o espaço identitário não como finito e horizontal, mas como infinitude, em seu interior, de fios discursivos entrelaçados. Bhabha chama de "disseminação" (conceito derridiano) essas enormes possibilidades de narrações de diferenças, a constituírem-se, na prática, em negação da velha certeza essencialista dos muitos como um só (cf. BHABHA, 1996, p. 13 e seg., *passim*).

Talvez seja um tanto arriscado, num primeiro momento, entender sob a perspectiva de Bhabha os papéis desempenhados por Adoniran e Bananére na configuração de uma imagem de São Paulo, já que seus estudos derivam da situação particular dos povos estrangeiros, entendidos como minorias ou guetos, radicados em países desenvolvidos. A crítica de Bhabha, no entanto, pode adaptar-se à São Paulo dos imigrantes e casa de todos os interioranos que para ela afluem e que lhe dão o caráter plural. Haverá uma particularidade, sim, nos processos de integração e assimilação do estrangeiro e do caipira, que deve ser assinalada como bem distante daquilo que acontece em países como a Inglaterra. O "pedagógico" e o "protagônico", todavia, emergem: observamos na história cultural de São Paulo uma tendência das classes dominantes em vitalizar a ideologia épica e do trabalho, em contrariedade a outras tradições culturais oriundas das camadas ditas "populares". A pedagogia da cultura paulistana ampara-se no mito do bandeirante, na retórica épica e oratória, com poucas concessões às chamadas culturas "populares", a não ser em espaços que interessam a uma visão uniforme de povo – é o caso, por exemplo, do caboclismo. O interessante a se estudar é como se processa a recepção de tais ideologias e tradições pelas diferentes camadas de público e como, enfim, as vozes "protagônicas" abrem seus espaços na cultura oficial.

Nesse contexto João Rubinato, de pseudônimo Adoniran Barbosa, e Juó Bababére, pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, poderão assinar textos nos quais emergem uma voz coletiva e excluída. Como pensar nessa emersão, no entanto, se tal voz – a do povo, ou das camadas pobres, ou dos humildes ou outro nome que se dê – estava presente desde pelo menos o Romantismo na literatura culta? No caso paulistano, como não lembrar a tradição do caboclo e do caipira, que informou uma produção cultural das mais consumidas nas classes letradas? Como, por fim, desvincular essa figura do caipira e do caboclo na cultura de massas – que no Brasil se associa muitas vezes a consumo das elites –, inclusive com o estrondoso sucesso da música caipira e de sua malfadada sucedânea, a sertaneja?

Primeiramente, é necessário que se pense no quanto o caboclismo se constituía numa tradição eminentemente de elite. Nada no caboclismo feria a integridade dos ideais burgueses, servindo assim como base para estabelecer vínculos entre as diversas camadas da população numa entidade mítica e fundadora, perdida no tempo: o caipira, com sua ingenuidade e pureza.

Mesmo informados pelo caboclismo – ou, se quisermos, pela manipulação da voz deslegitimada nas classes dominantes, a não ser para enfeite cultural –, tanto Adoniran quanto Bananére transgridem "bom-tom" e a prosódia de autores e tradições eruditas. Rubinato/Adoniran e Bananére/Machado têm seu papel a desempenhar no enorme jogo de uma cidade quase-nação. Insistirão em emprestar uma nova dicção às vozes bandeirantes letradas, com a classe de quem sabe falar errado (Adoniran cantava que "prá escrevê uma boa letra de samba (...) a gente tem que sê, em primeiro lugal, narfabeto" – CORDOVIL E MOLLES, 1998). Em momentos diferentes da história paulistana, remarão contra a corrente hegemônica; por outro viés, imporão novos registros, tirarão do silêncio a voz coletiva, andando contra vocações unitárias.

José Paulo PAES (1985) sugere no autor de "Trem das Onze" a vingança de São Paulo às grosserias – segundo o ensaísta – que Bananére e outros escritores perpetraram contra o pobre imigrante italiano. Vingança que se deveria à "finura do humor popularesco", revelador da simpatia do sambista, que olha "de dentro" o povo sobre o qual poetiza, ao contrário dos aristocratas, que teriam falado do povo com uma absoluta falta de autenticidade: Adoniran – o autêntico. Perguntaria eu, em outros termos: um nosso "intelectual orgânico"? É bem possível que sim.

Na pesquisa que pretendo levar a termo evidencia-se o interesse em verificar como esses autores instauraram certas linhagens discursivas que integram a cultura de São Paulo. Inspirado num "caboclismo urbano", Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, educado na tradição quatrocentona, brinca com a voz italiana, muitas vezes pelo viés do ridículo, como aponta José Paulo Paes. Mas é inevitável que pensemos no quanto o público letrado assimilou a linguagem de Bananére, veiculada nos meios de comunicação de massa – incipientes na época –, tornando-a palatável para que o Modernismo trabalhasse com ela. A semelhança entre a paródia bananeriana e o primeiro momento modernista é sem dúvida notável. Por outro lado, pense-se na tradição humorística dos programas radiofônicos de São Paulo, muito calcados no arrevezamento da linguagem "exótica", quer a caipira, quer a estrangeira. Daí surgiram artistas de grande sucesso, como Nhô Totico, Genésio Arruda e Mazzaropi – este, não à toa integrado à experiência cinematográfica da burguesia, a Companhia Vera Cruz. Estabelece-se a partir de Bananére a possibilidade rica de um diálogo entre as chamadas "alta" e "baixa" cultura, formando uma tradição local.

Já Adoniran, artista de origem pobre, cria uma antiepopéia com toques de tragédia e lirismo em suas letras

de samba que falam de malocas demolidas, abrigos de vagabundos, despejos em favela. A linguagem, se bem que estilizada, não deixa de evidenciar aquilo que os mais simplistas chamam de "autêntico", mas que nada mais é que uma legítima produção cultural com base nos falares iletrados.

Veiculadas pelos meios radiofônicos e discográficos, as letras de Adoniran num primeiro momento atingem apenas as camadas incultas. No entanto, sua obra, por diversos motivos, será alvo de interesse do público de classe média e universitário. Mesmo tendo como base um humor caricato, Adoniran atingirá o estatuto de "poeta popular" ou "legítimo representante da alma paulistana".

Caberá então indagar sobre a complexidade cultural que se instaura na pluralidade paulistana. O que se veicula para as massas não pode ser entendido apenas como consumível, precário e de baixa qualidade artística, como sugeriria uma crítica com base em Adorno, mas como algo potencialmente criativo e passível de ser assimilado pelo público culto. Assim como o erudito Marcondes Machado, com base no popular, volta-se para as massas e passa a amparar a produção literária culta, o iletrado Adoniran, com base no popular, voltado também para as massas, é recepcionado enfim até mesmo pelo público universitário.

Tal dinâmica reforça as grandes possibilidades que os estudos das produções à margem do cânone fornecem para o entendimento não só das imagens identitárias como da complexidade do fenômeno artístico, incapaz de se abrigar em compartimentos estanques, sob quaisquer adjetivos – alto, baixo, massivo, popular, de elite –, sem que neles se vislumbrem as imensas possibilidades de diálogo e o processo plural das identidades.

Bibliografia Referenciada

BHABHA, Homi K. Introdução: narrando a nação/Disseminação: tempo, narrativa e as margens da nação moderna. [Introduction. Narrating the nation/DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation]. Trad. de Glória Maria de Mello Carvalho. In: *Cadernos CESPUC de pesquisa*. Coordenação de Lélia Parreira Duarte. Belo Horizonte: PUC Minas/CESPUC, 1996. p. 7-35. (Traduções, 1).

CORDOVIL, Hervê & MOLLES, Oswaldo. Letra de samba. CD *Os grandes sambas da história*. V. 16. SP: Globo, [1998], faixa 1.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice*: o social e o político na pós-modernidade. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1997.

Lembrança e olvido nas literaturas afrobrasileira e guineense

Moema Parente Augel
Universität Bielefeld

Tomando como ponto de partida duas áreas aparentemente bastante diversas, uma amostra da literatura afrobrasileira e uma da literatura guineense, pretendo refletir sobre o papel da memória e suas transformações dentro do fazer literário e seu aporte para a compreensão do passado recente tanto no Brasil como na Guiné-Bissau.

Um tal paralelo interessou-me por vários motivos. O corpus de uma e de outra dessas literaturas é limitado, a datação é recente e estão interligadas por uma série de temas semelhantes, embora muitas vezes o tratamento seja diverso.

Os setores dominantes sempre pretenderam fazer prevalecer a sua interpretação dos fatos passados e assim influenciar a sociedade, obscurecendo outras interpretações. A versão oficial da História vem sendo hoje em dia, entretanto, continuamente posta em questionamento pelos grupos até agora excluídos ou silenciados, tais como as mulheres, as camadas economicamente desprivilegiadas, as minorias étnicas ou sexuais - fenômeno característico do pós-modernismo.

No Brasil, para que o discurso oficial dos detentores do poder, da glorificação nacional, da estabilidade política e do louvor ao esforço em prol do desenvolvimento do país pudesse ser proferido, foi preciso que se silenciassem outras falas, que se fizessem calar outras lembranças, latentes ou vivas na população, e que se procurasse eliminar a memória popular que guarda em seu seio uma outra versão dos mesmos acontecimentos. A recente literatura afrobrasileira resgata a realidade histórica ligada ao processo da escravidão e suas conseqüências, reinterpreta o passado, numa atitude consciente contra o esquecimento de certos fatos e visões que seus autores pretendem recuperar, apresentando novas facetas de acontecimentos históricos conhecidos. O mesmo se dá na Guiné-Bissau, onde os escritores, principalmente os romancistas, quebram com a tradição jogralesca de louvor aos chefes tribais, recusando-se a fazer eco aos encomiásticos discursos oficiais, ousando evocar outras realidades, emprestando a voz aos esquecidos ou conscientemente relegados ao limbo da não referência.

Apesar de todas as diferenças, as duas amostras literárias que constituem a base do presente estudo são analisadas sob um aspecto importante (mas não único), comum a ambas: representam uma literatura de vencidos, lançando mão da reconstituição da memória como base de um discurso denunciador, dirigido contra um discurso oficial e hegemônico diametralmente oposto.

O mito da democracia racial e a estratégia desenvolvida pelo discurso hegemônico brasileiro para defendê-la e divulgá-la são desmascarados de modo decisivo e emocional pelos autores afrobrasileiros. Na Guiné-Bissau, vai importar aos escritores criar, através da sua ficção, e em parte também da poesia, um contradiscurso que desmantele o ufanismo e a mitificação dos heróis da liberdade da pátria, dos quais o passado guineense está impregnado. Os autores aqui mencionados - Abdulai Sila e Filinto de Barros - relativizam, através da literatura, a versão oficial da gloriosa vitória contra as forças imperialistas estrangeiras por parte dos atuais dirigentes do país. Estes se consideram construtores da nação, os herdeiros do *espírito da luta*, os legatários do partido libertador e os continuadores da obra de Amílcar Cabral, reservando para si mesmos a encarnação e a afirmação da dignidade do povo guineense, a fundação da sua nacionalidade, a preservação da unidade nacional num país que se festeja como multicultural, multi-étnico e mesmo multirracial.

Devido ao fato de a Guiné-Bissau ter sido apenas uma fonte de fornecimento de escravos e de mercadorias para os exploradores portugueses praticamente até grande parte do século XIX, a sua ocupação e colonização sempre foram muito precárias e sente-se até hoje as conseqüências disso. No campo da literatura, por exemplo, só nos últimos vinte anos, isto é, depois da independência (1973), que se pode detectar um certo florescimento, ainda incipiente e modesto. O Brasil tem uma história muito diversa e o fato de ser independente há já cento e setenta e sete anos, em contraste com os vinte e seis anos de emancipação da Guiné-Bissau, dá-lhe uma outra maturidade, por exemplo no campo da literatura, mas não lhe apaga as cicatrizes resultantes da colonização e do escravismo. Embora em épocas diferentes e por meios diferentes, ambos os países libertaram-se do regime colonial português que deixou graves marcas por onde passou. No meu estudo, o que me vai sobretudo interessar serão os caminhos percorridos pelo instrumental literário como um fazer em função de um contra-discurso oposicional e emancipatório.

A Guiné-Bissau e sua prosa ficcional

Na Guiné-Bissau, país de história recente em vias de grandes transformações sociais, a sua incipiente literatura reflete tanto esse jovem passado e os caminhos da emancipação como o estado emocional dos guineenses ante a decepção causada pelo que se considera a traição dos ideais revolucionários por parte dos dirigentes. A produção literária contemporânea faz eco, na sua variedade, aos anseios e às preocupações da elite intelectual urbana, inconformada com a situação política e social do momento presente. Assim, dada a quase inexistência de fontes escritas de informação, travar conhecimento com as obras que aí se estão produzindo desde a independência é uma das melhores maneiras de compreender e apreender este pequeno enclave de língua oficial portuguesa, de cerca de 36.000 km^2, no meio da costa ocidental africana.

Com seus três romances (*Eterna paixão, A última tragédia e Mistida*), Abdulai Sila, que é o fundador da ficção guineense, não se restringe à simples constatação do desastre em que resultou a libertação do jugo colonialista, nem se detém apenas no desfiamento das mazelas que cobrem o povo guineense: vai procurar os responsáveis e os denuncia, direta ou indiretamente. Filinto de Barros, com seu único romance *Kikia Matcho*, desenvolve, a seu modo, paralelamente à trama romanesca, um amplo esquema de explicação para basear suas críticas e sua análise do momento por que passava seu país. Também ele levanta a voz e denuncia, põe o dedo nas feridas abertas pelos seus próprios correligionários[1].

Os recentes acontecimentos na Guiné-Bissau, que culminaram com o desencadeamento da guerra fratricida que por mais de um ano (mais exatamente de 7 de junho de 1998 a 7 de maio de 1999) tumultuou e desarticulou o país, estão contribuindo para que o discurso oficial hegemônico se esvazie e perca a sua aura, reiterando de forma dramática a triste atualidade da urgência de uma reinterpretação da História guineense.

A literatura afrobrasileira

Hoje em dia não é mais possível ignorar a existência da *poesia negra*, da *prosa negra* e do *teatro negro* brasileiros. A literatura afrobrasileira tem a mesma essência, não importa que sua forma seja a poesia, a ficção ou o teatro. Tem como pano de fundo, como *leitmotiv* a questão ontológica, visceral do ser e do estar-no-mundo como negro numa sociedade que se diz e que se quer branca e como tal se comporta. Há temas que se repetem e sempre de novo aparecem, de forma insistente e catársica muitas vezes. Alguns deles são comuns à literatura guineense e africana em geral, mas outros têm a ver com a condição de diáspora em que vivem os afrodescendentes.

A literatura afrobrasileira é, desde o momento em que se quis e declarou como tal, muito recente, tão recente como a independência da Guiné-Bissau - e suas manifestações literárias. Mesmo tendo havido alguns precursores (lembremos aqui Solano Trindade, Lino Guedes), somente a partir da década de setenta que os escritores negros brasileiros passaram a publicar com regularidade e crescente freqüência[2]. Falta, entretanto, ainda muito para que seja conhecida e aceita pelo nosso mundo acadêmico e literário, lacuna que certamente não acontece por acaso.

Escritores como Solano Trindade e Lino Guedes, Oswaldo de Camargo, Oliveira Silveira, Cuti, Paulo Colina, Éle Semog, Elisa Lucinda, Miriam Alves, Geni Guimarães ou ainda Muniz Sodré, Joel Rufino, Eustáquio José Rodrigues, Edimilson Pereira, Salgado Maranhão, Lourdes Teodoro, Conceição Evaristo e muitos outros, todos eles declaradamente escritores negros, não podem mais ser silenciados e fazem parte definitivamente do cenário da literatura nacional. A partir da obra de alguns deles, ressaltarei algumas particularidades temáticas que estão mais diretamente ligadas a esta análise.

Na escolha dos textos que servem de base a este estudo, não posso deixar de levar em consideração certos aspectos relativos ao contexto sociocultural aqui ressaltado, transparecendo através da recuperação da memória coletiva, da revisão do passado colonial, da crítica à interpretação hegemônica da história, elementos comuns tanto aos afrodescendentes como aos guineenses. *O verso é sempre um dedo em riste*, diz Geni Guimarães no seu poema *Parto sem dor* (1993:36) e a literatura não pode ser tão somente deleite estético.

Lembrança e olvido

Nossas recordações pessoais vão muito além das nossas próprias experiências, envolvendo lembranças antigas e passadas. O passado aflora sempre, penetra nas experiências do hoje, matizando, influenciando nossas percepções.

As reminiscências de cunho pessoal, entretanto, possuem igualmente uma componente social, coletiva, pois "o grupo transmite, retém e reforça as lembranças, mas o recordador, ao trabalhá-las, vai paulatinamente individualizando a memória comunitária" (Chaui, 1987, p. XXX).

A memória coletiva, enraizada nas lembranças individuais, é de importância fundamental tanto para os indivíduos em si como para o grupo do qual fazem parte esses indivíduos, para a sua localização num

contexto geográfico e social (seu *estar-no-mundo*) e também para a sua própria identidade (seu *ser-no-mundo*).

A memória é o resultado de uma prática humana, uma faculdade mental ou intelectual, devendo por isso ser exercitada, permanentemente dinamizada através de técnicas ou métodos chamados mnemônicos. Existem técnicas mnemônicas coletivas que têm por finalidade manter acesa a chama de lembranças de uma comunidade. Monumentos, estátuas, as paradas cívicas ou procissões religiosas são exemplos da técnica mnemônica coletiva (J. Assmann, 1993, p. 350 e ss.). O motivo e a finalidade dessas técnicas mnemônicas culturais é o asseguramento e a continuidade da identidade social, indispensável para a auto-estima do grupo (ibd.).

O não exercício da memória pode provocar o fenômeno contrário do esquecimento, do olvido, da amnésia e que pode ser tanto individual (fenômeno patológico), como pode ser também coletivo (fenômeno social). É ocasionado, por exemplo, pelo fato de certos acontecimentos ou pessoas, considerados pelo poder hegemônico como prioritários ou de maior importância, serem postos forçadamente em relevo para o reforço da própria imagem, levando ao esquecimento outros fatos ou indivíduos considerados então de menor importância ou mesmo completamente silenciados. Num estado autoritário, uma das formas simbólicas de impor e demonstrar a autoridade do governo pode manifestar-se através de rituais que enfatizam esse poder.

No Brasil, e da mesma forma na Guiné-Bissau, dá-se exatamente o que acabo de descrever: o poder hegemônico seleciona os episódios da história recente que têm que ver com os seus interesses e esquece - e faz esquecer - outros. Por exemplo, o papel dos grupos religiosos tradicionais foi considerado contrário à nova ordem nacional guineense, depois da independência, taxado de primitivo e portanto devendo ser ultrapassado, o que foi feito à custa de violências e crimes. No Brasil, também se podem encontrar exemplos da mesma atitude, como o caso dos núcleos de resistência escrava terem ficado esquecidos, não mencionados (ou só superficialmente) nem mesmo nos livros de História do Brasil.

Contra as verdades impostas, a literatura pode assumir posições capazes de serem analisadas como desconstrutivistas, uma vez que catapulta para a periferia do interesse dramático o que até então era considerado pelos representantes do poder hegemônico como essencial e absoluto, trazendo para o centro da leitura elementos até então vistos como de menor importância ou que foram mesmo completamente esquecidos, emprestando a voz a bocas subalternas e até agora inaudíveis.

Para Jacques Derrida, a desconstrução leva a uma prática política, a uma tentativa de desvendar ou desmascarar a lógica com a qual um determinado sistema mental - e com ele todo um sistema de estruturas políticas e instituições sociais - mantém a todo custo o seu poder.

Passado infame

A imagem do negro bom de bola, da farra e da festa, da mulata tipo produto de exportação - tudo isso tenta mascarar o fato de o negro estar numa posição de predominante desvantagem. Essa desvantagem tem suas raízes: com que intensidade o trauma da escravidão deixa marcas profundas na autoprojeção do afrobrasileiro está muito patente nestes versos de Oliveira Silveira, poeta negro do Rio Grande do Sul. Ele encontrou suas origens - como sugere o título de um dos seus poemas - tanto *No leste/ no mar em imundos tumbeiros, / em malditos objetos / troncos e grilhetas,* como também *nos lanhos de minha alma / em minha gente escura/ em meus heróis altivos*.

Esse passado, infame e desditoso, não pode nem deve ser silenciado: *Passado infame,/ vou te charquear o lombo a laço./ Passado infame/ vou te sujar a cara a cuspe/ vou te moer o corpo a ferro. Mas te quero bem vivo/ pra renovar meu ódio justo/ e manter alto o meu orgulho* (Oliveira Silveira, Passado infame).

Foram milhões os africanos por força levados para trabalharem no "novo mundo". E se a literatura nacional festeja e aplaude o magistral poema de Castro Alves, *Navio Negreiro*, ignora ou desconhece outras manifestações poéticas de imenso valor que expressam numa visão de dentro, o mesmo drama. A escravatura, a vergonha imensa na história da humanidade, levou ao brutal arrastamento de milhões de africanos para a América e foi comparada pelo poeta gaúcho a uma "charqueada grande":

Um talho fundo na carne do mapa: Américas e África margeiam/ Um navio negreiro como faca:/ mar de sal, sangue e lágrimas no meio// [...] e sal e sol e vento sul no corte/ de uma ferida que não seca nunca (Oliveira Silveira, Charqueada grande).

A interpretação da história hegemônica, povoando os livros infantis (e não só) da imagem do escravo passivo, cordato e bondoso, amoldado aos seus senhores, as "Mãe Preta", e os "Pai João" encontra viva resistência por parte dos afrobrasileiros contemporâneos que não querem se identificar senão com os heróis que se rebelaram contra o cativeiro: *Sem essa de mãe-preta e pai-joão/ eu quero é o passado bom! // Na vontade mais funda/ e vulcânica de mim/ eu quero é o passado bom! / Eu quero o passado bom/ do quilombo dos negros/ livres no mato e de lança na mão/ Da guerra na Bahia - da negrada transbordando*

das casas/ derramando-se na rua/ de pistola e facão! (Oliveira Silveira, Quero o passado bom).

Palmares reinventado

Toda a época colonial conheceu a reação ao regime escravocrata, uma cadeia ininterrupta de sublevações e resistência à ordem estabelecida pelo regime senhorial. O primeiro registro de que se tem notícia foi o de um quilombo na Bahia no ano de 1575. Daí em diante, o protesto contra trabalho forçado e a perda de liberdade não mais cessou. Não se tratou de pequenas revoltas pontuais e raras, como quer deixar crer a historiografia oficial, mas permanentes e diversificadas formas de resistência e de protesto, de inconformismo e de tentativas não só de fuga mas de reorganização da ordem social surrupiada pelo tráfico negreiro de Norte ao Sul do Brasil.

E é graças aos intelectuais negros brasileiros que se está resgatando contemporaneamente esse capítulo da história do Brasil, um dos temas preferidos pela literatura afro-brasileira. Palmares, o maior dos quilombos, símbolo da resistência e do orgulho negro restaurado, é assim cantado, entre outros poemas: *Eu não te esqueço, meu povo/ se Palmares não vive mais/ inventemos Palmares de novo* (José Carlos Limeira, Quilombos)

Não só a conclamação à revolta, mas sobretudo uma heroização dos antepassados ajuda a *manter bem alto o orgulho* e se envolve numa enorme força lírica. Zumbi, o grande herói dos quilombos, o *senhor dos caminhos*, como se expressa Jônatas C. da Silva, poeta baiano, que vê como tarefa do poeta: *Resgatar tua presença/ tua firmeza de propósito/ de amor e liberdade/ pela raça* (Zumbi é senhor dos caminhos).

E a exemplo do que aconteceu no passado, ainda: *É preciso/ que se galgue/ a poeira levantada/ e se ache entre as palmeiras/ lanças/ guerreiras/ intactas* (Abelardo Rodrigues, Em busca de Palmares).

O dia da morte do grande guerreiro é festejado hoje no Brasil inteiro, mais uma vez devido à iniciativa de grupos negros: *Dia vinte de novembro/ entre as palmeiras do Palmar/ último grito de guerra no ar/ Dia vinte de novembro,/ entre as montanhas do Palmar/ os duros músculos do herói/ guiando seu braço ágil/ na luta desigual/ [...]) Dia vinte de novembro,/ entre mensagens do Palmar/ tambores de orgulho e brio/ conclamando a lutar* (Oliveira Silveira, Vinte de Novembro).

É o Dia Nacional da Consciência Negra, em franca oposição às comemorações do treze de maio.

Izabel versus Zumbi

Na busca de possíveis recursos para manter a memória viva, por parte do poder hegemônico no Brasil, do que lhes interessa guardar relativo ao tempo da escravidão e ao período logo depois, sobressai o grande respeito que é prestado àquela que é considerada a mãe benemérita e salvadora dos cativos, a Princesa Isabel. Mas a famosa Lei Áurea não passou de um ato formal sem de fato conseqüências positivas para os que nela se enquadravam. Os afrodescendentes, 111 anos mais tarde, continuam sob os humilhantes açoites da pobreza, da exploração do trabalho, do desrespeito aos seus direitos.

Já em 1970, o poeta negro gaúcho Oliveira Silveira admoestava: *Treze de maio - traição/ Liberdade sem asas/ Fome sem pão* (13 de Maio).

A abolição da escravatura não foi seguida por medidas sociais nem econômicas que possibilitassem aos recém libertos um novo começo de vida. A respeito, Adão Ventura, de Minas Gerais, assim se exterioriza: *Minha carta de alforria/ não me deu fazendas nem dinheiro no banco,/ nem bigodes retorcidos* (Adão Ventura, Negro Forro).

Muito pelo contrário, afirma o poeta mineiro: *Minha carta de alforria/ costurou meus passos/ nos corredores da noite/ da minha pele* (ebd.).

Ou, como o paulista Paulo Colina, ironicamente conclui: *A Princesa esqueceu de assinar nossa carteira de trabalho* (Pressentimento).

A amarga realidade do quotidiano da população afro-brasileira reforça a dúvida na eficiência do 13 de maio. Assim, Éle Semog, poeta negro do Rio de Janeiro, manda um "lembrete": *Liberdade se toma / Não se recebe./ Dignidade se adquire/ Não se concede* (Se ela faz eu desfaço).

Mas o povo não se ilude e reage a seu modo. O aviso é claro e preciso: *Quilombo não se destrói com tiro e tapeação/ quilombo é calombo grande que guarda a semente viva/ quilombo é riso rasgado/ ungüento pressa ferida/ feita com faca branca herdada por iô-iôs* (Cuti, Resposta).

Em outro poema do mesmo autor, ele admoesta: *Que os ancestrais apontem nosso melhor caminho!"/ [...] ninguém negue sua herança de umbigo!/ [...]. Há uma estrada a ser percorrida do lamento passado ao riso futuro/ por sobre as costas do tempo lanhadas de sofrimento/ [...]. Vamos destapar bocas de escravos sufocadas em cada/ poro do povo* (Cuti, Veio).

Ou ainda: *É tempo [...] reabrir [...] os espaços do quilombo/ [...] jogar lenha na fogueira da memória pra que haja luz e calor/ e ouvir histórias vividas de gente encarquilhada no pito/ e na palha do cigarrinho* (Cuti, Ventania).

Muito se teria ainda a registrar tanto na poesia como na prosa afrobrasileira. Mas passemos ao outro elemento da nossa comparação.

A prosa contemporânea na Guiné-Bissau

Conquistada a independência, as novas burguesias e as novas elites estatais africanas conseguiram estabelecer um sistema de conservação do poder que passou a funcionar a todo preço, baseado na repressão, no partido único e no governo do "homem forte". O resultado foi que em muitos países se instalou uma oligarquia corrompida, preocupada com o seu próprio enriquecimento e com as suas próprias vantagens, enquanto que o povo continuou nas mesmas dificuldades, lutando por uma sobrevivência material e moral, cada vez mais miserável. As esperanças existentes outrora, quando o fim da colonização, cada vez mais próximo e concreto, animava aos que lutavam pela libertação, acenando para um mundo de igualdade e justiça, foram substituídas pela frustração, pelo derrotismo e pelo acomodamento[3]. Tal estado de espírito é comum a toda a África negra.

Na galeria de personagens de Abdulai Sila destaca-se, no seu terceiro e mais recente romance, intitulado *Mistida*, um desfile alucinante de figuras absurdas: Amambarka, Nham-Nham, Yem-Yem. Sobressai-se o aberrante e assustador Amambarka, parricida, ganancioso, viciado e execrável, cujos traços repugnantes foram hiperbolizados pelo romancista até a exaustão (cf. p. 87-96). Esse nome foi tirado da língua mandinga, sendo um lexema que tem conotação de coisa ruim, do que não presta. Nham-Nham, onomatopéia indicadora do ato de comer, é um ser repugnante e alienado, cego pelo poder, entorpecido pela bajulação, idiotizado mas perigoso, completamente dependente do diabólico Amambarka. Yem-Yem, o "carrasco", é outra figura intangível, enredado na busca da palavra esquecida (ibid., p. 161), aterrorizador das pessoas (ibid., p. 171).

Esses seres chocantes, porém, foram inspirados em pessoas reais, deformadas e caricaturadas, para os menos avisados impossíveis de serem reconhecidas mas nem por isso menos verdadeiras nem menos ameaçadoras, pois faz parte da arte de convencer lançar mão de recursos do horror. Os protagonistas de *Mistida*, aparentemente absurdas personagens, são verdadeiros atores da sociedade atual - e não só da Guiné-Bissau - e estão, cada um a seu modo, em busca de "estratégias individuais postas em jogo à procura de saídas e novos sentidos que permitam sobreviver à desestruturação", como disse Teresa Montenegro no prefácio. Mais uma vez, apesar dos horrores que enchem este seu terceiro livro, Sila lança sua mensagem de esperança, de teimosa esperança: existe uma perspectiva para seu sofrido país. Apesar dos montões de lixo, material ou humano, há as Mama Sabel, as Mbubi, as Ndani e as Djiba Mané, personagens femininas fortes e até certo ponto contraditórias, sumamente positivas, com as quais o autor se identifica e que personificam a comunidade subalterna, sem poder, mas vigilante e altiva.

Em *Mistida*, Abdulai Sila escolheu as vias oblíquas do absurdo e do paroxismo para pôr a descoberto o indizível, aquilo que, embora não tivesse sido esquecido, estava obliterado e silenciado. Esse caminho ziguezagueante tornou-lhe possível recordar um passado recente cheio de contradições e afrontar um presente já agonizante que se queria (ou ainda quer?) eternizar no futuro. Quem está seguindo os acontecimentos atuais na Guiné-Bissau pode, mais do que nunca, captar os lances terrivelmente proféticos de *Mistida*.

Filinto de Barros: acerto de contas com o passado?

Filinto de Barros afirma que seu romance *Kikia matcho* não passa de *um pequeno exercício de ficção. Nem história, nem sociologia, nem etnologia, nem política, tão somente uma abordagem que se pretende dinâmica do processo de síntese sócio-cultural de um Povo* (cf. Barros, 1998, p. 7).

O título é a designação crioula para o mocho e a essa ave são atribuídas na Guiné-Bissau propriedades diversas: pode ser mensageira do bem e do mal, mas sobretudo é ligada a maus presságios e à má sorte. Através do *kikia* e da sua simbologia, Filinto de Barros introduz o leitor e a leitora no mundo mágico e mítico africano ao mesmo tempo em que, pela interação das personagens, estabelece a ponte entre o passado e o presente.

Em seu conjunto, o livro *Kikia matcho* encerra uma soma de informações sobre o processo da independência e os primeiros passos de um Estado em formação. Essas informações são a razão de ser da obra, a estória constituindo apenas um pretexto. Ao mesmo tempo em que informa, ativo participante que foi da gestação e do momento desse parto, Filinto de Barros mobiliza os diferentes níveis da narrativa, direcionando-os tanto para o exercício dialético da compreensão do processo como para o julgamento dos seus resultados. Informação a nível do passado e interpretação a nível do presente, o romance deixa entrever sombrias perspectivas para o futuro. É sobretudo uma constatação dos acontecimentos contemporâneos com um olhar para o já acontecido, com o fito de esclarecer, explicar a situação atual do

país.

O abandono sofrido pelos antigos combatentes da liberdade da pátria, cujo soldo não basta para um saco de arroz, é mostrado bem cruamente em *Kikia matcho* e seria um exemplo do desmascaramento intencionado pelo romancista Filinto de Barros.

Uma lembrança presente no coração do povo, que não faz parte da herança hegemônica, foi ainda evocada por Filinto de Barros que pôs a descoberto o fato do combatente morto ter perpetrado atos menos nobres, vergonhosos mesmos, não coadunando com a aura de heroismo que sempre envolve os "combatentes da liberdade da pátria". O autor ousou assim confessar o lado podre da gloriosa luta da libertação nacional, o abuso nunca mostrado às claras da utilização indevida das armas, evidenciando a perversão da "cultura da guerra", presente não só no campo inimigo. O processo de revirar ou reverter certas ambigüidades morais e factuais, cristalizadas em poderosos mitos patrióticos, faz parte da construção social da realidade, para usar a expressão divulgada a partir de Berger e Luckmann na Sociologia[4]. Ela é desmontada aqui e confrontada com uma outra visão, oposta e desafiadora.

Somente alguns poucos meses após a publicação desse romance, a 7 de junho de 1998, como já disse, eclodiu no país uma revolta no seio dos grupos dirigentes, entre representantes dos heróis da libertação transformando-se em guerra aberta e dolorosa que, depois de onze meses de sempre renovados conflitos armados, encontrou uma solução, que esperemos seja duradoura, a 7 de maio deste ano de 1999. Os presságios do *Kikia Matcho* ou os horrores acumulados em *Mistida* parece se terem confirmado. O sangrento embate entre fracções do exército nacional e contra o povo que conta entre os mais pobres do mundo, relança o questionamento sobre a legitimidade do regime tido como revolucionário, há quase trinta anos no poder, e sobre seus dirigentes, em grande parte os mesmos desde a independência. O legendário e carismático PAIGC está onipresente no romance de Filinto de Barros. Os donos do poder estão caricaturados até a desfiguração no romance *Mistida*, de Abdulai Sila. A revolta militar encabeçada pelo chefe do Estado Maior do Exército, General Assumane Mané, contra o governo dirigido pelo Presidente João Bernardo ("Nino") Vieira é expressão da crescente insatisfação e da decepção aqui tantas vezes já exteriorizadas, da parte dos antigos combatentes pela liberdade da pátria, compartilhadas pela grande maioria da população.

Esses recentes acontecimentos na Guiné-Bissau estão contribuindo para que o discurso oficial hegemônico se esvazie e perca a sua aura, reiterando de forma dramática a triste atualidade da urgência de uma reinterpretação da História, reflexão essa encetada pelos romancistas pioneiros Abdulai Sila e Filinto de Barros.

Considerações finais

Todos os escritores aqui referidos têm em comum uma tarefa de recuperação da africanidade e da dignidade perdidas, de procura e de afirmação da identidade nacional: tanto os afrobrasileiros como os guineenses, cada grupo a seu modo, cada autor com seu estilo próprio, com sua voz única e específica. Trata-se de uma literatura exortativa, sim, literatura engajada, literatura social, no seu sentido mais amplo, mas literatura exercício estético de beleza e busca do eu e do nós, mais profundo e mais verdadeiro, que têm a ver com raízes, umbigo, magma; literatura incitamento a um mergulho dentro de um passado doloroso e de difíceis lembranças, incitamento à empatia, ao sentir com, ao fazer com, incitamento à adesão, ao "*concerto do djunta mon*", de que fala o escritor guineense Tony Tcheka (1996:69).

O passado, tanto o *passado bom* como o *passado infame*, tem que continuar sendo relembrado como uma parte da identidade do africano assim como do afrobrasileiro. Embora consciente de que um número cada vez mais numeroso de afrodescendentes tenham hoje em dia alcançado um nível social e financeiro muito elevado e a franja dos bem sucedidos seja cada vez mais larga, no mesmo poema Cuti não deixa esquecer: *Hoje é amanhã e ontem [...] / chicotes modernos não só relembram são chicotes/ que batem que rendem mais aos fundos senhoriais* (Cuti, Resposta).

Cuti, que sempre, em todos os seus escritos, convida e incita à reflexão, admoesta: *Quem disse [...] que é preciso calar a voz dos ancestrais?* (ebd).

Bibliografia

Alves, Miriam, Momentos de busca. Poemas, São Paulo: Edição daAutora, 1983

Assmann, Aleida und Jahn, Christof Hardmeier (Org.), Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archeologie der literarischen Kommunikation, München: Wilhelm Fink Verlag, 1983

Assmann, Jahn, Die Katastrophe des Vergessens, in: Assmann, A.e D. Harth (Org.), Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt/M: Fischer Verlag,

1993, p. 339-347

Augel, Moema Parente (Org. e Intr.), Schwarze Poesie. Poesia Negra. Afrobrasilianische Dichtung der Gegenwart. Português -Alemão, tradução de Johannes Augel, St. Gallen/Köln: Edition diá, 1988, 1988[2]

Augel, Moema Parente, A nova literatura da Guiné-Bissau Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 1998, Série literária, Colecção Kebur, nº 8

Barros, Filinto de, Kikia matcho, Bissau: Centro Cultural Português da Guiné-Bissau, 1997 Bergson, Henri, Matéria e Memória. São Paulo: Martins Fontes, 1990

Bernd, Zilá, A questão da negritude, São Paulo: Brasiliense, 984

Bernd, Zilá, Negritude e literatura na América Latina, Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987

Bernd, Zilá (Org.),Poesia negra brasileira. Antologia, Porto Alegre: Editora AGE, Instituto Estadual do Livro, Editora IGEL, 1992

Bosi, Eclea, Memória e sociedade. Lembranças de velhos, 2. ed., São Paulo: T.A. Queiroz/ Ed. da USP, 1987

Camargo, Oswaldo de (Org.), A razão da chama. Antologia de poetas negros brasileiros, São Paulo: Ed. GRD, 1986

Camargo, Oswaldo de, O negro escrito, São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1987

Cuti, Batuque de Tocaia, São Paulo: Edição do Autor, 1982 Cuti, Flash Crioulo sobre o sangue e o sonho, Belo Horizonte: Mazza Edições, 1987

Chaui, Marilena, Os trabalhos da memória, in: Eclea Bosi, Memória e sociedade; lembranças de velhos, 2. ed., São Paulo:T.A. Queiroz/ Ed. da USP, 1987, p. XVII-XXXII

Hutcheon, Linda, A poetics of postmodernism: history, theory, fiction. New York/London: Routledge, 1988

Le Goff, Jacques, Geschichte und Gedächtnis, Frankfurt/New York: Campus Verlag; Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1992 (Historische Studien, Bd. 6)

Rowe, William e Vivian Schelling, Memory and Modernity. Popular Culture in Latin America, London/New York: Verso, 1991

Semog, Éle / Limeira, José Carlos, Atabaques, Rio de Janeiro 1983

Sila, Abdulai, Eterna paixão, Bissau: KU SI MON Editora, 1994, Sila, Abdulai, A última tragédia, Bissau: KU SI MON Editora, 1995

Sila, Abdulai, Mistida, Bissau: KU SI MON Editora, 1997 Silveira, Oliveira, Pelo escuro. Poemas afro-gaúchos, Porto Alegre: Edição do Autor, 1977

Silveira, Oliveira, Roteiro dos Tantãs, Porto Alegre: Edição do Autor, 1981

Silveira, Oliveira, Poema sobre Palmares, Porto Alegre: Edição do Autor, 1987

Tcheka, Tony (António Soares Lopes Jr.), Noites de insónia na terra adormecida, Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), 1996 (Série literária, Colecção Kebur, nº 2)

Trias, Eugenio, La memoria perdida de las cosas, Madrid: Taurus, 1978

Ventura, Adão, A cor da pele, 4a ed., Belo Horizonte, Edição do Autor, 1987

Weinrich, Harald, Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens,München: Beck, 1997, 2. Aufl.

Notas

1. Sobre a ficção e a literatura guineense em geral, cf. Augel 1998.

2. Oswaldo de Camargo publicou em São Paulo seu primeiro livro, *Um homem tenta ser anjo*, já em 1958; de Oliveira Silveira, no Rio Grande do Sul, apareceu *Germinou*, em 1962. Cuti, em 1976, deu à estampa em São Paulo seus *Poemas da carapinha*. Os *Cadernos Negros*, publicação coletiva que já tem vinte e dois números, começou em 1978. Para maior conhecimento da produção literária afrobrasileira, cf., entre outros, Zilá Bernd 1984, 1987 e 1992.

3. Sobre o assunto, cf. Guy Ossito Midiohouan, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris: L'Harmattan, 1986:208 e ss.

4. P. L. Berger e T. Luckmann foram os teorizadores do construtivismo que considera os fenômenos sociais como criações da sociedade e não existentes por si só.

Machado de Assis e Fernão Mendes Pinto:
Era uma vez um oceano de melancolia

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy
Doutoranda em Letras pela UFRGS
e professora da UNISINOS

Eu vi a luz em um país perdido.
A minha alma é lânguida e inerme.
Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!
No chão sumir-se, como faz um verme...
("Inscrição"- Camilo Pessanha)

Do país que se disse situado nos limites entre terra e mar, partiram naus a disseminar uma língua, uma cultura e uma visão de mundo que, em cada canto, assumiram novas formas e dicções. Considerando a constituição de um imaginário luso-brasileiro, entende-se que a melancolia ocupa um lugar fundamental, em que pesem as distintas conotações com que este conceito vem sendo empregado. Para tal, são aproximados dois autores que, apesar das dessemelhanças, estabelecem um curioso diálogo, como apontara Vilma Arêas no instigante ensaio "Mendes Pinto, Camões & Machado: anotações de bordo". Entre a história e a ficção, a autora destaca a possibilidade de filiar a *Peregrinação* (1614) a variados gêneros, da crônica de viagens à sátira moral e religiosa. A afinidade com Camões é expressa no tom anti-épico com que, através de um narrador deslizante, ambos oscilam entre a celebração e a crítica do português em sua aventura marítima[1]. Enfatizando a postura nada ingênua de Mendes Pinto, que não só parodia estilos como demonstra domínio técnico da narrativa, a autora destaca a mímese formal dos impasses e da duplicidade da ideologia dos Descobrimentos, algo que o brasileiro percebeu "de uma maneira surpreendentemente justa"[2]. Com "O Segredo do Bonzo" (publicado em *Papéis Avulsos*, de 1882), subentitulado "capítulo inédito da *Peregrinação*", Machado retoma uma disputa teológica narrada por Mendes Pinto: no exótico Japão, um padre português é invejado por sacerdotes budistas devido aos favores que o rei lhe dispensava. Percebendo as discretas indicações de Mendes Pinto, que, propositadamente, omite a resposta do padre aos Bonzos, o escritor brasileiro escapa ao óbvio, "pois percebe que toda a disputa, aparentemente religiosa, na verdade consistia numa luta pelo prestígio social e favores reais"[3], transformando, assim, os Bonzos em charlatões que enriquecem às custas da crendice do povo e desmascarando a predominância da opinião sobre a realidade das coisas. Nesse ponto, Vilma conclui com a sugestão genial de que Machado, "fora da esfera delicada da literatura, aponta as raízes peninsulares de um dos traços de nosso rosto, que pode bem ser o 'nariz metafísico' de 'O Segredo do Bonzo'"[4]. A autora reforça tal argumento através da citação do ensaísta português António Sérgio, que indicara como elementos dessas raízes o gosto pelos artifícios, pelo espetáculo e pelo charlatanesco, em detrimento do que pareça sólido, inteligente e construtivo. O "nariz metafísico" do conto só existe sob o olhar do outro, metáfora do eixo cultural luso-brasileiro que tanto Mendes Pinto quanto Machado intuíram, expresso na necessidade de pompa e no fascínio pelo mirabolante, ambos incompatíveis com os esquemas rígidos ou excessivamente racionais. O resultado dessa herança peninsular é um riso amargo, que conduz, com freqüência, a um estado melancólico. Sumariamente, este é o eixo que se intenciona demonstrar a seguir com a análise dos capítulos em que Mendes Pinto relata sua estada no reino de Sião, em contraponto ao conto machadiano "Academias de Sião", publicado em *Histórias sem data* (1894).

Antes disso, convém acrescentar alguns tópicos à discussão sobre as afinidades culturais entre Portugal e Brasil. Victor Jabouille, em seu estudo sobre a constituição de uma mitologia portuguesa, identifica situações imaginárias recorrentes neste povo. A fim de recuperar a missão de tomar conta do Mundo, possivelmente com o Quinto Império, o português tende a ressentir-se do peso do passado, tido como grandioso, em face de um presente percebido sob o complexo da pequenez e da decadência, esta uma espécie de contramito. Esse olhar para o passado dá-se através de um sentimento típico como a saudade, misto de desejo e dor. Quanto ao caráter do povo, este já foi visto como sonhador, homem de ação, amoroso e com enorme capacidade de adaptação. Tal diversidade pode acarretar dificuldades para o país constituir sua fisionomia de uma forma menos idealizada[5].

Entende-se melhor a natureza dessas obsessões a partir de alguns de seus criadores. Uma fonte inesgotável encontra-se na dilemática obra camoniana, que tanto eleva a nação lusitana ao ápice como aponta, inelutavelmente, sua crise. São famosos os trechos corrosivos de *Os Lusíadas*, como a fala do Velho do Restelo contra a "vã cobiça" e a "glória de mandar", ou o lamento dos versos finais, que mostram um Camões de "lira destemperada e a voz enrouquecida", cansado de "cantar a gente surda e endurecida" e a uma pátria metida em "austera, apagada e vil tristeza". Igualmente presentes são os versos da lírica

marcada pelo desconcerto da voz para a qual "vai-se gastando a idade e cresce o dano". Eduardo Lourenço alerta para a quase idolatria sobre o poeta, cujo destino errante veio a confundir-se com o da pátria, sugerindo que, sob um certo aspecto, o português liberte-se da obra subtraindo a grandeza irreal que ele mesmo colocou sobre ela "para poder habitar o nosso presente de harmonia com a realidade mais modesta em que nos tornámos"[6]. Como que realizando esse desassombramento, José Saramago aborda no drama "Que farei com este livro?" a dificuldade do bardo em publicar seu épico, inserindo na boca do desventurado amigo de Camões, Diogo do Couto, as palavras que incidem sobre esta necessidade de libertar-se do passado. Aproximando a peste que assolava Lisboa nessa época do referido mal português, a personagem afirma que "A Índia será, ou cuido que já é, uma doença de Portugal. Queira Deus que não mortal doença"[7]. A mesma metáfora da doença perseguira antes alguns membros da Geração de 70, que, junto à proposta realista, investiram, em pleno século XIX, na visão da pátria sob o viés da decadência, do qual a historiografia de Oliveira Martins é dos mais eloqüentes sinais, como atesta o fragmento seguinte, em que o autor aborda a anexação de Portugal à Espanha:

> Tudo convergia para arrastar a Nação a essa data infeliz de 1580. Os sintomas mórbidos, anteriormente expostos, diagnosticam a doença, e explicam a necessidade da catástrofe. Eram um despedaçar de todos os tecidos vitais, uma febre que destruía o sangue, um veneno que irritava todos os vasos do organismo nacional. Era uma doença lenta, mortal, mas cujo termo foi precipitado por uma crise. Então se exacerbavam todos os males; e o moribundo, erguendo-se no catre, bracejando em delírio, caiu como uma pedra, morto instantaneamente[8].

Com um embasamento psicanalítico, nos ensaios de *Labirinto da saudade*, Eduardo Lourenço defronta-se com a permanência do problema dos portugueses em relação a seu passado e seu destino coletivos, pautados por uma relação irrealista, raiz da conjunção de um complexo de inferioridade com um complexo de superioridade[9]. Identifica como traumáticos determinados momentos da história portuguesa. Um diz respeito ao nascimento do Estado, tido como uma "mistura fascinante de fanfarronice e humildade, de imprevidência moura e confiança sebastianista, de 'inconsciência alegre' e negro presságio, que constitui o carácter português", ligada a um "acto sem história", porque garantido menos pelo ser nacional que por um poder outro, "qualquer coisa como a mão de Deus". Além dessa fragilidade histórica, a grandeza portuguesa estava longe, num espaço de sonho e, portanto, numa ficção[10]. O sentido de decadência da geração de Setenta, seguido da tentativa de "descobrir" a África em pleno auge dos imperialismos do século XIX , é rompido com o *Ultimatum* inglês, que Lourenço define como "o *traumatismo-resumo* de um século de existência nacional traumatizada"[11]. O derradeiro trauma veio após a longa ditadura salazarista neste século, que acarretou, entre outros fatores, uma guerra colonial cujo término, para a maioria de "felizes" passivos, deu-se "sem drama. Por um pouco não terminou em apoteose", tal é a capacidade "de **integrar sem problemas de consciência** o que em geral provoca noutros povos dramas e tragédias implacáveis"[12]. O trauma de 1974-5 não afetara esse Portugal "educado na crendice, no milagrismo, no messianismo de pacotilha, em suma, no hábito de uma **vida pícara** que durou séculos e que uma aristocracia indolente e ignara pôde entreter à custa de longínquos Brasis e Áfricas"[13]. O presente leva, segundo Lourenço, à necessidade de construir uma imagem positiva para a pátria lusitana, pós- Revolução de Abril, com o drama dos emigrados, dos retornados da África, enfim, com um reajustamento da realidade autêntica de portugueses a si mesma, como reflexo e resposta ao absurdo irrealismo da imagem salazarista de Portugal[14].

Tendo como base tais considerações, torna-se mais patente a afinidade entre Portugal e Brasil, no sentido de que ambos são marcados pela histórica necessidade de chegar a termos mais satisfatórios com a imagem que fazem de si. No caso brasileiro, desde a descoberta, o exótico configura a degeneração do olhar europeu, principalmente do lusitano, que encarna nas terras tropicais seus desejos utópicos e também seus vícios. Basta lembrar a veemência com que cronistas e navegadores descrevem tanto a prodigiosa paisagem quanto a corrupta sexualidade dos silvícolas.À luxúria desenfreada, manifesta nas licenciosas relações entre as raças, soma-se a cobiça também ilimitada do branco sobre uma cultura que só conhecia a propriedade coletiva. Com o mesmo preconceito etnocêntrico com que fundaram a premissa de que os índios não tinham "nem fé, nem lei, nem rei", os brancos acabam por imputar ao índio, em sua resistência à aculturação por vezes muda, a pecha de fleumáticos e melancólicos. Neste aspecto, manifesta-se com nitidez o que Maria Leonor Carvalhão Buescu explica em "O exotismo ou a "estética do diverso" na Literatura Portuguesa". Para a autora, na descoberta do Mundo, pode-se descobrir o Outro junto à descoberta da imagem de Si mesmo no espelho; pode-se, no entanto, chegar a uma visão diferencial ou mesmo à imposição da própria imagem. É dessa forma que a autora explica a diferença entre o contato ocorrido entre europeus e asiáticos e entre europeus e africanos ou europeus e americanos.

> *Assim, se nestes últimos casos a situação aponta para um frente a frente entre os "selvagens" e os "civilizados"(...) em que o pressuposto é a incerteza de um desconhecido total, a política da força e a fascinação de uma cultura arcaica, pelo contrário, na relação incipiente – e incoativa – com os Asiáticos, esse frente a frente, de certo modo, inverte-se nos seus pressupostos: os*

> *Europeus serão, em muitos casos, os* ***menos*** *civilizados; os* ***mais*** *pobres* (penso, por exemplo, em Fernão Mendes Pinto)[15].

Segundo tal leitura, Fernão não reserva para o outro a diversidade, projeta para si mesmo o estranhamento: como português, via-se mais bárbaro que o asiático e em conflito com sua própria imagem. O mesmo raramente ocorrera no Brasil, onde o branco imputava ao nativo aquilo que, via de regra, constituía sua pior parte. Um agravante desse fato encontra-se, por exemplo, na observação de estrangeiros que passavam pela Baía da Guanabara no período colonial. Para tais observadores, os viciosos comportamentos tropicais não se restringiam, como outrora, aos silvícolas ou aos escravos, tendo conquistado igualmente os lusitanos: "A maioria desses homens é totalmente avessa ao trabalho, preguiçosa e muito inclinada à volúpia. Nem mesmo padres e monges estão isentos desses vícios. A luxúria, especialmente, tornou-se tão familiar entre eles que sequer se dão ao trabalho de ocultá-la"[16]. O preço a pagar pela licenciosidade resultou tremendamente alto: um país que começara sob os auspícios da licenciosidade generalizada pareceu a muitos de seus pensadores como fadado a uma trágica inconsistência, a um atraso atávico. A virada do século XIX foi um período particularmente profícuo no desenvolvimento de interpretações sobre o caráter nacional coladas a idéias degenerativas de fundo cientificista, expressas em uma anatomia do cadáver insepulto. Neste caso, porém, não se trata, como ocorrera em Portugal, de uma glória perdida na distância, mas de uma desagradável sobrevivência dos resíduos da chegada da civilização aos trópicos: progresso na forma de doenças, escravidão, permissividade, atrofia moral. Manoel Bomfim denomina de "parasitismo" o processo pelo qual uma minoria vive às custas da exploração da miséria, da ignorância e da crendice da vasta maioria[17]. O crítico literário Araripe Júnior, não obstante suas intuições geniais, estava preocupado com o que chamou de "obnubilação mental", fenômeno que acometia os membros da raça branca atrofiando suas qualidades originais pela incidência do que seriam os desvios e males causados pelo contato com mestiços ou membros de outras raças nas terras tropicais[18]. Paulo Prado, em seu curioso *Retrato do Brasil*, afirma que criou-se

> pelo decurso dos séculos uma raça triste. A melancolia dos abusos venéreos e a melancolia dos que vivem na idéia fixa do enriquecimento – no absorto sem finalidade dessas paixões insaciáveis – são vincos fundos na nossa psique racial, paixões que não conhecem exceções no limitado viver instintivo do homem (...)[19]

No ensaísmo brasileiro da época modernista, Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre mostram a necessidade de redescobrir o país examinando seu passado. O trabalho do primeiro enfatiza o caráter aventureiro, individualista e provisório que marcou a colonização lusitana, semelhante à espanhola. Tanto a inclinação para o espetáculo da sua religião quanto a permeabilidade nos costumes propiciaram um sentimento enganoso – a cordialidade - , responsável pelo favorecimento entre iguais, o que talvez bem explique certos aspectos cruéis do personalismo e da falta de senso de coesão na sociedade[20]. Num sentido diverso, a pesquisa de Freyre revela, além da admiração pela cultura africana, uma visão até certo ponto saudosista do passado colonial. É com este intuito que, dando seguimento a *Casa-Grande & Senzala*, o pernambucano, em *Sobrados e Mucambos*, opõe o século XIX, excessivamente "cinzento" porque associado à reeuropeização do incipiente Brasil urbano e do litoral, aos três séculos anteriores, nos quais formou-se uma civilização com traços orientais, trazidos pelo português, visto como "semi-ocidental" por seu alto grau de miscigenação e pela facilidade com que adaptou coisas orientais nas terras brasileiras, como perfumes e temperos, as cores fortes, a ostentação nos trajes e enfeites e o misticismo intenso, dando origem a uma espécie de civilização dos trópicos[21]. Menos benevolente com o passado, o francês Lévi-Strauss contribui para o tema em questão com algumas idéias que expõe em *Tristes trópicos*. Em suas viagens pelo Brasil em meados da década de 30, o antropólogo revela as contradições da terra múltipla, que ora lhe aparece com a mesma pujança paradisíaca da época dos primeiros viajantes e cronistas, no que é influenciado pelo contato com tribos – poucas, é bem verdade - quase imunes ao contato com o homem branco, ora se lhe configura como espaço da corrosão, da estagnação e da ruína, quando menciona que "o solo foi violentado e destruído"[22] ou que as cidades do Novo Mundo "vão do viço à decrepitude sem parar na idade avançada"[23].

A partir desses apontamentos, tem-se uma pequena amostra de como certos aspectos tornam possível falar de uma cultura luso-tropical no sentido de como o passado apresenta-se em cada caso. Cabe, então, apontar nos trechos indicados a manifestação dessa contaminação de culturas. Do capítulo 181 até o 189 da *Peregrinação*, o narrador detalha os eventos ocorridos no Reino de Sião, tido com um dos mais prósperos da antiguidade. O olhar do narrador está centrado no estupendo senso de justiça do monarca, tão grandioso quanto suas riquezas, apesar de sua fé, que incomoda o português: "quão grandioso & bem inclinado por natureza era este príncipe, inda que era Gentio"[24]. Contudo, nem este lugar era perfeito: a mulher de tal monarca o trai e, pior, envenena-o para poder desfrutar do poder junto ao amante e ao filho de ambos que carregava no ventre. Faz o mesmo com o filho do primeiro casamento. Tanta maldade e tanta cobiça serão punidas com abundância de guerra e sangue na luta pelo poder entre facções rivais. Importa destacar que o "exagero" do viajante é observado em sua ênfase tanto da violência da guerra como da

grandiosidade dos funerais do excelso rei. A mesma intensidade com que distribuía caridade e justiça manifestava o rei na punição a aliados corruptos, o que leva o cronista à constatação de que "em todas as partes o dinheyro he tão poderoso que tudo arromba, & nada se lhe defende"[25]. Por exemplo, quando o rei de Sião lança-se contra o inimigo, Mendes Pinto fala de exércitos com 400 e 500 mil pessoas, o que soa falso dada a rapidez com que os desenlaces ocorrem.

Interessa destacar a cena do funeral, pois ela encontra ressonâncias diretas em Machado. Também nesse momento o olho do observador amplia ou distorce o que vê: menciona que havia 20 mil sacerdotes e inúmeras embarcações acompanhando o cortejo das cinzas do imperador, entre elas exatas cem barcaças grandes com ídolos (entre eles, cobras, lagartos, sapos, serpentes, morcegos) que pareciam-lhe vivos, cobertos por quantidade monumental de seda, o que o desagrada: "se afirmou que se gastarão mais de cinco mil peças de seda no dó com que esta multidão de diabos ia cuberta"[26]. A perspctiva cristã faz com que veja o princípe herdeiro como uma espécie de "Anjo" coberto de pérolas, pedrarias e ouro e que lhe chame a atenção a enormidade do fogo que consome todas estas embarcações com os ídolos num "espantoso fogo que quasi parecia hum retrato do inferno"[27]. Ressalta disso tudo a ambivalência da perspectiva de Fernão. De um lado, sugere credibilidade quando menciona que ouviu de alguém os dados assombrosos, desejando que pareçam naturais tanto os tamanhos quanto as quantidades; de outro, por essa mesma razão, pode estar colocando a informação como fora de sua responsabilidade: se alguém mentiu, não foi ele. Sobre a fé, observa-se que é constante a superposição de culturas, dando uma interpretação cristã à crença budista, mesclando repulsa e fascínio.

Em "Academias de Sião", o narrador debocha da veracidade da história que vai contar, recurso semelhante ao manifesto nos comentários de Fernão sobre o que narra. Os eventos lembram bastante o episódio acima comentado. O enredo centra-se na troca de almas entre um rei de alma feminina e uma concubina de alma viril. O reino transforma-se de pacato e alegre em violento e poderoso, sendo que a teoria da "migração" de almas fora objeto da disputa entre academias de sábios. A pena para os perdedores era a morte, legitimando a violência disseminada e o sangue derramado. Como no Sião português, as lutas são cruéis e violentas. Outra semelhança está na eleição do rio como espaço místico. Não só o funeral do rei como a troca de almas ocorrem em rios repletos de embarcações enfeitadas cheirando a perfumes exóticos, acentuando a grandiosidade e o gosto pelo enfeite. Mendes Pinto cria um discurso ambíguo, no que é seguido pelo brasileiro. A ambigüidade está expressa na metáfora da controvérsia (falsa) entre as academias, que apenas em grupo e sob o olhar da opinião existem, posto que individualmente chamam um ao outro de camelo. Como se não entendesse o porquê de tal atitude, o narrador pede ao leitor que escreva para a China dando sua opinião. Falsa polêmica, não menos falsa qualquer resposta porque todas são precárias. Seja China ou Brasil, sejam sábios budistas ou cientistas positivistas, por trás de todos o reconhecimento de um só mal, o de tornar a si mesmo exótico, como parece estar indicando Machado, ao criar frases artificiais e pomposas como esta: "Quando as vacas cintilantes da madrugada começaram de pisar vagarosamente o céu (...)"[28].

Como se pode observar, Sião assume nos dois casos o papel do espaço vazio, da indefinição que parece estar fundamentada nas raízes da alma luso-brasileira, ou seja, na imagem do desterro fascinante e infernal, do qual não se pode escapar. Seja nos impérios perdidos por Portugal e no presente ainda traumático, seja na violência viciosa herdada pelo Brasil, mostrando a permanência do passado, o resultado é um riso de esgar, melancólico, uma quase tristeza de quem ainda tem em si o fascínio pelo grandioso e a dificuldade em separar no espelho próprio a parte do outro, o excesso da falta, a onipotência da mesquinhez. O Oriente só continua uma obsessão porque o lugar do sujeito permanece em errância, para fora de si, num outro que não dá descanso à alma fragmentada, imersa, talvez, num mar não mais das lágrimas de Portugal, mas da melancolia luso-brasileira.

Notas

1. Vilma Arêas, "Mendes Pinto, Camões e Machado: anotações de bordo", *Estudos Portugueses e Africanos* 11 (Campinas, 1988) 1-14. p. 4-6

2. Idem. Ib. p.8

3. Idem. Ib. p.10

4. Idem. Ib. p.10

5. Victor Jabouille, "Uma mitologia portuguesa" , *Do mythos ao mito,* Lisboa, Cosmos, 1993, p.

6. Eduardo Lourenço, "Camões ou nossa alma", *Poesia e metafísica: Camões, Antero, Pessoa,* Lisboa, Sá da Costa, 1983, p. p.91.

7. José Saramago, "Que farei com este livro?", *Que farei com este livro?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. p. 28.

8. Oliveira Martins, *História de Portugal,* Mira-Sintra, Europa-América, s.d. , vol. II, p.40-41.

9. Eduardo Lourenço, "Psicanálise mítica do destino português", *O Labirinto da Saudade,* Lisboa: Dom Quixote, 1992, 5.ed., p. p.19

10. Idem. Ib. p.19

11. Idem. Ib. p.25

12. Idem. Ib. p.43-4

13. Idem. Ib. p.49

14. Idem. Ib. p.57

15. Maria Leonor Carvalhão Buescu, "O exotismo ou a 'estética do diverso' na Literatura Portuguesa", *Narrativa de viagem: narrativa, história, mito*, Lisboa, Cosmos, 1997. p.571.

16. ANÔNIMO. Journal d'un voyage. In: FRANÇA, Jean Marcelo Carvalho. *Visões do Rio de Janeiro Colonial.* Rio de Janeiro: Editora da UERJ: José Olympio, 1999. p. 64.

17. BOMFIM, Manoel. *América Latina: males de origem.* Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

18. ARARIPE JÚNIOR, Tristão de. *Obra crítica.* Rio de Janeiro: MEC: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1960. (vol.II – 1888-1894) p.478-9

19. PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira.* 6.ed. Rio de janeiro: José Olympio, 1962. p.101

20. Ver a esse respeito HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* 25.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

21. Ver, principalmente, os capítulos VIII e IX de FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos.*9.ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

22. LËVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.88

23. Idem. Ib. p.91

24. PINTO, Fernão Mendes. *Peregrinação.* Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. p.566

25. Idem. Ib. p. 565

26. Idem. Ib. p.567

27. Idem. Ib. p.568

28. MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obras completas.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.473.

Manoel de Oliveira: 90 Anos de Cinema e Literatura

Nello (Aniello Angelo) Avella
(Universidades "G. D'Annunzio"
e Roma Tor Vergata - Itália)

Terrível palavra , o NON. Não tem direito
nem avesso. Seja qual for o lado por que
a encaremos , é sempre um NON.
(Antônio Vieira)

1. Por ocasião da homenagem ao "poeta do cinema", realizada aos 11 de dezembro de 1998 no teatro Rivoli do Porto, cidade natal do homenageado, o director da Cinemateca Francesa Dominic Pannis disse que de Oliveira ", é o único cineasta no mundo que concilia o classicismo dos anos 30/40 com o cinema moderno, de que ,é o grande inventor, ao lado de Bresson e Godard." O realizador Paulo Rocha acrescentou: "A sua obra está sempre 10 a 15 anos avançada em relação ao seu tempo. Ele está sempre contra a moda, mas rouba-a, sempre que há nela algo que lhe interessa." O poeta Pedro Tamen, por sua vez, afirmou: "É uma espécie de grande primitivo; tem a sabedoria toda do Mundo".[1]

Multíplice em sua unidade, a obra de Oliveira , caracterizada por uma profunda tensão dialéctica entre o cinema e as demais formas de expressão artística, em particular a literatura.

Num seu belíssimo ensaio sobre a história do cinema português, João Bénard da Costa detém-se sobre os anos 60, quando decolou o assim chamado "cinema novo" e sublinha a importância do filme *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha. O autor julga *Os Verdes Anos* ser um "filme-chave" na história do cinema português porque põe em relação entre si dois tipos de imaginação que sempre haviam ficado separados: um "visual" e um especificamente "cinematográfico". Ao mesmo tempo, a obra oferece-nos as chaves das "figuras retóricas" dos possíveis futuros desenvolvimentos da tal imaginação. O filme, segundo Bénard da Costa, é, importante inclusive porque evidencia o mundo das frustrações, para usar uma expressão que depois de alguns anos Manoel de Oliveira teria retomado em sua célebre "tetralogia dos amores frustrados".[2]

As "figuras retóricas" remetem ao "cinema de palavra" de que André Téchiné, falava nos *Cahiers du Cinéma* a propósito de Godard. Ao transpor esta expressão para o filme de Oliveira *Acto da Primavera*, o próprio João Bénard da Costa focaliza na obra do Mestre português uma antecipação das teorias de Pasolini sobre o "cinema-poesia": o realizador torna-se "productor de efeitos cénicos" e a imagem põe-se como "pre-texto do texto que deixa ver, da palavra adquirida."[3]

Baseado num auto popular escrito no século XVI e conservado pela tradição oral, *Acto da Primavera* marca, segundo a totalidade dos críticos, o ponto-chave do cinema de Oliveira. Sendo uma transposição para a tela da paixão de Cristo, anualmente levada a cabo numa aldeia transmontana, o filme , caracterizado pela duplicidade de um acto que visa a representar um acontecimento mítico fugindo à estrita transparência da representação: em outros termos, falar em simultâneo do significante e do significado, da representação e do que representa.

A descoberta da magia da palavra faz com que, a partir do *Acto*, o texto tenha relêvo cada vez maior na ficção do cineasta portuense. De resto, a especial atenção pela palavra como um dos aspectos mais originais da cinematografia portuguesa de hoje , apontada também por João Botelho, o realizador de *Conversa Acabada*, um filme muito apreciado por Oliveira não apenas por suas qualidades intrínsecas como por ter o mérito de servir à memória de Mário de Sá-Carneiro e de Fernando Pessoa antes da "psicose fernandina."[4]

2. Intimamente ligada às modulações da expressão verbal, a música ,é, para Oliveira, muito importante. A palavra, a música, as imagens, são um bloco que forma um todo, são consubstanciais e necessárias à expressão. Na apresentação da longametragem *Os Canibais* (1988) baseada no conto homónimo de Álvaro do Carvalhal que lhe havia sido indicado por seu grande amigo José Régio, ele disse:

> A palavra, mesmo que seja só declamada é, já de si, musical.
> A palavra cantada é apenas o acentuar desse seu lado forte
> e potencial. A desenvoltura musical característica da ópera
> vai perfeitamente bem com os grandes textos de qualidade
> literária. Assim o teatro, a ópera e o cinema são afins e vão

de mão dada com a palavra que lhes é comum..[5]

Numa hierarquia de todas as artes, a que muitas vezes recorreu, referiu a superioridade da literatura - especialmente da poesia - pela capacidade de representar o "inefável". Ao receber o prêmio "Flaiano" em Pescara (Itália) em julho de 1998, o Mestre proferiu um discurso deste teor:

> Se o teatro é, por assim dizer, a síntese de todas as artes e o cinema constitui um reforço a esta mesma ideia, podemos dizer que a literatura é a mãe de todas as artes. Ela pode descrever por completo qualquer das Belas Artes, nenhuma destas, porém, o pode fazer em relação à literatura, senão simbolizando-a, ou figurar dela certas parcelas, jamais o todo.

Prosseguindo em seu raciocínio, Oliveira fez uma distinção entre o romance, o grande romance, que "é um país, um mundo ao lado do mundo. Joga tanto com o imaginário como com a história, no difícil equilíbrio entre o bem e o mal, ou fora dum e doutro, senão acima deles", e a poesia, a grande poesia, que "por vezes extravasa a razão pelo dom da ciência-infusa, do preternatural, onde a explicação é tão escusada como impossível. Território que, mesmo a razão da mais refinada das filosofias, não pode penetrar."

Em conclusão, "poderemos dizer que a arte é o que sobra da vida que nos escapa a cada momento."[6]

Nesta perspectiva, o cinema (como a literatura, o teatro, a pintura etc.) está ligado à preservação da memória que, por outro modo, perder-se-ia no espaço e no tempo. Mesmo assim, é preciso lembrar que o cinema não é a vida, nem uma representação da vida, é "o fantasma da própria vida."

Numa conversa-entrevista (uma espécie de confissão) com Rodrigues da Silva um pouco antes de comemorar seus 90 anos de vida, Manoel de Oliveira completa de forma extensa sua concepção estética ao afirmar:

> O cinema para mim tem a ver com o modo como - mais do que se vê e do que se ouve - sugere. O que se vê e o que se ouve é um estímulo para aquilo que se não vê e se não ouve e que é o mais rico. Talvez seja isso que torna o cinema difícil.[7]

3. A forte dimensão literária da obra de Oliveira, já universalmente reconhecida, coloca-nos diante da delicada questão da relação de reversibilidade e de homologia entre os discursos fílmico e narrativo, os dois tendo a finalidade de funcionar como grandes máquinas fabulatórias. Na análise dos filmes de origem literária verifica-se a existência de uma obra matriz que fornece à narrativa fílmica uma estrutura básica que coincide, em geral, com a fábula, sendo posteriormente enriquecida com a inclusão de outras referências literárias. A pluralidade de factos e informações extraídas das diferentes narrativas colabora para o enriquecimento diegético."[8]

Daí a importância, no processo de aproximação entre literatura e cinema, do roteiro, que afinal é escritura a ser transformada em imagens.

Seria redundante enfrentar, aqui, a problemática das analogias entre a construção de um producto literário (um romance, por exemplo) e a de um filme: a bibliografia sobre elementos "gramaticais" e "sinctácticos" da obra cinematográfica e a "morfologia" do filme é muito extensa e não é por acaso que os estudos teóricos acerca do cinema vêm sendo cada vez mais influenciados pelas elaborações dos grandes nomes da lingüística, da semiologia, da filosofia da linguagem: Benjamin, Barthes, Propp, Genette, Chatmann, Metz, Eco, Todorov e outros.[9]

Tampouco cabe, no contexto da presente comunicação, abordar temas ligados à técnica da realização de Oliveira, quais a função do décor, a duração dos planos, geralmente longuíssimos, a câmara normalmente imóvel, a montagem (momento decisivo na construção da obra), o uso do dispositivo da filmagem como produtores de efeitos cénicos que fazem da sua *ars cinematográfica* uma constante reflexão sobre o cinema, uma forma especial de metalinguagem fílmica.

Mais pertinente, em relação ao nosso assunto, é a matriz literária através da qual Oliveira elabora os sentimentos humanos em chave simbólica, capaz de conciliar os percursos mais verdadeiros do cotidiano com a célebre visão do *tempo suspenso*.

A partir da constatação que os artistas "roubam a vida e os mestres que os precederam" e que "o mais rico dos escritores será também o maior dos ladrões"[10], Oliveira tem sido sempre um extraordinário ladrão,

uma vez que foi roubar a autores e obras das mais importantes na literatura universal, a partir da Bíblia a Dostoievsky, de Goethe a Nietzsche, de Flaubert a Beckett, sem esquecer Pirandello e muitos outros.

A mais elevada exemplificação desta atitude é o filme que, em 1985, valeu a Manoel de Oliveira o << Leone d'Oro >> no festival de Veneza: *Le Soulier De Satin*, baseado na peça homónima de Paul Claudel. Com suas quase 7 horas de duração, a obra constitui o "opus magnum" do cinema português.

Mais recentemente, mergulhando ainda na literatura francesa, Oliveira adaptou para a tela o romance de M.me de La Fayette *La Princesse de Clèves* e realizou *La Lettre,* Prêmio Especial do Júri de Cannes 1999. Trata-se da estória de uma mulher cuja virtude chega ao limite masoquista do sacrifício e da renúncia: a busca obsessiva de santidade da protagonista desenrola-se, no filme, nos moldes da antiga oposição entre a fugacidade da vida e sua "restituição" pela arte. Na transposição para os dias actuais, o romance dos vencidos da Fronda e do Jansenismo pode ser lido - através das imagens e dos sons recriados pelo cineasta português - como sendo uma mensagem extrema aos valores éticos que sempre nortearam as refinadas experimentações estéticas de Oliveira. Os diálogos, no delicado equilíbrio produzido pela aclimação do vocabulário *grand siècle* à nossa época, traduzem a luta entre sofrimento e esperança. O romance de M.me de La Fayette termina com uma frase que parece um epitáfio:

> Et sa vie, qui fuit assez courte,
> laissa des exemples de virtus
> inimitables.

Na cena final de *La Lettre*, M.me de Nemours procura exorcizar seu sofrimento com uma última canção (lembre-se que o infeliz amado da heroína é interpretado por Pedro Abrunhosa, um cantor português que mantém seu próprio nome na película).

4. Já foi apontada inúmeras vezes, pelos estudiosos da obra de Oliveira, sua íntima ligação com Camilo Castelo Branco (que encarna os sentimentos da maldição e da perdição), com José Régio (na entrevista ao *Jornal de Letras*, acima referida, o Mestre dizia: "No Régio havia ainda uma outra coisa importante: a sabedoria, o que ele chamava o pré-conhecimento. Ele é um homem de sabedoria: pressentia o bem e o mal"), com Agustina Bessa Luís (à qual o realizador vai buscar temas de amores esconjurados e histórias míticas, imagens de águas profundas e rios de fogo).

Da cooperação entre Agustina e Oliveira nasceu também a peça teatral *De Profundis* , com versos adaptados de António Nobre, José Régio, Fernando Pessoa: a peça foi levada à cena no Festival de Teatro de Santarcangelo, em Itália, em 1987.[11]

Parece mais apropriado às finalidades da presente comunicação dedicar algumas linhas ao sentimento religioso do sempre jovem Patriarca da cinematografia mundial.

Se, de acordo com João César Monteiro, filmar é, para o realizador católico, uma violência do olhar tendo consciência de uma transgressão e de uma profanação da realidade, o objectivo só pode ser o da restituição da imagem do "sagrado", no sentido atribuído a esta palavra por Roger Callois. A restituição acontece em termos de criação (ou melhor, re-criação) artística profundamente lúdica e ligada a um carácter religioso e primitivo. Não se trata de atitude moralista: a moralidade , "fingida" às vezes por Oliveira para melhor destruí-la, com uma ironia que, na história da cultura portuguesa, talvez possa ter Gil Vicente como único modelo similar.[12]

A religiosidade e sua reintegração através da arte jogam-se, em de Oliveira, entre os dois termos da ilusão e da realidade. Sendo assim, ele julga que a utopia (outro tema fundamental em sua obra) "quando é levada à prática acaba sempre numa grande desilusão. A utopia está para lá daquilo que no homem é a sua fatalidade".[13]

Um grande exemplo de utopia acabada em desencantamento é o de Padre António Vieira, protagonista do filme que Oliveira está a realizar precisamente nestes dias com a contribuição histórica e literária do prof. Padre João Marques. O argumento e os diálogos, da autoria do próprio cineasta, são um verdadeiro crescendo do desencanto: à ilusão inicial segue-se a CONTRADIÇÃO (é esta legenda que assinala ao espectador o princípio da segunda parte), noção reforçada pelo sermão sobre o castigo da ambição:

> Vai o navio navegando e o marinheiro dormindo,
> e o voador toca na vela ou na corda e cai palpitando.
> (....) Quem pode nadar, e quer voar,
> tempo virá em que não voe nem nade.

A nostalgia do exílio, filiada - atrav,s de Teixeira de Pascoaes, do qual Oliveira foi amigo e admirador - nos ecos do bergsonianismo e do bachelardismo, está associada à saudade do paraíso perdido e ao pressentimento da morte:

> Sem sair da pátria ninguém pode ser grande...
> Nascer pequeno e morrer grande, é chegar
> a ser homem.... Para nascer, pouca terra;
> para morrer, todo o mundo; para nascer,
> Portugal, para morrer, todo o mundo.

Em outra cena, que se passa a 15 de agosto de 1675 num navio avançando sobre as ondas do mar em direcção a Lisboa, ouvimos as seguintes palavras de Vieira:

> Em chegando aos horizontes da Lusitânia, ali se afogam os
> raios, ali se sepultam os resplendores (...) Ingrata pátria,
> *non possidebis ossa mea!*

Com a legenda DESILUSÃO abre-se a terceira parte, em que o jesuíta já velho e cansado pede a D. Pedro II que o autorize a partir definitivamente para o Brasil. Sentado a uma mesa, Vieira escreve:

> Não tenho a quem a minha presença faça falta nem a minha
> ausência saudades. (...) Agora me parece que começo a
> viver, porque vivo com privilégios de morto (...) E, com
> tais desenganos, me resolverei onde buscar a sepultura.

Em contrapartida, o grande pregador, "imperador da língua portuguesa" na definição de Fernando Pessoa, nunca deixa de sublinhar o valor quase que transcendental da palavra:

> Pôs o Espírito Santo as línguas nas cabeças dos Apóstolos
> para com aquelas, como borlas, os graduar de doutores do
> mundo (...) E este grau, e esta borla, não se dá na Baía, nem
> em Coimbra, nem em Salamanca, senão nas aldeias de palha,
> nos desertos dos sertões, nos bosques das gentilidades.

5. Fica portanto explicado o título que Oliveira escolheu para a película: *Palavra e Utopia*. Não se trata, evidentemente, de um filme feito só da leitura dos textos, uma vez que, como o próprio realizador evidencia, Padre António Vieira era um homem de grande movimento. O enredo desenrola-se nas relações entre o místico e o político, enquanto o texto, a palavra, tornam manifesta sua função de restituir a imagem "sagrada" da realidade submetida à "profanação" histórica. Ao mesmo tempo, trata-se de uma estória, como nos explica o autor no "Comentário" anexado ao script, contada sob "forma de narrativa fiel a tempo e lugares", uma "ficção com todas as *permissas* que esta possa permitir", uma ficção que "se afirma pela autenticidade dos documentos que a guiaram sem se afastar mais do que o rigor o permitia."

Palavra e Utopia leva adiante a meditação oliveiriana em torno da história de Portugal (e não só). "Dou uma extrema atenção ao que é histórico", disse no opúsculo sobre *Non,* e é evidente - dentro desta óptica - a influência de Bachelard na busca de um inconsciente colectivo.[14]

As histórias (melhor dito, as ‚estórias) particulares agem e interagem no enredo geral da História propriamente dita, que afinal acaba mostrando seus aspectos mais profundos através das ficções artísticas. Sem corresponderem a ideias preconcebidas, as ficções de Oliveira visam a reafirmar os valores espirituais. No caso das estórias de Vieira no contexto histórico do século XVII, o realizador declarou, na entrevista ao *Jornal de Letras* já várias vezes mencionada, portanto numa época em que o filme não passava de um projecto apenas esboçado:

> Fazia o que fazia, cristã e patrioticamente, porque
> era muito português e amante do Brasil. Tanto que
> até impediu que fizessem escravos os donos das
> terras. Que eram os índios. Isto no século XVII
> é de espantar. Tanto mais quando hoje os matam,
> os escravizam.

Às vésperas do novo século, precisa lembrar a lição de Roberto Rossellini que, no famoso *Manifesto per il Terzo Millennio*, apelava para a necessidade de transmitir aos jovens a capacidade de sonhar, de superar o presente transformando "ou topos" (não-lugar) em "eu topos" (bom-lugar).

Com um sentimento do mundo mais realístico, poder-se-ia configurar o Padre António Vieira como um alter ego de Manoel de Oliveira. Em se defendendo por meio de certa amarga ironia, ele represente talvez os mecanismos do chamado "modelo teológico da mente", elaborado por Melanie Klein: negação, cisão, identificação projectiva.

Aqui estão algumas estrofes do *Poema Cinematográfico*, realizado pelo Mestre em 1986:

(....)
Fica a memória
Da vida vivida
Que se torna alimento
Da própria vida,
Possibilidade de toda a arte.

Eis a única fórmula possível
Que activa os factos vividos
E é geradora de história e ficções.

Sem memória
Seria apagado o passado,
O conhecimento e o saber.
E partiríamos sempre do zero,
Milionésimo a milionésimo
De segundo.

E assim,
A expressão vital
- Substância de toda a arte -
Se transforma a cada instante
Em substracto artístico
No íntimo de cada ser.

(....)
Mar recôndito e sem medida
Que és memória,
Coisa escondida,
De todos os tempos
E de tempo nenhum.

Mas tu, memória!,
Excitas a vida e a imaginação
Que preservas
E selecionas,
- Assim o cinema.

O cinema que
Audiovisualmente pode
E vai fixando da vida
O teatro que transforma
Literatura e pintura em acção,
[em espectáculo.

E sejam estes<<material ou imaterial>>,
Da vida nos fica a impressão
De que não existe o real,
Mas tudo confusão,
O resto- ilusão.
(Porto, 29/11/1986)

P. S. Agradeço a Manoel de Oliveira, Mestre na arte e na vida, o imenso privilégio que me deu de ler o "script", obviamente inédito, *de Palavra e Utopia*: as citações contidas no presente texto provêm daí.

Notas

1. esta e as outras declarações foram publicadas no diário *Público*, 13 de dezembro de 1998, página 32.

2. O ensaio encontra-se, em italiano com o título"Nuovo Cinema Portoghese: Rivolta o Rivoluzione?", na colectânea *Portogallo: <<Cinema novo>> e Oltre*, organizada por August M. Seabra, Venezia, Marsilio Editori, 1998, páginas 51-119 [79].

3. *Ob cit.*, p.82 O artigo de Téchiné, sobre Godard foi publicado nos Cahiers em abril de 1967, n. 189.

4. As observações dos dois realizadores podem ser lidas, em italiano, na revista *Oggi e Domani*, ano XXVI, n. 56, maio-junho de 1998, pp. 38-39.

5. Manoel de Oliveira,Alguns projectos *Não realizados e outros textos*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1958, P.117

6. As expressões acima referidas foram enunciadas por De Oliveira durante a mesa redonda

sebre *letteratura e comunicazione alle soglie del Duemilla,* realizada em Pescara a 18 de julho de 1998, com a participação de Lawrence Ferlinghetti, Ian Mc.Ewan, John Banville, Mario Luzi, Luis Sepúlveda, Daniel Chavarría, Andrea Camilleri, Renato minore e outros.

7. "Um homem de fé", em *Jornal de letras,* ano XVIII, n. 735, 2./12 1998

8. Assim escreve Flora de Paoli Faria em seu ensaio "Entre a literatura e o cinema: Vigília Visconteana ", in *Alea*, vol. 1 n. 1, setembro de 1999, páginas 73-91[86].

9. A produção italiana, relativamente ao assunto é especialmente rica: entre outros, destaca-se o trabalho de Sergio Micheli, autor de livros de alto nível científico como *Il film – struttura, língua, stile*, Roma, Bulzoni, 1991. Em cooperação com Carlo Lizzani, Giácomo Gambetti, Riccardo Tortora e com o apoio do "Istituto Italiano di cultura"do Rio de Janeiro, Micheli organizou o caderno "Speciale Brasile", in *Lumiére. Cinema e Altro*, ano 2 n. 5, janeiro-março de 1996.

10. Ver o opúsculo *Non ou a vã glória de mandar*, Lisboa, Fundaçào Calouste Gulbenkian – Cinemateca portuguesa – Madragoa filmes, 1990, com entrevista ao autor.

11. João Bénard da Costa, numa brevemas tensa exegesede*Benilda, ou a Virgem Mãe*, salienta como foi este filme, ä quando da sua exibição em Itália, que recordou aos críticos que um dos maiores cineastas vivos era poertuguês e se chama Manoel de Oliveira. E é justo assinalar que nesse reconhecimento a Itália precedeu a França que só 'acordou' com *Amor de Perdição*" (citação extraída do livrinho publicado pela Cinemateca Portuguesa com o tituli *Manoel de Oliveira _ 90 anos*, dezembro de 1998, p.22.

12. O artigo de João César Monteiro, "Um necrofilme português de Manoel de Oliveira" foi publicado no *Diário de Lisboa*, em 10 de março de 1980.

13. *Non ou a vã glória de mandar.* Cit.

14. A relação entre cinema e psicanálise no âmbito da utopia é o assunto do artigo de Francesca Zigiotti, "Gli immaginari dell'utopia", publicada na revista *Carte di Cinema*, n. 1, primavera de 1999, páginas, 50-53.

Memória e fingimento: os jogos de
Fernando Pessoa e Roberto Drummond no exercício da escritura

Maria de Lourdes Abreu de Oliveira
* Doutora em Teoria da Literatura pela UFRJ;
Professora Aposentada da UFJF,
Professora Titular do Centro de Ensino
Superior de Juiz de Fora - CES-JF.

Na definição canônica, autobiografia é vista por Philipe Lejeune, em *Le pacte autobiographyque***,** como "o relato retrospectivo que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando a ênfase recai sobre sua vida individual, e em particular na história de sua personalidade"[1]. Pretende-se, nesta comunicação, que se refere a uma pesquisa que a autora deste trabalho vem desenvolvendo sobre as relações intertextuais entre a autobiografia e a ficção, fazer uma leitura de textos em que os limites entre real e imaginário se rompem e a realidade transforma-se, poeticamente, em ficção, ou como a vida da pessoa enquanto indivíduo converte-se em vida da personagem enquanto ficção, sem, todavia, perder-se a ancoragem no real empírico, trazendo, como conseqüência, um equilíbrio instável entre o mundo do faz-de-conta e o mundo das realidades concretas[2].

A emergente teoria da "estética da recepção" atribui ao leitor papel de relevância, na medida em que é convocado a participar no processo criativo da obra de arte, como decodificador do texto poético. Segundo Wofgang Iser, em "Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional", existe nos textos de ficção uma relação triádica entre o real, o fictício e o imaginário:[3]

Se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nessa referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim o ato de fingir ganha a sua marca, que é provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido (Iser, 1983, p.385).

Fingir é transgredir limites. Na configuração do imaginário, na sua representação textual, verifica-se a perda do difuso no sentido da determinação. Da mesma forma, a realidade ao ser inserida no texto perde, pela transgressão de limites, em determinação, em precisão. E, estabelece Wolfgang Iser em "O imaginário e os conceitos-chaves da época":[4]

A ficção é também uma configuração do imaginário na medida em que, em geral, ela sempre se revela como tal. Ela provém do ato de ultrapasse das fronteiras existentes entre o imaginário e o real. Por sua boa forma (*Wohlgeformtheit*), ela adquire predicados de realidade, enquanto, pela elucidação de seu caráter de ficção, guarda os predicados do imaginário. Nela, o real e o imaginário se entrelaçam de tal modo que se estabelecem as condições para a imprescindibilidade constante da interpretação (Iser, 1983, 379).

Com base nesta proposta teórica, far-se-á a abordagem de textos em que se constate que os fatos da vida real são tratados como ficção, sem que se perca, todavia, sua ancoragem na realidade, estabelecendo-se o trânsito entre realidade, ficção e imaginário. Aqui se pretende, pois, fazer a leitura de textos em que, a partir de fatos da vida do narrador, instaura-se este jogo triádico.

No seu trabalho de recriar o mundo, no exercício de "fingimento", o Poeta recorre à seleção de elementos retirados de sistemas contextuais preexistentes, que são recombinados numa nova articulação e é nesse processo de seleção e recombinação que se instaura o discurso ficcional. Ao recolher e recombinar duas imagens distanciadas no real, o artista torna manifesta a visibilidade do mundo pela irrupção do poético. Há que se observar, segundo Wolfgang Iser em "Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional", que nesta recolha de matéria-prima para o fazer literário o escritor se vale de recursos vários, e "o texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção são retirados tanto do contexto sócio-cultural, quanto da literatura prévia ao texto" (Iser, 1983, 400).

No texto de Roberto Drummond, *Hilda Furacão*[5], o jogo entre memória e fingimento já se evidencia logo no início da narrativa, na medida em que é explorado de maneira hiperbólica o cheiro da cidade:

Na época dos acontecimentos que tanto deram o que falar envolvendo Hilda Furacão, eu trabalhava como repórter na Folha de Minas, numa bela Belo Horizonte que cheirava a jasmim e ao gás lacrimogêneo que a polícia jogava nos estudantes e que acabava sendo o perfume daqueles dias (Drummond, 1991, 11).

Belo Horizonte é uma cidade real que se equilibra de maneira instável entre o mundo do faz-de-conta e o mundo das realidades concretas, servindo de espaço para a história de Hilda Furacão no ano de uma revolução que se deflagra. O narrador explora a questão da verdadeira data de deflagração do movimento revolucionário militar, que embora seja, oficialmente, comemorada no dia 31 de março, na realidade, aconteceu no dia primeiro de abril, dia da mentira, fato que é usado por Hilda Furacão, ao ser entrevistada pelo repórter, e sugerir-lhe uma resposta aos leitores, questionando com isto a veracidade dos fatos expostos na narrativa, inserindo no mundo da ficção tanto a figura de Hilda quanto a própria revolução:

... quando disse que precisava de uma explicação para dar aos leitores, pois ia escrever um romance a seu respeito, ela retrucou, esquecida da velha promessa de revelar seu segredo:

- Por que você não diz aos leitores que, tal como contou no seu romance, eu, Hilda Furacão nunca existi e sou apenas um primeiro de abril que você quis passar nos leitores ? Por que não diz isso? (Drummond, 1991, 298)

No que concerne à literatura prévia ao texto, o relato, em primeira pessoa, estabelece relação intertextual com um texto anterior, uma narrativa de capa e espada, *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, preparando o leitor para viver uma aventura que também jogava com fatos históricos e personagens fictícias, rompendo com a sua segurança no que concerne à veracidade da autobiografia do narrador: "Os três mosqueteiros desta narrativa somos nós: Malthus também conhecido como Santo; Aramel, o Belo e eu" (Drummond, 1991,25).

Toda uma relação *paratextual*[6], criada em torno da figura de Hilda Furacão alimenta este jogo triádico. Hilda Furacão seria personagem real? A mídia alimentou a curiosidade tanto dos leitores quanto dos telespectadores que assistiam ao *hipertexto* televisivo, produzido pela Rede Globo, derivado do *hipotexto* literário homônimo, gerando uma exacerbação do trânsito ficção, imaginário e realidade.

Como suporte a esta proposta que aqui vem sendo desenvolvida, sirva de exemplo Roland Barthes que também recorre a passagens de sua vida para apoio de seus textos, como se pode constatar em *Roland Barthes por Roland Barthes*[7]**.** Não se trata, porém, de uma autobiografia, nos moldes clássicos. Inicialmente, ao apresentar ao leitor fotografias que marcaram seu passado, esclarece:

Eis aqui, para começar, algumas imagens: elas são a cota de prazer que o autor oferece a si mesmo, ao terminar seu livro. Este prazer é de fascinação (e, por isso mesmo, bastante egoísta). Só retive as imagens que me sideram, sem que eu saiba por quê (essa ignorância é própria da fascinação, e o que direi de cada imagem será sempre imaginário). (Barthes, 1977,7).

E, segundo ele próprio, o imaginário de imagens, nascidas da revisitação de fotografias, será detido na entrada da vida produtiva, depois o que permanecerá será o imaginário da escritura. E ele prossegue:

E para que este imaginário possa desabrochar (pois tal é a intenção deste livro), sem nunca ser retido, garantido, justificado pela representação de um indivíduo civil, para que ele seja livre de seus próprios signos, jamais figurativos, o texto prosseguirá sem imagens, exceto as da mão que traça (Barthes, 1977, 8).

No exercício desta escritura em que Roland Barthes narrador joga com o Roland Barthes, pessoa física, o texto não é autobiográfico, numa linha canônica, ele rompe com a tradição, mas não se faz só fingimento, lança suas âncoras num território de fronteiras questionáveis, mantendo-se num equilíbrio instável, em que os dois mundos, o da realidade e o do imaginário, são convocados pela força da ficção. Neste espaço, desvela-se um território intertextual em que se interagem os dois textos, não se podendo ler aí o "verdadeiro" Barthes, ou o Barthes autobiográfico, mas o Barthes autobiográfico feito fingimento, feito escritura. poética. Vejamos, a sua colocação no texto em estudo:

Quando finjo escrever sobre o que outrora escrevi, acontece, do mesmo modo, um movimento de abolição, não de verdade. Não procuro pôr minha expressão presente a serviço de minha verdade anterior (em regime clássico, ter-se-ia santificado esse esforço sob o nome de *autenticidade*), renuncio à perseguição extenuante de um antigo pedaço de mim mesmo, não procuro *restaurar-me* (como se diz de um monumento). Não digo : 'Vou descrever-me', mas escrevo um texto e o chamo de R. B. (Barthes, 1877, 64).

Também Fernando Pessoa, em o *Livro do Desassossego*[8], joga com o fingimento a partir de dados autobiográficos. Na detecção desta realidade fingida, o leitor situa-se num território instável, perdido entre os apelos da realidade e os apelos do mundo ficcional. No capítulo intitulado: "Autobiografia sem fatos", o narrador desses fragmentos de desassossego, Bernardo Soares, já estabelece as regras do jogo:

Invejo - mas não sei se invejo - aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. Nesta impressões sem nexo, nem desejo de nexo, narro indiferentemente a minha autobiografia sem fatos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer (Pessoa, 1986, 45).

As possibilidades de certeza sobre os fatos se entremostram e se desfazem, deixando um gosto amargo de frustração. O narrador compartilha uma cena de rua com um "passante", com quem já se deparara anteriormente em suas andanças pelas ruas de Lisboa. De uma frase casual trocada, nascem as apresentações:

A certa altura ele perguntou-me se eu escrevia. Respondi que sim. Falei-lhe da revista "Orpheu", que havia pouco aparecera. Ele elogiou-a bastante, e eu então pasmei deveras. Permiti-me observar-lhe que estranhava, porque a arte dos que escrevem em "Orpheu" sói ser para poucos (Pessoa, 1986, 44).

Este dado histórico - referência a "Orpheu"- remete a Fernando Pessoa, mas não elucida o mistério sob as máscaras. Esclarece Leila Perrone-Moisés na "Introdução"[9] de o *Livro do Desassossego*:

A intromissão desse dado histórico nos remete a Fernando Pessoa: seria ele quem teria encontrado Bernardo Soares e, nesse caso, seria ele o narrador desse encontro? Ou teria sido Bernardo Soares que encontrara Fernando Pessoa e lhe falara de *Orpheu* ? Afinal, ambos correspondem ao mesmo retrato falado: empregado de escritório e escritor. Vertiginoso encontro especular em que o dado real (*Orpheu*) autentica os dois interlocutores como existentes, ao mesmo tempo que indetermina a autoria do Livro, desrealizando-o (Perrone-Moisés, 25-26).

A busca, nessas notas "autobiográficas", de um centro ordenador dos conhecidos heterônimos, que poderiam não passar de uma farsa, sob o controle de Fernando Pessoa, perde-se em dispersão e labirinto. A identidade do narrador espalha-se em personagens fictícias, em que Fernando Pessoa não mantém, como se poderia esperar, o controle de um grupo de marionetes. E diz Leila Perrone-Moisés:"O que é certo é que o teatro pessoano nada tem de um divertimento farsesco. Ele não foi uma invenção artística concebida com distanciamento; foi um modo de viver (de escrever) inevitável e horrível para aquele que sofria de uma irreparável falta de ser" (Perrone- Moisés, 1986, 27).

A referência a nomes de pessoas e nomes de ruas que comprovadamente existem ou existiram passam para o texto um cunho de realidade. No percurso pelas ruas concretas de Lisboa, o Poeta recupera a presença de Cesário Verde, com quem compartilha seu isolamento:

A Rua dos Arsenal, a Rua da Alfândega, o prolongamento das ruas tristes que se alastram para leste desde que a da Alfândega cessa, toda a linha separada dos cais quedos - tudo isso me conforta de tristeza, se me insiro, por essas tardes, na solidão do seu conjunto. Vivo uma era anterior àquela em que vivo; gozo de sentir-me coevo de Cesário Verde, e tenho em mim, não outros versos como os dele, mas a substância, igual a dos versos que foram dele (Pessoa, 1986, 121).

O *Livro do Desassossego*, ancorado na realidade, é, todavia, uma autobiografia fingida ou um fingimento autobiográfico, onde mesmo que Bernardo Soares fosse considerado uma simples máscara literária de Fernando Pessoa, não se poderia considerar esse diário íntimo de um retrato fiel de Fernando Pessoa. Esta nova máscara complica mais ainda a procura de certezas de um sujeito lúcido e ordenador:

Nao é por ser um empregado de comércio *doublé* de escritor, por ser solitário, triste e irônico que Bernardo Soares se parece tanto com Fernando Pessoa. Ele se parece tanto com Pessoa por ser a mais fluida, a mais inconsistente, a mais mutante, a menos "personalidade" das "personalidades" pessoanas (Perrone-Moisés, 1986, 27).

Ora, o que se constata nestes textos estudados, é que, ao serem as passagens da vida desses escritores recontadas, elas se transformam, na elaboração da tessitura literária, em um universo tramado poeticamente. Na dinâmica estabelecida entre realidade, ficção e imaginário, os três narradores citados inserem no universo textual suas vidas feitas literatura, feitas escritura poética. Pela convocação e revitalização da realidade pré-existente, pela revisitação da memória, criam uma relação intertextual entre texto autobiográfico e texto fictício, trazendo para o leitor a fruição de um texto que transita entre realidade, ficção e imaginário.

* * *

Notas

1. Philipe Lejeune, Le pacte autobiographique, Paris,1975, p. 14.

2. Cf. Maria de Lourdes Abreu de Oliveira, "Tráfico entre real, fictício e imaginário no discurso autobiográfico de Dylan Thomas", Limites: Anais, São Paulo, EDUSP, Niterói, ABRALIC, 1995, p.237-244.

3. Wolfgang Iser, "Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional", Teoria da literatura

em sus fontes (Org. Luís Costa Lima), Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983, v. II, p.384-416.

4. Wolfgang Iser, "O imaginário e os conceitos-chaves da época" Teoria da literatura em sus fontes (Org. Luís Costa Lima), Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983, v. II, p.359-383.

5. Roberto Drummond, Hilda Furacão, São Paulo, Siciliano, 1981.

6. Cf. terminologia de Gérard Genette, Palimpsestes, Paris, Seuil,1982, p.7-14.

7. Roland Barthes. Roland Barthes por Roland Barthes., São Paulo, Cultrix, 1977.

8. Fernando Pessoa, Livro do desassossego, São Paulo, Brasiliense, 1986.

9. Leyla Perrone-Moisés, "Introdução", Livro do desassossego, (Org. e introd.), São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 7-37.

Memória lusitana e narrativas amazônicas

Maria do Socorro Simões
Universidade Federal do Pará

"A narrativa não é uma exposição do assunto.
É o modo supremo da experiência de vida"
N.Sevcenko

Antes de passar à leitura, propriamente dita, dos textos portugueses e das narrativas paraenses, talvez se devesse fazer algumas poucas considerações sobre: literatura na sua forma oral e na sua modalidade erudita.

Sugere-se, como postura inicial, a exclusão de todo o juízo de valor, que, tantas vezes, têm dificultado a acordância entre os afeiçoados ou estudiosos de uma ou de outra forma de produção. É preferível considerar que não se trata de manifestação superior ou inferior, mas de níveis de conhecimento diferentemente estruturados.

Para Robert Scholes (1977) a narrativa oral se distingue, profundamente, da escrita quanto a sua forma, porém, culturalmente falando, sua diferença não é significativa, enquanto que para Milman Parry: "A literatura subdivide-se em duas partes, nem tanto por haver duas espécies de cultura, mas por haver duas espécies de forma: uma parte da literatura é oral, a outra é escrita." Ao realizar uma demonstração sobre a composição oral da *Ilíada* e da *Odisséia,* o crítico acentua que a literatura composta oralmente se distingue da literatura escrita mas à base de sua forma do que de seu conteúdo[1].

É indispensável que se recorde o legado recebido, pela me narrativa escrita, das formas de produção oral da Grécia antiga e o do Norte da Europa. Nas distintas vias seguidas, com o intuito de se estabelecer diferenças e de se verificar aproximações entre essas duas manifestações, os juízos praticamente se repetem: elas se distinguem mais explicitamente na sua modalidade de expressão . Trata-se de uma arte verbal, que, às vezes, se mostra na sua forma oral, às vezes, se configura na sua feição escrita.

Aos poucos a literatura oral e popular vai criando "foro de cidadania" nos meios acadêmicos, mas os que fizeram as primeiras investidas nessa área de estudos e de pesquisa enfrentaram as discriminações de puristas desavisados que teimavam em marginalizar essa produção, esquecendo-se de que ela já tinha sido alvo de renomadas e respeitáveis investigações[2].

O aluno do curso de Letras que se propuser a fazer estudos de textos com base na literatura oral e popular, terá algumas dificuldades para alcançar o seu objetivo, sendo que o primeiro obstáculo a enfrentar diz respeito ao próprio material bibliográfico sobre o tema.

Os manuais de Teoria Literária que orientam os trabalhos acadêmicos, no curso de graduação, em geral, omitem informações sobre o tema e quando não o fazem, literatura oral é apresentada de forma artificial ou com índices de discriminação. Na sua *Teoria da Literatura (1962), WELLEK & WARREN* consideram que o "estudo da literatura oral" deve fazer parte da "investigação literária" e até mencionam a absorção do erudito pelo folclore, para depois se referirem à forma erudita como "superior" e "artística"[3]. O mais conhecido e consultado dos dicionários de termos literários, por estudantes de Letras, o do Prof. Massaud Moisés, sequer faz menção à literatura oral, no verbete literatura.

Inicialmente, foram estudiosos do folclore que chamaram para si a responsabilidade de discutir conceitos ligados às manifestações orais, dentre os quais, e de notável fecundidade, Câmara Cascudo, que, além de ter trabalhado com recolha de material, discorreu sobre definições e classificação de textos orais.

O melhor caminho para chegar-se à fundamentação teórica abalisada e estudos criteriosos sobre literatura oral e popular é recorrer aos grupos de pesquisa e cursos de pós-graduação que desenvolvem estudos e buscas permanentes acerca deste tema. Há um número razoável de dissertações de mestrado e teses de doutorado defendidas, ou em fase de produção, orientadas por verdadeiros pioneiros na divulgação e assentamento dos estudos de oralidade na universidade brasileira. Deve-se ao profissionalismo de um grupo de professores e à dedicação de afeiçoados ao tema o respeito que o meio acadêmico tem, hoje, pela produção em literatura oral e popular.

Para Dilthey, em oposição ao sentido fragmentário e ao caótico do ocorrido, que definem a vivência, a experiência seria índice da concatenação, do encadeamento, "fruto das interconexões propiciadas [...] pelo narrar que resgata o passado" (Apud, SOARES,1988).

O corpus do Programa de Pesquisa "O imaginário nas formas narrativas orais populares da Amazônia paraense " é um exemplo do "modo supremo da experiência de vida" e modo como essa experiência se sedimentou na memória do homem amazônida. A cada passo dos textos assiste-se ao desfilar de quem divide a vida entre a floresta e o rio, enquanto transmigra para um mundo fantasioso de seres encantados com os quais , também, divide seu espaço e experiência.

As inúmeras narrativas recolhidas, além de serem de riqueza ímpar, tanto do ponto de vista da quantidade[4], quanto do ponto de vista da qualidade e diversidade[5], são um depoimento vivo da presença vária de colonizadores que, aqui tendo estado, deixou marcas indeléveis que passaram a compor uma verdadeira colcha de retalhos de manifestações culturais . Ressalte-se, então , que, apesar de nada ser tão impressivo quanto a própria Amazônia, a experiência fundamentada a partir do convívio com o colonizador-mor surpreende o pesquisador à medida em que convive com o corpus[6].

Por conseguinte, quando se cotejam os relatos, torna-se praticamente impossível não se perceber o quanto há de ressonância lusíada nas " narrativas orais populares da Amazônia paraense".

Para Lévi-Strauss (1971), os mitos são transformações de outros mitos e, embora a identidade do grupo seja preservada, cada mito modifica-se ao nascer, bastando para isso a troca de narrador; assim sendo a cada mudança se impõe a reorganização do conjunto. Câmara Cascudo (1972), de certa forma, sintetiza este pensamento, ao afirmar que o texto jamais é "uno e típico, mas tecido de elementos vindos de muitas origens, numa fusão que se torna nacional pelo narrador [...] e internacional pelo conteúdo temático."[7]

Em " Matrizes impressas da oralidade" (1995), Jerusa Pires Ferreira considera que " temos a tendência de atribuir à tradição oral um peso excessivo, um poder de originalidade de criação que não é tão somente sua"[8] , a pertinência deste comentário nos remete às situações narrativas em que se pode muito claramente observar intersecção dos planos distintos numa constante realimentação entre o oral e o escrito. Muitas das novidades que impingimos às manifestações orais não são mais do que as chamadas "matrizes impressas" de que fala a autora.

A observação das narrativas orais recolhidas na Amazônia paraense apontou para a presença do que se poderia facilmente identificar com a literatura escrita de outros tempos e continentes, confirmando os teóricos do conto popular que enfatizam uma constante replasmação de categorias e motivos, em círculos intermináveis, acerca dos quais não se pode afirmar quando e onde tudo começou, nem quando e onde terminará.

Dentre as possibilidades de aproximação com os textos paraenses, sem dúvida, a que chama mais atenção, e que já foi referida, diz respeito ao sabor lusitano que perpassa inconfundível por tantos deles. Independente de qualquer teoria que possa justificar essa refundição, poder-se-ia considerar uma de caráter inconteste: ninguém desconhece o quanto o Pará guarda na sua cultura da marca do homem português.

Nos momentos finais da écloga *Crisfal* (1977) o leitor depara-se com um dos exemplos mais lídimos do que os teóricos de literatura chamariam de metatexto.

O idílio amoroso vivido pelos personagens, em clima de sonho, enfim se desfaz com o desperta do personagem central, que divide a função de narrador na história; fechado o relato, o autor[9] coloca o observador diante de uma pertinente questão teórica: o enredo ali posto não é criação sua, ele apenas o transpôs:

> "Isto que Crisfal dizia,
> assim como o contava,
> ua Ninfa o escrevia
> num álamo que ali estava,
> que ainda então crescia.
> Eu o treladei[10] dali."

A história gravada em um álamo em crescimento enfatiza o profundo sentido de um amor que não deveria ficar à mercê de maus pensamentos, que pudessem vir a maculá-lo:

> " Dizem que foi seu intento
> de escrevê-lo em tal lugar,
> para, por tempo alçar,
> onde baixo pensamento
> lhe não pudesse chegar."[11]

Quando se lê a narrativa codificada no Programa de Pesquisa IFNOPAP como: A01Czben080593-V,[12] não

é possível ignorar os elementos que se cruzam em dois textos separados por quase cinco séculos.

Exite na vida dos habitantes de Caramundongo uma árvore especial. Nela há uma máscara gravada e aqueles caçadores, como, de certa forma, a Ninfa de *Crisfal,* ficam atentos ao movimento que a máscara faz na " casca de pau":

> " Uma árvore de pau, ainda existe,
> ela tem uma careta feita de uma pessoa na árvore,
> [...] que tem época que está em cima, que tem época que está embaixo,
> e é na casca de pau que é feito aquilo."

Os moradores daquele lugarejo relacionam os acontecimentos bons ou maus com a posição daquela "careta" na "arvore de pau". Quando ela se alteia é índice de que a prosperidade se avizinha, se o movimento é inverso então a aldeia é assolada de temores.

Cocteau, nos memoráveis "Versos de circunstância" , deixou uma mensagem que, também, se ajusta ao tema da narrativa oral e ao da écloga *Crisfal,* ainda que relacionada com um outro tipo de objeto de proteção - o "nome", ou seja, a identidade, o caráter, ou quem sabe, o próprio "ser" e o seu destino:

> " Em vez de gravá-lo em mármore
> Guarda o teu nome numa árvore,
> Que ela crescendo, hás de ver
> Teu nome também crescer."[13]

Em *Crisfal,* o relato dos amores entre o pastor Crisfal e a noviça/pastora Maria é produto de ficção. As belas imagens que afloram nessa écloga, considerada a obra-prima do bucolismo português, se fazem pelo ato criador do poeta. Toda a articulação lingüística e urdidura temática, que se ajustam numa estrutura textual muito bem elaborada, comprovam a postura profissional do autor consciente da sua função, aquele que dá à forma uma realização única, uma execução particular.

Em "Uma árvore do Caramundongo", a narrativa não passa por esse esforço laborativo, e assim se confirma que a referencialidade do texto oral é tão evidente quanto o labor criativo da literatura escrita. Enquanto a linguagem da literatura oral tem a marca do coloquial e da simplicidade, mesmo quando apresenta nível conotativo, aquela é assinalada pelo alto grau de elaboração. O contador de histórias vale-se das narrativas para transmitir os valores da sua comunidade, seu modo de existência e suas expectativas de vida, enquanto que o autor do texto, dito erudito, está, sobretudo modernamente, ligado na auto-referência, elevando o texto, às vezes, a níveis simbólicos extremados.

Em 1521, quando do casamento de D.Beatriz e da sua partida para Sabóia, Gil Vicente escreveu a *Tragicomédia Cortes de Júpiter(1965),* em que a Providência, mandada por Deus, ordena a

> "Júpiter, como rei dos elementos, fizesse consertar
> bons planetas e sinos para a viagem ao longo do Atlântico,
> pelo estreito de Gilbraltar e através do Mediterrâneo,
> até de portos mais próximos de Sabóia"[14]

Assiste-se, através da versátil pena vicentina, a nobreza portuguesa, o clero, fidalgos, cortesãs e representantes do provo, de modo geral, acompanhando a frota até a foz do Tejo, metamorfoseados em fauna marinha:

> "Sairám desta cidade
> toda geralidade
> dos nobres por esse mar.
> Não com velas nem com remos,
> mas todos feitos pescados."[15]

A cada passo do texto surpreende-se o humor de Gil Vicente a estabelecer associações. A metamorfose a que ele submete os portugueses, nobres ou não, acontece numa relação direta da categoria, classe social, aparência, situação econômica, conduta com os tipos variados de "pescados". Assim, à determinada altura ele refere-se aos Cônegos da Sé transformados em "figuras de tonhinhas", e um pouco mais adiante diz:

> "Sairám as regateiras
> em cardumes de sardinhas,
> nadando muito ligeiras,
> desviadas das carreiras,
> por nam topar co´as tonhinhas"[16]

Essa não é a primeira, nem única, vez em que Gil Vicente traz à tona o envolvimento de Cônegos com regateiras e virgens "fabricadas"[17]. O quadro criado pelo dramaturgo para demonstrar os perigos a que estavam sujeitas as regateiras e/ou virgens, quando assediadas por padres libidinosos, lembra, particularmente, um dos personagens mais presentes nas narrativas da Amazônia paraense: o boto.

Da família dos cetáceos, como as *toninhas* - "peixe-boto" (Aurélio, 1986), o boto amazônida povoa as narrativas metamorfoseado em rapaz, de belo porte, sedutor e sempre disposto a envolver "cunhatãs" incautas (ou não), mas, na maioria das vezes, predispostas ao amor: " *nessa ida ao meio da floresta, quando eu levantei a minha vista eu vi aquele homem [...] em chapéu. Aí, me arrepiei todinha"* [18]

Na economia do acervo das narrativas paraenses, cerca de trinta por cento das histórias são de botos. Com tão expressiva representatividade, o personagem poderia tornar os enredos repetitivos e fastidiosos, todavia isso não acontece, porque o boto "ifnopapiano" se apresenta nos relatos em formas variadas e em situações igualmente diversas. Há botos de todos os tipos e para todos os gostos, por exemplo, há os que preferem rapazes.[19]

Nem sempre o cetáceo paraense se apresenta na sua forma masculina, algumas vezes, os jovens ribeirinhos são assediados por fêmeas (botas), tão sensuais e sedutoras quanto os botos machos.

Sabe-se que a forma canônica presente na gênese do discurso da narrativa oral - "Era uma vez...." - desloca o ouvinte e o próprio narrador para um mundo de encantamento, regido por uma nova ordem, aparentemente diferente da do mundo natural. A aceitação dessa nova ordem, contudo, não implica em distanciamento absoluto do narrador/construtor desse discurso mítico. Percebe-se a cada passo identidade e familiaridade inegáveis entre o espaço histórico e o mundo dos encantados.

A estranheza dos acontecimentos não é exatamente uma negação da realidade cotidiana do contador de histórias. A referência, disfarçada pela formulação lingüística, aparece sempre como elemento pontual dessas narrativas - halo, às vezes, tão tênue que dificulta o estabelecimento dos limites : até onde o real, até onde o imaginário.

Em algumas narrativas, são encontrados botos, homens, mulheres convivendo pacificamente - dividindo espaços, folguedos, amantes, etc.

Guardadas as devidas proporções, como "os cônegos da Sé", do texto vicentino, que disfarçados de "toninhas", se punham em busca de "sardinhas", para as devorar; os botos, salvo alguma exceção, têm objetivos muito claros : divertirem-se nas festas ribeirinhas e "devorarem" as "sardinhas" amazônidas indefesas , que, talvez, precisem navegar noutras "correntes".

Ainda nessa linha de investigação, pode-se relacionar com tópicos da Literatura Portuguesa um ciclo de narrativas relatado por contadores da região do Marajó : nas proximidades de Cachoeiro de Arari, em plena baía, emerge, de tempos em tempos, uma ilha.

De fauna e flora exuberantes, essa ilha é guardada por um cavaleiro armado. De porte altivo e nobre, o vigia desse espaço encantado recebe os que o visitam com fidalguia. Ao visitante é dado o direito de levar uma relíquia da ilha. Em algumas versões, a relíquia desaparece quando o visitante ultrapassa os limites do espaço encantado; em outras, o cavaleiro armado nunca se descobre. É difícil não associar o cavaleiro que não se descobre, de Cachoeiro de Arari, com o Encoberto português, figura mítico/messiânica presente no imaginário português. E a ilha, tão plena de vida e abastança, emergida das águas da baía do Marajó, bem poderia ser uma réplica da "Ilha dos Amores", do épico camoniano e de outros textos clássicos. (Camões, 1970)

Ficar a par de todas as informações contidas no grande acervo do Programa IFNOPAP, tem sido um dos maiores desafios da pesquisa. A cada momento, a cada leitura emergem motivos e mais motivos: alguns bem próximos da convivência diária com textos eruditos, facilmente perceptíveis. Outros tão distantes, quase a se perderem no tempo. Como não reconhecer na narrativa das três filhas, " O Tejo"[20], o triste fado do herói de Creta, que ansioso por chegar a pátria, promete a Netuno - ante a ameaça de uma tempestade, sacrificar o primeiro homem que encontrasse em seu reino. Mozart, em 1781, retoma o tema da imolação do filho do herói cretense, na famosa ópera "Idomeneu, o Rei de Creta".

Literatura erudita... literatura popular...literatura escrita... literatura oral... são manifestações com particularidades indiscutíveis. As distinções que marcam a gênese, configuração ou destino de cada uma destas realizações não estão em julgamento. Tão-somente, se quer evidenciar que elas têm pontos de intersecção e intercâmbio permanentes, que lhes impõe o cumprimento de uma função cultural da maior importância: categorias leterárias energizadoras e revitalizadoras de emoção e de conhecimento.

Referências Bibliográficas

BERND, Zilá & MIGOZZI, Jacques. *Fronteiras do Literário.* Porto Alegre : EdU, 1995.

BOSI, Alfredo, org.*O conto brasileiro contemporâneo* São Paulo: Cultrix, 1981.

CASCUDO, Luís de C. *Dicionário do Folclores Brasileiro.*

_____. História da literatura brasileira (oral). Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CAMÕES, Luís de. *Obras completas*. Lisboa: Lello, 1970.

COCTEAU, Jean. " Versos de circunstância". In: MAGALHÃES Jr., R. *Poesia da França*. S.Paulo : Tecnoprint [s.d.]

FALCÃO, Cristóvão. *Crisfal.* In : ANTOLOGIA de Literatura Portuguesa.. Porto: Lello, 1977.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques, IV. L´homme nu*. Paris: Plon, 1971.

PROPP, Vladimir. *Édipo à luz do folclore*. Lisboa: Veja [s. d.]

_____. *Las raíces histórias del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1981.

NOVO Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fonteira, 1986.

SEVCENKO, Nicolau . " No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa. In: RIEDEL, Dirce C. *Narrativa : ficção e história* . Rio de Janeiro : Imago, 1988.

SIMÕES, Ma. do Socorro & GOLDER, Christophe. *Belém conta...* Belém: CEJUP, 1995.

_____. *Santarém conta...* Belém: CEJUP, 1995.

SCOHLES, Robert & KELLOGG, Robert. *A natureza da narrativa.* Rio de Janeiro: MCGrallHill, 1977.

SOARES, Luís Eduardo et alii. Narrativa : ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

VICENTE, Gil. Obras completas. Lisboa: Sá da Costa, 1965.

WELLEK, R. & **WARREN**, A. Teoria da literatura. Lisboa: Europa-América, 1962.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. S. Paulo: Cia das Letras, 1993.

Notas

1. SCHOLLES (1977) p.13,15

2. Vide estudos de Vladimir Propp, Paul Zumthor, Menéndez Pidal, Câmara Cascudo, Lévi - Strauss, etc...

3. WELLEK(1962), p. 58,59

4. O Programa de Pesquisa "O imaginário nas formas narrativas orais populares da Amazônia paraense", conta hoje com treze projetos, orientados por dezessete professores, com trinta e três bolsistas de Iniciação Científica. O acervo já se aproxima de quatro mil depoimentos de cerca de mil informantes.

5. A diversidade do material pode ser constatada, quando se observa o número de projetos (13) de interesse de profissionais das mais diversas áreas : lingüística, teoria literária, semiótica, sociolingüística, pragmática, antropologia, pedagogia, comunicação e informática.

6. A influência ibérica está enfaticamente presente no corpus. Muitas expressões que os habitantes da região consideram particularmente amazônidas são, na verdade, resquícios da presença portuguesa ou espanhola. Cite-se, como exemplo: "ilharga"- sf. lado do corpo humano, flanco. Do vocabul. portug. medieval; "obra de" - loc. Ibérica corrente no espanhol; "enrascado" - expressão popular em Portugal, derivada do vocabulário náutico português :

"rasca" sf. rede de arrastão, antiga embarcação portuguesa. Expressões extraídas da narrativa "Ouvi a matinta " (*Santarém conta*...)

7. CASCUDO (1972), p.303

8. FERREIRA (1995) - p. 46

9. É o autor, mesmo, que aí se coloca em primeira pessoa: "Eu o treladei dali" , e não o narrador em terceira pessoa que iniciou o relato.

10. FALCÃO (1977), p.142.

11. idem

12. O código correspende às seguintes informações : a narrativa foi recolhida pela pesquisadora Lúcia Santana (A), gravada na primeira fita (01), em Belém (CZ), bairro de Bengui (ben), na data assinalada, sendo esta a quinta (V) narrativa da fita.

13. COCTEAU (s.d), p.70

14. MICHAELLIS, apud VICENTE (1965), p.225

15. VICENTE (1965), p.236.

16. Idem, p. 237,238.

17. Lembrar o motivo que determina a "perdição" da D.Brísida, personagem do *Auto da Barca do Inferno*: "que criava as meninas/ pera os cônegos da Sé", com os seus "virgos postiços".

18. F01Czcre140993-II, narrativa recolhida pela pesquisadora Tânia Pantoja (F) fita 01, cidade de Belém(CZ), bairro da Cremação (cre). data explícita no código, segunda narrativa da fita(II).

19. Simões (1995), p. 19.

20. SIMÕES (1995), p.13 - 22.

Mia Couto e Guimarães Rosa: a língua e seus palavradores

Alílderson Cardoso de Jesus
UFRJ

Disse Fernando Pessoa: "a língua é minha pátria". A língua portuguesa, se acolhermos a frase de Pessoa, une países de diversos continentes em uma pátria única, da qual faria parte Moçambique aliado a outros países a expressarem-se nessa língua.

O escritor moçambicano Mia Couto, autor de *Estórias abensonhadas, Terra sonâmbula, Cada homem é uma raça,* entre outros, disse fazer amor no chão com a língua portuguesa que, mesmo sendo oficial em seu país, não é falada por boa parte dos moçambicanos. A frase apaixonada de Mia Couto revela um escritor que trata uma língua "alienígena", imposta pelo colonizador, com a intimidade de um amante.

O poeta-prosador, que sem saber se é um poeta que sonha prosas ou um prosador que sonha poesias, constrói sua obra literária misturando expressões dos idiomas de Moçambique ao português, como quem mistura sabores distintos em distintos paladares sem reconhecer-lhes qualquer distinção. Mia Couto reinventa e redescobre palavras preenchendo lacunas de significados com renovados significantes, mergulhando no olho do leitor o universo particular de suas abensonhadas histórias.

Esta literatura impregnada pela oralidade, tradição africana que se mantém nas vozes anoitecidas dos contadores de estórias, obrigam-me a um paralelo com a escrita de um seu compatriota, o brasileiro João Guimarães Rosa. O poliglota de Cordisburgo, autor de *Sagarana, Grande sertão: Veredas* e tantos outros, é igualmente revitalizador da linguagem, igualmente traidor da gramática normativa e igualmente um palavrador.

Arrebatado por uma literatura tão rica, sofisticada, propus-me a seguinte indagação: a despeito de qualquer efeito estético, ou estilístico, que outro valor teria a palavra reinventada ? Se já existem palavras em estado de dicionário, devidamente verbetizadas, por que esta impertinência de ficar criando outras ?

Como sabemos, a língua é e sempre foi instrumento de dominação. O poder de uma nação sobre a outra é sacralizado com a imposição de seu idioma aos nativos da terra conquistada, mas a língua é primordialmente, veículo do sentimento e da cultura de um povo ou indivíduo. Podemos suspeitar que tal impertinência desses autores seja uma insurreição contra a primeira idéia que expus sobre a língua e o resgate dessa última.

Segundo Roland Barthes, "a linguagem é uma legislação e a língua seu código". Assim como a sociedade se organiza em mecanismos repressores, em uma vigília a condutas e posturas, um micropoder, para usar uma expressão de Foucault, também se organiza para o bom uso da língua, com sérias intenções de mantê-la casta e pura. O idioma de um povo, sob esta óptica, deixa de pertencer a uma comunidade e passa a ser de um grupo de acadêmicos chamados gramáticos, que procuram fossilizar a língua como quem tenta aprisionar o ar em uma gaiola. A literatura responde a isso com a desobediência; como afirmou Julio Cortázar, "os escritores ampliam a possibilidade do idioma(...) O escritor é o inimigo(...) do idioma". O romance *Terra sonâmbula,* de Mia Couto, e os contos "Fita- verde no cabelo" e "Nós, os temulentos", de Guimarães Rosa, nos quais me baseio para esta comunicação, são representativos dessa desobediência.

A literatura do moçambicano de Beira é a escrita de um país que muitas vezes nos chega como um banquete de mutilados servido pela CNN, e que consagra justamente uma cultura tão valorosa quanto discriminada. A literatura do brasileiro de Minas Gerais dá voz ao homem do campo, ao sertanejo, e a geografia e a tez daquela região de incontáveis mundos. No conto "Fita-verde no cabelo - Nova velha estória", presente em *Ave, palavra,* o escritor apropria-se da célebre história de Chapeuzinho Vermelho para pôr em cena o teatro da vida e da morte. Na paródia à história infantil feita por Guimarães Rosa, a ameaça não é o lobo, e sim a vida e seus revezes. O diálogo de Chapeuzinho Vermelho com o lobo disfarçado de vovozinha é desconstruído:

> - Vovozinha, mas que lábios aí tão arroxeados!
> - É porque nunca mais vou poder te beijar, minha neta...
> - Vovozinha, que olhos tão fundos, parados nesse rosto encovado, pálido!
> - É porque já não te estou vendo nunca mais, netinha... A avó ainda gemeu.
> Fita-Verde mais se assustou, como se fosse ter juízo pela primeira vez.
> Gritou: - Vovozinha, tenho medo do lobo.

A paródia da história contada para embalar o sono infantil acaba sendo um ensaio sobre a perda ou sobre a vida que segue sem esperar por nós. Sua linguagem sofisticada, pródiga em invenções lingüísticas, resgata termos e semas desgastados pelo uso cotidiano. Para Guimarães Rosa o caminho não é curto, é

"encurtoso", e na pequena aldeia onde se passa a história de Fita-Verde no cabelo os velhos e velhos não envelheciam e sim velhavam.

É importante notar a diferença semântica que se estabelece entre o neologismo e a palavra que o originou. O verbo "velhar" pode significar tornar velho, agir à maneira de um velho, portanto mais rico que "envelhecer".

No conto "Nós, os temulentos", que significa ébrios, bêbados, a trajetória de um bêbado é descrita com ironia e sarcasmo de um vasto anedotário, provérbios e ditos populares:

> E vindo Noé pombinho assim montado na ema nem a rua olhosa,
> nem a calçada lhe ofereciam latitude suficiente,
> com que casual, por ele, perpassou um padre conhecido,
> que retirou do breviário os óculos para a ele dizer:
>
> - Bêbado, outra vez...em pito de pastor à ovelha.
> - É ? Eu também... Chico respondeu, com báquicos, o melhor soluço e sorriso.
>
> E como a vida é alguma repetição, dali a pouco de novo apostrofaram:
>
> - Bêbado outra vez ?
> - Não senhor, o Chico retrucou, ainda é a mesma.

A linguagem desse conto brinca com a eufonia em expressões como "despedidosa dose", que seria a última dose, e propõe uma economia verbal ao inserir em uma única palavra caracterizações físicas, descrições de movimento e estado d'alma (recurso presente na obra de Mia Couto); "quadrupedar-se", neologismo usado no conto "Nós, os temulentos", para indicar que o bêbado está a maneira de um quadrúpede, e "verticar-se", para indicar que este conseguira erguer-se e sustentar-se nas duas pernas. Além da economia descritiva, tal expediente faz com que a palavra, que neste caso sugere homem ébrio em posição humilhante, seja imediatamente convertido em imagem. O patético que permeia todo o conto, embebido na crueldade comum às anedotas, coloca o leitor no centro das atribulações que tropeça nos olhares inquisidores. A personagem, fora da razão, caminhando nos delírios provocados pelo efeito do álcool, é um símbolo da relativização do real presente em Rosa. A "criatividade" involuntária do bêbado sinaliza a interferência do homem marginalizado na realidade, ainda que no delírio da embriaguez.

Em *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, somos apresentados ao onírico, sem que o desassociemos do real. O sonho é um ingresso para os traços desse artesão da palavra. Isso já transparece no título de sua obra, que sugere uma terra no estado intermediário entre o sono e o despertar. *Terra sonâmbula* é como o personagem pai Taímo que, segundo seu filho Kindzu, sofria dos sonhos. O início do romance descreve um cenário de ruínas, uma terra devastada pelo ódio dos homens: "Naquela lugar a guerra tinha morto a estrada(...)A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas de cores que se pegam à boca".

A trágica cena descrita com um olhar benjaminiano sobre as ruínas nos chega em uma linguagem poética que promove o encontro dos olhos com a aterrador, de uma maneira lírica, como um *Guernica* de Picasso. Nesse cenário desolador surge Tuahir e Muindinga, o velho e o novo, antítese cara à "cultura africana", mergulhada em um desejo de futuro e ciosa de suas tradições. Esse romance, que mais parece uma colagem de pequenas estórias, faz referência à própria literatura, ao criar uma personagem que escreve, Kindzu, ao destinatário que o descobre através de seus cadernos, aparentes relatos-desabafos, que chegam a Muindinga, um leitor, portanto um privilegiado:

> O miúdo lê em voz alta,
> seus olhos se abrem mais que a voz que lenta,
> cuidadosa vai decifrando as letras(...)
> A lua parece ter sido chamada pela voz de Muindinga.
> À noite todo ele vai se enluarando.

A voz trazida pelos escritos encontra no jovem leitor porto para cifras inacessíveis a tantos. Um mundo maravilhoso se abre para Muindinga. A língua é um elemento aproximador e revelador. A palavra é algo que os devolve à vida. Kindzu, na escrita de seus desassossegos e peripécias, e Muindinga que lhe tem acesso através da literatura. A palavra no romance é uma personagem, possui vida própria, é como um ator contra a tormenta, veste-se de inúmeras formas para a encenação e, nesse vestir-se, muda fisicamente (neologismo), acrescentando cores mais fortes ao cenário (texto). Este ator (palavra) tem uma função que extrapola o significar (dar nome a um objeto ou a uma abstração) quer traduzir o que se manifesta inefável. Segundo Roland Barthes, "todo sistema forte de discurso é uma representação (no sentido teatral, show), uma encenação de agressões e réplicas em um microdrama em que o sujeito joga seu gozo histérico". Acrescento que, quando esta representação passa à obra de arte, como o romance de Couto e os contos de Rosa aqui comentados, o sujeito pode jogar com a própria representação, desconstruindo-a, enfim. Essa encenação é transferida à criação, livre das convenções que estimulem ou inibem o gesto, agressões,

réplicas, etc. Como a escolha de uma palavra ou gesto redunda obrigatoriamente na renúncia de tantas outras, podemos depreender que existe um "filtro" para elementos da expressão. O "filtro" de Mia Couto, como o de Guimarães Rosa, é também catalisador, mistura expressões para a síntese de uma nova. Ao atribuir o adjetivo "tremedroso" a uma de suas personagens, Mia Couto põe em uma única palavra a ação dessa personagem, que é tremer, e sua psiquê, medroso. Em "Fita-Verde no cabelo", de Guimarães Rosa, temos a expressão "encurtoso", e em "Nós, os temulentos", "sozinhidão", para significar, respectivamente, algo capaz de tornar a jornada mais curta e é algo que significa a situação física de estar sozinho e a situação espiritual de sentir-se sozinho, fundidos em um único signo.

A luta com as palavras, nas mãos desses escritores, passa a não ser tão vã como propagou em um belo poema nosso Drummond. O inóspito e o árido nos chega com poesia de nos encher os olhos, boca e narinas de palavras anoitecidas, amanhecidas, frias e quentes, sobretudo vivas, com anima. A paisagem que se mestiçara de incontáveis tristezas em *Terra sonâmbula* nos arremessa às marcas da intolerância e dialoga com a geografia de Guimarães Rosa, igualmente misteriosa e inóspita, em uma dança de véus que se quedam intermináveis.

Mia Couto, na sinfonia de vozes dissonantes, produz a valsa dos amordaçados, banidos da história pela mão do colonizador, que detinha a pena. Guimarães Rosa, na sua fala de homem do sertão, evoca e enfoca os desvalidos. O continente exótico que doira no olhar abrupto da superficialidade, transborda pleno do olhar do moçambicano de Beira, assim como o olhar do brasileiro de Minas Gerais nos invade sem as fronteiras da segregacionista cultura urbana. A língua em ambos é tecida em nós infindáveis, vai moldando-se à fome de olhos da arte, pondo grito no silêncio da palavra. À revelia da lei dos gramáticos, dançam acrobatas no picadeiro do código. São escritores unidos pela mesma pátria: a língua de Pessoa, caminhantes do mesmo terreno movediço que é a arte. Contadores de história que enlaçam cantos de povos sem voz, cumprem a tarefa de rever mundos, pondo alma em estátuas, como a "Rosa Caramela" de Mia Couto.

Tal como Kindzu encontra seu duplo nas feições de Muindinga, a literatura de Mia Couto encontra a de Guimarães Rosa.

Bibliografia

BARTHES, Roland. *Aula.* 12 ed. São Paulo: Cultrix, 1997

_____ . *O Rumor da língua.* 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985

COUTO, Mia. *Cada homem é uma raça.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998

_____. *Terra sonâmbula.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir.* 15 ed. Petrópolis: Vozes, 1997

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra.* .8 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1978

_____. *Tutaméia.* In: *Ficção completa.* 2º volume. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994

Mia Couto no espelho de Borges

Luís Cláudio de Sant'Anna Maffei
UFRJ

Aparentemente, Mia Couto e Jorge Luis Borges não apresentam traços comuns que possibilitem uma leitura que os aproxime e que chegue ao ponto de apontar, entre esses dois autores, uma espécie de irmandade quanto à postura que adotam diante do fazer literário. No entanto, um certo olhar histórico que busca a reconstrução nacional em face de realidades que permanecem distantes de qualquer ideal é o primeiro de muitos aspectos que os fazem próximos. O início do romance de Mia Couto, *Terra sonâmbula,* mostra uma situação de ruína, fruto, por que não dizer ?, podre, da guerra civil moçambicana. Um velho e um menino caminham no próprio cerne da destruição e estabelecem casa em um ônibus queimado. Como casa não é só ponto de parada e de retorno, mas também guarda um sentido inegável de afetividade, pode-se dizer desse início de romance o que Antônio Paulo Graça afirmou sobre Walter Benjamin, crítico cujo foco centrava-se exatamente nos escombros da história e que insistia em "redimir a beleza mesmo nas trevas do pesadelo nazista, mesmo nas ruínas da civilização"[1]. Couto, de modo semelhante, aposta no recomeço em meio a outra ruína civilizatória, a outra guerra. Mesmo sem conflitos de alcance destrutivo tão pungentes quanto o de uma guerra civil, a Argentina vive uma realidade também plena de incertezas e de lacunas históricas. Uma das apostas mais notáveis de Borges na reinvenção de seu país está no poema "Fundación mítica de Buenos Aires", cujos primeiros versos são reveladores da dúvida quanto à origem nacional: "Y fué por este rio de sueñera y de barro/ que las proas vinieron a fundarme la pátria ?". O final do poema, após uma enumeração de surgimentos repentinos de lugares e tipos, é: "A mi me hace cuento que empezó Buenos Aires/ La juzgo tan eterna como el agua y el aire"[2]. É como se o recomeço só pudesse existir ou na eternidade, que garante uma origem absolutamente remota e , portanto, não detectável em suas mazelas e irresoluções, ou no plano meramente pessoal, já que um poema quase narrativo, e em terceira pessoa, encerra-se com a rigorosamente impressionista voz do eu, e do eu que julga. Além do mais, os personagens de Mia Couto funcionam, em vários de seus escritos, como representantes de uma nação que é múltipla mas que não consegue, histórica e socialmente, construir sua identidade. Por isso, a história é uma necessidade para Mia Couto; contudo, seus personagens jamais ocupam o centro da ação: os que recebem o foco são aqueles que, como Tuahir e Muindinga, o velho e o menino de *Terra sonâmbula,* protagonizam o verdadeiro país, pois tentam construí-lo ainda que dele recebam pouco mais que as sobras de uma destruição, e são os que sofrem as conseqüências de uma realidade sem que por ela sejam responsáveis. No caso de Borges, ainda que seja notável sua ambição de retorno a um passado que, pelo menos imaginariamente, foi recheado de heróis nacionais (basta notar suas constantes alusões a "gauchos", a punhais, ao pampa, etc.), esses personagens não são os que recebem, a exemplo dos de Mia Couto, os holofotes da história dita oficial. Segundo Ricardo Forster, "la prosa borgiana está saturada de historia, sus personajes siempre ocupan los bordes, permanecen en los umbrales o se equivocan de lugar"[3]. Segundo o escritor Ricardo Piglia, é na literatura que reside o que há de mais digno em seu país, e dessa história participam os textos de Borges: "Além da barbárie e do horror que vivemos, em algumas páginas de nossa literatura persiste uma memória que nos permite, penso eu, não nos envergonharmos de ser argentinos"[4]. É possível, ademais, traçar-se uma analogia entre a descrição que faz Mia Couto da estrada, em *Terra sonâmbula* ("Naquele lugar a guerra tinha morto a estrada"), e a que faz Borges de uma de suas referências nacionais mais constantes, e que dá o nome a este poema, "El gaucho": "no menos solitário entró en la muerte"[5]. No primeiro caso, está morta a estrada, o lugar, o país Moçambique; no segundo, entra sozinho nos domínios da morte o tipo de homem mais representativo da história nacional argentina, pelo menos no olhar de Borges: o gaucho.

O personagem Kindzu, de *Terra sonâmbula,* a certa altura decide tornar-se um guerreiro, cansado que estava da violência. Entretanto, um ancião a quem o personagem consulta acerca de sua decisão, diz-lhe: "Deixa a guerra, filho. A morte só ensina a matar"[6]. É sabido que, na cultura africana, o ancião é quem detém a experiência e a sabedoria; portanto, a lição que se tira dessa fala é a de que o heroísmo é impossível em uma conjuntura na qual todos que abraçam a violência, ainda que com objetivos pacifistas, como é o caso de Kindzu, estão condenados à traição da paz e da própria vida. Uma situação não muito diferente é o fundo de um conto de Borges, "La forma de la espada". O personagem-narrador conhece um irlandês misterioso que lhe relata a história da cicatriz que tem no rosto: durante uma tentativa de revolução para a independência da Irlanda, o estranho personagem salva a vida de um companheiro, Vincent Moon, a quem não conhecia. Posteriormente, este homem a quem salvara o trai. No final do relato, o homem revela finalmente: "Yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme"[7]. O fato de que o leitor seja levado a pensar que o traidor na verdade é a vítima e vice-versa não é um mero recurso de suspense: é a forma literária revelando a inseparabilidade do traidor e do herói, tema, a propósito, de outro conto de Borges, "Tema del traidor y del héroe". O próprio nome Vincent Moon já revela o conflito que um homem é em uma situação de guerra:

moon, lua em inglês, tem duas faces, uma delas sempre oculta.

Outro traço comum a Mia Couto e a Borges está no final de *Terra sonâmbula*, que é o encontro dos personagens Muindinga e Kindzu através do nome Gaspar, propiciando um segundo nascimento para Muindinga. Essa temática do duplo é uma das obsessões de Borges, que chega a confessá-la em "Veinticinco de agosto, 1983":

> *A mí ya no está quedando nada (...). En cualquier momento puedo morir, puedo perderme en lo que no sé y sigo soñando com el doble. El fatigado tema que me dieron los espejos y Stenvenson*[8]*.*

Borges, como se sabe, foi tão magnífico como leitor quanto foi como escritor, e elegeu seu cânone pessoal. Nesse cânone Robert Louis Stenvenson é presença certa e privilegiada, e seu romance *The Strange case of dr. Jekyl and mr. Hyde* é uma das mais notáveis aparições do duplo na literatura. Não obstante, o consagrado texto de Borges que aborda o duplo é "Borges y yo", em que o personagem Borges surge como o outro do homem Borges:

> *Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico (...)*
>
> *No sé cuál de los dos escribe esta página*[9]*.*

No final do romance de Mia Couto, o terceiro elemento que une um duplo ao outro é o nome Gaspar; no caso de Borges, o elemento unificador é exatamente a página.

Pode-se afirmar, ao fim e ao cabo, que tanto Borges como Mia Couto são, na ficção, contistas. Mesmo em seus dois primeiros romances, *Terra sonâmbula* e *A Varanda do Frangipani,* Mia Couto faz suas narrativas entrelaçando uma seqüência de estórias que são dotadas de vida própria, e que mantém uma estrutura muito próxima à do conto, que é o gênero mais praticado por esse autor. Ambos os escritores, inclusive , são também poetas, e nenhum dos dois percebe diferença entre poesia e prosa. Além do mais, dada a quantidade de estórias que se conjugam, os romances de Mia Couto são típicas narrativas em abismo e, segundo Monegal,

> *a maneira mais eficaz de se aproximar da obra literária de Jorge Luis Borges é considerá-la como uma perfeita aplicação do princípio da mise en abîme (...). Um texto seu (qualquer texto seu) prolifera em alusões, menções, citações de outros textos de outros autores*[10]*.*

O exemplo talvez mais clássico do palimpsesto borgiano é a abertura de "Historia del guerrero y de la cautiva":

> *En la página 278 del libro* La poesía,*(Bari, 1942), Croce, abreviando un texto latino del historiador Pablo el Diácono, narra la suerte y cita al epitafio de Droctulft*[11]*.*

É evidente que há uma clara diferença entre Mia Couto e Borges no que tange à forma literária. Borges opta por palavras habituais para ampliar as dimensões do fantástico em sua obra, gerando daí seu impacto e sua surpresa; e a palavra, evidentemente, é aquela exata, justa, que Kafka herdou de Flaubert para investigar o absurdo. Por outro lado, Mia Couto é um recriador das palavras, um inventor de significantes e de significados, chegando às vezes até a um certo barroquismo. Ele mesmo disse que gosta de fazer amor no chão com a língua portuguesa, seguindo a mesma trilha do brasileiro Manoel de Barros, que Couto tanto admira, e que escreveu: "Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida, na sarjeta"[12].

Mia Couto e Jorge Luis Borges, enfim, assemelham-se sobretudo na ambição pelo humano, e encontram-se curiosamente no material de que é feita a vida: se os escritos de Kindzu em *Terra sonâmbula* "se vão transformando em páginas de terra"[13], o Livro universal e que jamais se repete é exatamente "El libro de arena", denunciador do desespero e da esperança a que estão condenados a literatura e o próprio homem.

Bibliografia

BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio.* Rio de Janeiro: Record, 1998

BORGES, Jorge Luis. "Historia del guerrero y de la cautiva". In: *El Aleph.* Obras completas volume I. Emecé: Barcelona, 1996

_____. "El gaucho". In: *El Oro de los tigres.* Obras completas volume II. Emecé: Barcelona ,1996

_____. "Los Borges". In: *El Hacedor.* Obras completas volume II, 1996

_____. "El milagro secreto". In: *Ficciones.* Obras completas volume I, 1996

_____. "Fundación mítica de Buenos Aires". In: *Cuaderno San Martín* .Obras completas volume I, 1996

_____. "La forma de la espada". In: *Ficciones.* Obras completas volume I, 1996

_____. "Borges y yo". In: *El Hacedor.* Obras completas volume II, 1996

_____. "Veinticinco de agosto, 1983". In: *La Memoria de Shakespeare.* Obras completas volume III, 1996

BORGES, Jorge Luis & CASARES, Adolfo Bioy. "La fiesta del monstruo". In: *Nuevos cuentos de Bustos Domecq.* Obras completas en colaboración, 1996

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995

_____. *A Varanda doFrangipani.* 2 ed. Lisboa: Caminho, 1996

_____. "O Dia que explodiu Mabata-Bata". In: *Vozes anoitecidas.* Lisboa: Caminho, 1987

FORSTER, Ricardo. "Walter Benjamin y Jorge Luis Borges: La ciudad como escritura y la pasión de la memoria". In: *América hispânica 7.* Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/ UFRJ, 1992

GRAÇA, Antônio Paulo. *A Catedral da impureza.* São Paulo: Imaginário, 1992

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges por Borges.* Porto Alegre: L & PM, 1987

PIGLIA, Ricardo. *O Laboratório do escritor.* Rio de Janeiro: Iluminuras, 1994

Notas

1. GRAÇA, Antônio Paulo. *A Catedral da impureza*. São Paulo: Imaginário, 1992 p. 73

2. BORGES, Jorge Luis. "Fundación mítica de Buenos Aires". In: *Cuaderno San Martín*. Obra completa volume I p. 81

3. FORSTER, Ricardo. "W. Benjamin y J.L. Borges: La ciudad como escritura y la pasión de la memoria". In: *América hispânica 7.* Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/ UFRJ, 1992 p. 43

4. PIGLIA, Ricardo. *O Laboratório do escritor.* Rio de Janeiro: Iluminuras, 1994 p. 94

5. BORGES, Jorge Luis. "El Gaucho". In: *El Oro de los tigres* Obra completa volume II Barcelona: Emecé, 1996 p. 487

6. COUTO, Mia. *Terra sonâmbula.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995 p. 35

7. BORGES, Jorge Luis. "La forma de la espada". In: *Ficciones*. Barcelona: Emecé, 1996. Obra completa volume I p. 491

8. BORGES, Jorge Luis. "Veinticinco de agosto, 1983". In: *La Memoria de Shakespeare.* Barcelona: Emecé, 1996. Obra completa volume III p. 376

9. BORGES, Jorge Luis. "Borges y yo". In: *El Hacedor.* Bsrcelona: Emecé. Obra completa volume II p. 186

10. MONEGAL, Emir Rodríguez. Idem p. 86

11. BORGES, Jorge Luis. "Historia del guerrero y de la cautiva". In: *El Aleph.* Barcelona: Emecé, 1996 p. 557

12. BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio.* 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 1997 p. 13

13. COUTO, Mia. Idem p. 245

O Elemento Terra no contexto político e existencial em Castro Soromenho e a sua simbologia na obra de Mia Couto

Rosane de Almeida Lima

Ambos moçambicanos, um de Vila de Chinde e outro da Beira; ambos jornalistas. Só Mia Couto vai mais adiante e é também biólogo, o que vai incindir decisivamente em toda a sua obra.

Soromenho foca sua lente numa descrição detalhada em moldes históricos de tudo quanto vivenciou da colonização portuguesa em África.

Camaxilo, cidade enfocada, outrora rica na fase áurea da borracha, de comércio próspero, com mais de cinqüenta lojas comerciais e hoje símbolo da decadência, mais parece o inferno dantesco; a borracha passou a valer tanto quanto um punhado de areia.

Invadida pelo colonizador branco, descaracterizada, tomou-lhe de assalto querendo recriar o africano em moldes trazidos de sua colonização.

O painel que Soromenho cria é enfocado e enquadrado pela descrição detalhada que serve como cita " Pires Laranjeira "[1], aos moldes do neo-realismo português.

É uma pátria amordaçada, decadente, patrulhada com coersão intermitente como cita " Foucault "[2]. Faz-se necessário que o controle disciplinar da mente transforme os seus habitantes em seres autômatos; o negro descaracteriza-se, deixa-se levar pelo método imposto de indução do branco; a metodologia foi aplicada com pertinência.

Esta terra 'esfaqueada', apropriando-se do termo saramaguiano[3], é a imagem devastadora que ele nos passa no decorrer de sua narrativa em que nada se perde sob a sua ótica de dominador. Cumpre observar sua referência ao negro como caracterizado pela inferioridade, um ser exótico que existe por existir.

> " Nessa terra negro é negro, nada mais "
> " São uns bichos, cheiram mal ! "

É nesse negociar de ódio intermitente das duas partes que vão se fazer as relações entre a Administração (no alto) – remetendo a idéia de superioridade, e a população (baixo); onde ela podia ser "patrulhada" pelos olhos do poder. Nesse intertício figura a classe dos sipaios, caricatos dos homens brancos.

Que são os vigilantes dos seus próprios compatriotas. Mas o que faz o homem branco bandear-se a uma terra estranha ? Primeiramente pela cobiça desmedida em amealhar riquezas e voltar à terra natal com o triunfo desse progresso.

Alguns pioneiros dessa empreitada, ao cabo de anos, estão totalmente desterritorializados; é o caso de Francisco Bernardo, sessenta anos de solo africano, com família formada por várias negras e filhos diversos, todos analfabetos e portanto alijados de outra vida que não fosse aquela de miséria e derrocada.

Traz Soromenho também, a primeira qualificação do termo "mulato" e com a descrição de ser esta cor definida como raça inferiorizada e fruto do cruzamento de brancos e africanos. Aliás, para referenciar, é a primeira inserção do termo em narrativas.

Camaxilo era para o homem branco a sua realidade, pois já não poderia voltar; seu desejo era arrefecido com o passar dos anos. O regresso à pátria de origem povoava seus sonhos, e ele sentava nas grandes varandas onde se podia ver toda a cidade que não era a sua, a relembrar reminiscências do que havia deixado para trás; era um misto de saudosismo, de se achar perdido e também questionar-se se valeu a pena tanto sacrifício no seu auto-exílio. O tempo arrastava-se, fazia calor, essa terra exótica tinha um cheiro característico da raça; as estradas mal conservadas, esse exílio forçado longe de qualquer civilização, meios de transportes precários. Camaxilo era o final do mundo, a terra que ninguém mais queria. Para o homem branco de um modo geral, conformar-se em morrer naquela terra já estava inserido em seu ser. Nada podia ser pior do que viver estagnado ali. Não havia mais nada à fazer a não ser co-habitar com a violência diária.

Mas e o negro ? Vivenciava ele, a mais cruel exploração de sua existência; os homens fugiam para a selva no intuito de não serem mais uma vez escravizados, e as mulheres por causa disso eram chamadas a substituí-los nos trabalhos. Muitos morriam, outros tentavam achar um palmo de terra onde o branco não havia invadido. Alguns conseguem fugir do domínio dos brancos, percebem que o novo dono desta terra

agora só consegue fazer dela um lugar de miséria e exploração. Até os chefes das aldeias africanas foram banidos ou tiveram que fugir para escapar da escravidão. Toda aldeia havia sido dizimada e quem por ventura não morreu, fugiu.

Xá-Macuri foi chorar o seu povo perdido junto ao túmulo dos velhos sobas, que eram mais felizes do que ele, porque morreram sem conhecer os brancos e os negros que vieram de longe fazer a guerra dos brancos contra seus irmãos de raça; ele se sentia estrangeiro em sua terra. E era assim, que cada sombra da noite mal iluminava a terra morta de Camaxilo.

Já Mia Couto, o reinventor de lembranças e fazedor de palavras, precisa em "Terra Sonâmbula"[4] tirar desta terra *mestiçada* de tristezas a cor e o cheiro da guerra. Como cita Luís Carlos Patraquim[5]:

" Terra golfando sangue, empapada "

Há uma estrada que não leva a lugar algum, somente ao caminho do sonho para afastar a realidade mórbida que circundava a existência. Não há cores nessa paisagem, e é por via do sonho que Mia Couto vai agarrar-se ao azul que é a sua cor e que Muidinga escreve na areia da praia para recriar essa pátria fraturada. Para recriar essa terra é preciso lançar mão das tradições, do mítico, da ligação do velho e da criança na troca de experiências. O menino é a criança transformada precocemente em adulto, pela guerra. E Muidinga sonha, pois é preciso apostar no sonho para afastar pesadelos. Cito:

> " Queres sair da terra ? Pergunta o pai
> - Pois eu já não aguento aqui. Fecho os olhos e só vejo mortos,
> vejo a morte dos vivos, a morte dos mortos. Assustado vai de
> encontro aos velhos portadores de sapiência e eles lhe respondem:
> - Deixa a guerra filho, ela só ensina a matar "

Muidinga não teria como escapar a guerra, ela estava em todos os lugares. Não havia sítio algum em que ela não se espalhara. Só havia destruição e morte pelo chão dessa pátria. Ao ver um elefante arrastando-se em sua agonia final, sente ele próprio, um aperto de ver exatamente o retrato de sua pátria. " Não havia mais canto algum em que a destruição e com ela o cheiro da morte não houvesse penetrado ".

É preciso que o homem saia da sua casa de vidro, da opacidade, dessa dureza interior, desse processo decadente da indiferença ao ser humano que vive ao seu lado. Como cita Benjamin[6].

É preciso que se pulverize o interior com novas experiências adquiridas no próximo. Tirar desse vazio da experiência cotidiana o sonho explícito de se renascer como Mia Couto faz, refazendo o sonho através dos cadernos de Kindzu, na busca do amor do chão pátrio sem fronteiras como ele mesmo diz. " Eu gosto de homens " independentemente de suas raças. Sou um ser de fronteira.

A sutileza na reinvenção de sua escrita faz com que tenhamos concretamente a noção de que a guerra destruiu esta terra e que mais profundamente, o próprio povo moçambicano não tem a consciência exata do porquê desta guerra. Em cada página Muidinga mostra que a persistência faz parte do sonho e no seu imaginário encontra forças para lutar pela paz. Nesse esvaziamento interior que o homem moderno vivencia, Midinga é sinônimo da grandeza interior; criança que pensa grande e que quer abarcar o mundo com o tamanho do seu sonho.

É por isso que a escrita de Mia Couto fascina e nos convoca ao pensamento depositário dos sentimentos mais íntimos. Nada pode ser mais simples do que apenas ser, e essa riqueza interior está presente em toda a sua narrativa. As letras do seu sonho em acordar esta terra do torpor da guerra são tão sutis que a inocência desta criança nos remete ao seu sonhar acordado, fruto de palavras simples, oriundas de alguém que viu o seu mundo mudar abruptamente; mas nem por isso perdeu a fé em caminhar mesmo com a violência e a devastação rondando.

Pois somente alguém que conhece e manipula o imaginário, poderia ter a percepção de fazer um " rio " para fecundar esta terra árida, essa paisagem *mestiçada*, como " Raiz de Orvalho "; tirar da seiva a irrigação para este solo que parece estar morto. É através do imaginar um mundo melhor, um que aos nossos olhos não tenha a coerência exata de uma razão pré-estabelecida. É essa correlação que faz da obra de Mia Couto, sem sombra de dúvida, o inaugural de uma nova narrativa pontuada do princípio ao fim, de uma sensibilidade aguçada na pertinência de que nada se perde, nada está perdido. É preciso transformar com o azul do sonho.

Notas

1. Pires, Laranjeira – **Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa** – Universidade

Aberta, Lisboa.

2. Foucault, Michel – **Vigiar e Punir** – Editora Vozes – 18ª edição

3. Saramago, José – **Levantado do Chão** – Editora Altaia

4. Couto, Mia – **Terra Sonâmbula** – Editora Caminho, Lisboa.

5. Patraquim, Luís Carlos – **Vinte e tal Novas Formulações e uma Elegia Carnívora** – Editora ALAC

6. Benjamin, Walter – **Obras Escolhidas** – Experiência e Pobreza – Editora Brasiliense

O Mar

Susanna Ramos Ventura
Mestranda na Universidade de São Paulo

"O mar nos toca como se houvesse um outro
mar dentro de nós, um oceano de nascença,
mais congénito que a nossa própria alma."
Mia Couto

Gostaria, num primeiro instante de fazer a apresentação das duas obras- motivo desta análise que são o romance *O ano da morte de Ricardo Reis* do escritor português José Saramago, e a ficção *Em liberdade* do escritor brasileiro Silviano Santiago.

Ambos tiveram sua publicação na década de 1980, José Saramago pela portuguesa Editorial Caminho e Silviano Santiago pela editora brasileira Rocco. Muitos são os "pontos de contato" entre as duas obras, terreno propício a um estudo comparativo: a escolha do período pré- Segunda Guerra Mundial como tempo da ação narrativa; a transformação de escritores conhecidos do grande público - Fernando Pessoa e seu heterônimo Ricardo Reis em *O ano da morte de Ricardo Reis* e Graciliano Ramos em *Em liberdade* - em personagens ficcionais; a reflexão sobre a liberdade numa época e em países marcados por regimes totalitários de cunho fascista. O objetivo desta comunicação é olhar para as obras tendo como lente o motivo da água, tecendo um questionamento da questão da liberdade-liberação nos dois romances.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, vemos este heterônimo que retorna a Portugal de navio após ter sido avisado, por telegrama de Álvaro de Campos, da morte do criador de ambos Fernando Pessoa. Vem do Brasil a bordo de um navio inglês, o Highland Brigade e chegará a Lisboa nos últimos dias do ano de 1936. Ali Ricardo Reis irá viver seu último ano, um ano turbulento em Portugal e no mundo. Reis, o poeta das odes, enunciador do verso "sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo" se verá diante de Portugal dominado pelo Salazarismo, vivendo anos de repressão e censura, acompanhando o bloco mundial de regimes ditatoriais instalados na Alemanha, Itália, Espanha, Brasil e que preconizavam um conflito de proporções mundiais. Ricardo Reis desembarca em busca de notícias de Fernando Pessoa e acaba por encontrar-se com o próprio que, morto, passará a visitá-lo periodicamente. Iniciará dois relacionamentos amorosos, um deles com Lídia, não a musa de suas odes, mas uma mulher do povo, prática, trabalhadora, inteligente. O questão central do romance é o questionamento da filosofia de Reis frente a situação real de um mundo que exige participação efetiva, a um país sufocado por um regime totalitário.

Em *Em liberdade*, Graciliano Ramos recém saído da prisão, onde estivera como preso político, retoma a liberdade nos primeiros dias de 1937. Começa a escrever um diário e é este diário de sua vida em liberdade que acompanhamos. Através dele, acompanhamos o reentrar de Graciliano num Brasil também turbulento e as maneiras de reecontrar-se consigo e com seu país de um escritor cuja postura ideológico-política norteou sua vida e trabalho.

O diário do escritor-personagem retrata sua saída do cárcere e o reencontro com seu corpo, seu trabalho como escritor e a realidade de um país dominado pela ditadura de Getúlio Vargas.

Amparado pela esposa Heloísa, Graciliano Ramos se hospeda, primeiro, na casa do escritor José Lins do Rego, e depois, sozinho, numa pensão no Catete.

A retomada da liberdade se faz passo a passo, à medida em que o escritor retoma seu corpo físico e seu contato com a escrita.

Após a partida da esposa, que volta a Maceió para buscar os filhos, Graciliano retoma o caminho literário, através de uma pesquisa sobre o inconfidente Cláudio Manuel da Costa.

A água como motivo simbólico em *O ano da morte de Ricardo Reis*:

> Aqui o mar acaba e a terra principia. Chove sobre a cidade pálida, as águas do rio correm turvas de barro, há cheia nas lezírias. Um barco escuro sobe o fluxo soturno,é o Highland Brigade que vem atracar ao cais de Alcântara.(T.p.11)

Assim se inicia o romance de José Saramago. Em intertextualidade com *Os lusíadas* lemos que aqui, "o mar acaba e a terra principia". O tempo presente, 1936, é o avesso daquele vivido à época dos descobrimentos, Portugal é um lugar no final do mar. Chove sobre a cidade de Lisboa, e o barco inglês sobe o fluxo "soturno" das águas do Tejo, esse rio-mar turvo de barro devido à cheia nas terras alagadiças à beira do rio. Ricardo

Reis desembarca e, olhando as poças de águas sujas do cais, nota a presença de "discretos" navios de guerra, contratorpedeiros portugueses de significativos nomes: Tejo, Lima, Dão, Vouga, Tâmega. Dos contratorpedeiros com nomes de rios partirá a frustrada tentativa de derrubar o governo de Salazar na revolta que será descrita no final do romance.

A personagem Reis se aproxima do rio em sua primeira manhã em Lisboa. Olha o Tejo, pardo e encrespado, desde o Terreiro do Paço, a maré cheia e as ondas que se levantam parecem por um efeito de ilusão de ótica capazes de alagar o terreiro. Mas a muralha do cais detém a água. O mesmo se dará com a revolta dos marinheiros, sufocada antes mesmo de os navios chegarem à terra firme. No decorrer do romance as águas do Tejo estão sempre turvas, sempre sujas, o que, desde logo nos aponta para a impossibilidade de liberação pela água. A água sempre turva, sempre suja, preconiza o fracasso da revolta dos marinheiros. O romance termina, significativamente com a estátua do gigante Adamastor olhando o mar: "parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito. Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera." O período marítimo português realmente acabou e a terra espera pela libertação que não podia vir do mar.

Em liberdade

No início do diário, a personagem Graciliano Ramos, fisicamente debilitada pelo tempo passado na prisão declara que não sente seu corpo, e não deseja senti-lo, pois ele é pura fonte de sofrimento (T. p.25).

No entanto, a real liberação da personagem, que permitirá a plena sensação de liberdade e a retomada de sua vida literária irá se dar através da retomada do corpo físico. Nesta retomada física-sensual-sensorial, o mar , simbolizado pelas praias cariocas, terá importante papel.

O primeiro encontro com o mar se dá na praia de Ipanema, para onde Graciliano vai a passeio, ainda muito fraco, apoiando-se no braço da esposa. Antes de descrever a experiência, a personagem comenta:(T.p. 33)

"A caminhada matinal com Heloísa pela praia de Ipanema me fez bem. Não acredito que estaria escrevendo estas linhas se não me tivesse alheado do mundo e das pessoas esta manhã. Se não tivesse finalmente voltado os olhos para o estado lastimável em que se encontra o meu corpo".

Prossegue na descrição da manhã:

T.p.34

"Caminhando em direção à praia, já de longe sentia o cheiro agridoce do mar....O ar entrava pelos pulmões adentro , lavava o sangue e deixava-me mais forte. Larguei por minutos o braço de Heloísa e apressei o passo para chegar logo e sentir-me tão forte quanto antes da cadeia."

Após o início da retomada de seu corpo físico, a personagem prossegue em suas reflexões:

T.p.39 "Há uma sensação do mar que apenas se concretiza quando a avidez de vida é incontrolável e autoritária."

Em outro passeio à beira-mar:

"Não sabia a que apegar-me. Sabia, no entanto, que me apegava ao mar por necessidade física e vital, como antes tinha-me apoiado no corpo cálido e aconchegante de Heloísa, como antes tinha-me encostado no tronco frio e viril da amendoeira.

O mar, que engolia barcos, lanchas, saveiros, navios, transatlênticos, era a minha tábua de salvação. O mar, que escondia os homens dos homens, que transformava seres semelhantes em estrangeiros, entregava-me a mim mesmo a mais fiel das minhas cópias.... O mar, que despertava o medo e a imaginação para o medo, povoado de sereias e adamastores, era a minha coragem. Aprendia com o mar uma lição de vida onde não entrava a abnegação, a modéstia, o pudor. Só a conquista. O mar é. Eu sou. Não há adjetivos. ... O mar entregava-me de colta o meu corpo para que eu fizesse com ele o que era possível ser feito dentro de um único instante.... Pegar célula por célula do meu corpo, trabalhá-las uma a uma, para que se assemelhem a gotas da água marítima. O corpo, no final, seria imagem e semelhança do mar."

A retomada do corpo físico por Graciliano se dará por completo, poucos dias depois, quando, num passeio à beira mar, sente-se violentamente atraído por uma jovem. Suas reações físicas ao seguir a moça pelo calçadão, sentindo o pulsar da vida em seu corpo, levam-no a declarar:

T.p. 96

"... sentia-me finalmente em liberdade."

E é a partir desta retomada do físico que se dá a volta do escritor à literatura. Numa cena final, após semanas de trabalho árduo de pesquisa literária para criação de um romance baseado na história do

inconfidente Cláudio Manuel da Costa, o escritor-personagem diz:

T.p. 251

"Há dias saltei do trampolim. Há dias mergulhei. Retenho a respiração por dias seguidos; retive-a enquanto não explodiam os meus pulmões. Não aguento mais a pressão da água. Tenho de voltar à superfície para respirar.

Quando mergulhar de novo, Cláudio já existirá na folha de papel em branco, onde jogarei suas palavras.

...
Abro as comportas.
....
Volto à superfície."

Finalmente, após tantas ocorrências "à beira-mar", a personagem, refeita, mergulha no trabalho-vida literário.

O mar neste romance é possibilidade de liberdade, é liberação. A personagem retoma sua liberdade através da retomada física do corpo experimentada junto à água e por fim, descreve a volta à literatura como um mergulho, onde permanece imerso pelo tempo da pesquisa, até que volte com a obra já em andamento.

O narrador de viagem: Marco Polo; o *outro* Marco Polo; Marco Polo *em negativo*

Claudete Daflon dos Santos Meira

"Quem viaja tem muito o que contar" – em seu famoso texto sobre o desaparecimento da arte de narrar, Walter Benjamin remete a essa máxima popular para, então, apresentar o modelo arquetípico do narrador que viaja. Na verdade, o narrador, para Benjamin, é aquele que possui experiências a transmitir, seja a figura sedentária do camponês que nasceu e sempre viveu em sua terra e, como ninguém, conhece as histórias e as tradições de sua cultura; seja o marinheiro comerciante, conhecedor de outras terras. Todavia, é o retorno do viajante para casa ou a sua saída de trânsito que permite a transmissão de experiências, uma vez que somente a partir da interpenetração dessas famílias de narradores a arte de narrar se apresenta em plenitude.

O narrador que é "marinheiro comerciante" tem como famoso representante o mercador Marco Polo, que abandona sua cidade natal – Veneza –, em companhia do tio e do pai, com destino ao Oriente. Na corte de Kublai Khan, torna-se o preferido do imperador, por sua habilidade em descrever as maravilhas que encontra ao longo de seus itinerários. Assim, surge *As viagens de Marco Polo*, livro de relato das viagens empreendidas pelo mercador veneziano. Este livro, entretanto, é o registro escrito do relato oral de Marco Polo, uma vez que este o ditou para um companheiro de cela.

A relação entre o narrador-viajante arquetípico – Marco Polo – e aqueles que relatam a viagem num contexto pós-moderno merece reflexão. A questão alcança maior complexidade com a retomada do mercador veneziano como narrador em *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino. Isto porque os relatos que apresentam para Kublai Khan as belezas das cidades de seu reino são tecidos pelo imaginário de Marco Polo e do seu ouvinte, ou seja, o próprio imperador. Italo Calvino retoma a figura de Marco Polo para estruturar um novo relato de viagens, que se constrói em um momento em que não há mais a possibilidade do narrador clássico pertencente a uma tradição oral que processa o intercâmbio de experiências. Desta forma, em sua relação metalingüística, ou mesmo de meta-relato, o diálogo entre o narrador e seu ouvinte, no caso, respectivamente, Marco Polo e Kublai Khan, constrói a narrativa pelo sistema de combinações em que se opera o imaginário. O relato de viagem deixa de ser então apenas um processo de transmissão de experiências para ser também a construção destas através da interação entre narrador e ouvinte. A viagem se confunde, então, com o próprio discurso.

A viagem-discurso do Marco Polo de Calvino o situa como outro em relação ao Marco Polo seu paradigma. Daí perguntar-se o porquê da retomada, num romance contemporâneo como *As cidades invisíveis*, da moldura de uma narrativa clássica. E por que a figura do narrador-viajante?

Ulla Musarra, ao discutir as relações entre as convenções do romance e a multiplicação das instâncias narrativas, constata que:

> Em muitos textos pós-modernos, a multiplicação das instâncias narrativas – que será o nosso tópico principal – é combinada com a exploração de algumas das mais celebradas convenções da tradição do romance (inicialmente, de parte do século dezoito). (MUSARRA, 1990: 215)

Mussara menciona as convenções, por exemplo, das memórias e da *frame-story*. No entanto, a multiplicação das instâncias narrativas abala as fronteiras convencionais da narrativa, representando um recurso importante na produção literária pós-moderna: "No romance pós-moderno, as fronteiras entre os vários níveis narrativos, entre *frame* e história narrada e entre a história e 'a história dentro da história', são freqüentemente obliteradas" (MUSARRA, 1990: 216).

Se, em *As viagens de Marco Polo*, há uma preocupação em legitimar como autêntica, verídica, a narrativa; em *As cidades invisíveis*, os famosos personagens Marco Polo e Kublai Khan são "retirados" desta conexão com o real, para que se possam construir as cidades invisíveis. A relação entre o narrado como real e como ficcional não é dicotomizada, mas apresentada em sua complexidade. A respeito disso afirma Renato Cordeiro Gomes:

> Viajar, portanto, no passado, na tradição, é transformá-lo, salvando-o do esquecimento, tornando-o produtivo: ramos viçosos. Em *As cidades invisíveis*, este procedimento equivale a viajar pelo território da literatura, por itinerários já esgotados, em que todas as histórias foram contadas até o limite da saturação e só é possível inventariar e revisitar (parece pairar por aí o espírito de Borges). Tais itinerários, portanto, são inscritos numa perspectiva intertextual que os legitima e faz de sua leitura uma viagem na literatura: itinerários que se transformam quando os atravessamos, quando estabelecemos as atividades de conexões, de uma cidade escrita a outra

> cidade escrita. **Nada se passa no real, mas em espaços fictícios**. (GOMES, 1994: 45 e 46) (Grifo meu)

A viagem deste Marco Polo outro se assume viagem literária que ocupa espaços ficcionais construídos na dinâmica da leitura. O Grande Khan queria a "verdade", no entanto, Marco "Oferece-lhe em suas impressões de viagens, 'aparências ilusórias'" (GOMES, 1994: 48). A memória entra neste jogo; pois, ainda que não se trate de uma narrativa de "memórias", o relato de Marco Polo se edifica a partir da reminiscência, como não deixa escapar o atento Kublai Khan que afirma: "–...Portanto, na realidade a sua é uma viagem através da memória!" (CALVINO, 1994 : 93).

Entretanto, em *As cidades invisíveis*, apesar de a memória ser importante no jogo narrativo, há um aspecto em sua construção que funciona como o fio condutor que se enrosca na reminiscência da viagem: o discurso. Este é, simultaneamente, construtor e construção, caracterizando o recurso metaficcional empreendido por certas narrativas pós-modernas: "O artifício metaficcional do escritor como personagem principal e o processo de escritura em si como tema central e ação são também proeminentes nos trabalhos de Federman, Irving, Sorrentino, Boon e Calvino" (MUSARRA, 1990: 223).

As cidades invisíveis é, sem dúvida, resultado de um jogo combinatório, numa matemática permutacional operada pelo imaginário. A opção por um modelo narrativo tradicional apresenta relação intrínseca com esse jogo de combinações, afinal as peças já determinadas se apresentam numa situação relacional nova o que lhes confere um significado outro. As próprias cidades descritas no romance – as suas distribuições em grupos e a forma como são apresentadas – revelam a combinação de elementos como método de construção. Todavia não é aleatória a combinação, um fio discursivo orienta o jogo. Desta forma, o movimento permutacional dirigido por um "fio condutor" leva a questionar-se, então, a literatura como representação para entendê-la como construção. Não é por acaso que, como assinala Musarra, "o romance então se apresenta como uma rede de referências cruzadas intra e intertextuais" (MUSARRA, 1990: 230). O romance que remete à aventura da viagem se concretiza como aventura da linguagem:

> A linguagem é recrutada para a empresa de construir um outro império – o textual, em que tudo está sob o signo da *duplicidade* que fomenta os relatórios do veneziano. Somente através desses relatórios, o Khan, o primeiro leitor-ouvinte a que o leitor outro, virtual ou concreto, pode colar-se, 'conseguia discernir, através das muralhas e das torres destinadas a desmoronar, a filigrana de um desenho tão fino a ponto de evitar as mordidas dos cupins' (GOMES, 1994: 42)

Assim, enquanto aventura da linguagem, a situação narrativa arquetípica é redimensionada no romance de Calvino: "Nesse contexto que assiste ao declínio de uma tradição e de uma memória comunitária – a degradação da 'Experiência'– é que Calvino resgata aquele tipo de narrador, na tentativa de reconstruir um universo incerto, a partir de uma tradição esfacelada'" (GOMES, 1994: 43). Logo, Marco Polo de *As cidades invisíveis* é ao mesmo tempo o Marco Polo de *As viagens de Marco Polo*, enquanto matriz, mas sobre o qual se delinea outro, uma vez discurso.

Por outro lado, na narrativa de *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll, o narrador-viajante, sem bagagem e sem destino, não apresenta uma narrativa linear marcada por um sentido ou pelo relato das experiências de quem viaja. As situações surgem e desaparecem como episódicas, fragmentárias, formando uma colcha de retalhos unidos por uma tênue ligação que não chega a formar uma unidade sob a forma de roteiro. O que este narrador registra são fragmentos que o olhar-câmera capta, apresentando-se, portanto, como observador isolado, distanciado: "O olhar distanciado constitui o modo pelo qual o narrador/homem-ilha aborda o mundo, o outro e sua própria consciência" (MORICONI, 1987:24).

O mundo torna-se espetáculo para esse observador. O olhar perde-se naquilo que Italo Moriconi chama de *atenção distraída* e que interfere decisivamente na sua forma de relacionar-se com o mundo, daí "um estado de *travelling* permanente" (MORICONI, 1987: 26).

Para este viajante em trânsito, homem-ilha, ser Marco Polo não é circular pelos espaços da memória, mas "instantaneizar-se" num presente qualquer: "O narrar deixa de se apresentar como resultado de uma experiência acumulada. A própria noção de *experiência acumulada* perde relevância ética e cognitiva num mundo em que *estar vivendo* é mais valorizado que *ter vivido*" (MORICONI, 1987: 27).

A despeito disso, em *Hotel Atlântico*, o sujeito que narra, enquanto viajante, parece, a princípio, ter algo a contar, mas esta expectativa é frustrada; isto é, em diversos momentos, ao longo do romance, insinua-se uma proposta de narrativa que se desfaz ainda em seu início. Exemplo disto é o episódio em que o personagem, num ônibus que vai a Florianópolis, conhece uma americana com quem estabelece um diálogo. Numa parada, surpreendentemente, a mulher morre após tomar uma dose excessiva de tranqüilizantes. A possibilidade de que o personagem seja de algum forma relacionado à morte, de imediato, se configura.

Cria-se, então, uma expectativa no leitor: Estaria ali o início de uma trama policial? Uma narrativa que se construiria em função de uma viagem-fuga? Contudo, o episódio termina assim: "Pensei que eu precisava

dar o fora dali. Já devia existir pelo menos um repórter interessado na pessoa que tinha vindo ao lado de Susan durante a viagem. Comecei a andar rente às lojas da rodoviária, até que vi uma saída" (NOLL, 1997: 391). A partir daí, em nenhum momento, é retomado o fio da narrativa embrionária que continha o episódio.

Um outro aspecto significativo é o anonimato do personagem de quem só sabemos a profissão: ator. Como tal, pelos cenários dos *não-lugares*[1] por que passa, "desempenha papéis". É exemplar a passagem em que, no táxi em direção à rodoviária do Rio de Janeiro, o personagem atua, ao se fazer passar por um alcoólatra cujo destino é uma clínica de tratamento em Minas Gerais. A encenação dessa história inventada radicaliza o personagem como ator e vai ao encontro do comportamento do usuário do não-lugar tal como é apontado por Marc Augé: "Ele não é mais do que aquilo que faz ou vive como passageiro, cliente, chofer. (...) saboreia por um tempo as alegrias passivas da desidentificação e o prazer mais ativo da interpretação do papel." (AUGÉ, 1994: 94).

O final de *Hotel Atlântico*, por sua vez, evidencia, através da evocação conjugada da morte e do mar, o esvaziamento desse viajante-ator sem destino e de sua narrativa. Pois, o espetáculo da morte que remete à situação do leito de morte em que se pode transmitir experiências aos de outra geração é substituído pelo espetáculo da vida que se faz no agora. Não há transmissão de qualquer conhecimento, mas o afastamento do mundo pela turvação dos sentidos. É a audição que primeiro falha e a visão é o último sentido a sucumbir. O olhar do narrador que morre mostra-nos apenas as mesmas cenas desconexas que pontuaram sua viagem e uma última imagem extremamente significativa: o mar – representante, neste caso, de todas as impossibilidades. O mar na narrativa contemporânea é a promessa épica que não se concretiza, é a grande viagem que jamais ocorre, pois radicalizaram-se a solidão e o sem-sentido do romance.

Conjugados, morte e mar revelam um universo em que nenhuma palavra sela o momento final; nenhuma viagem faz do narrador o viajante que tem muito o que contar. A respeito do narrador-viajante de *Hotel Atlântico*, é possível afirmar que sua viagem é sem mapa, sua bagagem é seu corpo, sua memória é o vazio. É um ator que desempenha papéis fugazes condicionados à exigência da situação. Sua identidade fingida não permite a relação com o espaço ou com o outro, o contato é breve, necessário, e não propicia o estabelecimento de vínculos. Esse personagem sem nome e passado não crê na possibilidade de existência de uma identidade que se relaciona ao lugar, pois os espaços já não se oferecem como signos e marcas identitárias.

O personagem que viaja pela necessidade do trânsito permanente não tem experiências, descrições, observações a registrar, pois a sua viagem é, em si, o próprio trânsito que o liberta, brevemente, da des-identidade que é ao mesmo tempo sua e dos espaços por que passa. Desprovido de um ponto de chegada que permitiria a volta e a fixação necessárias para a elaboração de um relato, esse narrador permanece no trânsito de uma viagem perenizada que implica a negativa do próprio relato de viagem. A narrativa de Noll é, portanto, a narrativa da falência de um relato de viagem; e o narrador, Marco Polo *em negativo*:[2] nenhuma maravilha é descrita para o ouvinte/leitor atento e ávido.

Assim, isolado e alheio à cena, esse Marco Polo *em negativo* observa apenas. A narrativa, portanto, configura-se não como relato de viagem em que o narrador exponha sua experiência, que poderia ser de grande utilidade para o seu ouvinte, mas como a apresentação mesma da pobreza de experiência. Narra-se a impossiblidade de narrar-se uma história de aventuras e maravilhas capazes de fascinar o seu ouvinte.

Temos, assim, de um lado Marco Polo de *As viagens de Marco Polo*, do outro, o Marco Polo de *As cidades invisíveis* e, por fim, numa terceira instância, o Marco Polo *em negativo* de narrativas contemporâneas como *Hotel Atlântico* – todos esses Marcos Polos e não-Marcos Polos trazem à tona uma questão: o episódico, o fragmentário, construído pelo olhar de um narrador sem *experiências* que vive em trânsito, sem destino, pode constituir um relato de viagem?

Bibliografia

1. AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

2. BARBIERI, Therezinha de Jesus. *Encenações do híbrido* (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro, PUC/RJ, 1996.

3. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas:* Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

4. CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis.* Trad. Diogo Minardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

5. CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos*: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

6. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Prefácio*, in: 2. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas:* Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

7. GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

8. HARVEY, David. *Condição pós-moderna*: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

9. MORICONI Jr., Italo. "Tentando captar o homem-ilha". *Matraga*. vol. 1 nº. 2/3 (maio/dez. 1987), Rio de Janeiro: UERJ.

10. MUSARRA, Ulla. "Narrative discourse in postmodernist texts". In: CALINESCU, Douwe. *Exploring postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1990.

11. NOLL, João Gilberto. "Hotel Atlântico", in: *Romances e contos reunidos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

12. POLO, Marco. *The travels of Marco Polo*. Introduction by Thomas Yoseloff. New York: Fine Editions Press, 1956.

13. SANTIAGO, Silviano. "O narrador pós-moderno" In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

14. TREECE, David. "Prefácio". In: NOLL, João Gilberto. *Romances e contos reunidos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

15. YOSELOFF, Thomas. "Introduction", in: POLO, Marco. *The travels of Marco Polo*. New York: Fine Editions Press, 1956.

O romance *Os Jagunços*, de Afonso Arinos, recriado por Mário Vargas Llosa em *La Guerra del Fin del Mundo*

Helmut Feldmann

I. Palavras introdutórias

Os Jagunços, de Afonso Arinos, é um romance que obteve escassa repercussão literária no Brasil. A primeira edição, publicada em 1898, foi de apenas 100 exemplares. A publicação da obra completa do autor pelo Instituto Nacional do Livro, em 1968, não alterou a má sorte de *Os Jagunços*. Quando adquiri, por ocasião do primeiro centenário da Guerra de Canudos (1997), um exemplar da terceira edição, publicada em 1985, esta ainda estava longe de ser esgotada. A crítica e a pesquisa literárias brasileiras consideram o romance geralmente como tendo sido escrito às pressas, prolixo e sem coesão interna.

Como raríssimas vezes escritores hispano-americanos se inspiraram em obras da literatura brasileira, surpreenderá a muitos a afirmação de que o peruano Mario Vargas Llosa tenha recriado grande parte de *Os Jagunços* no seu romance *La Guerra del Fin del Mundo* (1981). Esse fato tão importante para o melhor conhecimento das relações entre as literaturas da América Latina passou despercebido dos pesquisadores da obra.

Afonso Arinos nasceu em 1868, em Paracatu, Minas Gerais. Nessa região, os seus avós eram proprietários de terras e criadores de gado. Até o fim da vida, Arinos foi partidário convicto da monarquia constitucional. Suas crônicas, escritas durante o ano da guerra de Canudos e publicadas no jornal monarquista *O Comércio de São Paulo*, dirigido por ele mesmo, glorificam o Segundo Reinado, considerado a *era de ouro* do Brasil. A República, por sua vez, é apresentada como "um regime de revoluções, de morticínios, de descrédito e de corrupção social" (p. 650), encontrando sua expressão mais nítida "na hecatombe de brasileiros sem crime" (p. 651) da guerra de Canudos. O fato de os jagunços poderem ser considerados vítimas da agressão republicana deve ter sido a principal razão para Arinos conceber um romance que se solidarizasse com a sua causa, defendendo-a, ao mesmo tempo em que apresentava os jagunços como personagens cativantes.

O romance subdivide-se em duas partes: os acontecimentos da primeira parte se passam no tempo do Império, precisamente em 1877, tendo como cenário a fazenda sertaneja Periperi, onde se realizam festas religiosas e populares em honra ao Divino Espírito Santo. Antônio Conselheiro profere o sermão solene. A segunda parte narra basicamente acontecimentos históricos e ficcionais do ano da guerra de Canudos (1897). Existe, portanto, um intervalo de vinte anos entre as duas partes do romance. A pesar desse romance de estrutura bipolar evitar a polêmica direta, não deixa de transmitir uma mensagem política bastante clara: a fazenda Periperi em festa - transformada em uma pequena comunidade com a construção de grande número de ranchos para o alojamento dos numerosos jagunços atraídos pela presença do Conselheiro - representa a alternativa imperial ao Canudos em guerra da segunda parte, deixando claro que o regime republicano é funesto para o sertão.

Vargas Llosa concebeu *La Guerra del Fin del Mundo* depois não só da sua ruptura com a esquerda latino-americana e internacional, como também do seu distanciamento simultâneo de todas as ideologias "salvadoras" da America Latina e da Humanidade. Sendo a expressão literária dessa reviravolta política, *La Guerra del Fin del Mundo* vai focalizar a guerra de Canudos do ponto de vista das mais diversas correntes ideológicas, todas consideradas igualmente parciais e erradas no correr da narrativa. Os expoentes dessas ideologias - Antônio Conselheiro, o coronel republicano Moreira César, o anarquista Galileo Gall e outros mais - impressionam, por um lado, pelo engajamento idealista em prol da criação de um mundo mais justo e mais humano, mas, por outro lado, inquietam por serem idealistas fanáticos, exclusivistas, totalitários, maniqueístas que julgam os outros como representantes do mal. Ao recusar qualquer engajamento ideológico, Vargas Llosa alerta o leitor do seu romance para o multifacetado flagelo que significa o fanatismo ideológico tanto ontem quanto hoje.

II. Sumária análise comparativa do núcleo narrativo central de *Os Jagunços* e de sua reescrita em *La Guerra del Fin del Mundo*

Luís Pachola, protagonista de *Os Jagunços*, é um sertanejo do povo. Jovem, forte, corajoso, solitário, é um idealista inquieto que tinha percorrido o vasto interior do Brasil sempre à procura de algo que não sabe definir. É profundamente religioso, além de melancólico e sonhador. O conjunto dos traços que definem o personagem se enquadram na melhor tradição romântica. Por ocasião da festa de Pentecostes na fazenda Periperi, vai encontrar o grande amor da sua vida na figura da mulata Conceição. A primeira aproximação

dos dois se dá por ocasião de uma *cantoria de repente*, de que ambos se servem para endereçar versos improvisados de amor à pessoa amada. Quando Luís é agredido a golpes de faca por um vaqueiro ciumento, Conceição reage corajosamente. Joga-se contra a faca do agressor e salva, pelo auto-sacrifício, a vida de Luís. Este, sentindo-se indiretamente culpado pela sua morte, vive uma crise de desespero moral. A primeira parte do romance culmina na seguinte imploração de Luís aos pés do Conselheiro: "Meu pai! meu pai! salvai-me!". Para se fazer digno de Conceicão e cultivar a sua memória, junta-se aos penitentes do bando do Conselheiro, chegando a tornar-se um dos seus confidentes mais próximos.

Na reescrita de Vargas Llosa, o protagonista León de Natuba é um aleijado grotesco e socialmente marginalizado. Embora tenha o tamanho de uma criança e ainda caminhe de quatro, tem cabeça enorme, e juba de leão. León ama a jovem Almúdia. A única vez em que consegue aproximar-se dela pede-lhe licença para cantar-lhe uma canção de amor, composta por ele em sua homenagem. Almúdia consente. Dias depois, aparece tomada por uma febre maligna. Seu pai manda prender León sob a acusação de ter sido ele, em virtude de um "mal de ojo", a causa da febre. Ameaça-o, diz que vai mandar queimá-lo vivo, se não livrar a moça do feitiço. Almúdia morre naquele mesmo dia e León se sente culpado pela morte. No momento, em que o pai de Almúdia manda preparar a fogueira, aparece o Conselheiro, que salva León. Depois de aderir ao grupo do Conselheiro, León de Natuba vai passar o resto da vida dedicando-se à penitência e ao culto da memória de Almúdia. Será também o cronista do Conselheiro. No último dia de Canudos, quando se suicida no fogo da cidade em chamas, exclama: "ese fuego me espera hace veinte años" (p. 516), isto é desde 1877.

Eis uma lista de correspondências, facilmente discerníveis, entre as duas histórias de amor e os seus protagonistas:

-os dois protagonistas são sertanejos-*cantadores*, idealistas, sonhadores românticos, que vivem à margem da sociedade;

-vivem o momento de plenitude de sua vida, quando conseguem, pela primeira e única vez, aproximar-se da jovem amada, declarar o seu amor e ser de uma forma ou outra correspondido;

-servem-se do canto (*cantoria* no primeiro caso) para dar expressão aos sentimentos amorosos;

-o momento de plenitude de ambos é, ao mesmo tempo, a causa da morte da mulher amada;

-os dois se sentem culpados por essa morte e resolvem fazer penitência, aderindo ao bando do Conselheiro;

-ambas as tragédias acontecem no ano de 1877;

-os dois protagonistas dedicam a sua vida em Canudos ao culto da imagem da jovem prematuramente falecida;

-chegam a desempenhar altas funções ao lado do Conselheiro.

III. Aspectos estruturais: a caraterização do narrador de

Os Jagunços* e a sua reescrita em *La Guerra del Fin del Mundo

1. *Os Jagunços*

O projeto dum romance de solidariedade à causa dos jagunços, concebido por Arinos durante a guerra de Canudos, não podia não ser suspeito. Arinos, descendente de latifundiários, nada tinha a ver com o ideário do Conselheiro. Julgava a família patriarcal latifundiária apta a atender a todas as necessidades básicas do sertanejo e, portanto, nunca poderia compreender movimentos socioreligiosos que visassem à fundação de comunidades alternativas de sertanejos.

Entre as várias medidas narrativas tomadas no sentido do projeto de um romance de solidariedade, a mais relevante me parece ser a configuração do narrador. A atitude dele perante os jagunços e o Conselheiro é a de uma profunda empatia. É assim que ele consegue captar a benevolência, a estima e a comiseração do leitor em relação a personagens como o sertanejo Luís Pachola. No entanto, aplicada ao Conselheiro, essa mesma técnica narrativa revela ser problemática. No segundo capítulo, intitulado "O Missionário", o Conselheiro é apresentado como um visionário iluminado, convencido de ter recebido, num momento de êxtase místico, a ordem divina de fundar, qual novo Moisés, a Cidade Santa, de combater com os jagunços o Anticristo e de conduzir, por fim, o povo vitorioso de Deus à nova Canaã do Milênio do Apocalipse.

Nesse episódio, o Conselheiro é visto de quatro perspectivas:

1. a do próprio Conselheiro, que se julga protagonista de uma alta missão divina na iminente consumação

da História;

2. a do narrador, que, graças à sua empatia ilimitada, assume a perspectiva do Conselheiro, não deixando que a autenticidade e a sinceridade dele sejam postas, formalmente, em dúvida;

3. a do leitor, que, não podendo compartilhar a empatia do narrador, substitui-a por uma atitude de distanciamento crítico;

4. a do autor, que, obviamente, há de ver no Conselheiro um fanático megalômano e demente.

O texto se torna, assim, profundamente ambíguo, ou mesmo contraditório. Se por um lado Arinos se serve da atitude empática do narrador, recorrendo à retórica da tradição romântica para envolver emocionalmente o leitor a favor do Conselheiro, por outro assinala, pelo comportamento absurdo do mesmo, que o narrador não merece crédito. Tudo indica que essas ambigüidades e contradições são a expressão literária das contradições inerentes ao projeto, produto do oportunismo político.

2. La Guerra del Fin del Mundo

Nas páginas iniciais de *La Guerra del Fin del Mundo*, o minucioso retrato do Conselheiro se apresenta como uma reescrita, algumas vezes quase literal, do retrato desenhado no capítulo "O Missionário" de *Os Jagunços*. Também a configuração do narrador corresponde basicamente à do modelo, embora a sua atitude não seja mais de empatia, mas de imparcialidade. A função da empatia do narrador em *Os Jagunços* e da sua imparcialidade em *La Guerra del Fin del Mundo* é, no entanto, a mesma, isto é, servem ambas para ressaltar a demência e o fanatismo do Conselheiro e provocar, concomitantemente, uma atitude de distanciamento e de rejeição no leitor.

É particularmente curioso que Vargas Llosa se servisse da configuração do narrador de *Os Jagunços* não só para a apresentação do Conselheiro, mas também para os jagunços em geral. Para que a estrutura vingasse em toda a reescrita de *Os Jagunços* era só preciso transformar os sertanejos-heróis de Arinos em autênticos fanáticos. Metamorfoseia-os. Com traços caricaturais, transforma-os em verdadeiros monstros humanos, valendo-se da hipérbole, que por isso se torna a figura retórica dominante do seu estilo.

Julgo, portanto, que a descoberta das possibilidades peculiares da estratégia narrativa utilizada por Afonso Arinos em *Os Jagunços* foi da maior importância para a concepção de *La Guerra del Fin del Mundo*.

Bibliografia

Afonso Arinos de Melo Franco, *Obra completa*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1968

Mario Vargas Llosa, *La Guerra del Fin del Mundo*, Barcelona, Plaza & Janes, S.A., Maio 1982, 5a. edição

Mario Vargas Llosa, „La Guerra de Canudos: Historia y Ficción", *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, n. 94, Salvador1998, p. 79 - 92

Walnice Nogueira Galvão, "De Sertões e Jagunços", em: *Saco de Gatos*, São Paulo, Duas Cidades, 1976

Os arquétipos do *Puer Aeternus* e da prostituta sagrada no universo citadino, em Eça de Queirós e em Roberto Drumond

Thereza da C.Apparecida Domingues*

Nesta comunicação nos basearemos nos fundamentos da psicologia arquetípica de Carl Jung, relacionando-os com as narrativas *Os maias*, de Eça de Queirós, e *Hilda Furacão*, de Roberto Drummond. Nosso objetivo é o de demonstrar a presença dos arquétipos do *Puer Aeternus* e da Prostituta Sagrada nessas narrativas, ambas centradas no universo citadino.

Para entendermos o arquétipo do *Puer Aeternus* é necessário determo-nos, antes, no arquétipo da Grande Mãe, que é um dos mais importantes na personalidade, pois todas as pessoas passaram pela vivência da relação mãe / filho. A mãe biológica é, na psique, a primeira veiculadora desse arquétipo.

Como todo arquétipo, o da Mãe apresenta uma face boa e uma terrível. Neumann interpreta a boa mãe como simulacro de Maria, de Sofia e de Deméter que suscitam a criatividade, o renascimento e a transformação positiva, a mãe ruim significa a rejeição, a privação de alimentos, a devoração, a fragmentação e a onipotência. A mãe, em seu aspecto mau ou terrível, é representada por Circe, Lilith, Medusa, Astarte, ou outras figuras mitológicas ligadas à Sombra arquetípica.

O Arquétipo da Mãe, em seu aspecto terrível, aparece freqüentemente nos contos de fadas, retratando o outro lado da aparência sedutora da mãe.

A mãe terrível torna-se, por vezes, devoradora, prendendo o filho a si, tentando enfraquecê-lo, reduzindo-o a uma impotência infantil. Para isto, ela o trata sempre "como a um menininho". Quando a Grande Mãe consegue a vitória sobre o filho, ele será o Filho-amante-da-grande-mãe, ou seja, o *Puer Aeternus*. Constelando o arquétipo de um jovem que não consegue desenvolver-se e viver sua vida, independentemente da mãe, seja no sentido material e/ou psicológico.

Em épocas longínquas, os jovens pertenciam à deusa, à Grande Mãe, como seus escravos, sua propriedade, porque eram os filhos que ela deu à luz. Para estas mães devoradoras, "o filho era, ao mesmo tempo, esposo e criança adormecida de peito, num estágio de indescritível plenitude com a qual nem de longe se podem comparar as imperfeições da vida real" (JUNG, Carl, 1982: 10).

A narrativa de Eça mostra-nos um caso especial de *Puer*, pois Carlos Eduardo da Maia tem ligação com a Grande Mãe mesmo na ausência física da mesma. O que conta aí é a carência não preenchida e que tornou o filho preso a um padrão psicológico, quando já deveria tê-lo vivenciado. Neste caso, prevaleceu a relação arquetípica do filho com a mãe. Em seu estudo sobre Parcival, já notara Emma Jung que, como a pessoal, a imagem da mãe transpessoal também tem um aspecto negativo que expressa o poder de deter o filho.

Nestes casos, "o jovem, [...] nasceu e ainda carrega a memória fascinante das profundezas infinitas e mortais da mãe". Ele é como um feto, que "não tem forma e, sim, possibilidades ilimitadas". O filho-amante "teme qualquer forma como a morte. Tal atitude é peculiar ao *Puer Aeternus*, uma vez que [...] quer permanecer tal como está e não tomar nenhuma forma" (VITALE, A., 1979: 39).

O Filho-Amante, ao contrário do herói, não luta para libertar-se do poder da mãe "mas deixa-se guiar pelo princípio diretor de um inconsciente feminino" (CAZENAVE, 1981: 103).

Retornemos e ampliemos o episódio da fuga de Maria Monforte, por ocasião do nascimento de Carlos Eduardo, na narrativa queirosiana.. Qual o simbolismo daquela fuga? Numa análise junguiana podemos relacioná-la à regra mítica de que todo *Puer* deve nascer órfão ou ser abandonado pela mãe. Quanto a isto, Cazenave afirma que "há um liame entre orfandade e a filiação materna" (IBIDEM).

Cazenave afirma, ainda, que o *Puer* "não é colocado no mundo como um simples mortal, porque o seu nascimento representa um renascimento para a mãe" (IBIDEM: 64).

Até mesmo o nome que Maria Monforte escolhe para o filho revela seu desejo de realizar-se por meio da criança e de afrontar o velho Afonso, que a rejeitava:

Para abrandar desde já o papá, Pedro quis dar ao pequeno o nome de Afonso. Mas nisto Maria não consentiu. Andava lendo uma novela que era herói o último Stuart, o romanesco príncipe Carlos Eduardo; e, namorada dele, das suas aventuras e desgraças, queria dar esse nome a seu filho... Carlos Eduardo da Maia! Um tal nome parecia-lhe conter todo um destino de amores e façanhas. (QUEIRÓS, E., 1970: 37, grifos nossos).

Carlos Eduardo cumprirá fielmente o destino que a mãe lhe escolheu. Será visto como "príncipe", terá amores, aventuras e desgraças... que o levarão a ser o último dos maias. Serge Leclaire adverte que os pais, especialmente a mãe, têm o poder de conferir ao filho uma "missão", antes mesmo do nascimento dele e esta missão está, muitas vezes, prenunciada no nome escolhido para a criança.

Se nos lembrarmos da relação urobórica entre mãe e filho, veremos o quanto os sentimentos antagônicos da Monforte contra a família do marido se impregnaram na psique de Carlos, desde que o ventre dela, fazendo, neste caso, que ela constelasse o arquétipo da Mãe Terrível.

No mesmo dia da fuga da mulher, Pedro procura seu pai, que o acolhe e à criança. Dentre as constantes que se repetem no nascimento e na primeira infância do *Puer Aeternus*, Carlos Eduardo cumpre mais uma. Cazenave nos lembra de outra regra mítica: O *Puer* "deve [...] ser exposto, depois recolhido pelos pais adotivos" (p. 64/65). Após o suicídio de Pedro, Afonso da Maia acolhe o neto e leva-o a residir na Quinta da Santa Olávia, longe de Lisboa, tomando a si sua criação. Tenta apagar nele a memória dos pais (especialmente a da mãe). Consegue, com isso, resultado inverso e implanta no psiquismo do menino uma enorme carência dos valores do dinamismo matriarcal, que mais tarde se revelará.

Carlos Eduardo recalcara a tal ponto sua carência, que nem curiosidade demonstrava pela vida de seus pais. Vem a saber da história de sua mãe, acidentalmente, por João da Ega, que, bêbado, lhe revela a verdade: "Ele, Ega, teria orgulho se sua mãe, sua própria mãe, em lugar de ser a santa burguesa que rezava o terço à lareira, fosse como a mãe de Carlos, uma inspirada, que por amor de um exilado, abandonara fortunas, respeitos, honra, vida! (QUEIRÓS, 1970: 130)".

Parece que a novidade não afeta Carlos Eduardo, mas, a partir daí, ele passa a constelar o arquétipo do *Puer* com as seguintes características:

- enorme apatia por tudo que não seja ligado à emoção. Chega a formar-se em Medicina, mas logo desiste de seu consultório e de sua reduzida clientela, para, segundo ele, entregar-se a pesquisas científica, das quais desiste no primeiro artigo.

- nos próprios amores, nunca é Carlos Eduardo a tomar a iniciativa. Com as amantes, cuja relação, fornecida pelo criado Batista, logo Carlos Eduardo enfara-se delas, por mais belas que sejam; com a Gouvarinho, o romance é conseguido por ela, a duras penas, e Carlos Eduardo segue-a tediosamente, dando graças quando a amante tem de ausentar-se da cidade; com a própria Maria Eduarda, Carlos Eduardo se vê tomado de grande emoção mas é ela quem toma a iniciativa de chamá-lo à sua casa, para consultar-lhe a criada doente. Daí a seduzi-lo.

- ao saber do incesto que está cometendo, reluta em deixar a amante, pois não sabe como dar-lhe a notícia nem quer deixá-la sem explicar-lhe o motivo. Após a morte do avô, é João da Ega que se incumbe de inteirar Maria Eduarda do triste caso e despachá-la para longe. Enfim, sem ideal e sem rumo, Carlos Eduardo é o protótipo do *Puer Aeternus*, como o descrevem Emma Jung e Marie-Louise von Franz.

Na narrativa drummondiana, encontramos características de *Puer Aeternus* no personagem Frei Malthus, que embora caracterizado como "candidato a santo" (DRUMMOND, 1998 : 33), praticava ações próprias do *Puer*:

- enquanto os demais religiosos de seu convento se autoflagelavam nas horas de tentação, ele preferia degustar "geléia de jabuticaba feita por Nhanhá, sua mãe, exímia doceira, cozinheira e banqueteira" (IBIDEM) que, segundo pensava, mais o unia a Deus. Com isso, demonstrava seu apego à mãe, da qual o doce era apenas uma metonimia.

- indeciso entre renunciar a seu amor, interdito pela sua condição de sacerdote, ou revelá-lo à amada, prefere guardar o pé de sapato perdido por Hilda Furacão, como se fosse um objeto sagrado.

- sempre relutante, mas sempre deixando evidente o seu amor, é, afinal, Hilda Furacão que o intima a decidir-se entre ela ou a religião.

- finalmente, já resolvido a seguir o amor da prostituta, reluta quanto á melhor hora de sair do convento para encontrar-se com ela. Por esse motivo, é preso pela polícia, como na época se dizia, como "um inocente útil", ou seja, aquele que, mesmo engajado numa ação social, nem por isso se apercebia do significado político de seu gesto.

Encontramos, ainda em *Os Maias* e em *Hilda Furacão* o arquétipo da Prostituta Sagrada.

A deusa do amor e da paixão foi conhecida por diversos nomes na Antigüidade. Na Grécia, ela era Afrodite (reminiscência das Grandes Deusas de tempos imemoriais). Entre seus atributos, estavam a beleza física, o gosto pelo adorno, sabedoria instintiva e a capacidade de provocar grandes emoções amorosas. Todos estes atributos encontramos em Maria Monforte, Maria Eduarda e em Hilda Furacão.

"Afrodite era frequentemente citada como ‘a dourada’. O dourado não apenas define o seu esplendor, mas também simboliza [...] a consciência do relacionamento e do sentimento" (QUALLS-CORBETT, 199 : 74). Vemos, nas duas narrativas o halo dourado que acompanha as personagens – as duas primeiras louras, muito brancas, olhos castanhos claros e Hilda Furacão tinha ""m certo quê louro nos cabelos" (DRUMMOND, 1988: 57), além de ser conhecida como a Garota do Maiô Dourado (IBIDEM, passim).

A deusa e suas sacerdotizas eram consideradas virgens. Em Latim, *virgo* significava solteira, enquanto que *virgo intacta* referia-se à falta de experiência sexual. O atributo virginal da deusa significava que ela não pertencia a homem algum – ela pertencia a si mesma. A deusa não era fiel, dava seu amor a quem entendia, como um dom sagrado.

Em *Os Maias*, vemos o comportamento de Prostitutas Sagradas em Maria Monforte e em Maria Eduarda, embora de forma mitigada pelo narrador que apenas delineia a condição de prostitutas de luxo das duas personagens, já em *Hilda Furacão*, Hilda é a prostituta que se entrega a todos que a querem e que podem pagar por seu corpo ou, simplesmente, àqueles que ela escolhe, como aos rapazes mais feios do clube pois dizia: "eu amo os deserdados do mundo" (p. 42).

* Doutora em Poética pela **UFRJ**, Professora titular do **Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora.**

Bibliografia

CAZENAVE, Michel. *La subversion de l’âme*, mytanalise de l’histoire de Tristan et Iseut. Paris, Seghers, 1981.

DRUMMOND, Roberto. *Hilda Furacão*. ed. São Paulo, Siciliano, 1998. 16ª ed.

FRANZ, Marie-Louise von. *Puer aeternus. A luta do adulto contra o paraíso da infância*. São Paulo, Paulinas, 1992.

JUNG, Emma e FRANZ, Marie-Louise von. *The Grail legend*. London, Hodder and Stoughton, 1971.

JUNG, Carl. *Aion*, estudos sobre o simbolismo do si-mesmo. Trad. Pe. Dom Matheus Ramalho Rocha. Petrópolis, Vozes, 1982.

LECCLAIRE, Serge. *Mata-se uma criança*. Rio de Janeiro, Zahar, 1977.

QUALS-CORBETT, Nancy. *A prostituta sagrada*: a face do eterno feminino. São Paulo, Paulus, 1990.

QUEIRÓS, Eça de. "Os maias". In: --- . *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguillar, 1970, v. 2.

Os Lusíadas, de Camões, e a Peregrinação, de Fernão Mendes Pinto: diferentes perspectivas das portuguesas viagens?

Lélia Parreira Duarte
PUC-MG

A aproximação do ano 2000, com as conseqüentes comemorações dos 500 anos da chegada oficial dos portugueses às terras brasileiras, tem motivado releituras e revigorado discussões sobre literatura portuguesa de viagens. Pretende-se reler aqui alguns aspectos de *Os Lusíadas*, de Camões, e da *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, com o objetivo de observar semelhanças e diferenças em relação à perspectiva adotada diante dessas viagens. A escolha das narrativas se justifica por situarem-se ambas nas mesmas circunstâncias históricas, num tempo em que a esfera do divino se reduz, conquistado afinal pelo homem o reconhecimento da capacidade de entender e promover o mundo que se lhe revela, sendo o incerto a margem dessa revelação.

As duas obras foram publicadas em momentos relativamente próximos – a epopéia de Camões em 1578 e a *Peregrinação* em 1614 (30 anos após a morte do autor) e em princípio deve-se assinalar uma grande diferença entre elas: *Os Lusíadas* são uma epopéia que, como tal, faz uma narração de grandes feitos (embora não de forma ortodoxa); o relato de Fernão Mendes Pinto é uma autobiografia que apresenta um espetáculo de miséria humana, com informações de conjunto sobre Oriente - Sião, China, Japão.

Os temas da epopéia são heróicos: fazendo o elogio dos lusitanos, que por «Obras valerosas / Se vão da lei da morte libertando», os *Lusíadas* celebram «as armas e os barões assinalados (...) Que passaram ainda além da Taprobana», e os reis que transformaram o mundo, «dilatando a fé e o império». Seu acontecimento central - a descoberta do caminho marítimo para as Indias -, é cantado em tom grandiloqüente, preocupado com uma realidade histórica épica e trágica, que pretende provar a grandeza dos lusitanos e a sua vocação para os grandes feitos que, segundo a epopéia, realizam-se em um relacionamento senhorial com povos mais fracos e submissos ou cordatos. Para essa exaltação, reaproveitam-se mitos alheios e criam-se outros, sendo o resultado a dramatização e transcendentalização de uma realidade que, não obstante, fica, sob a ficção, com apreensíveis grandezas histórica e poética.

Diferentemente, na *Peregrinação* os temas se intercalam e o foco não se restringe aos portugueses, havendo espaço também para os "outros". Aliás, a narrativa desnuda os preconceitos dos viajantes em referência aos povos visitados, vistos como mais fracos e submissos (indianos) ou mais fortes e poderosos (chineses). No relato de Fernão Mendes Pinto há ainda uma transumância pícara: seu narrador nada pretende provar, revelando, ao contrário, constantes problemas para a simples sobrevivência: o que seu relato em primeira pessoa consagra é o seu saber superior ao da coletividade, porque exprime experiência através de poder dizê-la.

Ambas as narrativas têm uma personagem principal: Vasco da Gama é o herói d'*Os Lusíadas* e António de Faria o anti-herói da *Peregrinação*, sendo que a profissão deste, conforme revela o relato, é apenas a de pirata, o que se comprova pelo assalto aos mausoléus dos reis da China na ilha de Calempluy (cap. IX).

Uma grande diferença entre os dois textos aparece também no campo da religiosidade: *Os Lusíadas* falam do temor a um Deus universal, renascentista, tirado do Novo Testamento; o cristianismo de Fernão Mendes Pinto é herético, sendo a religiosidade dos viajantes, revelada pela *Peregrinação*, amoral e particularista, muitas vezes criticada por personagens orientais, como o menino chinês da ilha dos Ladrões (episódio VI) ou o ermitão da ilha de Calempluy (episódio IX), que mostram o que há de bárbaro e particularista na mentalidade religiosa desses portugueses.

N'*Os Lusíadas* acentua-se o papel pedagógico dos heróis viajantes; na *Peregrinação* estes recebem ensinamentos ou são criticados, apresentando-se além disso a sugestão de que seu espírito é de pirataria. A crítica de Fernão Mendes Pinto faz-se, camufladamente, com referências ao exótico, através da descrição de práticas estranhas ou estúpidas dos orientais, equivalentes de alguma maneira às de seus compatriotas, preocupados em "comprar" a salvação eterna. Esse elemento exótico funciona ironicamente no texto como espelho da civilização do autor para criticar seus erros e absurdos ou para fantasiar modelos perfeitos que, pela apresentação espelhada do diferente, evidenciam seus aspectos negativos. Isso porque Fernão Mendes Pinto, mostrando ausência de preconceitos, constrói na China a sua utopia, a sua cidade ideal de sentido político, social e religioso. Contrariamente, a comparação que se faz dos portugueses com outros povos, n'*Os Lusíadas*, funciona sempre no sentido de engrandecer os lusitanos, com base no preconceito do grande amor próprio nacional.

No centro da obra de Camões está o próprio Poeta / autor / personagem exemplar que, mostrando sua

constante preocupação com o relato de grandes feitos, reune as verdades da experiência vivida, os ensinamentos da cultura recebida e a capacidade de os transformar numa nova significação totalizante, que se poderia resumir num sentimento exaltado de nação. *Os Lusíadas* constroem-se assim com um estilo entusiasmado em que o real positivo se acentua através da imaginação. Encontra-se na epopéia um autor que quer ser reconhecido pelo seu canto, em que se reforça constantemente o **eu**, numa versificação rigorosa, que segue rigidamente um modelo, uma normalização. Colocando-se como humilde, baixo, rude, desconhecido, esse **eu** acentua entretanto que combina sabedoria, experiência e engenho – revelando mais um grande orgulho que modesta submissão.

Também no centro da fala da *Peregrinação* está o próprio escritor / autor / personagem, mas este não tem grandeza heróica: é um pícaro que não possui de seu mais do que pode ganhar com as mãos; não tem outro propósito na vida que não seja, em princípio, sobreviver e, depois, enriquecer, desconhece o preconceito de honra e faz questão de se exibir em situações convencionalmente desairosas. Para salvar a vida não recua diante de vilanias; mostrando (ingenuamente?) suas manobras para atingir ou conseguir o poder, chama-se a si próprio o "pobre de mim" e não se envergonha de servir de bobo. Em sua narrativa impassível de observador ingênuo (ou feroz?), a imaginação supera o que existe de real, de documento humano. Vejam-se como exemplos o relato do rapto da noiva chinesa ou o 1º capítulo, com a narração da saída da casa do pai para a aventura da luta pela vida.

Ao estilo grandioso da epopéia contrapõe-se, portanto, o estilo humilde - fingidamente ingênuo de quem não sabe o que está a contar - do pícaro, cujas narrativas são intercaladas de anedotas e palhaçadas de um autor que se faz de tolo, numa prosa falada de narrativa oral. Essa diferença é reafirmada quando, em ambas as narrativas, é passada a palavra a outros narradores: *Os Lusíadas* revelam mais uma vez seu esmero de plano e elaboração, ao entregar a narradores históricos e intradiegéticos (Vasco e Paulo da Gama) e a personagens míticos relatos que referendam uma perspectiva positiva para as viagens. Na *Peregrinação*, ao contrário, quando se dá a palavra a outros narradores, estes apresentam sempre perspectivas opostas às que seriam elogiosas para os portugueses, confirmando ironicamente (não claramente, portanto) a sugestão de denúncia presente na narrativa.

O modelo que a epopéia imita está no plano da teorização doutrinária da crítica e dos mecanismos de produção de textos, na esteira de uma literatura erudita, de problemática humanística classicizante. O caráter da *Peregrinação*, pelo contrário, marca-se muito mais como excêntrico a uma matriz histórica e/ou literária determinada, integrando-se em modelos de contar medievais. Suas teses fundamentais incluem a sátira ao heroísmo, a afirmação repetida de que no Oriente os portugueses são bárbaros e os Orientais os civilizados, bem como a explanação da idéia de um deus superior aos cultos e aos ritos. Certamente por isso há na *Peregrinação* um excesso de copulativas (como se houvesse um nivelamento e não relevância de itens), marcando-se ironicamente a presença de subentendidos, muitas vezes através de mudanças de sujeito no corpo da frase.

Ambas as narrativas trabalham com intertextualidades: n'*Os Lusíadas* está a lição de poetas épicos (Virgílio, Homero, Ariosto) e de poetas trágicos (como António Ferreira); estão também coros semelhantes aos das tragédias gregas, as *Metamorfoses*, de Ovídio, textos de Horácio, Francis Bacon, Jorge Ferreira de Vasconcelos e de cronistas portugueses, como Duarte Galvão, Rui de Pina, Fernão Lopes e Damião de Góis. Estão ainda dados da *História dos descobrimentos* e da *Conquista da Índia*, de Castanheda, e dos relatos de João de Barros, merecendo destaque o fato de ter a camoniana Ilha dos Amores traços comuns com a *Utopia,* de Thomas Morus, que a localiza numa ilha, fazendo-a encontrada por um pioneiro português. Já Camões transforma sua hipotética ilha num espaço imaginário que estivesse a aguardar ser de novo encontrado pelo jovem rei a quem dedicou o seu poema. Além disso, ambos os autores – Camões e Thomas Morus – dão um caráter pedagógico ao seu texto, com lições de como se deve governar, não fazendo portanto apenas elogios.

É curioso que também Fernão Mendes Pinto tenha feito em sua narrativa referências a textos característicos do Renascimento, como a mesma *Utopia* de Thomas Morus e a *Nova Atlântida*, de Francis Bacon. E que, assim como Camões teve os seus *Os Lusíadas* imitados em outros textos, Fernão Mendes Pinto parece ter tido a sua *Peregrinação* usada como modelo para narrativas irônicas do século XVIII: exemplos seriam as *Lettres Persannes*, de Montesquieu, em que um persa em Paris critica, com espanto ingênuo, a cultura francesa da época, ou o *Candide*, de Voltaire, cujo herói percorre o mundo, ora encontrando estupidez profunda, ora exemplos de sabedoria em restos de civilizações. Trata-se de iluministas que tiveram em Fernão Mendes Pinto um precursor-modelo para a crítica da irracionalidade humana.

Além disso, a *Peregrinação* estará talvez mais presente que *Os Lusíadas* na literatura portuguesa contemporânea, em que numerosos textos retomam de forma ironicamente crítica as viagens e os descobrimentos. Como exemplos poder-se-iam citar *O bosque harmonioso*, de Augusto Abelaira, *Cantata para dois clarins* e *Peregrinação de um Barnabé das Índias*, de Mário Cláudio, ou *As naus*, de António Lobo Antunes, que retomam a síntese artística de fundo picaresco realizada pela *Peregrinação*, a qual se marca, por exemplo, através de personagens/testemunhas ingênuas e/ou narradores com imagens de criaturas aparvalhadas e sem talento, ou com freqüente descarte da responsabilidade da narração feita. Ou aparece

através do apelo a fontes duvidosas e autoridades inexistentes, da mistura de dados históricos verificáveis com erros de cronologia, de relatos de muçulmanos louvando o deus cristão ou pela presença de uma religiosidade hipócrita ou de verossimilhança questionável. (Catz, 283). Veja-se ainda no texto a ambigüidade satírica ou, mesmo no maior exagero, a preocupação com um timbre de genuína veracidade. Interessante lembrar que, se o propósito crítico da *Peregrinação* se malogrou porque as autoridades da época não a entenderam, essa ausência de entendimento foi um triunfo da obra, garantindo a sua circulação.

Deve-se notar entretanto que também *Os Lusíadas* apresentam o seu aspecto crítico: está implícita na obra a intenção de recuperar o equilíbrio humanista entre a fé e a experiência, o espírito e a matéria, o apetite e a razão, as armas e as letras, numa nova ordem que não cabia num mundo em desconcerto. Mais ainda: já anteriormente acentuei a presença do Poeta em seu poema (Duarte, 1988); também Helder Macedo demonstra que o Poeta intervém na narrativa através de recorrentes comentários que servem para caracterizar todos os outros narradores como ficção dramática de sua própria voz, ou para colocar o sentido global do poema na perspectiva crítica do presente. Com essas intervenções pessoais, Camões caracteriza seu discurso como voz do Poeta, que é o autor de Vasco da Gama, como se este e outras personagens do poema não tivessem outra existência além daquela que o texto poético lhes confere.

O discurso do Poeta mostra-se, assim, auto-referencial, definindo-se uma equivalência entre as suas experiências e as dos heróis que celebra no poema, às quais Camões acrescentou o seu feito maior: a capacidade de lhes conferir significação nesse mesmo poema em que também se inclui. Dessacralizou assim a profecia, ao transpô-la do plano do "saber divino" para o finito mundo da linguagem em que se situa o humano entendimento. Embora seu material seja épico, sendo seu tempo o da História, com viagens e demandas, guerras e conquistas, riquezas e poder, tem ele consciência de que a sua arte, para completar-se, precisa contar com a leitura, a percepção e o entendimento do outro.

Apesar das diferenças, parece existir portanto uma grande semelhança entre *Os Lusíadas*, de Camões, e a *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, pois ambos contam com a percepção do leitor. Na verdade de sua poética, o poema épico também apresenta um texto que é mais da dúvida que da certeza, mais da ruptura que da continuidade, mais da imanência que da transcendência e, afinal, mais da fragmentação encontrada que da totalidade desejada.

Referências bibliográficas

CATZ, Rebecca, *A sátira social de Fernão Mendes Pinto*, Lisboa, Prelo, 1978.

CATZ, Rebecca, *Fernão Mendes Pinto – sátira e anti-cruzada na Peregrinação*, Lisboa, ICLP, 1981.

DUARTE, Lélia Parreira "Ironia: traço comum a *Os Lusíadas* e a *O bosque harmonioso*, de Augusto Abelaira", *Boletim do Centro de Estudos Portugueses* 12 (Belo Horizonte, FALE-UFMG, jul.1986-dez.1988), 150-156.

MACEDO, Helder, "A poética da verdade d'*Os Lusíadas*.", *Viagens do olhar* (Fernando Gil & Helder Macedo), Lisboa, Campo das Letras, 1998, p. 121-141.

PINTO, Fernão Mendes, *Peregrinação* (Transcr. Adolfo Casais Monteiro), Lisboa, INCM, 1983.

SARAIVA, António José, *Fernão Mendes Pinto.*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1971, 2ª ed.

Rastros da história: identidade e representação em *Balada da praia dos cães*, de José Cardoso Pires, e *Estorvo*, de Chico Buarque

Ravel Giordano Paz
(UNICAMP/FAPESP)

"De há muito, para mim, que escrever é uma busca de identidade – o trabalho de alguém que, através das personagens e da escrita, procura uma identificação consigo próprio, com a realidade vivida e com a língua em que se exprime." Com essas palavras, que abrem um artigo dedicado a *Estorvo*, José Cardoso Pires não aponta apenas para uma concepção pessoal do fazer literário que ele vê espelhada no livro de Chico Buarque, mas para uma noção que talvez seja intrínseca à própria condição do romancista: a de que este encontra numa "busca de identidade" uma das aspirações fundantes de sua práxis; busca esta que pode ser definida em termos subjetivos, mas que ainda assim só se estabelece face ao mundo em que vive o indivíduo, e que portanto também diz respeito, necessariamente, à identidade desse mundo. Entretanto, não é do estabelecimento de simples relações identitárias com o mundo que se constitui a "busca de identidade" do herói do romance. Pelo contrário: numa sociedade onde onde as relações sociais se estabelecem principalmente em termos de conflito e contradição, ela não pode se dar de outra forma que não seja através de um *confronto* com o mundo. Configurar o espaço da representação romanesca, de cuja consistência depende o próprio sucesso da realização artística da obra, significa moldar um espaço de embate dos personagens com um universo ficcional cujo vínculo com o mundo "exterior" à representação em nenhum momento se dissolve. Por isso essa busca deve passar também pela destruição de falsas identidades: "Aqui", diz ainda Pires, referindo-se a *Estorvo*, "todas as funções de equilíbrio das estruturas sociais – família, amizade, poder – perdem a consistência formal logo ao primeiro embate e entram em ruptura quando o olhar do protagonista (e do escritor) se prolonga sobre elas."

Evidentemente, o romance não é a única expressão artística que se funda nesse embate do sujeito com o mundo. Mesmo aquelas que se pretendem totalmente alheias à sociedade têm nela sua gênese, e face a ela se posicionam. "Seu distanciamento da mera existência", escreveu Adorno a respeito da lírica, "torna-se a medida do que há nesta de errado e de ruim. Em protesto contra ela o poema enuncia o sonho de um mundo em que seria diferente." O romance, porém, não se contenta em se posicionar face ao mundo. Ele busca trazer para dentro de si e dar representação concreta às contradições mais significativas da realidade de onde nasce; nas palavras de Lukács, ele "aspira à totalidade da vida". E ainda que essa dimensão específica – a da *representação* – tenha sido recusada ou minimizada em mais de uma teoria contemporânea, ou mesmo que, pelo menos até muito recentemente, noções como a de identidade histórica tenham se tornado suspeitíssimas, o fato é que escritores como Chico Buarque e José Cardoso Pires estão entre aqueles que aceitaram o desafio de forjar estratégias que possibilitem ao romance renovar e reafirmar aquela aspiração. E ambos o fazem em condições particularmente adversas: buscam dar forma aos conflitos de uma realidade cujas contradições parecem ter seus sentidos dissolvidos às custas de tanta repetição em discursos e imagens, veiculados sobretudo pelas mídias; e o fazem de formas que, como já deixa entrever o próprio Cardoso Pires em seu comentário sobre o romance de Chico Buarque, possuem importantes convergências estéticas, mas cujas diferenças também importa assinalar.

Balada da praia dos cães, publicado pela primeira vez em 1977, tem por base um episódio verídico, ocorrido dezessete anos antes: o assassinato de um ex-major do Exército português. Luís Dantas Castro, preso por conspirar contra a ditadura salazarista, é morto por seus próprios companheiros, subalternos a ele, após uma fuga bem sucedida e um período de reclusão com seus futuros algozes. Encarregado de investigar o caso, o chefe de brigada da Polícia Judiciária Elias Santana, vulgo chefe Covas, o decifrará sem grandes dificuldades, mesmo porque os próprios suspeitos, logo capturados, se encarregarão de confessar o crime, ainda que às custas de alguma tortura psicológica. Mas essa trama policialesca é de importância ínfima, compondo apenas a superfície do romance. Em primeiro lugar, e ainda num nível superficial, a principal dúvida que paira sobre o crime não diz tanto respeito a seus autores, mas às suas motivações. A suspeita inicial de crime político é pouco a pouco descartada, dando lugar ao reconhecimento, a partir dos mais variados indícios, de um quadro de conflitos internos, próximo da neurose coletiva, instalado no refúgio dos revoltosos. Mas se *Balada* não é propriamente um "romance político", tampouco é um "estudo psicológico". Embora essas dimensões estejam fortemente presentes no texto, elas são alçadas a um outro patamar pelo recurso do simbólico e do alegórico. O mais evidente desses recursos são os qualificativos zoomórficos distribuídos entre os personagens do romance. O ponto de partida da espécie de quadro classificatório que Pires delineia é o semidevoramento do cadáver do major Dantas pelos cães, ironicamente sublinhado pelo fato de que "a vítima gostava desvairadamente de cães". Desse modo, o reencontro do major com sua amante, Mena, é descrito (ou, mais propriamente, imaginado pelo inspetor Elias) como uma luta entre duas feras que "devoravam-se em campo aberto", deixando "destroços de roupa espalhados pelo chão", após o que ficam "os dentes da jovem a cintilarem muito brancos". Enquanto isso, Elias é inicialmente comparado a um gato, mas logo também adquire características caninas, principalmente ao exercitar suas "anulações policiais" sobre Mena, acossando-a com seu "bafo de polícia", enquanto o narrador se reporta a um outro

interrogatório após o qual o chefe de brigada se gabava com frases do tipo "Entrei pelo gajo dentro e rebentei-o pelas costuras". Mas ao contrário do que pode parecer, esse revestimento zoomórfico não é um mero verniz simbólico a recobrir os personagens: ele tem também a função de estabelecer uma espécie de cadeia orgânica no interior do vasto universo social que compõe o romance, na medida em que se estende a praticamente todos os seus nichos. Paralela à imagem dos cães é a das moscas que assediavam o cadáver do major, e que Elias reencontra nos passageiros dos bondes elétricos, apinhados como "cachos de moscas", e nos mais diversos tipos que perambulam por Lisboa, descritos como "moscas atarefadas". "O mundo", resume o Chefe Covas, "é um grandessíssimo cadáver com moscas de vaivém pra abrilhantar".

Mais do que uma investigação, portanto, é uma espécie de *dissecação* o que o chefe Elias parece empreender. Daí o vocábulo "corpo" adquirir importância tão marcada no romance, seja referindo-se a mortos, vivos ou mesmo objetos. Ao ver pela primeira vez as fotos de Mena, o narrador nos relata que "Elias adivinha esse corpo. Um corpo suntuoso; e todo concreto, cada coisa no seu lugar", enquanto os repórteres fotográficos retratam a casa onde os conspiradores haviam se refugiado, o "covil do crime", "em todas as posições, de frente e de lado", havendo mesmo "ângulos em que nos aparece em *corpo inteiro*" (grifo meu). Mas esse recurso simbólico ainda se desdobra, ou melhor, encontra correspondência em um outro nível, que é o da própria composição formal da obra. *Balada da praia dos cães* é uma espécie de texto morto-vivo, todo estruturado a partir de "partes mortas" – testemunhos, pedaços do inquérito, do processo judicial, de notícias e de obras não-ficcionais, naturalmente costuradas e completadas pela imaginação do escritor – numa espécie de "estética frankensteiniana" que o próprio autor se encarrega de explicitar através de uma alegoria: o enredo de um filme, resumido por Elias, em que o monstro que no imaginário coletivo acabou tomando emprestado o nome de seu criador – Frankenstein –, havendo sido criado com mãos de corpos diferentes, sai em busca de uma de suas "segundas mãos" ausentes, a qual ele reconhecera em uma das "pinturas dactiloscópicas" de um artista obcecado por impressões digitais de mortos. (Os motivos das partes mortas e da mão decepada ainda retornarão em um outros momentos do livro, que infelizmente não podem ser comentados aqui.) Como a criatura de Frankenstein à procura de sua mão, Elias, e com ele Cardoso Pires, buscará a verdade do crime através de simulacros; simulacros como aquelas fotografias que parecem "pouco mais do que rostos carbonizados", rostos que um dia "foram gente, é o que lembra vê-los assim impressos, em grão de cinza". E mesmo quando estiverem em corpo presente, os suspeitos – principalmente Mena – pouco mais serão do que rostos ou corpos carbonizados, anulados (ou quase) que foram em suas terríveis experiências.

Ao mesmo tempo, Mena, mesmo em sua morte em vida, é de uma complexidade e mantém ainda os resquícios de uma vitalidade cuja compreensão está acima das forças de Elias, que pressente isto: para descrevê-la, não lhe basta a imagem do cão; a esta se soma a do pavão, e ambas são talvez sintetizadas em uma terceira: a da foca, a "sereia dos cães desavisados". Elias, porém, cujo olhar sobre Mena é de uma espécie de volúpia fisiológica, não pode ir muito além disso: para ele, ao contrário do que se passa com o monstro de Frankenstein, não haverá realmente identificação possível; não, pelo menos, em profundidade. Afinal, o Chefe Covas, cujos instintos são no fim das contas sempre reprimidos, de certo modo representa o espanto de uma sociedade pretensamente tradicional com suas transformações e sua própria desagregação. Nesse sentido, ele se liga simbolicamente a seu lagarto Lizardo, outro morto-vivo, habitante de uma redoma de vidro cuja temperatura precisa ser controlada por um termostato enquanto sua areia é umedecida no verão "para que o animal não se excite e não se ponha a bater o rabo com lembranças da fêmea ou de penhascos de sol a pino" (Elias, por sua vez, contenta-se com relações sexuais "virtuais" por telefone). Uma outra imagem alegórica se aproxima desta: a da própria cidade de Lisboa, comparada a "um animal sedentário" que é "cinzento e finge paz", animal este que "se estende a todo o país". Pois é essa paz artificial de um regime de excessão, como que regulada por um termostato, que será posta em xeque pelos acontecimentos que culminam no assassinato do major Dantas. O próprio grupo do major compõe uma espécie de microcosmo político e social da recente história portuguesa, onde não faltam elementos como o autoritarismo e o clericarismo (Dantas se disfarçara de padre em sua fuga), mas também os impulsos utópicos e liberais, encarnadas em Mena, no arquiteto Fontenova e no cabo Barroca. É um destino nada feliz para essa confluência de elementos que parece se anunciar no assassinato do major, o que por sua vez remete à passagem histórica de uma sociedade portuguesa tradicionalista e "fechada", fundada num regime de força, para uma sociedade "aberta", liberal, de consumo e globalizada. É esse novo processo de modernização – poderíamos dizer: de pós-modernização – que aflige Elias. Um momento que sublinha muito bem o deslocamento do policial, e talvez de Portugal, face a ele, é quando o Chefe Covas, que "sonha com cobertores de papa e uma malga de leitemel", se vê imerso no "frenesi" de uma saraivada de luzes e sons recém-instalados em uma pastelaria.

Assim como Mena se expõe de forma quase acintosa – nas palavras do inspetor Otero, como "uma mulher-a-dias pornográfica" – e as pistas do crime proliferam a rodo, também os sinais desse processo estão por toda a parte, nas diversas imagens alusivas à sociedade de consumo que se sobrepõem ao retrato de Salazar diante do qual se senta Elias; já ao lado do corpo do major um cartaz anunciava: "*Portugal, Europe's Best Kept Secret, FLY TAP*". Ainda assim, sua essência escapa ao policial, incapaz de reconhecer as conexões profundas entre as formas de violência e anulação de uma estrutura política que ele mesmo integra e aquelas praticadas pelos elementos dessa "nova sociedade" que se anuncia – e cujas sementes a própria ditadura salazarista cultivou –, dos quais a imprensa é uma representante privilegiada: "Cemitério

impresso, pura e simplesmente cemitério impressso tudo aquilo", reflete o próprio Elias a respeito do jornal *Diário de Notícias*, enquanto para uma de suas testemunhas, "Quanto aos jornalistas o menos que pode dizer é que são sinistros. Ah, sim sinistros. Repelentes." É simultaneamente a reconstituição e a dissecação de toda uma estrutura social moribunda, cuja ordem forçada ameaça dar lugar ao caos, cujo termostato está prestes a explodir, que Pires realiza, e são os tecidos já algo necrosados dessa estrutura que compõem seu texto. Essa "estética frankensteiniana" é, assim, ao mesmo tempo uma alegoria e uma solução formal – pois ao próprio Pires, escrevendo muitos anos após os fatos, nada mais resta do que recolher os rastros dos mortos. De certo modo, Elias, Mena e os demais personagens permanecem apenas rastros, indícios, assim como o corpo do major Dantes, que suscita esta reflexão do chefe Covas: "Mesmo quando o descobriram em podre e estraçalhado pelos cães não era mais que rastro, memória". Mas se também o escritor fixa apenas simulacros na página em branco, isso não impede que, graças àquela "sublime bondade da estética" de que nos falava Bakhtin, ele reintegre esses restos mortais, essas imagens carbonizadas, em uma nova estrutura que se nos afigura tão orgânica quanto a própria vida, e por isso mesmo tão dilacerada quanto esta se tornou.

É portanto a possibilidade de reconstituir os nexos, as costuras de uma história em pedaços que José Cardoso Pires busca recuperar. Também em *Estorvo* os vínculos sociais e históricos parecem à primeira vista irreconhecíveis, mas não porque estejam desconjuntados, e sim sobrepostos uns sobre os outros. É que o romance de Chico Buarque, publicado em 1991, busca se aproximar de um outro momento histórico, por assim dizer já plenamente inserido no contexto de uma sociedade midiática e de consumo, dita pós-moderna, cujas bases ideológicas assentam não propriamente no *ocultamento*, mas na *superexposição* de suas próprias contradições – embora suas bases e sua lógica profunda permaneçam ocultas –, a tal ponto que elas parecem se dissolver numa proliferação infinita de informações e imagens. O próprio narrador-protagonista do romance é uma espécie de espelho ampliado dessa situação: um indivíduo que, por motivos que ele mesmo desconhece, se lança em uma fuga alucinada, percorrendo, num estado de semiconsciência e descontrole dos próprios atos, uma espécie de círculo vicioso, um fluxo ininterrupto no qual mais parece estar sendo conduzido. Personagem e espaço da narrativa se constituem nesse movimento incessante, no qual ele envereda a tal ponto desnorteado – "Não sei o que me leva a pular a janela e ir atrás das crianças", narra ele a certo ponto – que a própria idéia de uma *busca* parece deslocada. E assim como seus passos, também sua subjetividade parece orientada por impulsos exteriores, a partir dos quais no entanto ela forja os mais diversos jogos e permutações de sentidos, que constituem um dos níveis de significação mais importantes do texto. Mas também aqui a situação é paradoxal, pois esses jogos remetem à permutabilidade do próprio ser, ou seja, à instabilidade e mesmo à ausência de identidade. É assim que, num dado momento (comentado por Augusto Massi em uma palestra há alguns anos), o protagonista tenta urinar mas tem a impressão de que não é sua a mão que segura seu pênis, e mais tarde vê o caseiro do sítio de sua família ostentando "um pau íntegro, rosado, luzidio". Jogos de permutação como esse proliferam por toda a parte, e, aliados aos gestos espetacularizados dos personagens, dissolvem os elementos do romance em simulacros. Mas como no romance de Pires, também aqui o grotesco surge simultaneamente como intensificação e contraface dos simulacros. Os pés de um morto que suplementam os pés de um ex-amigo, irrecuperáveis do fundo das águas turvas da memória, ou o peso de um indivíduo de olhos e mãos de cera que parece se escorar sobre o protagonista durante uma viagem de ônibus, lembrando-lhe uma antiga brincadeira que fazia com sua irmã, são alguns exemplos desse processo.

Em *Estorvo* a condição de descontrole e simulacrização da realidade surge de forma mais radical que no romance de Pires, pois a subjetividade do protagonista (à qual, ademais, ao contrário do que ocorre na *Balada*, toda a narrativa é colada) parece despida de uma pré-configuração identitária que reordene a realidade. Ela própria é toda formada de "partes mortas", imagens turvas e despedaçadas, surjam elas da memória do narrador ou dos ambientes fantasmagóricos em que ele circula. É, no entanto, com "a alma canhota" que esse anti-herói absoluto se lança em sua fuga alucinada, sendo assim o portador de uma negatividade extrema, embora inconsciente: uma negatividade maligna ou "viral", como diria Jean Baudrillard. Desse modo, aqueles jogos de permutação participam de um processo global que o movimento do protagonista instaura na narrativa: uma espécie de fluxo catastrófico, que rompe os simulacros e revela por trás deles uma unidade muito mais contraditória do que a forjada pelas imagens: aquela instaurada pela mercantilização da existência. E se cada gesto parece confluir automaticamente em direção a essa unidade perversa, é na instauração de um "curto circuito" entre todas as instâncias do mundo narrado que se funda a "busca" do protagonista, uma busca que não deixa de ser o anseio, por mais soterrado que esteja, de uma existência mais autêntica. Mas esse curto-circuito não se opera sem antes uma espécie de acúmulo esquizofrêncio de camadas de sentidos que vão sendo colhidas pelo olhar do narrador. É assim, por exemplo, que os jogos de espelhamentos e permutações entre seu pai e seu avô falecidos com o caseiro do sítio e os traficantes que o ocupam, ou com o porteiro negro de um prédio, como que reatualizam no Brasil contemporâneo os conflitos do escravismo e da ditadura militar, elementos que afinal se reintegram numa grande catástrofe social e histórica da qual o romance se faz a alegoria.

Se em seu romance Cardoso Pires busca rastrear os detritos da história para reconstituir seus elos, no de Chico Buarque esses detritos se acumulam sobre o presente, soterrando-o sob seu peso morto mas sempre vigilante, como o rosto do defunto do ônibus que insiste em perseguir o protagonista. *Balada da praia dos cães* e *Estorvo* são dois mergulhos no inferno social do capitalismo contemporâneo, inferno de seres

anônimos e mortos-vivos que se devoram mutuamente mas também de instintos pulsantes – como no Inferno dantesco, talvez a primeira representação do caos da vida moderna. Aliás, talvez não seja por acaso que nos deparamos no final do romance de Pires com um desfile alegórico que lembra um outro, de Dante, inserido não no Inferno, mas no fim do Purgatório. Em sua alegoria, o poeta florentino descreve a tomada do Carro da Igreja pela besta do Apocalipse; na de Pires, Elias vê passar três jaulas de circo levando dentro não animais, mas domadores, "sentados no chão, pernas para fora, caras entre as grades" e, o que mais impressiona o Chefe Covas, parecendo "vaguear sem destino". Nostálgico, o olhar de Dante sobre o caos de seu tempo se voltou para o transcendente, e nele encontrou a ordem ausente do mundo, a este retornando na forma de uma esperança simultaneamente política e religiosa, cuja expressão maior foi a própria obra-prima do poeta. O olhar de Pires, no entanto, não é nostálgico – o de Elias sim, mas não o seu. Por isso sua *Balada* não é uma balada de desertores, como aquela de que Elias se lembra lá pelo meio do livro. Ademais, Pires, assim como Chico Buarque, sabia que não haveria para onde desertar: após Dante, não só o inferno, mas também a esperança se radicou neste mundo.

Bibliografia

ADORNO, Theodor-W. "Lírica e sociedade", em *Os pensadores*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho (com assessoria de Roberto Schwarz), São Paulo, Abril Cultural, 1983.

BUARQUE, Chico. *Estorvo*. Companhia das Letras, São Paulo, 1991.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. de Alfredo Margarido, Editorial Presença, Lisboa, s/d.

PIRES, José Cardoso. *Balada da praia dos cães*. Círculo do Livro, São Paulo, s/d.

Rumos e Rumores

Vera Follain de Figueiredo

Ao viajar até o país dos Tarahumaras,
Artaud não o fez para entrar num mundo novo,
mas para sair de um mundo falso.
Silviano Santiago

O conto "O Caminho de Santiago", de Alejo Carpentier, ambientado na Europa do século XVI, tem como personagem principal, um tal Juan, jovem espanhol que não resiste à tentação de correr mundo como "tambor de tropa": a idéia de viajar, marcando o ritmo da marcha dos soldados, lhe parece mais atraente do que ficar em sua aldeia e seguir a vida religiosa. No entanto, em suas andanças, acaba por contrair a peste e, com medo de morrer, faz a promessa de percorrer o caminho de Santiago, como peregrino, caso lhe fosse concedido o milagre da cura. Vai, então, Juan, convalescente, vestido com o hábito de peregrino, pisando o chão de Paris, sem pisar o chão das tavernas, em direção a Santiago de Compostela. À medida que o vigor físico se restabelece, continua a viagem, mas já não evita os vinhos. Atirado de surpresa a uma feira, conhece Juan Indiano, que se apresentava com um mico no ombro e um papagaio na mão e vendia, dentre outras coisas, dois jacarés empalhados, afirmando que os trouxera de Cuzco. O viajante fala das maravilhas das Índias Ocidentais e Juan Romeiro se deixa encantar pela narrativa dos prodígios que o outro conheceu:

Esquentado pelo vinho, o indiano começa a falar dos prodígios menos divulgados: de uma fonte de águas milagrosas, nas quais os velhos mais curvados e entrevados mergulhavam e logo saíam com a cabeça coberta de cabelos lustrosos, as rugas alisadas, a saúde recuperada, os ossos desentorpecidos e tesão suficiente para emprenhar um exército de amazonas.(...) Havia também uma cidade, irmã de Jauja, onde tudo era de ouro – até as bacias dos barbeiros, as caçarolas e os tachos, o aro das rodas das carroças e as lamparinas.[1]

Seduzido pelo discurso de Juan Indiano, Juan Romeiro larga o hábito de peregrino e embarca para as terras americanas, onde não encontra ouro, nem sereias, nem fontes de juventude. Encontra violência, intriga, competição, num povoado recém-fundado, no qual a ambição acirra a maldade. Rejeita os costumes diferentes, a falta de vinhos, a natureza inclemente. Ao conseguir voltar para a Europa, Juan, agora denominando-se Juan Indiano, se apresenta nas feiras narrando as maravilhas das Índias Ocidentais e convence um tal Juan Romeiro que se encaminhava para Santiago de Compostela a embarcar num navio em Sevilha, rumo a Manoa, onde haveria mais ouro do que as tropas eram capazes de trazer da Nova Espanha.

O conto de Carpentier sintetiza a atmosfera da Europa no período de transição da Idade Média para a Idade Moderna. A religiosidade medieval em ruínas, a miséria, as doenças, a dissolução dos valores da sociedade feudal teocrática, a crescente repressão exercida pela Igreja Católica, empenhada em manter o seu domínio, a mistura de raças, culturas e credos no solo europeu, como conseqüência da atividade comercial, das guerras e das peregrinações religiosas. Encena, sobretudo, o fascínio das viagens, ou melhor, o fascínio exercido pelas narrativas de viagem, verdadeiras ou imaginárias. Juan Indiano é a outra face de Juan Romeiro, a face que aponta para o desgaste do maravilhoso cristão, disciplinado, regulamentado no milagre, e para a força crescente do maravilhoso propriamente dito, que não se restringe ao arbítrio de um só Deus, contando com inumeráveis forças sobrenaturais e com a sedução do imprevisível. O que mais caracterizou aquele momento, entretanto, foi a tensão que se estabeleceu entre esses dois tipos de narrativa: a que tem a bíblia como referência para tudo e a que desliza para um universo povoado de monstros, seres estranhos, ilhas de pérolas, montanhas de ouro: fenômenos não catalogados nos textos cristãos. As figuras do peregrino e do viajante se sobrepõem, se trocam, como acontece com Juan Romeiro e Juan Indiano: é o homem dividido entre os referenciais do passado e o apelo do novo. Quando prevalece o espírito do peregrino a significação da viagem não ultrapassa a identidade do mesmo:

O peregrino perseguia aquilo que ele já sabia, a confirmação absolutória de um Absoluto desde sempre creditado, ele nunca se desprendia das fronteiras de uma verdade que se exauria em exigir a sua própria confirmação, ainda que, e mesmo principalmente, através de milagreiras penas sequiosas de redenção. Os tortuosos caminhos ratificavam a identidade do princípio e do fim: do mesmo se ia ao mesmo, e tudo isso mais nada tinha a ver com o mundo.[2]

Quando prevalece o impulso para a grande viagem, fala mais alto a aventura de se lançar ao desconhecido, de conferir os prodígios que povoam as narrativas, ainda que, muitas vezes, o impacto causado pelo novo

leve o viajante a tentar enquadrá-lo nos parâmetros do já conhecido. Seja como for, viajante e peregrino são frutos da mesma insatisfação e cada qual, a seu jeito, busca uma saída para os males que assolam o contexto europeu da época. Daí porque, Erasmo, no *Elogio da Loucura*, escrito em 1509, considera, tanto um como outro, insanos. Para ele, são loucos os viajantes que, por um lucro magro e duvidoso, correm através dos mares e dos ventos colocando em risco uma existência que dinheiro nenhum poderia restituir. Mas também são loucos os peregrinos, que largam "a casa, mulher e filhos para ir a Jerusalém, a Roma, ou então a Santiago onde nada os chama"[3].

Erasmo olha o mundo com distância e ironia, a partir da certeza de que a única verdade está na Sabedoria divina e de que a única busca válida é a busca interior, voltada para o encontro com Deus. Seu livro é um longo monólogo no qual a Loucura, diante de um auditório repleto, faz o elogio de si mesma. A loucura a que o autor se refere é aquela que contamina a razão, que se encontra no âmago da própria razão, disseminando-se de tal forma que ninguém dela escapa, nem os sábios, nem o clero, nem Cristo, já que ele se revestiu da natureza humana. Torna-se, assim, impossível traçar limites entre sanidade e insanidade. A loucura subjaz a tudo que é humano, é inerente ao homem, à sua presunção, à sua vaidade.

A dissolução dos limites entre loucura e razão está em consonância com um mundo que se encontra no limiar entre os valores medievais já em decadência e os valores modernos em gestação. Não é, portanto, à-toa que o imaginário do período vai estar marcado pela presença da loucura e que, como nos fala Bakhtin, folguedos como a "festa dos loucos", celebrada nas ruas e tavernas, ganham tamanha importância que acabam por ser proibidos nos fins da Idade Média. Por outro lado, Foucault nos chama a atenção para a associação entre o mar e a loucura, manifesta na existência do estranho hábito, cultivado no século XV, de se escorraçar os loucos das cidades, confiando-os aos marinheiros, mercadores e peregrinos. Assim surgem as chamadas "naus dos loucos", navios que carregavam insanos em busca da razão. O autor chama a atenção para o caráter simbólico desse hábito:

Esta navegação do louco é simultaneamente a divisão rigorosa e a Passagem absoluta. Num certo sentido, ela não faz mais que desenvolver, ao longo de uma geografia semi-real, semi-imaginária, a situação liminar do louco no horizonte das preocupações do homem medieval – situação simbólica e realizada ao mesmo tempo pelo privilégio que se dá ao louco de ser fechado às portas da cidade: sua exclusão deve encerrá-lo; se ele não pode e não deve ter outra prisão que o próprio limiar, seguram-no no lugar de passagem.[4]

É também a partir de uma geografia semi-real e semi-imaginária, que, no final desse mesmo século, os homens vão se lançar ao mar para empreender as grandes navegações. Vão se lançar ao desconhecido, "ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo", para usar as mesmas expressões de que Foucault lança mão ao descrever a viagem das naus dos insensatos. Mas, ao contrário dos loucos cuja "única pátria é a extensão estéril entre duas terras que não lhe pertencem" e que, por isso, não tem para onde regressar, a viagem do navegante só se realiza plenamente se houver o regresso que dá notícia da viagem, ou seja, a aventura náutica é tributária da experiência do relato. A nau dos loucos era o barco sem origem e sem fim. Era o barco da viagem sem volta e, portanto, silenciosa. A nau dos navegantes é o navio daquela loucura que organiza seu próprio discurso sedutor, como no livro de Erasmo. A loucura constrói seu discurso e com ele atua sobre o real: o relato do louco viajante alimenta as novas viagens. As palavras, situadas na fronteira entre o real e o imaginário, seduzem o ouvinte. Buscam dar sentido à experiência e o choque diante da diferença, da absoluta novidade, suspende as fronteiras entre o fantástico e a realidade. O ser fantástico mostra que o real atual é ordem relativa. Assim, as representações fantásticas das Terras Desconhecidas propostas na Idade Média estimularam o espírito de descobrimento das grandes navegações:

Honório d'Autun descreveu no século XII, no *De imagine mundi*, Ciópodes que caminham com um só pé e homens sem cabeça ou que se alimentam do mero aroma de uma fruta. Pierre d'Ailly (1350-1420), cuja Imago mundi foi lida e anotada por Colombo, afirmava a existência dos cinocéfalos, homens com cabeça de cachorro; Colombo supôs ter dado com o rasto deles em sua primeira viagem.[5]

Nesse sentido, Colombo, guiado e cego por suas crenças, é Juan Romeiro, quando, obcecado pela idéia de encontrar o Paraíso Terrestre, assume-se como profeta do fim dos tempos. Interpreta o seu deslocamento no espaço como um deslocamento no tempo e sobrepõe à cartografia real, uma cartografia imaginária, imprimindo sentido e direção ao vagar incerto pelos mares. Ele chegou a acreditar que caminhara em direção à origem, ao passado adâmico, que, uma vez atingidos, indicariam a iminência do fim do mundo. Conhecer a totalidade do Universo, implicava o fechamento do espaço e do horizonte temporal, numa perspectiva escatológica. Mas Colombo é, também, Juan Indiano, no momento em que se lança numa aventura, quando não consegue se furtar de todo à percepção do novo, e, sobretudo, quando narra, para os reis, os prodígios, as riquezas das terras encontradas e os seduz com suas palavras, convencendo-os a patrocinar outra viagem.

As viagens de descoberta vão servir de inspiração para Thomas Morus, que, em 1516, escreve o livro que chamou de *Utopia*. A utopia de Morus não é o Paraíso Terrestre buscado por Colombo, não pressupõe a volta às origens, mas considera o futuro, o mundo que o homem pode vir a construir. O espaço a ser

descoberto é agora um lugar ideal, construído pelo discurso e no discurso, que aponta para a Terra que, através da sua ação, os homens tornarão nova. A grande viagem se realiza no espaço literário, território de onde a vontade do homem, dirigida pela razão, vai poder olhar criticamente o Velho Mundo. A utopia é a consagração do pensamento da diferença em relação ao que existe: o imaginário já não é o dos monstros nem prodígios. Produto confesso da escrita, a utopia se quer verossímil: é o imaginário a serviço da razão crítica, numa visão que já é moderna e que estará na base de grande parte das narrativas de viagem dos séculos seguintes, como, por exemplo, nos relatos poéticos de Artaud sobre sua viagem ao México, nos quais se percebe a procura utópica de um contraponto para a civilização ocidental, considerada por ele medíocre e decadente.

Chegando ao final do século XX, a cerca de quinhentos anos do início da Era Moderna, realizado sob o signo das viagens, nos ocorre perguntar sobre o lugar que elas ocupam no imaginário contemporâneo. Que significa, hoje, viajar? Qual o lugar de onde se relata a viagem? O da razão que organiza a experiência, segundo um fim na história? O da loucura que denuncia a falácia da ordenação causalista e teleológica? O da fé, que despreza esses dois lugares mencionados, em nome da ordem divina? Que outro Juan tomou o lugar de Juan Romeiro e Juan Indiano? Há espaço para uma narrativa de viagem orientada pela utopia de um mundo melhor?

Quer nos parecer que, pelo menos numa certa literatura, a figura que surge é de um Juan errante, que perdeu os referenciais de origem e destino e cujo relato se contamina da falta de direção da trajetória do narrador. No imenso espaço conhecido do mundo, o errante se desloca, mas não viaja, no sentido moderno da palavra. A temporalidade vazia em que se move não aponta senão para o presente, onde o diferente não é surpresa nem promessa, é exótico. Espaço e tempo, categorias indissociáveis, ficam vazios quando o próprio caminho da história perde o sentido e o sagrado já não aponta para um além, estimulador do imaginário, voltando-se para a vida imediata . O errante vaga por um mundo que perdeu todo e qualquer mistério. Como observa Georges Balandier[6], nada parece escapar à apropriação científica do mundo, das coisas, dos seres, a um cadastramento minucioso do real, que introduz uma visão instrumental, difundindo uma representação contábil da vida.

Num mundo que se quer mais e mais transparente e programável, o encantamento da narrativa de viagem tende a se quebrar: há pouco ou quase nada para contar e ninguém para ouvir. O lugar de onde se fala é qualquer um, por isso não se opõe a um outro lugar. Em *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll, o personagem errante vaga de um espaço para outro sem rumo, pousa num hotel, local de passagem, que não remete para nenhuma raiz e morre diante de uma mar que já não sugere nada, cuja imensidão não tem segredos – é o vazio. Não existe a tensão entre uma cartografia real e uma cartografia imaginária, porque, simplesmente, o errante dispensa qualquer mapa – ele perambula pelos lugares a esmo. Não há uma seta do tempo apontando alguma direção: nem para o paraíso, nem para a utopia. Como vemos, por exemplo, no romance *Teatro*, de Bernardo Carvalho, o narrador, hoje, torna-se um nômade, mas porque sua identidade se dissolve, se transmuda: trata-se de um ator que encena a vida na superfície. Sem possibilidade de um ponto fixo, de onde se organizem os eventos, a narrativa de viagem também fica à deriva – não há um porto seguro que lhe sirva de referência constante.

A Terra, tornada acessível em todas as regiões, banaliza as viagens, porque já não há espaços inexplorados, e viajar é mais reconhecer do que descobrir. Compra-se um pacote com o tipo de viagem que se deseja fazer, para viver, temporariamente, de maneira segura, a experiência da diferença. Esta é a situação vivida pelo casal rico que resolve fazer um turismo selvagem na lua-de-mel, no conto *Viajem de Núpcias*, de Rubem Fonseca. Considerando que, como dizia o professor de filosofia da personagem, "as cidades do mundo são concêntricas, isomórficas, sincrônicas," e que "só uma existe e você está sempre na mesma", os recém-casados escolhem descer as corredeiras do "remoto, selvagem e poderoso" rio Colorado, que atravessa "a dramática e fascinante" rocha de 300 metros de altura - tal como anunciado no folheto turístico. O folheto, entretanto, indo contra todo o espírito de aventura, também informa que: "toda balsa tem um toalete especial, que é diariamente esvaziado num depósito anti-séptico da balsa e depois levado para a sede da impresa de turismo", sendo "proibido urinar ou fazer qualquer coisa no terreno, o solo e cada pedaço de pedra são preservados e protegidos por lei."[7]

Essa mesma tendência para a fuga programada do cotidiano faz surgir, sobretudo no cinema, um outro tipo de narrativa, que vai explorar o imaginário cósmico – ciência e técnica permitem ao homem escapar, pela imaginação, do velho espaço terrestre e se lançar com suas naves rumo a outras galáxias. Juan Indiano se transforma, então, em Juan Humanóide. Ou, em Juan Internauta, se prefere se dedicar à navegação virtual, conquistando uma sobre-realidade, confortavelmente instalado em sua casa. De qualquer forma, as viagens continuam, em alguma dimensão, estimulando o imaginário, mesmo que a utopia tenha sido exilada em outro planeta.

Por outro lado, Juan Indiano, agora, já não precisa apresentar-se na feira com um papagaio e um mico nos ombros, apregoando as maravilhas das Índias Ocidentais. Tornou-se publicitário e apregoa, na TV, as maravilhas do consumo, nos impelindo a participar da "viagem" a esse mundo de prodígios, onde uma simples margarina é capaz de garantir a felicidade familiar. Nesse sentido, o filme *Ladrões de Sabonete*

(1989), de Nanni Moretti, ilustra, através de suas personagens que abandonam as agruras do neo-realismo e emigram para o espaço de sonho dos anúncios, a viagem pós-moderna por excelência. Na mesma dimensão, cabe lembrar que Juan Romeiro, seduzido pelo encantamento desse outro mundo, também já não precisa mudar de nome nem tirar o hábito: é televisado cantando rock nas igrejas.

Notas

1. Carpentier, Alejo, *Guerra do Tempo*, Trad. Mário Pontes, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1995, p. 27-28.

2. Bornheim, Gerd, "A descoberta do homem e do mundo", *A Descoberta do homem e do mundo* (Org. Adauto Novaes), S.Paulo, Companhia das Letras, 1998, p.32.

3. Rotterdam, Erasmo, *Elogio da Loucura*, Trad. Maria Arminda Galvão G. Pereira, S.Paulo, Martins Fontes,1997, 2ª ed., p. 60.

4. Foucault, Michel, *História da Loucura*, Trad. José Teixeira Coelho Neto, S.Paulo, Perspectiva, 1991,3ª ed.,p.12.

5. Lacroix, Jean-Yves. *A Utopia*, Trad. Marcus Penchel, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1996. P.65.

6. Balandier, Georges, *O contorno: poder e modernidade*, Trad. Susana Martins, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.

7. Fonseca, Rubem, *Histórias de Amor*, S.Paulo, Companhia das Letras, 1997, p.42.

Saramago e Pepetela: entre a história e a ficção

Maria de Nazaré Ordonez de Souza Ablas
Universidade de São Paulo

Este trabalho tem como objetivo apontar a intersecção entre a História e a ficção nos romances *Memorial do Convento*, de José Saramago e *Yaka*, de Pepetela, uma vez que as referências históricas são recorrentes nas obras dos dois autores.

Em *Memorial do Convento* temos o cruzamento de dois fatos históricos incontestáveis: as construções do Convento de Mafra e da passarola do Padre Gusmão – ambas no século XVIII, durante o reinado de D. João V – assim como as referências ao músico Domênico Scarlatti, que viveu na corte nesse período, além da presença constante da Santa Inquisição.

Do ponto de vista histórico, estes fatos podem ser conferidos: o Convento continua em pé, as sonatas de Scarlatti ainda podem ser ouvidas, os registros dos Tribunais do Santo Inquérito podem ser consultados, o Padre Bartolomeu existiu (e era brasileiro) e, se o seu balão não resistiu à lei da gravidade e ele não se notabilizou como o primeiro homem a se aventurar no espaço, é uma dívida que a própria História pode ter para com ele.

Ocupando maior espaço na narrativa como a família real portuguesa, ou citadas em menores episódios, como a família real espanhola, surgem ainda outras personalidades históricas: o arquiteto alemão, João Frederico Ludovice (Hans Friedrich Ludwig), cujo projeto para o Convento fora escolhido por D. João V; o escritor António José da Silva – o judeu; o poeta Tomas Pinto Brandão; o bispo inquisidor, D. Nuno da Cunha. Ainda que citadas apenas circunstancialmente, tais personagens conferem verossimilhança ao texto.

Todos estes dados bastariam para a História, mas não para a literatura, já que ela não precisa passar pelo crivo da verificação. Então, Saramago inventa a "sua" história, usando duas personagens fictícias, do povo – Baltasar Mateus (Sete-sóis, porque *vês às claras*) e Blimunda de Jesus (Sete-luas porque *vês às escuras*), que circulam por entre personalidades e cenários "verdadeiros".

Sendo o padre Bartolomeu retirado das páginas da história, assim como seu invento, é na articulação com Baltasar e Blimunda que se insere no universo ficcional. Sem precisar passar pelo teste de realidade, o narrador pode dizer o que aconteceu e o que não aconteceu, mas poderia ter acontecido, ao menos na sua imaginação.

Extrapolando os registros da História oficial, o narrador não se restringe aos fatos, mas interpreta-os de forma crítica. Assim, não temos apenas o relato da construção do Convento, mas também a história de quem, de forma anônima, o construiu, demostrando que a História é um movimento organizado das forças sociais e não apenas um produto da ação de grandes personalidades.

É aqui que o discurso da História difere do ficcional. Ao deslocar o eixo da narrativa histórica – onde são privilegiados os grandes vultos -, o narrador ilumina personagens e cenários do mundo da ficção, recriando a História. Mesmo sem ter um compromisso estreito com ela, traça um vasto panorama do século XVIII, em relação aos costumes da época. O mesmo ocorre quando se refere às cerimônias litúrgicas, aos rituais do palácio e seus bastidores, às festas populares e às indumentárias, que só a historiografia recente está resgatando, ou ainda, com a fidedignidade que pode ser atribuída a um historiador, a descrição dos autos de fé.

A narrativa de Saramago converte-se em um relato que, entrecortado por registros históricos, provérbios, citações mitológicas e bíblicas, toma como missão presentificar a tradição, para transformá-la em matéria ficcionada. Enfim, ao revisitar a "memória" faz, da História, Literatura.

Em *Yaka*, de Pepetela, temos a saga de cinco gerações de colonos inaugurada em Angola, por Óscar Semedo, um degredado português anti-monarquista. A narrativa tem início em 1890, com o nascimento de Alexandre, único filho de Óscar com Esmeralda, *uma branca de segunda,* como eram chamados os brancos nascidos na colônia.

No romance não se destacam os grandes fatos e os grandes feitos, não se tece loas a heróis; no entanto, em suas páginas, observa-se todo o processo que levou Angola à independência, revelando os verdadeiros agentes da História.

A ausência de um grande herói, nos moldes que a História oficial apresenta, é conseqüência de uma atitude valorativa do autor em relação às suas personagens:

> *"(...) em situação de guerra é fácil ver isso... Há pessoas que fazem actos heróicos, que fazem actos heróicos mesmo, mas não é por uma questão de coragem inata... São pessoas tão corajosas como os outros, mas certas circunstâncias levam-nos a cometer actos heróicos. Acontece... Assim como o covarde não é sempre covarde..., às vezes consegue ter atitudes... De facto, não se pode colocar o preto e o branco tão nítidos: há uma zona de cinzento muito grande em toda a gente."*[1]

A História de Angola ainda está para ser contada. Por ser um país com uma grande diversidade de línguas e onde prevaleceu a tradição oral, a minoria dos registros foi feita no idioma do colonizador que, obviamente, optou por contar a sua versão dos fatos, o que muitas vezes redunda em arbitrariedades:

A bibliografia disponível expõe sempre a mesma dificuldade: a confiabilidade das fontes. As lacunas deixadas pela História oficial estão sendo preenchidas pela literatura, como podemos observar nas obras de autores como Pepetela *(Yaka, Mayombe, A Geração da Utopia)* – São histórias construídas por quem as vivenciou em grande parte. O autor foi testemunha ocular, que é uma fonte que a História reclama para si.

Yaka se configura na possibilidade de assimilar a obra literária ao contexto histórico em que ela foi produzida. É um exemplo de como a Literatura pode tomar a história como matéria romanesca, sem perder sua especificidade em quanto realidade estética.

Neste romance o autor mescla mitos africanos com europeus, buscando uma síntese entre a cultura helênica e a angolana – as culturas milenares européia e a africana, juntas, compondo a angolanidade moderna.

Não sendo historiador de profissão Pepetela opta pela forma romanesca como uma alternativa (mais abrangente e menos exaustiva que a dos livros didáticos) para contar ou recontar episódios. Se o profissional desta área, para reconstruir o passado, tem muitas vezes que recorrer à imaginação a fim de preencher o espaço do que não foi dito, mais ainda tem aqui o romancista que, além de preencher os vazios deixados pela História, dizendo o que não foi dito e não só – desdizendo também o que foi mal dito -, tenta registrar e devolver ao seu povo uma parcela do que é a sua História.

Tem-se, assim, um panorama do que foi o processo de colonização em Angola – a escravização da população local, a apropriação de terras dos nativos, pelos colonos, as lutas internas pelo poder, à época de independência – assim como, no contexto da matéria narrativa ficcional, também incorporadas personagens verídicas, registradas pela História oficial.

A forma de narrar a História de Angola, segundo Pepetela, difere da utilizada por Saramago para contar a de Portugal. Se este se pauta por recontar a conhecida História do país – ao menos pelos povos colonizados pelos portugueses -, desmascarando os falsos mitos, aquele, (mesmo não abdicando destes pressupostos), por ser desconhecida a História da sua nação, evita a carnavalização que caracteriza o discurso de Saramago, interessando-se, especialmente, em divulgá-la de forma mais linear e didática.

Se diferem quanto à forma de narrar, é no conteúdo, entretanto, que elas se aproximam, sobretudo pelo fato de que, ao subverterem a História oficial, criam um espaço para as personagens que dela sempre foram alijadas.

Como texto escrito, a matéria histórica aproxima-se da matéria literária. Em *Yaka* e *Memorial do Convento*, os dois romancistas inserem na história a ficção e a ficção na História,. no espaço do romance entrecortam-se com a memória – depositária de um *corpus* universal – outros discursos. Revelando o povo e irrelevando o poder construído, surge assim, uma outra história. Saramago faz a síntese:

> *"(...) não é o sentido de corrigir os factos da História, pois essa nunca poderia ser tarefa do romancista, mas sim de introduzir nela pequenos cartuchos que façam explodir o que até então parecia indiscutível: por outras palavras, substituir o que foi pelo que poderia ter sido."*[2]

Memorial do Convento e *Yaka* podem ser apenas histórias, das muitas de que se compõe a História, mesmo se considerando que a imaginação histórica não é completamente livre e tem que se remeter às evidências, como se da vida também se depreendesse a verdade da ficção. Desta forma, o documental, integrado à criação literária, transcende sua própria dimensão histórica, pois alia-se ao projeto mais amplo de invenção e à necessidade de registrar fatos e experiências, para que não se percam da memória – tarefa que cumprem os romancistas, cada qual a seu modo, em seu trabalho de potencialização da realidade e de suas virtualidades, às quais o espaço ficcional não deixa de se remeter.

Bibliografia

ABDALA, Junior Benjamin. *Literatura, História e Política.* S. Paulo: Ática/CNPq, 1989.

COUTINHO, Eduardo F. CARVALHAL, Tania F. org. *Literatura Comparada. Textos Fundadores.*

Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HAMILTON, Russel G. *Literatura Africana Literatura Nessessária I Angola*.Lisboa: Setenta, 1971.(Biblioteca de Estudos Africanos,3).

LABAN, Michel. Encontro com Pepetela. In: *Angola. Encontro com Escritores*. Lisboa: Fundação Eng. Antonio de Almeida, 1991.

LE GOFF, Jacques. *A História Nova.* S. Paulo: Martins Fontes,1990.

PÉLISSIER, René. *História das Campanhas de Angola – resistência e revoltas.1845/ 1941*. Lisboa: Estampa, 1986.

PEPETELA. Y*aka.* São Paulo: Ática, 1985.

SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

Notas

1. LABAN, 1991, p. 794

2. SARAMAGO, José. In: Jornal de Letras, Artes e Idéias. 6/3/1990. p. 40.

Saudosismo e *Neotrovadorismo*
(Afonso Lopes Vieira, Guilherme de Almeida e Álvaro Cunqueiro)

Maria do Amparo Tavares Maleval
(UERJ)

Comecemos por uma breve reflexão acerca do *Neotrovadorismo,* termo cunhado por Manuel Rodrigues Lapa, em 1933, numa carta ao poeta galego Fermín Bouza Brey, na qual lhe agradecia pelo envio da obra *Nao senlleira*, elogiando-o por manejar "com perfeição o ritmo das velhas e lindas cantigas de amigo" e considerando-o líder de um "movimento lírico" como tal denominado (BOUZA BREY, 1980, p. 47). Reutilizado o termo[1] pelo medievalista em introdução à antologia da lírica medieval organizada por Xosé Maria Álvares Blázquez, publicada em 1952, torna-se dessa forma conhecido e assimilado pelos ensaístas de então, sendo que é justamente nesse meado do século que ocorreria "o revitalizamento da poesía de imitación trobadoresca, cultivada por boa parte dos poetas da época", como bem observara Teresa López (1997, p. 12).

Seria uma tendência poética surgida a par das vanguardas literárias acontecidas no pré-Guerra Civil Espanhola, consistindo numa apropriação do canto das origens, dos áureos tempos da hegemonia cultural da Galiza *anterga*, por tantos séculos silenciada pelo centralismo de Espanha, unificada pelos Reis Católicos em fins do século XV. Apesar da sua importância, o Trovadorismo galego-português ficara por séculos envolto em densas trevas, a ponto de causar espanto ao erudito Padre Sarmiento, em 1745 (ALONSO MONTERO, 1995, p. 18-19), a referência feita pelo marquês de Santillana ao apogeu trovadoresco, quando o galego era língua literária de prestígio: em carta-poêmio a D. Pedro, Condestável de Portugal, de meados do século XV, já se referia a esse prestígio lingüístico como coisa do passado (LÓPEZ DE MENDONZA, 1980, II, p. 218). Lembramos que os Cancioneiros medievos somente a partir de fins do século XIX seriam publicados - o da Vaticana em edição paleográfica de Monaci (1875), o de Colocci-Brancuti em edição paleográfica de Molteni (1880) e crítica de Braga (1878), e o da Ajuda em edição crítica de Carolina Michaëlis de Vasconcellos (1904).

Para a emergência do ***Neotrovadorismo*** galego foram decisivas as publicações locais de matéria trovadoresca (LÓPEZ, 1997, p. 37- 75), anteriores (FERREIRO, 1998, p. 215-221) ou contemporâneas das *Cantigas d'amigo e de amor* por José Joaquim Nunes, de 1928 e 1932, respectivamente, que as tornara mais acessíveis a um público maior, mas nem por isso iletrado.

Tal *movimento* - se é que podemos assim caracterizá-lo, uma vez que sem manifestos ou outro tipo de doutrinamento -, não fora meramente saudosista do esplendor passado. Embora heterogêneo, pode ser definido como, na síntese de Xosé Manuel Enríquez, uma "recriación do universo poético medieval (ambiente e recursos formais: paralelismo, refrán, leixa-pren...) co espírito do século XX" (BOUZA BREY, 1992, p. 30). Teve como precursores, através de cantigas só bem mais tarde conhecidas, Eduardo Pondal, com a "Cantiga trobadoresca al estilo de Joan Zorro", de 1905 (FERREIRO, 1998, p. 232); o catalão Carles Riba, com os *Cantares d'amor e d'amigo*, escritos em 1911; e Johán Vicente Viqueira, com o "Poemeto da vida" datado de 1919.

Fermín Bouza Brey (*Nao senlleira* , 1933 e *Seitura*, 1955) e Álvaro Cunqueiro (*Cantiga nova que se chama ribeira*, 1933, *Dona do corpo delgado*, 1950, e *Herba aqui e acolá*, 1979) são os representantes mais significativos da chamada "fase histórica" do *Neotrovadorismo* (LÓPEZ, 1997, p. 36), ligada ao *Partido Galeguista*, cujo *Estatuto de Autonomía para Galicia,* de 1936, se viu frustrado por motivo da Guerra Civil. Tomando Franco o poder, a sua política centralizadora sufocou com mãos de ferro as manifestações do socialismo e do anarquismo, tão profusas na Espanha da época, quando ocorriam movimentos pró-autonomia regionais.

Embora tendo passado por momentos de desgaste, até hoje o *Neotrovadorismo* dá os seus frutos na Galiza, em Portugal e no Brasil.

Para a reflexão que se impõe, sobre a relação do *Neotrovadorismo* galego com o Saudosismo lusitano, observaríamos que o português Afonso Lopes Vieira (1878-1946) teve fundamental importância nos seus primórdios, dada a circulação e receptividade da sua obra e das suas idéias nos principais círculos culturais e nacionalistas da Galiza à volta dos anos vinte (LÓPEZ, 1997, p. 123). Como já observara Teresa López (1997, p. 132), fora o primeiro autor português a usar "de maneira sistemática", os "recursos e temas do cancioneiro medieval" , sendo que antes dele João de Deus compusera o "Desalento", "Retoque da lírica 505 do *Cancioneiro da Vaticana"*, publicado em 1919 na Galiza (LÓPEZ, 1997, p. 132). O Saudosismo por Vieira representado, na esteira de Teixeira de Pascoaes, encontraria fortes coincidências com o Nacionalismo do galego Vicente Risco, propugnadores ambos, em seus ideários, da Renascença , entendida não como um simples regresso ao passado, mas à alma original do povo, às suas tradições, "às

fontes originárias de vida, para criar uma nova vida" (GUIMARÃES, 1988 [1912], p. 67). Chegaria mesmo a compor, em 1917, um poema de fortes acentos reintegracionistas, intitulado "A Galiza", evocativo do passado poético comum ("dos cantares amados, / tam irmãos dos nossos...") e da continuidade geográfica ("dos verdes prados, / tam irmãos dos nossos"), ao mesmo tempo que conclamador da separação de Castela ("deixa Castela e vem a nós").

Pois bem, essa apropriação das tradições populares redundou também na recriação de numerosas *cantigas de amigo paralelísticas* que, como sabemos, é o mais autóctone dos gêneros dos Cancioneiros medievais. Assim, as mais das vezes glosa versos de D. Dinis —por exemplo, na Cantiga da lavadeira, de 1911 (1983, p. 49-50), cujo mote epigrafado é: "Levantou-s' a velida / levantou-s'alva, / e vai lavar camisas / eno alto. / Vailas lavar alva". Nesta, como em outras cantigas neotrovadorescas desse poeta, o processo utilizado é do paráfrase. Tal se percebe na primeira estrofe: "Levantou-se a minha linda / logo pela manhaninha, / e nágua fresca que brinca / pôs-se a lavar a rupinha..."). Em outras ocasiões, D. Dinis ainda será a figura evocada, mas de forma mais sutil, por ser o cantor por excelência dos "verdes pinos" – por exemplo, no poema Pinhal do Rei (1940, p. 21), onde o milagre da Rainha Santa Isabel é apresentado como sendo a semeadura dos pinhais, que possibilitariam a Portugal a construção das caravelas para a Expansão Marítima futura. Ou ainda, na nostalgia das passageiras "flores das verdes idades", que se tornam "flores de tantas saudades" no Cantar do *neotrovador* (1940, p. 98). Esses mesmos motivos se repetem em outros poemas, como em Flores do verde pino, de 1922 (1966, p. 40), onde o verde dos pinhais se transforma em "verde catedral marinha" no "jardim de saudades" do sujeito lírico, que busca a sua "alma perdida". E no Cantar em que a língua fala (1966, p. 66) desvela-se cabalmente a importância dos *Cantares d'amigo*, uma vez que "cantando, a Pátria nasceu".

Quanto ao Brasil, embora não possamos determinar com precisão quem teria sido o seu primeiro *neotrovador*, citam-se como pioneiros Guilherme de Almeida e Manuel Bandeira, e ainda Martins Fontes, Paulo Bonfim, Mário da Silva Brito (COELHO, 1981, p. 19-26) ou Augusto Meyer (ARMANDO, 1995, p. 106). Na impossibilidade de aqui rastrearmos todas essas primeiras experiências *neotrovadorescas*, fixar-nos-emos nas de Guilherme de Almeida.

Esse "Príncipe dos Poetas Brasileiros", natural de Campinas (1890-1969), publicara, em *Poesia vária* (1944-1947), um *Cancioneirinho*. Nos vinte poemas que aí se encontram, ocorre a apropriação das *cantigas de amigo paralelísticas,* em seus mais característicos aspectos formais.

No poema intitulado "Senhora Saudade" (ALMEIDA, 192, p. 233-234), os pares de dísticos, acompanhados de refrão, apresentam nítido paralelismo semântico e sintático. Não bastassem ditas evidências, ainda apresenta como epígrafe os versos *"Sedia la fremosa seu sirgo torcendo, / sa voz manselinha fremoso dizendo / cantigas d'amigo",* atribuídos a Estevam Coelho. Mas a saudade que nele se observa não é mais a da amiga pelo namorado, senão a Saudade personificada, que é representada em diálogo com outra personagem nostálgica do passado feliz. Isso o coloca em visível sintonia com o Saudosismo português, com o qual se relacionara o nosso poeta, até por ser um dos primeiros doutrinadores do idealismo/nacionalismo tradicionalista (COELHO, 1973, p. 1006). Lembremos que a "Saudade" maiusculada era tida pelo mentor da Renascença Portuguesa, Teixeira de Pascoaes (1912), como a "realidade essencial", o "sangue espiritual da Raça", galaico-portuguesa. Portanto, a partir do cânone medievo, que por sinal já é, por sua vez, uma "cantiga de cantiga", é estabelecida uma reflexão à portuguesa sobre a real dimensão do sentimento/sofrimento humano.

Observemos apenas mais dois poemas *neotrovadorescas* do autor, escolhidos por desvelarem aspectos da poética do autor, intitulados "Envoi" e "Destino".

No primeiro deles (ALMEIDA, 1952, p. 241-242, toma por epígrafe os conhecidos versos de Joan Zorro, "El-rei de Portugale / barcas mandou lavrare / ... e lá irá nas barcas migo / mia filha , o voss'amigo".[2] Na cantiga paralelística que a partir daí desenvolve, como o modelo composta de quatro dísticos, substitui "El-rei de Portugale" por "El-rei dom Ideal", que "versos", ao invés de barcas, "mandou lavrar". E o refrão, ao invés de referir-se às costumeiras personagens da cena amorosa própria das *cantigas de amigo* medievas (mãe, filha, amigo), evidencia, dessa poética idealista, o seu caráter de expressão da interioridade do poeta: "e lá vai, cheio de medo, / em meus versos, meu segredo" – versos que serão "deixados", "perdidos", no mundo.

No segundo (ALMEIDA, 1952, p. 237-238), a epígrafe é constituída pelos não menos conhecidos versos de Mendinho, "Sedia-m' eu na ermida de San Simon / e cercaram-m'as ondas que grandes son: / eu attendendo o meu amigo / eu attendendo o meu amigo..."[3] Aí, reforça os dados da poética a que aludira no poema anterior: escrever poesias como um destino e um acontecimento solitário, onde o relevo dado à inspiração, tornada sinônimo de sonho ("cercaram-me as ondas da inspiração" = "cercaram-me os sonhos que são sem fim"), busca camuflar o trabalho artesanal com a linguagem desenvolvido pelo poeta, na realização de sua nova *paralelística,* de seis dísticos como o paradigma medieval, mas com *razon* diferente: "Fechei-me na paz do meu coração / e cercaram-me as ondas da inspiração: / E eu entendendo o meu destino... / e eu entendendo o meu destino...".

Para terminar, voltemos a Álvaro Cunqueiro. O seu livro *Cantiga nova que se chama riveira*, de 1933, firmaria então o *Neotrovadorismo* galego. Nele, a par das recriações da lírica primitiva, vamos já observar várias características próprias desse autor, que o distinguem dos anteriores: desde a ausência de epígrafes ao entrecruzamento, num único poema, de várias cantigas medievas; e, principalmente, na atitude lúdico-ilusória assumida em sua poética, como se percebe no poema "Por oír unha rula decir de amor..." (1991, p. 69). O refrão remete de imediato para Martin Codax, substituíndo-se apenas o gênero do sujeito da poesia: '... namorado vou". Também os elementos da natureza simbolizadores/incitadores da libido, tão comuns nas *paralelísticas* de amigo, aí se encontram, mas com variações que as situam no presente: a ave referida (rula) já não é a mesma que as indefinidas, que cantavam / representavam o amor, de Nuno Fernandez Torneol ou Joan Airas de Santiago ou Airas Nunez; nem o "estorninho do avelanedo" de Johan Zorro; nem o "papagai mui fremoso", de D, Dinis. As cerejeiras substituem as "avelaneiras frolidas", e o "verde prado" já não desperta o interesse da jovem pelo amigo, como outrora na cantiga de Pero Meogo. O paralelismo assume nova versão, e a última estrofe radicalizará a diferença, através do ludismo inesperado remetendo para a racionalização da emoção: o "lume novo", metáfora da paixão do neotrovador, colocado ao vento, destruirá todos os símbolos evocadores da libido, ou componentes do *locus amoenus* propício ao amor.

Elegeremos, para as reflexões finais, um outro poema pertencente ao livro *Dona do corpo delgado*, de 1959 (1991), que já desde o título nos remete à matéria medievo-trovadoresca, por retomar um tópico aí corrente para a representação da beleza feminina, que teria na esbeltez o seu ponto de partida. Novamente Cunqueiro radicalmente firma a diferença essencial existente entre o presente e o passado: "Agora trobo o vento e máila lúa fria, / non o cervo do monte que a ágoa volvia". Para o conhecedor da lírica medieval, a epígrafe torna-se desnecessária ao reconhecimento da cantiga com a qual dialoga o neotrovador: sem dúvida as cantigas de Pero Meogo, que representam o amigo através do símbolo medieval fálico do cervo que turva a água / a virgindade da amiga. Tanto o símbolo, quanto a ação, já não tem mais razão de ser no Agora, sem vida, cujos referentes são o vento "irado" (certamente que por motivos diversos daqueles da cantiga de D. Dinis, onde é símbolo erótico) e a lua fria. Nesse presente também não há mais lugar para "trobar" à "amiga que canta só da abelaneira", nas cantigas de Johan Zorro e outros. Ao contrário, nele se louva "o mare e máila não veleira", evocadores da distância, da separação, da solidão. Não mais a "branca senhor" de outrora.

Portanto, já arriscaríamos algumas (in)conclusões: Afonso Lopes Vieira saudosamente revisita o cristalino canto das origens portuguesas, inclusive reportando-se a D. Sancho I como trovador/amante da Ribeirinha, dando continuidade narrativa à cantiga "Ay eu coitada, como vivo en gran cuidado..." , de 1917 (1966, p. 70); mas sobretudo destacando a figura do Rei-trovador, D. Dinis, assumindo, como também o faria Pessoa em *Mensagem* (1934-1967, p.31), a sua imagem de "plantador de naus a haver". Guilherme de Almeida interioriza a sua busca por um "tempo perdido", expõe a angústia, a náusea existencial, numa poesia idealista, que não se assume enquanto "lavrar". Álvaro Cunqueiro, muito mais ousadamente, marcará a diferença em relação ao passado, não desabonando-o, mas desvelando uma poética muito mais de estirpe pessoana, na linha do "o que em mim sente está pensando", demonstrando assumir por completo que "o poeta é um fingidor...".

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Guilherme. Cancioneirinho. *Poesia Vária*. São Paulo : Livraria Martins Ed., 1952.

ALONSO MONTERO, Xesús. *Língua e literatura galega na Galicia emigrante*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995.

ARMANDO, Maria Luiza de Carvalho. "A tradição lírica amorosa galaico-portuguesa na produção poético-lírica posterior de Portugal". *Atas do I Encontro Internacional de Estudos medievais.* São Paulo: USP/UNICAMP/UNESP, 1995. p. 98-107.

BOUZA BREY, Fermín. *Obra literária completa.* Santiago de Compostela: Edicións do Cerne, 1980.

-------. *Nao senlleira. Seitura. Cabalgadas en Salnés.* Ed. Xosé Manuel Enríquez. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1992.

BRAGA, Teophilo. *Cancioneiro portuguez da Vaticana.* Ed. crít. rest. sobre o texto diplomático de Halle, acomp. de gloss. e introd. Lisboa: Imprensa Nacional, 1878.

COELHO, Jacinto do Prado. Verb. "Almeida, Guilherme de" e "Saudosismo". In *Dicionário de literatura* (Brasileira, Portuguesa, Galega e Estilística literária). 3. ed. Porto, Figueirinhas, 1973. p. 39-40 e 1005-1008.

COELHO, Nely Novaes. "A poesia brasileira contemporânea e suas raízes portuguesas". Separata de *Cadernos de literatura* n. 8. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade, 1981.

CUNHA, Celso Ferreira da. *O Cancioneiro de Joan Zorro*. Rio de Janeiro, 1949.

CUNQUEIRO, Álvaro. *Obra en galego completa*. Vol I: Poesia. Teatro. 2. ed., Vigo: Galaxia, 1991.

ENRÍQUEZ, Xosé Manuel. Introducción a BOUZA BREY, Fermín. Op. cit., p.30.

FERREIRO, Manuel. Eduardo Pondal 'ao estilo' de Joan Zorro (A primeira cantiga neotrobadoresca galega). *O mar das cantigas*. Santiago: Xunta de Galicia, 1988, p. 213-234.

GUIMARÃES, Fernando. *Poética do Saudosismo*. Lisboa: Presença, 1988.

LÓPEZ DE MENDONZA, Iñigo (Marqués de Santillana). *Poesías completas.* Ed. de Manuel Durán. Madrid: Castalia, 1980.

LÓPEZ, Teresa. *O neotrobadorismo.* Vigo: A Nosa Terra, 1997.

MOLTENI, Enrico. *Il canzoniere portoghese Colocci-Brancuti*, publicato nelle parti che completano il Códice Vaticano 4830. Halle a. s., 1880.

MONACI, Ernesto. *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle, 1875.

NUNES, José Joaquim. *Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses*. Ed. crít., introd., coment., variantes e glossário. 3 vols. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973.

---------. *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Idem, idem.

PASCOAES, Teixeira de. *A águia* - órgão da Renascença Portuguesa. Vol. I, 2. série, Porto, 1912.

PESSOA, Fernando. *Mensagem.* 8. ed. Lisboa: Ática, 1967.

TAVANI, Giuseppe."Propostas para unha nova lectura da cantiga de Mendinho". *Grial*, 99: 59-61, 1988.

VANCONCELOS, Carolina Michäelis de. *Cancioneiro da Ajuda*. Ed. crítica, 2 vols. Halle, Max Niemeyer, 1904. Reimp. Lisboa: IN/CM, 1990.

VIEIRA, Afonso Lopes. *O poeta saudade*. Coimbra: F. França AM editor, [1901].

---------. *Canções do vento e do sol*. Lisboa: Ulmeiro, 1911.

---------. Ilhas de bruma. In *Antologia poética*. Lisboa: Guimarães Ed., (1966).

---------. País lilás. In *Antologia poética*, ed. cit.

---------. *Onde a terra se acaba e o mar começa.* Lisboa: Bertrand, 1940.

----------. A Galiza. *A Tradição* – Bimensário Integralista, Literário e Artístico. Lisboa, ano 1, n. 2, 9 de junho de 1917.

Notas

1. O termo Neotrovadorismo, diga-se de passagem, não foi o único para nomear o mesmo fenômeno.

2. Evidentemente que transcritos sem o critério de Celso Cunha, que posteriormente faria a edição crítica do Cancioneiro desse jogral (1949).

3. Também em transcrição desconhecedora das lições mais recentes dos filólogos, como Giuseppe Tavani (1988).

Submissão e poder: crianças e animais em Guimarães Rosa e Mia Couto

Lisângela Daniele Peruzzo

Para Brasil e Moçambique a literatura serviu e serve como modo de suprir carências. Aqui, a literatura pretendeu compensar um atraso tecnológico e a precariedade de nossas instituições.[1] Lá, a questão foi mais complexa, pois tratava-se de "construir" uma nação. Nos dois casos um "fazer" era necessário.

A situação de ex-colônia portuguesa determinou uma série de problemas sociais e econômicos nesses países. Dentre eles os mais graves são a dependência externa e uma enorme concentração de renda dentro do país, o que renega a grande maioria da população à exclusão.

Esse quadro de exclusão propicia o uso de um poder irracional que faz com que muitos sejam subjulgados imitando uma situação colonial em que poucos exerciam o poder sobre muitos.

Essas relações de poder e submissão podem mais facilmente ser observadas, na literatura, em contos como " O dia em que explodiu Mabata-bata", em *Vozes anoitecidas* [2]de Mia Couto, e "Conversa de bois" , em *Sagarana*[3] de João Guimarães Rosa.

Os personagens, por serem animais e crianças e encontrarem-se em uma situação de aparente submissão, são elementos fundamentais na construção do ambiente de "contos adultos da carochinha" ou de histórias que têm sua origem em contadores tão lúdicos que até perdemos a noção de sua existência.

A crítica tem reservado várias linhas ao estudo das personagens infantis e à presença dos animais na obra de Guimarães Rosa. Devido à grande dificuldade de encontrarmos material crítico sobre obras de escritores africanos, tentaremos utilizar, sempre que possível, os mesmos parâmetros para a análise do conto de Mia Couto, uma vez que este mesmo confessa beber na fonte roseana.

O mundo retratado nesses contos é o da pecuária, que vai distinguir os personagens sejam eles adultos, crianças ou animais. Segundo Walnice Nogueira Galvão,[4] a pecuária dentro do sistema colonial foi uma opção para quem não tinha muito dinheiro para investir. Dessa forma, passa a fazer parte de uma cultura onde é associada a trabalhadores livres, como Raul, tio de Azarias, de "O dia em que explodiu Mabata-bata" e Agenor Soronho, carreiro para quem trabalha Tiãozinho, de "Conversa de bois". A posse de animais ou um contato mais íntimo com eles dá a estes homens um status que não pode ser aplicado a outros homens.

Como *Vozes anoitecidas* e *Sagarana* funcionam como "laboratórios" de temas e estilo de seus autores, podemos dizer que Tiãozinho e Azarias são ensaios para outros personagens infantis de livros posteriores, como por exemplo, Miguilim, de "Campo Geral".

As situações de opressão que envolvem as crianças desses dois autores, sendo vivenciadas de forma diferente, vão encontrar na riqueza do mundo infantil possibilidades de solução.

Essa recorrência de personagens infantis, tanto como protagonistas como também coadjuvantes nas suas histórias tem, um motivo bastante importante: é através das vozes dos mais fracos que vem, na literatura de Guimarães Rosa e Mia Couto, as percepções e os desejos mais fortes. Sendo assim, as crianças acabam realmente por desempenhar um papel decisivo nas histórias. São elas, ao lado dos loucos, marginalizados e animais, as portadoras da boa-nova que será transmitida pelos autores e aprimoradas em obras posteriores.

As crianças, ao lado dos animais, também são de grande importância como elos entre o mundo real e o mundo fantástico. Elas acreditam que sempre será possível uma solução, mesmo que esta pareça impossível aos olhos adultos. Possuem uma percepção aguçada para os dramas do mundo adulto, como a opressão, a sujeição, o adultério, a doença e a morte.

Dante Moreira Leite descreve bem essa posição infantil dentro dos contos de Guimarães, e pode também ser aplicada para Mia Couto:

> *"...as qualidades das pessoas e das coisas também se tornam transparentes aos olhos das crianças, como se a experiência fosse um véu de opacidade que aos poucos envolve o universo real.(...) A maturidade pode acrescentar experiência e ampliar o conhecimento, mas esta será sempre uma forma imperfeita da participação direta no universo – pois esta é um privilégio da criança.(...) Para descrever essa concepção será necessário pensar na teoria da reminiscência de Platão: a verdade não é aprendida, mas recordada. Portanto a volta à infância não é uma tentativa de auto-conhecimento, mas sim de conhecimento do universo, pois a criança está mais*

próxima da verdade. Para usar uma imagem de Platão, seria possível dizer que, na infância, somos capazes de ver diretamente os objetos luminosos. Só depois de adultos os esquecemos e, acorrentados, aceitamos, como verdades, as sombras projetadas no fundo da caverna."[5]

Em "O dia em que explodiu Mabata-bata", o pequeno Azarias toma conta dos bois do tio Raul, que sem perceber sua pequenez dentro do sistema econômico é ganancioso e cheio de arrogância para com os que o cercam. Um boi, o melhor do rebanho, chamado Mabata-bata, explode ao pisar em uma mina e deflagra as ações do conto. Com medo da reação do tio, Azarias foge levando consigo o resto dos bois. Após descobrir o esconderijo do sobrinho, Raul, mentindo, promete-lhe que no próximo ano poderá ir à escola caso lhe diga onde está o rebanho. Azarias, tão feliz em sua utopia infantil, fica saltitante e encontra a dura realidade da guerra, tendo o mesmo fim que seu grande amigo Mabata-bata.

Em "Conversa de bois", não se trata de uma boiada, mas de um carro-de-bois que é guiado por Tiãozinho, uma espécie de empregado de Agenor Soronho, carreiro com grande influência no vilarejo onde moram o menino-guia e sua família. Após a morte do pai do garoto, cujo corpo está sendo levado por Agenor e Tiãozinho para o cemitério da cidade, o carreiro vê o caminho livre para o romance que mantinha secretamente com a mãe do menino e, portanto, para dominá-lo mais diretamente.

Durante a penosa viagem, Agenor intensifica as agressões ao menino que devido à sua forte ligação com os bois do carro acaba por despertar a atenção dos animais para a situação e estes acabam por intervir no destino de Agenor que, em uma manobra agressiva, morre ao cair do carro.

As crianças envoltas nessas situações de opressão parecem ter claro os destinos que pretendem para si. São capazes de deliberarem sobre o presente olhando de frente os objetos luminosos e traçam perspectivas para o futuro.

" Enlameado até a cintura, Tiãozinho cresce de ódio. Se pudesse matar o carreiro...Deixa eu crescer!...Deixa eu ficar grande!...Hei de dar conta deste danisco..." (Sagarana, pág.304)

"Os pensamentos corriam-lhe como sombras mas não encontrava saída. Havia uma só solução: era fugir, tentar os caminhos onde não sabia mais nada. Fugir é morrer de um lugar e ele, com os seus calções rotos, um saco velho a tiracolo, que saudade deixava? Maus tratos, atrás dos bois. Os filhos dos outros tinham direito da escola. Ele não, não era filho." (Vozes Anoitecidas, pág.49)

Juntamente com as crianças, sendo muitas vezes seus únicos companheiros, aparecem animais que se "sensibilizam" com a situação infantil e também contribuem para que se faça a ponte entre o real e o imaginário, principalmente em "Conversa de bois".

Segundo Álvaro Lins, "*são os bichos os personagens mais comoventes, mais simpáticos e mais bem tratados de Sagarana.(...) E nesse dom de tratar os bichos como personagens, de dar-lhes vitalidade e verossimilhança na representação literária, está uma das faculdades mais originais e poderosas da arte do Sr. Guimarães Rosa."*[6]

Aqui podemos perceber uma diferenciação na utilização dos animais em ambos os autores. Em *Vozes anoitecidas* os animais são elementos deflagradores dos conflitos nos contos, participam muito pouco dos desenvolvimentos e conclusões dados pelo autor. Em "O dia em que explodiu Mabata-bata", o boi Mabata-bata só aparece para selar o destino de Azarias que encontrará como ele a realidade da guerra que não deixa perspectivas a ninguém.

Os bois, em "Conversa de bois", no entanto, vão ser os responsáveis pelo destino de Agenor Soronho que morre ao cair do carro. Aqui eles são os responsáveis por uma possível ambigüidade interpretativa do conto. A morte de Agenor pode ter sido simplesmente conseqüência de um descuido do carreiro, já que o caminho era perigoso, ou uma intervenção mágica ou sobrenatural do estado de confusão mental dos bois e do menino-guia.

Dessa forma, os animais de *Sagarana* serão transformados em personagens, sendo responsáveis pela tríade provocação/conflito/reação.

Os bois, devido à grande proximidade com Tiãozinho, acabam compadecendo-se de sua dor. Aparentemente em um estado de possessão, assumem os desejos do garoto e acabam derrubando Agenor do carro.

Mabata-bata ao deflagrar as ações do conto, sela para Azarias o mesmo encontro com a guerra que decreta o fim de sua existência.

Portanto, os bois, animais que " do ponto de vista simbólico e histórico-cultural, representam o oposto amansado (castrado) do touro selvagem, imagem da servidão paciente e da força pacífica",[7] assumem, pela

posição dentro dos contos, o poder decisivo nas narrativas de Rosa e Couto. Assim, tiram das mãos dos homens as decisões sobre seus próprios destinos, modificando as situações de submissão existentes.

Neste contexto temático, percebemos a presença de estilos inovadores muito próximos. Como já dissemos, em ambos os autores aparece a força do contar, o que torna bastante importante a posição do narrador e sua preocupação com o ato comunicativo nestes contos.

Primeiramente, é importante percebermos que os fatos narrados basicamente falam por si. Os narradores, em terceira pessoa, muito pouco têm a acrescentar diante de situações tão duras. Assim, o narrador mantém um distanciamento do fato; quando há uma aproximação deste aos fatos, esta se dá por meio da multiplicidade de vozes. O narrador, geralmente nos momentos mais importantes, passa a voz aos animais e aos garotos que dessa forma podem criar uma proximidade maior com o leitor, fazendo com que este fique submisso diante do poder da narrativa.

> *" Olhou a desgraça: o boi poeirado, eco de silêncio, sombra de nada.*
>
> *<< Deve ser foi um relâmpago>>, pensou.*
>
> *Mas relâmpago não podia. O céu estava liso, azul sem mancha. De onde saíra o raio? Ou foi a terra que relampejou?*
>
> *Interrogou o horizonte, por cima das árvores." (Vozes anoitecidas, pp.47-48.)*
>
> *"Ah, da mãe não gostava!...Era nova e bonita, mas antes não fosse...Mãe da gente devia de ser velha, rezando e sendo séria, de outro jeito...Que não tivesse mexida com outro homem nenhum...Como é que ele ia poder gostar direito da mãe?" (Sagarana, p.293.)*

O outro fato a ser observado é o poder da palavra verificado nos dois contos. Em "Conversa de bois", é a palavra dos bois que dialogam durante todo o percurso da viagem que articula a morte de Agenor Soronho. Em "O dia em que explodiu Mabata-bata", a palavra mentirosa do tio de Azarias é que faz com que o menino, em um ato de alegria, encontre a dura realidade da guerra.

Percebemos, então, que a realidade é cruel, mas que só a ousadia da comunicação eficiente, pautada no ato de contar, pode quebrar a dominação imposta aos homens. Para estes dois autores a comunicação é algo superior que une todos os que dela usufruem com sabedoria, concedendo-lhes a chave para a libertação pessoal.

Notas

1. Candido, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento" in *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática,1987.

2. Couto, Mia. *Vozes anoitecidas*. Lisboa, Caminho, 1987.

3. Rosa, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 27ª ed., 1983.

4. Galvão, Walnice Nogueira. *As formas do falso.* São Paulo, Perspectiva, 2ª ed., 1986. pp. 31-32.

5. Leite, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo, Cia Editora Nacional, 1979. pp. 116-7

6. Lins, Álvaro. "Uma grande estréia". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 de abril de 1946.

7. Biedermann, Hans. *Dicionário Ilustrado de Símbolos*. São Paulo, Melhoramentos, 1993.pág.57.

(Des)Encontros na *Disneylândia* Cultural *

Maria Manuel Baptista **
Departamento de Línguas e Culturas
Universidade de Aveiro – Portugal

«(...)Eduardo Lourenço tem um pensamento.
Um pensamento é coisa rara».
José Gil, 1996

Tornado recentemente quase uma 'star intelectual' em Portugal (alguns dirão, 'o ideólogo oficial do regime pós-25 de Abril'), Eduardo Lourenço conhece hoje uma popularidade que quebra, finalmente, o silêncio a que a cultura portuguesa em particular, e o espaço lusófono em geral, o votaram durante longo tempo. Eduardo Lourenço tornou-se hoje uma 'moda', embora continue pouco lido, pouco estudado e em quase monólogo nesta nossa actual '*disneylândia*' cultural.

Obra plural e fragmentada, feita de ensaios mais longos ou curtos escritos de ocasião, Eduardo Lourenço é um polemista emocionado, de escrita difícil e erudita, que dificilmente se deixa re-dizer sem a sensação de plágio.

O tema que vamos abordar faz parte de um trabalho mais vasto que nos encontramos a desenvolver sobre a sua obra, designadamente no que respeita aos seus textos de análise à cultura portuguesa, tarefa que ele vem realizando há quase cinco décadas.

Talvez que o seu ensaio mais conhecido seja «Psicanálise Mítica do Destino Português», inserido nessa obra de referência que se tornou em Portugal o *Labirinto da Saudade*[1]. A partir de então tornar-se-á o nosso *Sócrates Português* ao tratar, poderíamos mesmo dizer ao 'fustigar-nos' com um dos problemas mais candentes da Cultura Portuguesa: a questão da nossa identidade enquanto povo e nação. A apropriação que, nesse contexto, realizou da linguagem psicanalítica valer-lhe-á a crítica acérrima dos ideólogos e cientistas sociais encartados, mas também o lugar ímpar, de renovação e interpelação funda, que hoje, reconhecidamente, ocupa entre nós.

Nesse seu ensaio, Eduardo Lourenço abordava, entre outras, a questão das auto-representações nas relações que temos mantido com o Outro (o outro infiel, espanhol, europeu, oriental, africano ou índio) numa revisitação, de sentido contrário ao que é habitual, dos principais momentos míticos da nossa história colectiva, revelando-nos assim o Outro que nós próprios somos, agora desvendados à luz do doloroso (e ainda escandaloso) paradigma psicanalítico.

A história e a análise crítica da recepção deste ensaio entre nós, ainda está por fazer. De qualquer forma, à distância de mais de 20 anos, podemos dizer que ele se tornou uma referência incontornável quando se pretende abordar a questão, complexa, intricada e apaixonante, da imagologia identitária portuguesa.

Curiosamente, Eduardo Lourenço não mais escreveu um outro texto onde o paradigma teórico e conceptual da psicanálise estivesse tão exclusiva e ostensivamente presente. Os seus últimos ensaios[2], embora prossigam no registo da busca identitária portuguesa (nas suas múltiplas vertentes e complexas formas de auto e hetero-revelação), abandonam o instrumento conceptual freudiano para se colocarem numa perspectiva histórica que poderíamos, à falta de melhor, designar de pendor axiológico e ético, caminho que nunca deixou de ser o seu, apesar da luz ofuscante e perturbadora que um dia fez dele um '*psicanalista da cultura portuguesa*'.

E é assim que, nos seus mais recentes textos procura aprofundar, a propósito de múltiplas temáticas de importância candente na cultura contemporânea (quer ela seja a portuguesa, europeia ou mundial), uma visão do que é e do que deveria ser a cultura na era pós-moderna, ou, como ele diz preferir chamar-lhe, na era pós-cristã[3]. Na realidade, não é por caso que Eduardo Lourenço prefere esta designação à primeira: a diferença entre ambas reside no facto de esta não se demitir de uma posição axiológica, enquanto a primeira parece resguardar-se numa operação mental de pura descrição cronológica.

Mas esta nossa cultura pós-cristã não é mais, digamo-lo sem rodeios como o próprio Eduardo Lourenço o faz, do que a cultura mundializada dos Estados Unidos, onde hoje todos nós estamos já instalados. Contra ela, em oposição fraca e dilacerada, uma cultura europeia que aponta para uma outra coisa, reputada por Eduardo Lourenço de mais valiosa. Enraizada numa outra tradição, a cultura europeia vive, no presente, (ou nós vivemos nela) um momento trágico e decisivo de procura de identidade.

Assim, Portugal e a cultura portuguesa, cuja fragilidade identitária parece ser-lhe congénita, pode viver e pensar, neste final de século, esta questão sem complexos, instalado na mais recente modernidade europeia: Portugal é (e foi-o sempre sem saber) o mais Europeu dos países da Europa, mesmo quando hoje (como todo o mundo), profundamente americanizado.

Entre uma cultura europeia que se procura a si própria e uma cultura americano-mundial que *é* de forma simples, tranquila e natural, as diferenças são profundas. Vejamos, com EL, algumas das mais significativas, sobretudo as que se centram em torno da questão da relação que cada uma destas duas culturas mantém com o Outro, ou, o que é o mesmo, o espelho onde se procuram reconhecer na sua diferença identitária.

1-A mediação televisiva do Outro

Na nossa cultura contemporânea a televisão tornou-se a nova caverna platónica, com a diferença, segundo Eduardo Lourenço, de que as sombras são agora bem reais. São mesmo a única realidade verdadeiramente existente. Completa e ininterruptamente imersos numa torrente informativa, não é o diálogo o que esta nova forma de comunicação instaura. Para isso seria necessária, no mínimo, a propriedade da reversibilidade. Ora, como refere o autor, a televisão não trabalha senão para si mesma, para se vender a si própria.

Aí, onde o sujeito se dissolveu, onde tudo se paga, onde só a 'rentabilidade mediática' importa, a televisão adquiriu uma condição que Eduardo Lourenço designa de 'angélica', pois simula «(...) uma transparência tal que nem por sombras lembre ao pseudodestinatário que a caixa mágica não funciona senão para o interior de si mesma. Ela deve ocultar, até pela ostentação com que assume a prática fundadora da nossa sociedade, a de um hipermercado disfarçado de Disneylândia, a única realidade que lhe permite existir: a de ser um *instrumento*, não só inserido, como é óbvio, na lógica do capitalismo, que é a nossa, mas a de ser a sua expressão sublimada»[4].

Mais do que pensar as modalidades pelas quais seria possível instaurar um diálogo verdadeiramente humano a partir de uma tal 'caixa', tarefa que ultrapassa a essência do próprio fenómeno televisivo, Eduardo Lourenço advoga a necessidade de reclamar o direito ao silêncio, instaurando uma pedagogia do consumidor de imagens. É claro que uma tal pedagogia terá de passar por uma outra ideia de cultura, que recusa o poder hegemónico e, em última análise, económico, político e ideológico, do 'senhor das imagens' que é os Estados Unidos, para propor uma outra «(...) maneira de olhar, de aprender, de descriptar essa *imago-esfera* que tomou o lugar de uma autêntica revelação divina»[5].

Face ao fenómeno televisivo, tal como hoje o conhecemos, Eduardo Lourenço propõe-nos um exercício de liberdade e de discernimento, que permita «(...) preservar a parte de silêncio necessária à respiração da existência humana e contra a qual o rolo compressor das imagens planetárias seria impotente, ou é, no fundo, impotente».[6]

2-Da tolerância ao *intolerável*

Colocando a questão da intolerância numa perspectiva crítica e radical, Eduardo Lourenço recorda-nos que, vulgarmente, 'ser tolerante' significa pouco mais do que condescendência e até indiferença pelo Outro: é o 'tolerantismo moderno'. Questão por excelência da cultura ocidental, a intolerância, e a necessária violência que normalmente consigo arrasta, nasceu no terreno do religioso e transformou-se hoje numa questão política e até ideológica.

Verdadeiramente, o que está em jogo nos nossos dias (e desde sempre) não é a intolerância ou a tolerância face ao Outro, mas o *intolerável*, quer dizer, o lugar por excelência do mal. É claro que hoje não dispomos de instâncias eticamente fundadoras, ou não acreditamos nelas, para sabermos onde estão o mal e o bem. De resto, toda a intolerância se justifica, e se justificou sempre, por uma 'violência do bem'[7].

Assim, mais do que nomear uma 'tolerância' teoricamente indiscutível e na prática muito longe de ser o que devia, o importante seria determinar o domínio do *intolerável,* aquilo que, do ponto de vista ético, ou muito simplesmente humano, toca o próprio estatuto do humano[8]. Em suma, o que é realmente *intolerável* é a negação do Outro, como Sujeito, como um outro EU, ausência de consciência do mal que, nos nossos dias, se vê ofuscada precisamente em nome da 'tolerância'.

E como poderia ser de outra forma se o sujeito da contemporaneidade se pulverizou, se o eu do outro se torna impossível de constituir a partir da fragmentação do eu próprio, esse eu múltiplo e estilhaçado que Pessoa tão claramente colocou sob os nossos olhos (e a que Eduardo Lourenço é tão particularmente sensível)?

3 - A solidariedade para com o Outro

Numa cultura pós-cristã profundamente hedonista, Eduardo Lourenço designa o que considera ser da ordem do escândalo ético: a constatação de que a pobreza mais extrema existe numa sociedade que, pelo menos

teoricamente, teria todos os meios para a abolir.

A nomeação da miséria dá origem a um emocionado ensaio de Eduardo Lourenço, datado de Dezembro de 1994. Nele, o autor convida-nos a procurar as causas da persistência deste velho fenómeno com novos contornos, até porque ele nos é «(...) servido de manhã à noite como acompanhamento de fundo, talvez até de condimento, de uma civilização e de uma cultura do espectáculo universal que dela se alimenta como os deuses antigos dos sacrifícios humanos».[9]

Na verdade, o que está em causa é um modelo que na ordem política não chega a ser democrático, uma máquina capitalista que tudo mede pelo valor económico e um paradigma cultural que, embora auto-representando-se como libertação do humano, mais não é do que 'cultura da violência'. Este modelo, encarnado na perfeição pelos Estados Unidos (a primeira grande nação verdadeiramente materialista), é já hoje o de todos nós.

Pior ainda, o seu objectivo parece ser o de um dia poder funcionar por si, sem necessidade sequer do elemento humano.

É então o paradoxo que se torna a essência deste prodigioso, e trágico, esplendor liberal: «Neste fim de século, ao mesmo tempo que essa economia parece ter convertido o mundo inteiro numa Disneylândia de sortilégios renovados e cada homem em consumidor de sonhos tornados acessíveis a todos, a nova ordem das coisas priva uma parte cada vez maior da humanidade de qualquer participação nessa prodigiosa máquina de produzir bens, conforto, prazer(...)»[10].

É que, como Eduardo Lourenço recorda, nesta aldeia global não há somente sociedades a duas velocidades, mas há também aquelas que 'não marcham a velocidade nenhuma'.

Instalados tranquilamente neste *Esplendor do Caos*, frequentemente representado como óbvio e mesmo o único possível, Eduardo Lourenço considera que é ainda aqui de um problema de identidade humana que se trata. E ela joga-se naquilo que de nós vemos reflectido no olhar do Outro.

4 - Anjos e diabos: o Outro americano

Poder-se-ia, a partir do que ficou dito, concluir que o pensamento de Eduardo Lourenço é uma forma de reflexão enquadrável num anti-americanismo primário, próprio de alguma *intelligentsia* europeia ressabiada e ressentida. E no entanto, estamos longe de um tal pensamento.

Em primeiro lugar, Eduardo Lourenço não tropeça em maniqueísmos fáceis ou primários, mas a sua reflexão é feita de razões e contra-razões, num discorrer que a si próprio se critica e limita, desdobrando-se em exigência ética e rigor conceptual.

Se isto não chegasse, teríamos ainda os próprios textos de Eduardo Lourenço que, de forma inequívoca, responsabilizam igualmente a Europa por este estado de coisas, quer pela sua actual indefinição de projecto comum, quer pela profunda crise identitária que vive (económica, política, militar...). Cabe à Europa e aos europeus a criação de um modelo outro que seja mais valioso e mais atractivo, mais enraizado numa história e numa literatura europeias que hoje, paradoxalmente, só os americanos parecem valorizar e reciclar, devolvendo-a a toda a humanidade, que já imagina Hércules como um herói da mitologia norte-americana.

Prosseguindo na senda de um pensamento que já nos finais da década de 40 se definia como heterodoxo[11], Eduardo Lourenço procura assim distanciar-se de um anti-americanismo primário: «Neste momento, o nosso desamparo europeu é tal que muitos cedem à tentação de verem na América uma espécie de *Satã cultural*.(...)Pessoalmente, não tenho propensão para *satanizar o grande comunicador*, que não nos envia, sob o seu niágara de imagens, senão uma mensagem simples: comunicar é poder, poder é comunicar. (...) Denunciar a *supremacia* comunicacional dos Estados Unidos (...) é um combate sem verdadeiro sentido cultural. Porque não é apenas da mera ordem do facto ou da supremacia tecnológica. É o triunfo de uma *outra ideia de cultura* em relação à qual o nosso orgulho europeu pode sentir-se ferido e impotente ao mesmo tempo, mas que é um facto»[12].

Partir da nossa matriz cultural e criar uma outra mitologia impregnada de novas imagens que tenham um poder de universalização como, de resto, sempre o teve a cultura europeia, eis o repto de Eduardo Lourenço que nos aponta, assim, o rosto da própria 'utopia praticável'.

Eduardo Lourenço não é um crente, mas um pensador agnóstico de profundas preocupações éticas e metafísicas. E, no entanto, ao analisarmos alguns dos seus textos verificamos que, pelo menos no que respeita à sua concepção do Outro, não estamos longe da ideia cristã do 'próximo', embora sem a respectiva fundamentação teológica nem a ressonância escatológica desta.[13]

Fundamentalmente, o Outro de que Eduardo Lourenço nos fala é o 'próximo' do nosso quotidiano, das nossas vivências vulgares, concretas e ordinárias e não o Outro televisivo, mediatizado, simbólico, abstracto, teórico, longínquo ou extraordinário. E só por isso é que ele constitui a última e irredutível instância ética, o céu e o inferno prometidos.

5 – A actual '*disneylândia*' cultural ou o gesto inaugural de Erik Erikson

Resta, no final desta brevíssima, e necessariamente limitada, abordagem a um dos aspectos da obra de Eduardo Lourenço (ele próprio talvez preferisse que falássemos em 'percurso espiritual ou intelectual') pensarmos, nesta actual 'Disneylândia' cultural, o incontornável desconforto que constitui o Outro, e sobretudo todos os Outros que cada um é em si próprio, enquanto herança histórica e instância ético-antropológica que nos interpela sem cessar.

Para isso servir-nos-emos da história pessoal, que ganhou míticos contornos, de um psiquiatra norte-americano nascido em Frankfurt, recentemente falecido, e cuja vida foi entregue à temática psicológica da construção da identidade psicológica ao longo do ciclo de vida.

'Quem sou eu?' era a questão que desde muito jovem repetidamente se colocava, ao aperceber-se que, ora era apodado de 'nórdico' devido aos seus traços fisionómicos, ora era socialmente marginalizado por ser judeu. Adolescente ainda, descobrira que o seu pai biológico tinha abandonado a mãe grávida e que, portanto, aquele que sempre conhecera como seu pai, afinal não o era da forma como tinha imaginado.

Circunstâncias políticas e sociais relacionadas com a eclosão da Segunda Guerra Mundial levaram este jovem rebelde e um pouco perdido a peregrinar por várias cidades europeias até acabar por se instalar nos Estados Unidos. Aí, num gesto inaugural, carregado de significado psicológico, ético, social e até metafísico, decide *rebaptizar-se* no momento de adopção da cidadania norte-americana. Abandonando o seu antigo nome de Erik Homberger, escolhe para si o nome de Erik Erikson, quer dizer, 'Erik, filho de si próprio'. Para trás ficavam as raízes genealógicas pessoais, mas também as referências históricas, culturais, sociais e políticas[14].

Começar de novo e, à maneira da infância, num mesmo gesto, trágico e revelador, negar todos os *Outro*s em si e dissolver o Tempo, era o sonho de Erik Erikson, utopia que só ganha pleno sentido numa América que é a Disneylândia de todas as infâncias e de todas as infantilidades[15], que não são apenas as do Outro, mas também são já hoje as nossas.

Numa entrevista concedida em 1988 a um semanário português[16], dizia Eduardo Lourenço, com um humor e argúcia notáveis: «Eu costumo dizer que caminhamos, ou estamos já, numa espécie de Disneylândia, que somos todos uns Pinóquios, imensamente divertidos e fascinados com a fosforescência que nos rodeia. Eu mesmo quando fui à Disneylândia, não deixei de me encantar»[17], mas, acrescenta, «estou convencido de que, na verdade, essa vontade de euforia contínua que banha a vida contemporânea, é o sintoma de uma grande desesperação»[18].

Em última análise, é desta 'desesperação', e das possibilidades de a superar, que trata toda a obra de Eduardo Lourenço ao indagar sem cessar pelo *pós* deste tempos pós-modernos ou, o que vem a ser o mesmo, retomando a questão essencial da cultura ocidental, de Sócrates a Lyotard: o que há de propriamente humano no homem?

Bibliografia

AURÉLIO, Diogo Pires, *Um Fio de Nada – Ensaio Sobre a Tolerância,*1997

CATROGA, Fernando, "A Inquietação da Heterodoxia", in *O Ensaísmo Trágico de Eduardo Lourenço*, 1996, p.29-38

ERIKSON, Erik, *The Life Cycle Completed*,New York – London: W.W. Norton &Company, 1982

GIL, José, "O Ensaísmo Trágico", *O Ensaísmo Trágico de Eduardo Lourenço*, 1996, p.7-27

LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade - Psicanálise Mítica do Destino Português,* Lisboa: Publicações D. Quixote, 1978

LOURENÇO, Eduardo, *Heterodoxia I e II*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1987

LOURENÇO, Eduardo, "Um Heterodoxo confessa-se", in *O Ensaísmo Trágico de Eduardo*

Lourenço, 1996, p.43-75 (reprodução de uma entrevista realizada para o semanário Expresso por Vicente Jorge da Silva e Francisco Belard, em a16/1/88)

LOURENÇO, Eduardo, *Nós Como Futuro*, Lisboa: Pavilhão de Portugal – Expo'98, Assírio & Alvim, 1997

LOURENÇO, Eduardo, "A Nova Comunicação", *O Esplendor do Caos*, Lisboa: Gradiva, 1998 (1993), p.31-40

LOURENÇO, Eduardo, "Do Intolerável", *O Esplendor do Caos*, Lisboa: Gradiva, 1998 (1996), p.87-93

LOURENÇO, Eduardo, "Solidariedade num Mundo Insolidário", *O Esplendor do Caos*, Lisboa: Gradiva, 1998 (1994), p.53-65

LOURENÇO, Eduardo, Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade, Lisboa: Gradiva, 1999

Notas

* Comunicação apresentada ao 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas – Rio de Janeiro, Agosto de 1999.

** Toda a correspondência relativa a esta comunicação deve ser enviada para Maria Manuel Baptista, Departamento de Línguas e Culturas – Universidade de Aveiro, 3810 Aveiro – Portugal ou via e-mail: mlima@dlc.ua.pt

1. LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade - Psicanálise Mítica do Destino Português*, 1978

2. Os mais significativos dos quais se encontram coligidos em LOURENÇO, Eduardo, *O Esplendor do Caos*, 1998 e LOURENÇO, Eduardo, *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*,1999

3. LOURENÇO, Eduardo, "Solidariedade num Mundo Insolidário", *O Esplendor do Caos*, 1998, p.55

4. LOURENÇO, Eduardo, "A Nova Comunicação", *O Esplendor do Caos*, 1998, p.35

5. *op. cit.*, p.39-40

6. *op. cit.*, p.40

7. «(...) uma integração tolerante do diverso continua a não ser possível senão por uma ausência, um fio de nada (...)»AURÉLIO, Diogo Pires, *Um Fio de Nada – Ensaio Sobre a Tolerância,*1997 (p.124).

8. «O *intolerável*, em geral, não é apreendido nessas manifestações paroxísticas da crueldade humana. É quotidiano e por isso quase invisível. O martírio infantil – na ordem do trabalho ou da exploração sexual - a exclusão maciça de continentes inteiros daquele processo que tornou possível que na Europa, há quase cinco séculos, o respeito do outro fosse não só possível mas cultivado como um valor, a injustiça aceite como uma banalidade, o culto e a cultura da manipulação mediática que substitui toda a responsabilidade pessoal e, com ela, a definição ou escolha dos nossos fins, são algumas das figuras desse continente que proliferou e prolifera à sombra da própria tolerância, concebida abstractamente como respeito não menos abstracto pela *diferença.* Por carência, a categoria de tolerância desertificou eticamente o mundo. O que foi uma conquista tornou-se idolatria da indiferença. Há tolerâncias intoleráveis» (LOURENÇO, Eduardo, "Do Intolerável", *O Esplendor do Caos*, 1998, p.93).

9. LOURENÇO, Eduardo, "Solidariedade num Mundo Insolidário", *O Esplendor do Caos*, 1998, p.54

10. *op.cit.*, p.58

11. LOURENÇO, Eduardo, *Heterodoxia I e II*, 1987. Nesta obra, cuja primeira parte foi publicada em 1949 e a segunda em 1966, o autor procura clarificar o seu pensamento de heterodoxo, que define como sendo o exercício racional, crítico e livre, cujo produto nem por isso equivale à constituição de uma nova ortodoxia, nem se resguarda sob o manto de do relativismo ou, o que resulta no mesmo, do 'indiferentismo'.

12. LOURENÇO, Eduardo, "A Nova Comunicação", *O Esplendor do Caos*, 1998, p.39

13. Nas palavras de Eduardo Lourenço, «a civilização ocidental não oferece outro referente mais elevado mais próximo da expressão total do que o dessa voz enigmática que fala no Evangelho. Ele é o fundamento da Ética, em sentido prático, mas está aquém e está para além da Ética. A Ética é uma corrupção, uma palavra do mundo grego. A palavra do mundo cristão é o Amor» (cit. por CATROGA, Fernando, "A Inquietação da Heterodoxia", *O Ensaísmo Trágico de Eduardo Lourenço*, 1996, p.36).

14. Curiosa e sintomaticamente, Erik Erikson recusa nesse momento grande parte daquilo que serão, mais tarde, as suas principais concepções acerca da importância dos aspectos sociais e relacionais na constituição da identidade pessoal e social (cf.ERIKSON, Erik, *The Life Cycle Completed*, New York – London, 1982, onde apresenta uma síntese das suas principais concepções no que respeita à importância dos aspectos psicossociais na resolução da crise de identidade, bem como as íntimas conexões entre História e história individual de vida)

15. cf. LOURENÇO, Eduardo, *Nós Como Futuro*, 1997, p.16

16. LOURENÇO, Eduardo, "Um Heterodoxo Confessa-se", *O Ensaísmo Trágico de Eduardo Lourenço*, 1996 (1998)

17. *op.cit.*, p.64

18. *op.cit.*, p.65

A conversão do adjectivo em advérbio
em perspectiva sincrónica e diacrónica

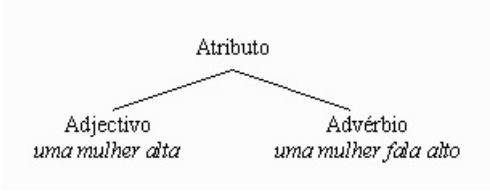
Martin Hummel
(Universidade de Duisburg, Alemanha),

A conversão do adjectivo em advérbio é um processo conhecido em todas as línguas românicas. No caso do português, frases do tipo *Ela corre rápido* são bem mais frequentes no português do Brasil do que no português de Portugal. O advérbio em *–mente* como em *Ela corre rapidamente* pertence à linguagem culta formal, sobretudo escrita, enquanto que o adjectivo adverbializado faz parte da linguagem informal (coloquial), sobretudo falada (v. Hummel, no prelo B). Psicologicamente, esta repartição complementar é a consequência de os falantes considerarem o advérbio em *–mente* como mais correcto do que o adjectivo adverbializado. A frequência do advérbio em *–mente* aumenta portanto com o grau de formalidade que o falante quer dar ao seu discurso/texto. Em Portugal, a influência da norma culta é mais forte do que no Brasil, provavelmente por causa do maior impacto histórico da escolaridade sobre o comportamento linguístico dos falantes. No caso do Brasil, o adjectivo adverbializado é empregado com muita naturalidade, tanto na linguagem de falantes incultos como também na linguagem informal de falantes cultos. São estes os resultados de uma investigação que apresentei em Hummel, no prelo B.

Pretendo mostrar, no presente trabalho, que o processo da conversão do adjectivo em advérbio não surgiu em época moderna, como se pretende por vezes. A conversão é, pelo contrário, o tipo de formação mais comum e mais tradicional de todas as línguas românicas.

1. Terminologia

Existem vários tipos de advérbios: advérbios de tempo, de lugar, de modo, etc. O tipo de advérbio de que acabamos de falar corresponde aos advérbios de modo que funcionam como **atributo de um verbo**, isto é como entidade linguística que caracteriza o decorrer de um evento (cf. Perini, 1998, 339-40). Este evento é designado por um verbo do qual o advérbio de modo depende sintacticamente. A função atributiva constitui o traço funcional comum da classe dos adjectivos e da classe dos advérbios (de modo):



O adjectivo funciona como **atributo de um substantivo** e o advérbio como **atributo de um verbo**[1]. Nesta perspectiva, o sistema das classes (categorias) de palavras funcionaria, basicamente, a partir de classes principais (substantivo e verbo) e de classes subordinadas atributivas (adjectivo e advérbio). Convém acrescentar que a categoria dos atributos admite também a função de **atributo de um atributo** como em *altamente importante* ou em *muito rapidamente,* onde *altamente* e *muito* são atributos de um adjectivo ou de um advérbio respectivamente. Também não é excluido o emprego dos atributos como atributos de unidades frásticas. É nomeadamente o caso dos chamados *advérbios de frase* do tipo *naturalmente, curiosamente,* etc. em frases como *Naturalmente veio.* São **atributos da frase**, ou de uma parte dela, que muitas vezes exprimem a opinião do falante sobre o evento descrito pela frase. Parece passar desapercebido que também os adjectivos podem funcionar como **atributos da frase** ou de uma parte dela. Os chamados *adjectivos destacados* são atributos que se referem a um substantivo *como participante do evento* descrito na frase: *Cansada, a menina se foi embora.* Parece-me portanto haver algumas características funcionais que justificam o tratamento comum do adjectivo e do advérbio como subcategorias da **categoria dos atributos**. Não diria que é a única maneira de classificar as classes de palavras que nos interessam aqui. Trata-se porém de uma perspectiva possível que promete alguns resultados interessantes.

2. Os atributos do verbo (advérbios) do português na sincronia actual

Na língua portuguesa podemos distinguir três tipos de advérbio que funcionam como atributos de um verbo:

Advérbio em *-mente: bater fortemente, comer rapidamente* Sufixação

Adjectivo adverbializado: *comer rápido* Conversão[2]

Advérbio curto: *comer bem, comer mal* Forma própria

Os processos da sufixação e da conversão são produtivos. Temos, além disso, uma série limitada de advérbios curtos lexicalizados como *bem, mal, depressa, devagar,* etc. De um ponto de vista sincrónico, o advérbio *forte* poderia pertencer ao segundo ou ao terceiro grupo *(bater forte)*. Proponho no entanto classificá-lo com o advérbio curto tradicional, não só por motivos históricos como também pela sua usualidade actual que não permite afirmar que os locutores ainda tenham consciência de ter convertido um adjectivo em advérbio quando utilizam *forte* como advérbio. Seja como for, as duas interpretações são possíveis, e não há motivo para excluir esta duplicidade, como também não há motivo para admitir só uma das variantes *forte* e *fortemente* ou *rápido* e *rapidamente.*

A tradição gramatical apresenta a formação do advérbio pelo sufixo *–mente* como única regra produtiva do sistema da língua actual. Admite, além disso, e por motivos históricos, uma série bastante limitada de advérbios curtos. Na sua nova gramática, Evanildo Bechara admite a existência do mecanismo da conversão: «Muitos adjectivos, permanecendo imóveis na sua flexão de gênero e número, podem passar a funcionar como advérbio (Bechara, 1999, 294)». Seria importante, no entanto, indicar também as características diafásicas dos advérbios que podemos resumir da seguinte maneira:

Advérbio em *-mente:* Linguagem culta formal Tendência mais forte em Portugal

Adjectivo adverbializado: Linguagem informal Tendência mais forte no Brasil

Advérbio curto: Todos os registos Brasil e Portugal

O facto de *forte* ser um advérbio relativamente bem aceite em todos os registos, não só em português como também em outras línguas românicas, é mais um motivo para o classificar preferencialmente como advérbio curto.

3. A produtividade do processo da conversão

No caso do Brasil, a produtividade da conversão do adjectivo em advérbio na linguagem informal não deixa dúvida. Consideremos os seguintes exemplos que observei e anotei em poucas semanas em discursos orais de locutores brasileiros. Podemos distinguir quatro grupos de adjectivos adverbializados, embora seja difícil delimitá-los rigorosamente:

A. Sintagmas lexicalizados

passar batido
dormir picado

B. Série de advérbios em oposição paradigmática ligados a um verbo determinado

jogar aberto/duro/pesado/sujo, etc.
falar claro/gozado/errado/grave/suave/esquisito, etc.

C. Advérbios usuais empregados com qualquer verbo

engordar fácil
preciso contar direitinho
entrou direto
trabalhar duro
parar rápido
comparecer urgente
Pega leve, pelo amor de Deus!
deslizar legal
preciso de pessoas que pensam diferente
ela tem medo de cobrar errado

D. Adverbialização produtiva de adjectivos

penso negativo [falante feminino]
resolvi bem espontâneo [falante feminino]
faz mal comer nervoso
o rim funciona acelerado
comer escondido

O grupo A contém expressões lexicalizadas cujo significado lexical é ligado ao sintagma na sua totalidade: *passar batido* 'passar muito rapidamente', *dormir picado* 'dormir de uma vez, sem despertar'. Sintagmas deste tipo aparecem também no segundo grupo (*jugar sujo*). Preferi no entanto incluir estes sintagmas no grupo B. Este grupo é caracterizado por verbos que funcionam como base de séries não limitadas de advérbios que se encontram em oposição lexical paradigmática. Os exemplos dos grupos A e B deveriam aparecer nos dicionários de língua com duas entradas: uma no verbo e a outra no advérbio. Os advérbios do grupo C funcionam praticamente como advérbios curtos do tipo *bem, mal, depressa, forte,* etc. São empregados livremente com qualquer verbo. É possível que os falantes já não tenham consciência de que se trata de adjectivos adverbializados. O último grupo mostra, a meu ver, que os falantes brasileiros utilizam a conversão como mecanismo produtivo para formar advérbios a partir de adjectivos. Dada a baixa frequência ou quasi-ausência dos advérbios em *–mente* com função de atributos de um verbo na linguagem informal (Hummel, no prelo B), podemos até afirmar que se trata do mecanismo produtivo dominante na comunicação informal. Lembramos que os únicos advérbios em *–mente* com função de atributo de um verbo mencionados na *Gramática do português falado*[3] são *calmamente, precocemente, completamente, rapidamente, globalmente, pausadamente, brabamente, permanentemente, exageradamente, seriamente, inteiramente, exclusivamente, diretamente, terminantemente, exatamente* e *categoricamente.* A maioria destes advérbios pertence ao vocabulário culto ou cuidado. Outros funcionam como intensificadores ou juntam esta função à função atributiva propriamente dita. Poderíamos então avançar a hipótese de que a conversão constitui, na linguagem de falantes incultos, praticamente o único mecanismo de adverbialização utilizado[4]. Os falantes cultos optariam na fala formal pelo advérbio em *-mente* e na fala informal pelo adjectivo adverbializado. Em termos estruturalistas, e lembrando o esquema no parágrafo 1, poderíamos dizer que a oposição paradigmática das duas categorias «advérbio» e «adjectivo» é **neutralizada** no registo informal coloquial de falantes cultos e na fala de falantes incultos. Esta neutralização só se produz quando o advérbio funciona como atributo de um verbo, isto é, dentro do sintagma verbal. Seria uma hipótese a verificar nos vários *corpora* de linguagem falada, culta e inculta, actualmente preparados em várias universidades do Brasil. O triângulo acima desenhado reduzir-se-ia a uma categoria só: a arqui-categoria dos atributos. Teríamos, ao mesmo tempo, um argumento importante a favor do sistema de classificação das categorias de palavras proposto no triângulo. É evidente, no entanto, que só uma verificação empírica, baseada em corpora da fala culta e da fala inculta, permitirá dar uma resposta definitiva.

4. O carácter pan-românico da conversão

4.1. O francês

O francês costuma ser considerado, hoje em dia, como a língua românica mais marcada pelo processo de estandardização e normalização como idioma nacional através de esforços seculares de gramáticos, de políticos e sobretudo da escolarização que atingiu praticamente a totalidade dos franceses a partir de finais do século XIX. Os próprios falantes têm um forte «sentiment du correct». Costumam referir-se, sempre que surge um problema linguístico, às normas propostas pelas autoridades. No páragrafo seguinte, vou resumir os resultados de um estudo que dediquei ao adjectivo adverbializado francês (Hummel, no prelo C).

Na linguagem culta predomina o advérbio em *–ment* junto com um série limitada de advérbios curtos como *bien, mal, vite,* etc., em parte de origem idêntica à dos advérbios correspondentes do português. O advérbio em *–ment* predomina tanto no registo culto formal como no registo culto informal. O emprego do advérbio em *–ment* caracteriza-se portanto por uma maior extensão que no caso do português do Brasil. Existe, além disso, o adjectivo convertido em advérbio, em frases como *J'y vais rapide.* Os falantes cultos têm uma consciência aguda de mudarem não somente de registo como também de nível de expressão quando recorrem a estes adjectivos adverbializados. Só fazem parte do discurso de falantes cultos, na medida em que muitos destes gostam do jogo linguístico que permite a alternância

de registos pertencentes a diferentes níveis de expressão. O registo que usam, quando recorrem ao adjectivo adverbializado, é o do francês popular, hoje em dia considerado como «argot», isto é, um conjunto de gírias populares ou marginais. São utilizados e voluntariamente preferidos aos advérbios em *–ment* na linguagem «jovem» (o chamado «parler jeune») e no estilo de autores da «littérature d'argot». Nos dois casos, os falantes têm uma atitude rebelde em relação às normas linguísticas propostas pela escola, pelos pais ou pelos bons autores. Utilizam o adjectivo adverbializado por anti-conformismo e para chocar.

A conversão do adjectivo em advérbio ocorre também nos dialectos do francês (Deutschmann, 1959, 6-21). Dada a avançada marginalização dos dialectos franceses hoje em dia, podemos dizer que o processo da conversão existe, no caso do francês, somente em sectores bastante marginais da língua francesa: o *argot* e os dialectos. O denominador comum destes sectores é a sua exclusiva dependência histórica da *tradição oral* e o seu afastamento da norma culta imposta pelas autoridades. Podemos concluir que o adjectivo adverbializado francês é típico em todos os registos *de tradição oral,* incluindo os dialectos, enquanto que o advérbio em *–ment* predomina nos registos onde a influência da norma culta foi preponderante.

O caso da Louisiana

O caso da Louisiana, colonizada pelos franceses a partir de finais do século XVII, é particularmente interessante por dois motivos. Os colonizadores eram camponeses que transportaram à Louisiana o uso oral rural das províncias de origem[5]. Depois de instalados na nova colónia, passaram a viver completamente isolados da França e portanto das normas linguísticas aí transmitidas pelas escolas (Bollée, 1990, 760). Podemos portanto presumir que o francês de Louisiana conservou uma tradição oral rural dialectal com origem no século XVII. No que diz respeito aos advérbios, Deutschmann menciona os seguintes exemplos, no francês de Louisiana (Deutschmann, 1959, 19):

an ll'a éspéré patient 'a gente esperou-o paciente'

i nous a oubliés complet 'esqueceu-se completo de nós'

Conwell / Juilland escrevem na sua *Louisiana French Grammar:*

Many LaF [Louisiana French] adjectives may function adverbially, e.g. [...] *ça halait lourd* [...,] *les autres les fait différent* [...,] *il guettait content* [...] (Conwell / Juilland, 1963, vol. I; 180).

Encontram-se, além disso, frases do tipo *ma femme est jaloux*, aliás também atestadas no francês popular nos finais do século XIX e início do século XX (Bauche, 1920, 93, n.1).

A hipótese do «abuso moderno»

Na opinião de muitos falantes e estudiosos da língua francesa, o mecanismo da conversão é um abuso de origem moderna. Acabamos de ver que não foi assim. A própria hipótese do «abuso moderno» é antiga. Os gramáticos reagiram da mesma maneira quando, no século XIX, o romance moderno de Émile Zola e outros começou a utilizar o francês popular como fonte literária (Robert, 1886, 109-111). E mais: nos textos medievais, portanto anteriores aos grandes esforços de normalização da língua, o adjectivo adverbializado abunda também (v. a colecção de exemplos de Heise, 1912). Trata-se, sem dúvida alguma, de um mecanismo tradicional da língua francesa. É portanto mais provável a hipótese de que a tradição oral antiga da conversão foi, no decorrer dos séculos, pouco a pouco marginalizada pela crescente influência da norma escolar (norma culta) que deu preferência ao advérbio em *–ment.*

4.2. O espanhol

No caso do espanhol, o facto mais importante é a alta frequência dos adjectivos adverbializados nos países hispanoamericanos em relação à Espanha. Kany resume a situação da seguinte maneira:

By analogy with such real adverbs as *alto, mucho, bajo, recio, quedo, claro, cierto,* and *infinito,* etc., American Spanish has colloquially transformed other adjectives into adverbs, which, in many cases at least, would be considered incorrect in peninsular standard Spanish, though some of them may be heard in popular speech (Kany, 1969, 228-9; cf. de Mello, 1992, 228-9 e Hummel, no prelo A: capítulo 8).

A diferença é tal que os adjectivos adverbializados chegam a ser considerados como americanismos por hispanofalantes europeus (Salvador Plans, 1990, 574). Encontramos portanto uma situação mais ou menos idêntica à que caracteriza o Brasil em relação a Portugal.

A linguagem falada culta e a linguagem falada inculta na Cidade de México

Numa análise do *corpus* do «español culto hablado» em 10 cidades de Hispanoamérica e Espanha, de Mello observa uma maior frequência dos adjectivos adverbializados nas cidades americanas (16 por cento na América contra 11 por cento na Europa (de Mello, 1992, 229)[6]. Mas o que mais interessa aqui são os resultados obtidos na Cidade de México onde existem dois corpora, um *corpus* da linguagem falada culta e outro da linguagem falada inculta. Nesta cidade, a frequência dos adjectivos adverbializados é duas vezes mais alta na «habla inculta» do que na «habla culta». É significativo o caso do adjectivo adverbializado mais frequente *rápido:*

fala culta:*rápido* (69 ocorrências)*rápidamente* (60 ocorrências)
fala inculta: *rápido* (24 ocorrências) *rápidamente* (1 ocorrência)

No *corpus* da fala culta, o adjectivo adverbializado *rápido* ocorre 69 vezes e a forma alternativa *rápidamente* 60 vezes. Na fala inculta a frequência absoluta de *rápido* é de 24 enquanto que *rápidamente* ocorre só uma vez (de Mello, 1992, 231). A frequência de *rápidamente* aumenta portanto com o grau de cultura atingido pelos falantes. Podemos até dizer que o falante culto escolhe entre dois tipos de advérbios, o adjectivo convertido e o advérbio em *–mente*, ao passo que o falante inculto conhece basicamente só o tipo da conversão. Existe portanto *variação diafásica*, no caso do falante culto, e *limitação diastrática*, no caso do falante inculto.

No parágrafo 3 mostrei que a conversão do adjectivo em advérbio é um processo produtivo no português do Brasil. Consideremos a este respeito o que diz Moreno de Alba sobre a situação linguística no México:

La adverbialización de adjetivos, aunque propia de toda la lengua española, se manifiesta con más frecuencia en el español americano («camina *rápido*» por «camina *rápidamente*»). En el caso de *feo,* además de este cambio, se da la modificación de significado: «huele *feo*» por «huele *mal*». Nótese que algo semejante sucede con el adjetivo *bonito* en el español de ciertos hablantes de la ciudad de México cuando dicen, por ejemplo, «que te vaya *bonito».* Evidentemente allí *bonito* no es adjetivo, pues no modifica a un sustantivo, sino adverbio que se refiere al verbo *vaya,* y, por otra parte, el significado de *bonito* ('lindo, agraciado') se modifica y adquiere el del adverbio *bien:* «que te vaya *bonito (bien).* (Moreno de Alba, 1996, 166).

Parece que a produtividade da conversão é tal que os adjectivos adverbializados chegam a substituir-se aos advérbios curtos tradicionais como *mal* e *bien* na fala de «ciertos hablantes». Podemos pelo menos afirmar que o processo da conversão chega a criar expressões alternativas para exprimir os significados 'bem' e 'mal'. Grundt menciona um emprego similar do fr. *moche* 'feio' no sentido de 'mal' no *argot* de Paris: *Ça va moche* (Grundt, 1972, 219).

4.3. O romeno

O caso do romeno é particularmente interessante porque a conversão constitui o único processo de formação de advérbios a partir de adjectivos nas falas culta e inculta:

scrisul frumos 'a letra bonita' Adjectivo

el scrie frumos 'escreve bonito' Advérbio (Engel, 1993, 860-1)

Os poucos advérbios em *-mente* existentes na língua romena são empréstimos do françês (*completamente, realmente, totalmente;* Engel, 1993, 866 e 873). Note-se que estes advérbios não costumam funcionar como atributos de um verbo mas sim como atributos de adjectivos ou como advérbios de frase.

4.4. O italiano

As gramáticas do italiano apenas mencionam os «aggettivi invariabili» (adjectivos

adverbializados) (v. Hummel, no prelo A, capítulo 9). Migliorini escreve:

Si tratta, com'è noto, del tipo *parlar chiaro,* rappresentato da una serie abbastanza numerosa di esempi, in italiano come nelle altre lingue neolatine. Ma mentre per il francese abbiamo larghe raccolte di esempi e una minuta discussione del fenomeno, per l'italiano, dove pure il construtto era stato asservato dai grammatici del Cinquecento e del Seicento, no si hanno che brevi cenni delle grammatiche (Fornaciari, ecc.); mentre sarebbe desiderabile una monografia [...] (Migliorini, 1952, 113).

Cita exemplos como *risponder secco, risponder netto, scrivere fitto, colpir sodo, mangiar pesante, bere grosso, tagliar corto,* etc.

Como no caso do francês, a conversão do adjectivo em advérbio é largamente usada em grandes zonas dialectais. Os dialectos do sul da Itália e a língua sarda utilizam o adjectivo onde o italiano padrão impõe o advérbio em *–mente* (Rohlfs, 1972, vol. III, 127 e Krenn, 1993, 311). O próprio do italiano é a generalização da flexão que muitas vezes inclui atributos nitidamente adverbiais, como no exemplo citado por Meyer-Lübke do romance *I promessi sposi* de Manzoni: «le sue lagrime corsero più facili» (Meyer-Lübke, 1974, vol. III: 448). É importante aqui observar que os dialectos do sul da Itália e o sardo restiram ao sufixo românico *–mente* **porque já dispunham de um mecanismo funcional** e porque não foram obrigados a utilizar este sufixo imposto pelas normas da língua padrão.

4.5. Conclusões

1. A conversão é o único mecanismo comum a todas as línguas românicas. Podemos portanto supor que este mecanismo já funcionou em latim vulgar, isto é no latim falado inculto. Não se trata portanto de um «abuso moderno».

2. A conversão é o mecanismo da tradição oral nas línguas românicas. Tornou-se evidente que a conversão é tanto mais frequente, hoje em dia, quanto menos forte foi a influência da norma escolar (norma escrita culta): dialectos, fala popular, fala inculta.

3. A conversão é o mecanismo que marcou fortemente as línguas românicas no Novo Mundo. Podemos supor que os colonizadores trouxeram este mecanismo ao Novo Mundo. É provável que o isolamento de muitas áreas linguísticas e as condições de contacto linguístico no Brasil tenham contribuído para favorecer a conversão como mecanismo mais simples de formação de advérbios.

4. A frequência dos advérbios em *-mente* depende historicamente da influência da norma linguística e nomeadamente do grau de escolaridade atingido num país. Esta influência foi bem mais forte na Europa do que no Novo Mundo. Na França, onde a norma mais influência teve, o mecanismo da conversão limita-se aos dialectos e ao *argot*, quer dizer a espaços linguísticos que a norma culta pouco atingiu.

5. O português arcaico e medieval

É evidente que os documentos escritos têm valor duvidoso num caso como o nosso em que a tradição escrita culta parece ser o principal responsável pela repressão do mecanismo da conversão. Por outro lado, os códigos oral e escrito não constituem sistemas fechadas. A norma oral aparece por vezes em textos escritos mesmo quando não é idêntica à norma da escrita culta. Em cartas entre amigos, as normas do código oral têm às vezes mais vigor que as do código escrito. Já mencionei que em textos franceses anteriores aos grandes esforços de normalização a conversão aparece com muita naturalidade. Podemos supor que se deveriam encontrar exemplos da conversão de adjectivos em advérbios em textos do português arcaico e medieval. Limitar-me-ei a citar as observações de alguns linguístas especializados.

Segundo José Joaquim Nunes a conversão já existiu na época imperial, chegando a pôr de lado os processos de sufixação por *-iter, -ʻ ,* etc.:

Estes processos de formação adverbial [conversão do adjectivo] herdou o português, com as demais línguas românicas, do latim, especialmente o falado na época imperial, segundo o testemunho dos gramáticos, que censuram algumas das expressões em uso no seu tempo, mas, afora eles, ainda este conhecia outros, dos quais muitos deviam ascender ao seu período mais arcaico; tais eram o emprego de velhos acusativos em *-im*, como *sensim, pedetentim, passim, certim,* etc. e a adjunção dos sufixos *-tus, -ter* e ainda o *-e* do antigo ablativo-

instrumental a substantivos e adjectivos, como em *radicitus, coelitus, constanter, firmiter, juste, probe, romanice, gallice,* etc. Estas formações, porém, foram postas de parte pela língua popular, restando apenas da última alguns raros advérbios, como *bem, mal, longe, tarde* e poucos mais [...] (Nunes, 1960, 349).

Parece que já na época imperial houve gramáticos que censuraram o tipo popular da conversão. É portanto possível que as críticas normativas dirigidas contra a conversão são tão antigas como o processo criticado. Isto leva-nos a crer que a conversão sempre foi um mecanismo coloquial (popular). Nunes menciona os seguintes sintagmas: *comprar caro, comprar barato*[7]*, morar próximo/junto/distante, falar alto/baixo, ficar certo, andar ligeiro, vir privado* ('depressa'), *estar contino* (arc. e pop.). (Nunes, 1960, 348).

O estudioso alemão Huber menciona toda uma série de adjectivos adverbializados:

Manche Adjektiva bleiben auch in adverbieller Verwendung unverändert, d.h. im Mask.: z.B. *muit'aficado* CD. sehr inständig, *aguisado* passend, richtig, *alegre* (Euf. 360), *aposto* CA. passend, mit Anstand, *certo* CD. gewiß, *dõado* geschenkt, umsonst, *festinho* (CA., CV., CM.) eilig, *fremoso* CD. schön, nett, *saboroso* CD. angenehm, lieblich, *sobejo* CD. übermäßig, über alle Maßen (Huber, 1933, 147).

Citemos também o que García de Diego dizia sobre o galego:

De la misma manera que en los demás romances se han perdido en gallego los sufijos que el latín utilizaba para la formación de los adverbios de modo [...]. Para compensar esta pérdida nuestra lengua dispone de otros recursos: [...] b) Tomando como adverbio el mismo calificativo, de cualquier terminación que sea: *rigidu* [>] *rijo = rejo, bassu* [>] *baijo, invitus* ant. *ambidos* (*a envidos* en las *Cánt.,* ant. cast. *amidos* [...]), 'contra su voluntad', *quietu* [>] *quedo, festinu* [>] *festynno* en las *Cánt.,* 'rápidamente' (*festino* en Hita, 509), *vivace* [>] *viaz* en las Cántl, 'agilmente' *bonu* [>] *bo* [...] (García de Diego, 1909, 147).

Segundo este autor, a conversão foi um dos mecanismos que permitiram compensar a perda dos antigos sufixos. Verifica-se portanto a existência do mecanismo da conversão no português que se utilizava quando começou a conquista do Novo Mundo. O *Corpus do português medieval* actualmente constituido por uma equipa de professores na Universidade Nova de Lisboa sob a direcção de Maria Bacelar do Nascimento permitirá sem dúvida maior clareza.

6. Do latim ao português: pistas para a investigação futura

Não pretendo, nesta pequena contribuição, descrever a história do sistema adverbial românico deste o latim até hoje (mais pormenores em Hummel, no prelo A, capítulo 9). O meu objectivo limita-se a formular uma hipótese acerca da diacronia deste sistema adverbial, combinando dados diatópicos, diastráticos e diafásicos obtidos em épocas mais recentes. Queria mencionar, no entanto, que o mecanismo da conversão já existiu no latim.

Na norma culta do latim, o processo normal é o da sufixação por uma série de sufixos. Os sufixos mais frequentes são -‘ e *-iter:*

Regras principais:

longus, longa, longum (adj.) → *long‘* (adv.)

fortis (adj.) → *fortiter* (adv.)

Em alguns casos existem duas formas:

firmus (adj.) → *firm‘* (adv.) e *firmiter* (adv.)

humanus (adj.) → *human‘* (adv.) e *humaniter* (adv.)

Uma parte dos sufixos, entre eles o sufixo -‘ ,são antigos *casos* (*instrumentalis)* que já tinham perdido esta função na época do latim clásico. Esta observação poderia ser importante, na medida em que a concepção do advérbio como mero caso do adjectivo está bem mais perto de uma conversão que a concepção do advérbio como palavra formada a partir de adjectivos por sufixação.

A conversão parece existir a título de excepção, ou seja, aparece como tal quando se estudam textos escritos:

Excepção: *facilis* (adj.)→ *facil*(adj. acc. sg. neutro) → *facil*(adv.)

Encontram-se mais exemplos, já na época clásica:

dulce ridentem Lalagen amabo, dulce loquentem (Hor., *Carm.* **1**, 22, 23-24). (Dias, 1959,66)

O modelo latim foi imitado no português:

Doce tanges, Pierio, doce cantas (Ferreira, *egl. 2.,* ap. Moraes). (Dias, 1959, 65)

Karlsson menciona, além disso, os seguintes advérbios: *brev , difficil, grav, celer, concord, dispar, dulc, fidel, grand , imman, immortal, impun, iug, lugubr, mit, perenn, perspicac , praecoqu, procliv, segn, sublim, vil* (Karlsson, 1981, 17).

Lembramos que *facil* deu origem a adjectivos nas línguas românicas que fazem parte dos adjectivos frequentemente adverbializados e que mais penetração têm nos textos escritos. É o caso do pt. *fácil,* do esp. *fácil* y do fr. *facile,* para mencionar apenas as línguas românicas cujo uso conheço por experiência própria. É um caso curioso, na medida em que o esp. *fácil* não procede directamente da forma latina porque, neste caso, se teria perdido a *f-* inicial. Será que as propriedades semânticas deste adjectivo tiveram um papel decisivo para que a sua conversão em advérbio chegasse a generalizar-se nas línguas românicas?

Conclusão: Não cabe dúvida de que a conversão já existiu no latim, embora seja difícil pronunciar-se sobre a sua frequência na linguagem informal. Sabemos no entanto que não passou de ser um mecanismo ocasional e marginal na linguagem escrita culta. Não podemos afirmar nem rejeitar nenhuma das duas hipóteses seguintes: 1. A conversão como processo predominante já no latim informal de todas as épocas. 2. A origem da conversão como processo predominante durante a formação das línguas românicas a partir de um latim vulgar onde a conversão teria sido um processo entre vários. Temos algumas indicações da existência da conversão no latim clásico. Não é de excluir que se trate de elementos do código oral informal que aparecem por vezes no código escrito, como também acontence hoje. O mais provável é, a meu ver, a hipótese de que a conversão foi um mecanismo existente mas bastante limitado no latim clásico. No latim vulgar, este mecanismo económico conheceu uma expansão natural pela perda do código culto (escrito). A próprio perda da categoria funcional dos casos, que fez aparecer muitos advérbios como casos de um adjectivo, poderá ter contribuído para dinamizar o mecanismo da conversão.

7. O carácter universal da conversão e a explicação diacrónica

O carácter universal de um mecanismo linguístico não pode nunca explicar uma evolução histórica concreta. Se fosse esse o caso, todas as línguas conheceriam somente o mecanismo da conversão. O que pode acontecer, sim, é a favorização do mecanismo mais económico em determinadas contextos, como por exemplo o contacto linguístico permanente no Novo Mundo. O que tem a conversão de económico ou de universal? O carácter universal da conversão explica-se simplesmente pelo facto de cada falante saber que pode formar advérbios a partir de adjectivos, ou seja, qua ambas as categorias são *fundamentalmente* a mesma. A marcação das categorias por sufixos ou casos é um recurso morfológico *suplementar* que serve para marcar o que já está plenamente justificado a partir da função de atributo. Daí possívelmente a relativa debilidade dos sufixos adverbiais na diacronia das línguas românicas, assim como a sua maior frequência na linguagem formal. A perda de influência da norma culta latina e as diversas circunstâncias de contacto linguístico no território conquistado pelos romanos poderiam ter favorecido o mecanismo económico da conversão, uma vez que não era desconhecido no latim.

Conclusão geral

Mostrei que o mecanismo da conversão do adjectivo em advérbio está longe de ser um abuso moderno. Trata-se, pelo contrário, do único mecanismo de formação de advérbios produtivo comum às línguas românicas examinadas aqui. É o mecanismo da tradição oral que aparece principalmente nos códigos orais pouco influenciados pelos esforços normativos (dialectos, *argot*, linguagem popular, linguagem informal, etc.). No código formal, que corresponde à norma culta (escrita), predomina o mecanismo da sufixação com *-mente*, com excepção do

romeno que só conhece a conversão.

Do ponto de vista da teoria dos registos de linguagem, parece portanto pertinente a distinção, pelo menos na sincronia actual das línguas românicas, entre código formal e código informal. Os diferentes registos pertenceriam a um destes códigos ou aos dois códigos (código neutral). Os termos de «Distanzsprache» (linguagem de distância) e de «Nähesprache» (linguagem da proximidade), propostos por Koch / Oesterreicher 1990, parecem exprimir antes *efeitos* possíveis daquilo que melhor seria chamado *código formal* e *código informal.* Esta abordagem explicaria, por exemplo, o frequente uso do adjectivo adverbializado na publicidade da televisão brasileira. Compare-se, a este respeito, a frase publicitária autêntica *Até o ferro desliza mais suave!,* utilizada na televisão brasileira para descrever os efeitos de um detergente amaciador, com a frase alternativa *Até o ferro desliza mais suavemente!* Podemos dizer, unindo a minha abordagem com a de Koch/Oestereicher e a de Bühler, que o adjectivo adverbializado pertence ao *código informal* que tem como *função sintomática* (Bühler, 1982, 28) a da *proximidade* e como *função apelativa* (Bühler), no caso da publicidade, a da *persuasão*. Até no caso do francês, conhecido pelo vigor das normas do código formal, observa-se um frequente uso do adjectivo adverbializado na linguagem publicitária, muitas vezes atribuído à influência do inglês e severamente criticado do ponto de vista da norma formal[8].

Do ponto de vista da teoria das categorias ou classes de palavras tornou-se evidente a utilidade da arqui-categoria dos atributos que se subcategoriza, essencialmente no código formal, em adjectivos e advérbios. A utilidade desta abordagem confirmou-se tanto na perspectiva sincrónica como também na diacrónica, na medida em que a conversão apareceu como uma neutralização da oposição adjectivo/advérbio dentro do sintagma verbal que só podemos explicar pela existência de uma arqui-categoria: a dos atributos.

Na perspectiva diacrónica, parece evidente que tanto os colonizadores francófonos da Louisiana como os colonizadores do Novo Mundo luso-hispánico trouxeram o mecanismo da conversão do adjectivo em advérbio como processo produtivo quando chegaram ao novo continente. O contexto de contacto linguístico e a influência bastante limitada da norma culta (escolaridade) favoreceram provavelmente a maior divulgação do mecanismo económico da conversão no Novo Mundo, enquanto que na Europa a norma culta chegou a marginalizar a conversão, com excepção do romeno que ficou isolado do resto da România. No que diz respeito à origem deste processo, limitei-me a esboçar algumas pistas de investigação. Cabe à futura investigação esclarecer-nos com mais pormenor sobre a origem da conversão no caso da formação dos advérbios nas línguas românicas.

Bibliografia

- Henri Bauche, *Le langage populaire,* Paris, Payot, 1920.

- Evanildo Bechara, *Moderna gramática portuguesa,* Rio de Janeiro, Lucerna, 1999, 37.ª ed. revista e ampliada.

- Annegret Bollée, «Frankophonie IV. Regionale Varianten des Französischen außerhalb Europas I», *Lexikon der Romanistischen Linguistik,* (eds. Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt), Tübingen, Niemeyer, 1990, vol. V,1, p. 740-67.

- Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart / New York, Gustav Fischer, 1982 [=1934].

- Joaquim Mattoso Câmara Júnior, *História e estrutura da língua portuguesa,* Rio de Janeiro, Padrão, 1979, 3ª ed.

- Castilho 1991 (v. *Gramática do português falado,* vol. I).

- Marilyn J. Conwell / Alphonse Juilland, *Louisiana French Grammar,* vol. I, Den Haag, Mouton, 1963.

- Celso Ferreira da Cunha / Luís F. Lindley Cintra, *Nova gramática do português contemporâneo,* Lisboa, Sá da Costa, 1984.

- George de Mello, «Adjetivos adverbializados en el español culto hablado de diez ciudades», *Lingüística española actual* 14 (1992) 225-42.

- Olaf Deutschmann, *Zum Adverb im Romanischen*, Tübingen, Niemeyer, 1959.

- Augusto Epiphânio da Silva Dias, *Syntaxe historica portuguesa,* Lisboa, Livraria Clássica, 1959, 4ª ed.

- Frédéric C. Diez, *Grammaire des langues romanes,* vol. I, Genève, Slatkine, 1973 [=1874-76], 3e éd. refondue et augmentée.

- Joseph Dunn, *A Grammar of the Portuguese Language,* London, Nutt, 1930.

- Ulrich Engel et al., *Kontrastive Grammatik. Deutsch-rumänisch*, vol. I et II, Heidelberg, Groos, 1993.

- Vicente García de Diego, *Elementos de gramática histórica gallega,* Burgos, 1909 [edición facsimilar in: *Verba,* anexo 23, Santiago de Compostela, 1984].

- *Gramática do português falado,* vol. I, (ed. Ataliba Texeira de Castilho), Campinas, Editora da Unicamp, 1991, 2ª ed.

- *Gramática do português falado,* vol. II, (ed. Rodolfo Ilari), Campinas, Editora da Unicamp, 1992.

- Lars-Otto Grundt, *Études sur l'adjectif invarié en français*, Bergen etc., Universitetsforlaget, 1972.

- Wilhelm Heise, *Zur historischen Syntax des adverbial gebrauchten Adjektivs im Französischen, Romanische Forschungen* 31 (1912) 873-1038.

- Joseph Huber, *Altportugiesisches Elementarbuch,* Heidelberg, Carl Winter, 1933.

- Martin Hummel, «Zur Übersetzung adverbaler Adjektive aus dem Spanischen ins Französische. Mit einem kurzen Blick auf das Italienische und Portugiesische», *Grammatische Strukturen und grammatischer Wandel: Festschrift für Klaus Hunnius zum 65. Geburtstag* (eds. Udo L. Figge / Franz-Josef Klein / Annette Martinez Moreno), Bonn, Romanistischer Verlag, 1998, 209-233.

- Martin Hummel, *Adverbale Adjektive im Spanischen,* Tübingen, Narr, [no prelo A].

- Martin Hummel, «Considerações sobre os tipos *ela fala esquisito* e *ela chega cansada* no português coloquial e literário do Brasil e de Portugal», *Actas do «Colóquio internacional: A Investigação do Português em África, Ásia, América e Europa: balanço e perspectivas», Berlin 23.-27. März 1998* [no prelo B].

- Martin Hummel, «Adjectif adverbal, adverbe en *-ment* et adverbe court», [no prelo C].

- Ilari 1992 (v. *Gramática do português falado,* vol. II).

- Charles E. Kany, *Sintaxis hispanoamericana*, versión española, Madrid, Gredos, 1969.

- Keith E. Karlsson, *Syntax and Affixation. The Evolution of MENTE in Latin and Romance,* Tübingen, Niemeyer, 1981.

- Peter Koch / Wulf Oesterreicher, *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch,* Tübingen, Niemeyer, 1990.

- Herwig Krenn, «Vom lateinischen zum romanischen Adverb», *Grammatikographie der romanischen Sprachen,* (ed. Christian Schmitt), Bonn, Romanistischer Verlag, 1993, p. 302-18.

- Manu Leumann / Johann Baptist Hofmann / Anton Szantyr, *Lateinische Grammatik,* vol. II: *Lateinische Syntax und Stilistik,* München, Beck, 1972, verbesserter Nachdruck der 1. Aufl. von 1965.

- Clarinda de Azevedo Maia, *História do galego-português. Estado linguístico da Galiza e do*

Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI, Coimbra, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997 [=1986].

- Gladstone Chaves de Melo, *Gramática fundamental da língua portuguesa,* Rio de Janeiro, Livro Técnico, 1978, 3ª ed.

- Wilhelm Meyer-Lübke, *Grammaire des langues romanes,* vol. II e III, Genève, Slatkine, 1974 [=1890-1906].

- Bruno Migliorini, «Il tipo sintattico *votate socialista», Lingua nostra* 13 (1952) 113-18.

- Gérard Moignet, «L'incidence de l'adverbe et l'adverbialisation des adjectifs», *Travaux de linguistique et de littérature* 1 (1963) 175-94.

- José G. Moreno de Alba, *Nuevas minucias del lenguaje,* México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

- José Joaquim Nunes, *Compêndio de gramática histórica portuguesa,* Lisboa, Livraria Clássica, 1960, 6ª ed.

- Mário A. Perini, *Gramática descritiva do português,* São Paulo, Ática, 1998, 3ª ed.

- Harm Pinkster, *Latin Syntax and Semantics,* London / New York, Routledge, 1990.

- Antonio Salvador Plans, «Spanisch: Areallinguistik VIII. Südamerika», *Lexikon der Romanistischen Linguistik* (eds. Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt), Tübingen, Niemeyer, 1990, vol. VI,1, p. 567-77.

- Bernard Pottier, *Lingüística moderna y filología hispánica,* Madrid, Gredos, 1970.

- C.-M. Robert, *Questions de grammaire et de langue française,* Amsterdam, Brinkmann, 1886.

- Gerhard Rohlfs, *Historische Grammatik der Italienischen Sprache und ihrer Mundarten,* vol. III, Bern (Francke) 1972, 2 ª ed.

- Armin Schütz, *Die sprachliche Aufnahme und stilistische Wirkung des Anglizismus im Französischen aufgezeigt an der Reklamesprache (1962-1964)*, Meisenheim / Glan, Hain, 1968.

- Robert Léon Wagner / Jacqueline Pinchon, *Grammaire du français classique et moderne,* Paris, Hachette, 1987 [dépot légal], éd. revue et corrigée.

Notas

1. Cf. Pottier, *Lingüística moderna y filología hispánica:* 220-1.

2. Não concordo com Perini que considera *rápido* como adjectivo: "[...] em (64) *Ela escreve rápido*. [,] *rápido*, que provavelmente deve ser considerado um adjectivo, está modificando um verbo (Perini, 1998, 342). Chaves de Melo propõe o termo "palavras adverbiadas" (1978, 105).

3. Castilho 1991, 95-7 e Ilari, 1992: 299-303. Mais pormenores em Hummel, no prelo B. Os autores não dão frequências exactas por categoria. Também não fornecem dados sobre o emprego de adjectivos adverbializados no *corpus*. Convém portanto analisar novamente o *corpus* sob estes aspectos.

4. É evidente que

5. Os acadianos do Canada que se refugiaram na Louisiana no século XVIII não se distinguem, a este respeito, dos francófonos que tinham vindo antes para a Louisiana.

6. Infelizmente, o autor inclui os adjectivos adverbais flexionados do tipo *ela chega cansada* no grupo dos adjectivos adverbializados. Trata-se no entanto de adjectivos e não de advérbios (v. Hummel, no prelo B). Podemos, apesar deste problema, considerar os resultados de De Mello

como tendências que caracterisam sobretudo os adjectivos adverbializados, na medida em que só 18 das 187 ocorrências correspondem a adjectivos flexionados.

7. Corominas indica para cast. *barato* a origem *de bajo precio.* Menciona ainda a forma *comprar a barato.* Poder-se-ia portanto explicar pela elisão da preposição *a*.

8. V. Wagner/Pinchon, 1987, 150; Moignet, 1963, 178; Schütz, 1968, 104-5.

A face exposta da língua portuguesa

Maria Helena Mira Mateus
Universidade de Lisboa

O convite que recebi para fazer uma intervenção nesta mesa redonda – e que desde já agradeço – levou-me a pensar em múltiplas coisas que gostaria de dizer sobre o português e que não caberiam no tempo que me foi atribuído. Resolvi portanto falar um pouco, e apenas para despertar o apetite, do meu especial amor na linguística: a **fonologia**, com particular relevo para a **prosódia**. Não é por acaso que o estudo desta roupagem sonora da língua tem longa e variada tradição. É esse nível sonoro que provoca as nossas mais imediatas reacções, de adesão ou de rejeição. É sobre ele que todos os indivíduos se sentem competentes para produzir julgamentos de valor e apreciações estéticas. Por isso lhe chamei **a face exposta da língua**, tão exposta e tão sensível, tão variável e tão indiciadora das nossas origens mais longínquas.

Senão vejamos: é a brincar com os sons que aprendemos a falar, é imitando uma certa melodia que encetamos na vida os nossos diálogos, é pela forma de pronunciar que de imediato julgamos localizar o nosso interlocutor, é muitas vezes na alternância dos sons que entendemos os diferentes significados. Essa alternância provém dos **traços específicos** de cada som como elemento do sistema fonológico da língua. Quem não recorda as unidades distintivas de *pala* / *bala / sala / mala / rala / tala /vala / sala / gala*? Existem contudo certas propriedades sempre presentes em todos os sons – a altura, a duração, a intensidade – cujo reconhecimento decorre da relação que estabelecem entre os sons em sequência. Estas são as **propriedades prosódicas**, que podem incidir sobre um segmento ou um conjunto de segmentos, que são a base da melodia, as fascinantes propriedades da poesia da língua.

Um dos traços prosódicos enraizados na nossa intuição é a **sílaba**. Não é difícil argumentar sobre a sua existência: na aquisição da linguagem, os meninos produzem sequências com o mesmo número de sílabas do que as daquelas palavras que ainda não sabem pronunciar; no grupo de amigos, criam-se linguagens secretas baseadas na sílaba; quando nos enganamos, não raro trocamos o lugar de partes ou da totalidade da sílaba; e ninguém desconhece que escritas silábicas surgiram nos tempos antigos.

Mas o que é uma sílaba? Uma construção perceptual, isto é, criada no espírito do falante. Por isso nos é difícil aprisioná-la, escapa-se pelos entrestícios das definições.

Uma sílaba tem obrigatoriamente uma **rima**: é o seu **núcleo**, o seu "clímax". Em português, as vogais, e só as vogais, são núcleo de sílaba, como em *pé,* em *tu* e em *má*. As vogais nucleares podem estar seguidas de uma semivogal – um núcleo complexo – como em *pai* e em *boi*. Precedendo a rima está o **ataque** que geralmente é uma consoante. Em português todas as consoantes simples podem ser ataque de sílaba. Se duas consoantes formam um ataque, elas devem dispor-se segundo o **princípio da sonoridade**, que estipula que a sonoridade de uma sílaba cresce em direcção ao núcleo e decresce para o final. O par de consoantes ideal para cumprir este pricípio é uma oclusiva (/p/, /t/, /k/, /b/, /d/ ou /g/, a menos sonora das consoantes) seguida de uma líquida (/R / ou /l/, a mais sonora das consoantes), como nas sílabas iniciais de *prato, branco, cravo, claro, plano.* Para o constituinte final da rima, a **coda**, existem poucos candidatos em português: apenas /R /, /l/ (que na maioria dos dialectos brasileiros é relizada como /w/) e /s/, como em *mar, mal* e *más*. A estrutura interna das sílabas é hierárquica, como se pode ver na representação das sílabas de prato e

Em português europeu as duas consoantes em ataque violam muitas vezes o princípio estabelecido. Por isso temos *amnésia, pneu, psicologia, absurdo, afta*, *captar*. Esta violação é superficial, e muitos argumentos podem ser avançados para propor que, no nível subjacente, na nossa percepção da sílaba, há um **núcleo vazio** que separa as duas consoantes. Esse núcleo vazio é preenchido por uma vogal epentética no português do Brasil, e assim encontramos *ami-nésia, pi-neu, pi-sicologia, abi-surdo, afi-ta, capi-tar*. Esta é uma das evidentes diferenças entre as duas variedades que, afinal, se limita ao preenchimento, numa delas, o que na outra é deixado vazio. Mas a peculiaridade destes estranhos ataques aprofunda-se com a supressão constante da bem portuguesa vogal átona [ö]. Surgem então nos dialectos europeus palavras que aparentemente (e só em superfície) têm três consoantes seguidas, como *telefone*, ou quatro como *despegar*, cinco como *despregar* e mesmo seis como *desprestigiar*. Sílabas de onde "voaram" (desapareceram) os núcleos porque a vogal alta [i], que já tinha recuado para o centro do sistema realizando-se como [ö], sofreu a mais extrema das reduções: deixou de se pronunciar. E deste modo se criou uma das distâncias mais óbvias entre as duas variedades do português.

Deixemos agora a sílaba e as suas distâncias para olharmos algo que, sendo prosódico, une as duas margens do Atlântico: o **acento de palavra**.

A tradição diz-nos que as palavras em português podem ser agudas ou oxítonas, graves ou paroxítonas e esdrúxulas ou proparoxítonas conforme o acento tónico se encontra na última, penúltima ou antepenúltima sílaba, sendo predominantes as graves. Existe porém outra forma de as classificar que permite unir na

mesma classe palavras como *casa*, *mulher* e *avó* que tradicionalmente se situam em dois grupos: o das graves e o das agudas. Essa outra classificação mostra também que os verbos e os não-verbos (nomes e adjectivos, advérbios e preposições) têm dois tipos de acentuação. Os não verbos (chamemos-lhes nomes por convenção) são acentuados na **última vogal do radical**; os verbos têm acentuação variável.

Vejamos os nomes: palavras como *casa*, *menino* e *sede* terminam por vogais, [Œ], [u], [ö], que se seguem ao radical e que integram as palavras numa classe nominal. Essas vogais nunca são acentuadas e portanto o acento incide sobre a última vogal do radical. Em *mulher, amor, funil, azul* o radical termina em consoante, incidindo o acento sobre a sua última vogal. E finalmente *avó, café, marajá, romã, espadachim* têm radical terminado em vogal tónica, oral e nasal, que também exibe proeminência acentual. E até palavras como *chapéu, calhau, irmão*, com ditongo final do radical, são acentuadas nessa sílaba. Restam-nos as verdadeiras excepções, ou seja, as acentuadas na penúltima vogal do radical, como *frágil* e *órfão*, ou *dúvida*, e *metáfora*. A aplicação do acento nestas palavras, com a sua regularidade e a regularidade das suas excepções, tem portanto em conta a estrutura morfológica.

E com os verbos, o que sucede? Um pouco mais de diversidade. Um grupo de tempos verbais – chamemos-lhes 'tempos do passado' – recebe o acento sobre a vogal temática, que marca a conjugação. É assim com *cantava*, *falasse*, *partiu*, *comeste, andara, subirem* e tantas mais. Outro grupo – os 'tempos do futuro' – tem acento na primeira vogal do morfema de tempo-modo-aspecto. E assim sucede com *cantarei* e *encantaria*. Os restantes – os 'tempos do presente' – recebem acento na penúltima vogal da palavra, como *falo*, *falas* ou *falamos*, e *beba*, *bebas* ou *bebamos*. Mas note-se, os morfemas de pessoa são imunes ao acento, tal como as vogais finais que marcam a classe dos nomes. Por todas estas variações, ainda que classificáveis, se considera que o português é uma **língua de acento livre**.

Mas o acento é também um construtor de melodia. Como é isso possível se até agora só verificámos a sua relação com a estrutura morfológica das palavras? Sendo um facto prosódico, ele é passível de uma análise métrica. Sucede que, em português, tal análise métrica converge com os aspectos pertinentes da estrutura morfológica. Assim, imaginemos uma **onda** constituída por picos e cavas. Se a onda se espraiar da direita para a esquerda sobre a palavra, e a cava começar na primeira vogal encontrada ou, no caso de ausência, na margem direita da palavra, teremos uma acentuação adequada na última vogal do radical dos nomes. A acentuação das excepções é conseguida porque nessas palavras a última vogal do radical é marcada lexicalmente como não acentuável. Nas formas verbais a cava inicia-se sobre os morfemas de pessoa como *–mos*, 1ª pessoa do plural (veja-se *devemos*) ou *–i* e *–u,*, morfemas pessoais do pretérito perfeito que são imunes ao acento (veja-se *falei* e *bateu*). Para incidir sobre a vogal temática, os morfemas de tempo-modo-aspecto dos tempos do passado que os possuem (o pretérito imperfeito ou mais-que-perfeito do indicativo ou o imperfeito do conjuntivo), quando se encontam em penúltimo lugar, são marcados como não acentuáveis, (p.ex. *cantáramos*, *dançássemos* e *comíamos*).

Para quê construir um modelo métrico de atribuição do acento? Exactamente porque o acento marca **metricamente** o nível sonoro da língua e é um factor constitutivo do **ritmo** da fala. E ainda, e sobretudo, porque um tal modelo, aplicando-se a todas as línguas sob o princípio do ritmo métrico, terá de definir somente os parâmetros que caracterizam cada uma. São parâmetros a **direcção** de espraiamento da onda (da direita para a esquerda em português), a **ordem** de sucessão das cavas e picos e o **lugar** dos elementos não acentuáveis.

E finalmente, não posso deixar de me demorar um pouco sobre um dos aspectos mais marcantes do português: a **harmonia vocálica** dos verbos. Aqui saímos da prosódia mas mantemo-nos no nível dos sons, naquela alternância de vogais que escapa aos ouvidos de falantes de outras línguas. A que formas me refiro? À diferença entre *devo* e *deves*, ou *como* e *comes*, e a outra mais evidente, *durmo* e *dormes*, *firo* e *feres*.

Antes de mais, uma afirmação: nos tempos do presente (presentes do indicativo e conjuntivo) a vogal temática é suprimida antes de outra vogal. Este facto torna-se evidente se olharmos a constituição interna destas formas:

Presente do Indicativo		
fal+a+o	dev+e+o	part+i+o
fal+a+s	dev+e+s	part+i+s
fal+a	dev+e	part+i
fal+a+mos	dev+e+mos	part+i+mos
fal+a+m	dev+e+m	part+i+m
Presente do Conjuntivo		
fal+a+e	**dev+e+a**	**part+i+a**
fal+a+e+s	**dev+e+a+s**	**part+i+a+s**
fal+a+e	**dev+e+a+s**	**part+i+a**
fal+a+e+mos	**dev+e+a+mos**	**part+i+a+mos**
fal+a+e+m	**dev+e+a+m**	**part+i+a+m**

No presente do indicativo a supressão só ocorre na primeira pessoa do singular. No presente do conjuntivo, ocorre com todas as pessoas porque o morfema desse tempo é sempre uma vogal

Para explicar a harmonia vocálica, façamos primeiro uma incursão horizontal, uma viagem pelas três conjugações. No conjuntivo, analisamos apenas as formas em que a vogal do radical é acentuada, porque apenas essa manifesta a harmonia vocálica.

Vejamos os verbos*levar* e *morar*, *dever* e *mover*, *ferir* e *dormir*

Presente do Indicativo, 1ª pessoa do singular

l[é]vo	m[ɔ́]ro	d[é]vo	m[ó]vo
	f[í]ro	d[ú]rmo	

Presente do Conjuntivo, 1ª, 2ª e 3ª pessoas do singular, e 3ª do plural

l[é]ve	m[ɔ́]re	d[é]va	m[ó]va
	f[í]ra	d[ú]rma	
l[é]ves	m[ɔ́]res	d[é]vas	m[ó]vas
	f[í]ras	d[ú]rmas	
l[é]ve	m[ɔ́]re	d[é]va	m[ó]va
	f[í]ra	d[ú]rma	
l[é]vem	m[ɔ́]rem	d[é]vam	m[ó]vam
	f[í]ram	d[ú]rmam	

Estas formas verbais mostram que as vogais acentuadas são:
[ɛ] e [ɔ] nos verbos de vogal temática /a/ (1ª conjugação)
[e] e [o] nos verbos de vogal temática /e/ (2ª conjugação)
[i] e [u] nos verbos de vogal temática /i/ (3ª conjugação)

Como se verifica, as vogais acentuadas que alternam – baixas [E]e [ ], médias [e] e [o] e altas [i] e [u] – ocorrem nas formas em que a vogal temática foi suprimida. Nestes casos, os verbos *levar* e *morar*, com VT baixa /a/, têm uma vogal baixa no radical; os verbos *dever* e *mover*, com VT média /e/, têm uma vogal média no radical; os verbos *ferir* e *dormir*, com VT alta /i/, têm uma vogal alta no radical.

Trata-se claramente de uma uma assimilação condicionada pela vogal temática, e por isso habitualmente se denomina harmonização vocálica. Esta harmonização consiste no espraiamento dos traços de altura da vogal temática sobre a vogal acentuada. Deve notar-se que as vogais do radical só assimilam os traços de altura e mantêm os valores dos outros traços que as identificam: [recuado] e [arredondado].

Alguns tipos de verbos escapam à harmonização vocálica: os verbos com vogal do radical /i/ e /u/, como *virar* e *furar* ou *viver* e *iludir* (p.ex. *furo* f[ú]ro, não *f[ ]ro; *vivo* v[í]vo, não *v[é]vo, etc.). Mas não só estes. Também os verbos com vogal final do radical /a/ não exibem uma alternância, o que é evidente nas formas, por exemplo, de *falar*, *bater* e *partir* que mantêm a vogal baixa nas três conjugações, independentemente, portanto, da altura da vogal temática (cf. f[á]lo, b[á]to, p[á]rto; f[á]le, b[á]ta, p[á]rta , etc.). Assim, a vogal que sofre a assimilação tem duas restrições: não pode ser [+alta], /i/ ou /u/, e não pode ser /a/ ([+recuada, -arredondada].

No Presente do Indicativo existe uma outra peculiaridade das vogais acentuadas /e/ e /E /, /o/ e / / , mas agora nas formas em que a vogal temática se mantém (i.e., nas 2ª e 3ª pessoas do singular e na 3ª do plural). Nestas formas, apenas as vogais baixas ocorrem. Vejam-se os exemplos:

Presente do Indicativo (2ª e 3ª pessoas do singular e 3ª do plural)

l[é]vas	m[ɔ́]ras	d[é]ves	m[ɔ́]ve
f[é]res	d[ɔ́]rmes		
l[é]va	m[ɔ́]ra	d[é]ve	m[ɔ́]v
f[é]re	d[ɔ́]rme		
l[é]vam	m[ɔ́]ram	d[é]vem	m[ɔ́]ve
f[é]rem	d[ɔ́]rmem		

Estas vogais baixas são o resultado de um processo de abaixamento que afecta as vogais do radical /e/, /E /, /o/ e / / nas três conjugações. Trata-se portanto, neste caso, de uma *segunda alternância de altura que se interrelacina com a alternância resultante da harmonização vocálica*. Vejam-se as formas de (5) com os mesmos verbos:

Presente do Indicativo
(todas as pessoas com vogal do radical acentuada)

l[é]vo	m[ɔ́]ro		d[é]vo	m[ó]vo	
f[í]ro		d[ú]rmo			
l[é]vas	m[ɔ́]ras		d[é]ves	m[ɔ́]ve	
f[é]res	d[ɔ́]rmes				
l[é]va	m[ɔ́]ra		d[é]ve	m[ɔ́]v	
f[é]re		d[ɔ́]rme			
l[é]vam	m[ɔ́]ram		d[é]vem		m[ɔ́]ve
	f[é]rem	d[ɔ́]rmem			

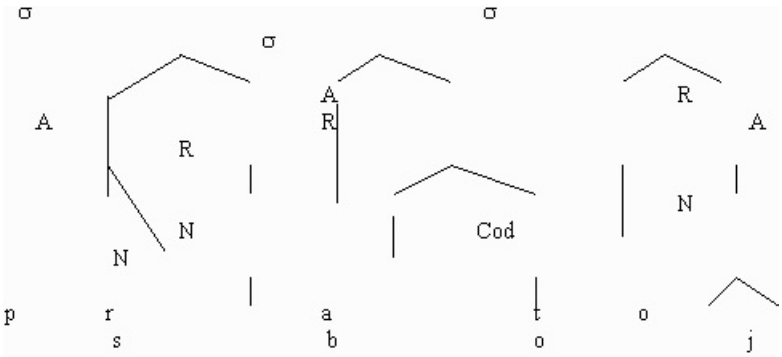
O facto de na 1ª conjugação a vogal do radical ser sempre [+baixa] e não manifestar alternância deve-se ao facto de, na 1ª pessoa do singular, essa vogal do radical se harmonizar com a vogal temática, que é [+baixa] nesta conjugação.

Os verbos com vogal do radical /i/ e /u/, [+alta], também não apresentam abaixamento (p.ex. *vives* v[í]ves e não *v[]ves, *iludes* il[ú]des e não *il[[]des, etc.).

Perdoem-me o tempo e aceitem-me o entusiasmo. Afinal, se nós, os que gostamos do português, não olharmos com amor esta face exposta da língua, quem o fará? E se não procurarmos com atenção o que ela nos diz, não poderemos atar com mais força os laços que unem os nossos falares. No Brasil, em Portugal, em África, a base comum do português é também um rasto deixado pelas nossas histórias, que se encontra sedimentado em camadas mais ou menos superficiais. E a língua é, sem dúvida, um magnífico repositório dessas memórias.

A Sílaba

Representação das sílabas das palavra *prato* e *bois* (convenções: (- sílaba; A - ataque; R - rima; N - núcleo; Cod - coda).



O Ataque: *sequências aceitáveis*.
(a) *Oclusiva+vibrante* (b) *Oclusiva+lateral*

[pr]	- *pr*ato	[kr]	- *cr*avo
[pl]	- *pl*ano		
[br]	- *br*anco	[gr]	- *gr*aça
[bl]	- *bl*oco		
[tr]	- *tr*apo		
[kl]	- *cl*aro		
[dr]	- *dr*oga		
[gl]	- *gl*ande		

Princípio de sonoridade:

"a sonoridade dos segmentos que constituem a sílaba aumenta a partir do início até ao núcleo e diminui desde o núcleo até ao fim"

Sequências inaceitáveis

(c) *Oclusiva+oclusiva* (d) *Oclusiva+fricativa* (e) *Oclusiva+nasal*

[pt] ca*pt*ar [ps] *ps*icologia
[pn] *pn*eu [dm] a*dm*irar
[bd] ab*d*ómen [bs] ab*s*urdo

(f) *Fricativa+oclusiva* (g) *Fricativa+nasal*
[ft] - a*ft*a [tm] - ri*tm*o [gn] - *gn*omo

Grupos de mais de duas consoantes

Sequências no nível fonético de 3 consoantes (e.g. *telef*one [tlfɔ̃n]- oclusiva+ líquida+fricativa), 4 consoantes (e.g. *despegar* [dʃpgár] - oclusiva+fricativa+ oclusiva+oclusiva), 5 consoantes (e.g., *despregar* [dʃpɾgár] -oclusiva+fricativa +oclusiva+vibrante+oclusiva) e 6 consoantes (e.g. *desprestigiar* [dʃpɾʃtiʒiár] - oclusiva+fricativa+oclusiva+vibrante+ fricativa+ oclusiva.

Grupos de mais de duas consoantes

Sequências no nível fonético de 3 consoantes (e.g. *telef*one [tlfn]- oclusiva+ líquida+fricativa), 4 consoantes (e.g. *despegar* [dS pgáR] - oclusiva+fricativa+ oclusiva+oclusiva), 5 consoantes (e.g., *despregar* [dS pR gáR] -oclusiva+fricativa +oclusiva+vibrante+oclusiva) e 6 consoantes (e.g. *desprestigiar* [dS pR S tiZ iáR] - oclusiva+fricativa+oclusiva+vibrante+ fricativa+ oclusiva.

O Acento

Nomes e adjectivos: acento **na última vogal do radical**

(1) (a) 'mes+a (b) me'sinh+a
mo'del+o mode'lad+o
'leit+e leita'ri+a

(2) ani'mal (3) ca'fé (4) cara'pa+u (5) ir'mã (6) (a) ir'mã+o (b) 'bem
pesso'al a'vó cha'pé+u
jar'dim nata'çã+o des'dém
a'mor chami'né pig'me+u
co'mum tu'fã+o re'fém
ra'paz alva'rá
portu 'guês pe'ru

Verbos
Presente do Indicativo *Presente do Conjuntivo*
'falo 'bato 'parto 'fale
'bata 'parta
fa'lamos ba'temos par'timos fa'lemos ba'tamos par'tamos
Pretérito perfeito
fa'l+e+i ba't+e+u
par't+i+u
fa'l+á+mos ba't+e+mos par't+i+mos
Pretérito imperfeito

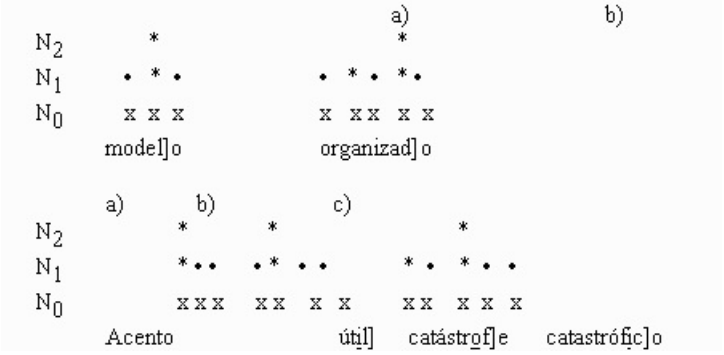
fa'l+a+va ba't+i+a
par't+i+a
fa'l+á+va+mos ba't+í+a+mos par't+í+a+mos

Futuro e Condicional

fala+'rá bate+'rá
parti'+rá
fala+'re+mos bate+'re+mos parti+'re+mos

fala+'ria bate+'ria
parti+'ria
fala+'ría+mos bate+'ría+mos parti+'ría+mos

Modelo métrico



A harmonização vocálica

Presente do Indicativo

fal+a+o dev+e+o
part+i+o
fal+a+s dev+e+s
part+i+s
fal+a dev+e
part+i
fal+a+mos dev+e+mos part+i+mos
fal+a+m dev+e+m part+i+m

Presente do Conjuntivo

fal+a+e **dev+e+a**
part+i+a
fal+a+e+s **dev+e+a+s** **part+i+a+s**
fal+a+e **dev+e+a+s** **part+i+a**
fal+a+e+mos **dev+e+a+mos** **part+i+a+mos**
fal+a+e+m **dev+e+a+m**
part+i+a+m

Verbos *levar* e *morar*, *dever* e *mover*, *ferir* e *dormir*

Presente do Indicativo, 1ª pessoa do singular

l[é]vo m[ɔ́]ro d[é]vo m[ó]vo f[í]ro
d[ú]rmo

Presente do Conjuntivo, 1ª, 2ª e 3ª pessoas do singular, e 3ª do plural

l[é]ve m[ɔ́]re d[é]va m[ó]va
f[í]ra d[ú]rma
l[é]ves m[ɔ́]res d[é]vas m[ó]vas
f[í]ras d[ú]rmas
l[é]ve m[ɔ́]re d[é]va m[ó]va
f[í]ra d[ú]rma
l[é]vem m[ɔ́]rem d[é]vam m[ó]vam
f[í]ram d[ú]rmam

Estas formas verbais mostram que as vogais acentuadas são:
[e] e [ɔ] nos verbos de vogal temática /a/ (1ª conjugação)
[e] e [o] nos verbos de vogal temática /e/ (2ª conjugação)
[i] e [u] nos verbos de vogal temática /i/ (3ª conjugação)

Verbos que escapam à harmonização: com V do radical /i/ e /u/, como *virar* e *furar* ou *viver* e *iludir* (p.ex. *furo*

f[ú]ro, não *f[ ]ro; *vivo* v[í]vo, não *v[é]vo, etc.); com V do radical /a/ (p.ex. *falar*, f[á]lo, f[á]le, *bater* b[á]to, b[á]ta; *partir*, p[á]rto; p[á]rta).

Formas com vogais baixas

Presente do Indicativo (2ª e 3ª pessoas do singular e 3ª do plural)

l[é]vas m[ɔ́]ras d[é]ves m[ɔ́]ve
f[é]res d[ɔ́]rmes

l[é]va m[ɔ́]ra d[é]ve m[ɔ́]v
f[é]re d[ɔ́]rme

l[é]vam m[ɔ́]ram d[é]vem m[ɔ́]ve
f[é]rem d[ɔ́]rmem

Presente do Indicativo (todas as pessoas com vogal do radical acentuada)

l[é]vo m[ɔ́]ro d[é]vo m[ó]vo f[í]ro
d[ú]rmo

l[é]vas m[ɔ́]ras d[é]ves m[ɔ́]ves
f[é]res d[ɔ́]rmes

l[é]va m[ɔ́]ra d[é]ve m[ɔ́]ve
f[é]re d[ɔ́]rme

l[é]vam m[ɔ́]ram d[é]vem m[ɔ́]vem
f[é]rem d[ɔ́]rmem

A Leitura da Literatura no Ensino Médio

Rosangela Silva Gomes Lemos
(FacPlan/ DF/BR)

O prazer de saber mais, de entender mais, de sentir
que crescemos como indivíduos e profissionais.
O prazer de estar perto da cultura, da Literatura, de
voltar a ser aluna, mas, principalmente,
o prazer de entender melhor o mundo e nós mesmos
(Francisca Maria Alves dos Santos - professora do ensino médio
no Distrito Federal e aluna participante do Projeto de Pesquisa).

Já se tornou comum abordar a questão da leitura e seus reflexos sobre a formação do cidadão porém, numa visão menos dramática, tem-se pesquisado, na área acadêmica, sobre como essa situação pode ser alterada. Com base nessa realidade, foi desenvolvido um trabalho destinado a alunos e professores do Ensino Médio do DF com o objetivo de conscientizar o jovem cidadão da realidade da vida e, especialmente, de nosso país por meio da Leitura da Literatura Brasileira.

Na busca constante de estimular alunos e professores a perceberem a importância da Leitura da Literatura, foram ministrados três minicursos com duração de doze horas cada um e um curso com duração de quarenta horas, propiciando a seus participantes o conhecimento de seu espaço e de sua cidade, fazendo um parâmetro entre a atualidade e os tempos idos, com discussões, exercícios, leituras e reflexões. Embora o principal veículo da comunicação seja a oralidade, é indiscutível a importância da leitura.

> *Somente com a leitura e discussão com outras pessoas*
> *é que podemos construir nossa consciência crítica, não só*
> *analisando problemas, mas também propondo soluções.*
> (Monalisa Ogliari, aluna do ensino médio no Distrito Federal).

Ao acolher alunos e professores do Ensino Médio em um único espaço, o intuito foi oferecer-lhes um campo de trabalho, novo e nada problemático, voltado para a leitura das obras literárias, proporcionando uma opção mais segura ao lidar com leitura de textos em geral. Eram estudantes, membros do corpo docente e discente de várias escolas, que haviam sido intensamente expostos a aulas de literatura tradicionais, sem prazer nas atividades tanto de alunos quanto de professores. O projeto cresceu ao longo de dois anos, atraiu o interesse não somente dos alunos, mas também de outros professores esperançosos em reverter um quadro negativo que diz respeito à leitura da Literatura.

Considerando as dificuldades que os alunos apresentam com relação à leitura das obras literárias, elas advêm do fracasso das aulas de leitura, que não proporcionam a reflexão, a análise, a crítica, a discussão sobre os assuntos ou temas abordados pela Literatura. Há de se considerar o fato de que se ensina para alunos do Ensino Médio que já possuem capacidade de abstração e, nesse sentido, é possível aprofundar as relações lógicas e dialógicas que se estabelecem na Literatura Brasileira, bem como aguçar no indivíduo a descoberta na Literatura da leitura do mundo do autor, reformulando e transformando a ordem das coisas e da própria realidade social.

O maior obstáculo com que o professor se defronta para alcançar esses alvos está no pouco conhecimento que ele tem das obras literárias. O educador antes de tudo, precisa dominar o assunto a ser ensinado. A conclusão da aluna Lizania Arcelino Soares merece ser transcrita:

> *O curso contribuiu para incentivar os professores a uma aula dinâmica, soltando a criatividade, motivando os alunos à leitura e deu abertura a análise da obra literária favorecendo o aluno situar-se no tempo e no espaço comparando os acontecimentos com a realidade brasileira de nossa época de uma forma crítica e com senso de transformação.*

Um aspecto foi amplamente discutido nos encontros: o fato de que o leitor possui um horizonte que o limita, mas que pode transformar-se continuamente, abrindo-se. Esse horizonte é o do mundo de sua vida, tudo que o cerca. A ampliação do horizonte de experiências pela leitura de textos consagrados (ou não) vai necessariamente reformular valores e modificar condutas.

Este fato pode ser comprovado nas estrofes a seguir de autoria do aluno Francisco Carlos de Aquino.

> *Minha terra tinha palmeira*

Onde se canta o que não há
Os pássaros que lá vivem
já não têm o que comer cá

Na minha terra tem paineiras
dessas que ninguém tá lá
E os pássaros que lá não cantam
já não querem se "calá"
E os que cuidam da plantação
não têm o que vomitar.

Mais uma vez ficou comprovado que estudar literatura brasileira enriquece o universo psíquico e cultural dos envolvidos, pois é buscar as raízes culturais de nosso povo e de nossa língua, é descobrir e compreender inúmeros sentidos relacionados com a história do país.

Reafirma-se, de modo geral, a contribuição do curso para o crescimento do indivíduo. Segundo Vivian Santos Monteles (aluna do ensino médio do Distrito Federal).

> *Em cada personagem literário aprendemos principalmente a ser brasileiro, a aceitar, a valorizar, a sonhar, a lutar, a viver, a querer, a sorrir, enfim, ver o mundo com outros olhos e ser muito feliz.*

A tarefa de ler um livro literário requer um grau considerado de conhecimento, de reflexão, de interpretação da nossa história social e pessoal. E isso só conseguimos realizar no decorrer de toda uma trajetória de vida, investigando a obra em busca de uma compensação que mova e comova o leitor. Na verdade, à medida que o indivíduo desenvolve as capacidades sensoriais, emocionais e racionais também se desenvolvem as suas leituras.

Ter intimidade com as palavras, entendê-las e fazer com elas o que se quiser é o sentido maior da literatura. A oportunidade de crescer deve ser dada ao aluno, através das aulas de leitura da Literatura, tornando-as prazerosas, estimulando para uma descoberta constante e propiciando a manifestação espontânea. Não é em livros de teoria literária, que se aprende a fazer boa leitura da literatura; aprende-se por intuição, na convivência íntima e prolongada com os textos variados, libertando a emoção de uma forma talvez nunca manifestada.

Desenvolver nos alunos o espírito crítico, tão temido por alguns tempos, é imprescindível para que todos nós, contínuos estudantes, possamos discernir entre ler uma obra artística com satisfação ou simplesmente lê-las sem nenhum acréscimo produtivo.

> *A construção de um Brasil melhor reflete-se na literatura brasileira, que é um instrumento de denúncia, é um alerta, um meio de vermos com olhos críticos a realidade de nossa sociedade.*
> (Depoimento da aluna do ensino médio do DF, Kátia Rodrigues).

Consciente dos bons resultados e procurando enriquecer de forma simples o projeto desenvolvido para a concretização final será editado um livro coletivo, relatando todo o processo e desenvolvimento do projeto.

A língua portuguesa na volta do milênio:
riscos e ameaças (Brasil: por uma "política" da língua)

Profa. Dra. Maria Luiza de Carvalho Armando
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Como já fiz por ocasião de outras reuniões do mesmo gênero, deixo de trazer a esta algum dos resultados de minhas pesquisas – e muito gostaria de poder fazê-lo - , em prol de um objetivo que, a meu ver, é prioritário.

Mas, antes de entrar no assunto desta comunicação, peço vênia para dedicá-la à memória de um grande filólogo brasileiro; não só em virtude do assunto que abordo, como, também, porque com seu **-** ele próprio eminente - colega Celso Cunha, enriqueceu o meu panorama do assunto e, através de formulações de especialista, deu forma mais precisa a minhas percepções e preocupações. Ademais, tendo eu tido a honra de conhecê-lo, seu contributo se fez mais vivo. Trata-se de Antônio Houaiss, recentemente falecido. Peço vênia para dedicá-la, igualmente, à memória do professor português José Luís Mendes d'Amaral, que, não por trabalho de filólogo – não o era -, mas por sua atuação de professor e representante cultural na Argentina, tanto fez por nossa língua e pelas culturas lusófonas, naquele país, na perspectiva da integração lusofônica, que é a minha aqui.

Inicio a abordagem do tema proposto com fragmentos do citado Celso Cunha a respeito da unidade lingüística do campo lusofônico.

"Cremos – escreve ele – que muito pode ser feito em favor dessa unidade ideal (...) com uma sensata política do idioma, capaz de limitar os efeitos das forças de diferenciação que todas as línguas trazem em si, sem contudo (...) emparedar o pensamento e o sentimento de uma coletividade"[1]. Ou seja: postula Celso Cunha uma unidade que respeite a diversidade; como aliás, Antônio Houaiss. É essa a minha própria posição ante o assunto. Mas, o que, nas palavras do filólogo, quero, por ora, destacar é a noção de "política do idioma". Insistir nessa tecla é a finalidade maior de minha presença a este congresso.

Ao falar em "política da língua", lembro que, se alguns dos fenômenos que operam contra a unidade da lusofonia são comuns a mais de um dos (digamos) "segmentos" lusofônicos – caso, por exemplo, do fenômeno que Houaiss denomina "iliteratação"[2], par, geralmente, da marginalidade social -, outros são específicos de um ou outro desses "segmentos". Entre tais fenômenos específicos, há os que não só operam contra a unidade da lusofonia, mas, igualmente, ameaçam a própria existência da língua.

Parece-me ser o caso de fenômenos próprios ao Brasil, hoje. E, como brasileira, é principalmente dele que me cabe tratar.

Os fenômenos específicos a que me refiro poderiam ser enfeixados, exatamente, naquele que Celso Cunha denomina, nos fragmentos citados, efeitos das "forças de diferenciação"; não, porém, como elemento conatural a todas as línguas, em qualquer um de seus estágios – conatural até porque a língua é elemento da cultura, que é dinâmica -, mas, sim, como forças que, deixadas a si mesmas, tornam-se bastante mais do que agentes de simples diferenciação, apesar dos mecanismos de compensação inerentes às línguas em que fala Maria Helena Mira Mateus[3].

Ora, onde não haja uma política lingüística – no sentido de conjunto de diretrizes que orientem o trato com a língua, no Ensino como em todas as instâncias e áreas públicas e coletivas de um país – tais forças são sempre deixadas a si mesmas. Parece-me ser esse o caso do Brasil. Aí onde, aliás, toda e qualquer norma é vista, não como disciplinadora da vida coletiva, porém, como opressora, o que se considera liberdade (e é, no entanto, uma falsa liberdade) torna-se força de desagregação. No caso presente, tal processo já foi muito longe.

No nível do geral, muitos e complexos são os fatores desse "feito"; certamente, matéria para várias espécies de especialistas (razão pela qual não seria possível abordá-los aqui). Entre eles, porém, um que qualquer não especialista poderia reconhecer; um, digamos, "defeito de consciência": a não valorização da língua, na falta de uma noção do que ela seja. E ela é, antes de mais, condição de humanização, pois que condição de exercício da linguagem verbal; é também, condição de cidadania , no caso de uma língua nacional; e, por isso mesmo, condição, igualmente, de uma identidade cultural; condição, por fim, de acesso a todo um patrimônio, que é o dessa língua, dessa cultura, ou – caso nosso - de um conjunto de culturas afins. Esse patrimônio, que existe para todas as línguas, existe, com mais razão, para aquelas que se tem denominado – Houaiss inclusive – "línguas de cultura"; entre as quais, o português.

Tal "defeito de consciência", se assim se pode chamá-lo, próprio à generalidade no Brasil, assume, muitas

vezes, no nível de setores que se supõe serem conscientes – professores, acadêmicos, mentores de opinião, etc, - um caráter quase diria ideológico, em nome, seja de posições falsamente democráticas, seja de pedagogias falsamente progressistas, seja de chauvinismos revestidos, por exemplo, de um anticolonialismo hoje perfeitamente deslocado.

De fato, que é, hoje, colonialismo cultural? São os efeitos, no plano da cultura, da chamada "globalização", a qual, como se sabe, faz-se ao sabor de centros de poder hegemônico que já nada têm a ver com a antiga potência que nos colonizou e pouco têm a ver, mesmo, com nossa **mater** maior, a Europa.

Claro, é possível que falemos português porque, em dado momento de nossa história (e houve nisso uma medida de política – embora impositiva – da língua) o colonizador proibiu a "língua geral", o tupi-guarani, de área geográfica então extensa e de intensa prática. Mas qual é, hoje, a língua hegemônica e avassaladora? Desnecessário responder. Por outro lado, se ninguém saberia justificar a liquidação das línguas indígenas brasileiras (que aliás, a mera imposição da língua portuguesa não poderia explicar), deve-se admitir que o fato colonial é irreversível; e que é a partir dele que devemos refletir sobre nossa identidade, da qual a língua portuguesa se tornou definidora.

Ora, o que se pode denominar "glutofagia" é, antes de mais, "culturofagia". Não é por nada que, neste fim de milênio, se proclama a morte das culturas, como a da História. Talvez, para que não se perceba quem faz a História e quem essa História assim feita vitima.

É desanimadora a falta de uma consciência lingüística, por exemplo, nos estudantes; como naquele que, não há muito, declarava que a língua, a sua unidade, a humanização pela linguagem, a afirmação da identidade através da língua, o acesso a um acervo lingüístico-cultural... que tudo isso não tem importância e não é necessário... Mas, se é desconsolador constatar a falta de uma consciência lusofônica naqueles que os formadores formam, é ainda mais desanimador constatar essa mesma falta nos próprios formadores. Como o que lastimava, certa ocasião, que os brasileiros tenhamos de escrever num português que não falamos... Se, pelo menos, isso fosse verdade! Justamente, a indistinção dos níveis de língua e, mesmo, de seus registros, o oral e o escrito, são sinais alarmantes do não domínio de um idioma que é contudo o nosso! Enfim, é tal a soma de enganos que viceja na afirmação do referido professor, que se chega a pensar, por tratar-se de quem se trata, serem eles voluntários.

Neste fim de milênio, portanto, a maior ameaça que pesa sobre a nossa língua, acuada pela "globalização", pela glutofagia, pela culturofagia, pela "iliteratação"... é a da nossa própria inconsciência.

E o mais grave é que a ameaça que pesa sobre nós pesa sobre todo o contexto lusofônico. Pois, não há dúvida, pelo número de falantes, **do Brasil depende o futuro da lusofonia**. Isso é dito, não com ufanismo, mas com angústia. Uma angústia que não está presente no "Editorial" com que o Boletim Informativo da AIL (nº 10 junho 1999) justifica a localização deste congresso; mas, ao argumentar com o peso do Brasil no contexto lusofônico, esse editorial vem ao encontro do que aqui se afirmou.

E, de fato, não vale invocar o grande número de portugueses espalhados pelo mundo, aos quatro ventos, como se isso multiplicasse a população de Portugal: quem viveu no Estrangeiro sabe que efeitos tem, para a prática da língua materna, o viver-se no seio de uma língua e de uma cultura alheias; sabe também, como, freqüentemente, por questões de prestígio social, os jovens, nessas comunidades originalmente lusófonas, mas sem base nacional, recusam-se à identificação com suas origens: na França, os Antônio se fazem Antoine e as crianças pedem aos pais que não lhes falem em português, quando os buscam à escola...

Igualmente, seria inútil invocar-se a tendência ao crescimento populacional nos países africanos de língua oficial portuguesa. Ninguém ignora que, na África, a língua portuguesa não é, nem a única língua, nem, para a maioria da população, a língua materna. Tão resistentes quanto as culturas africanas – diferentes, nisso, das culturas indígenas brasileiras -, as línguas africanas – embora, geralmente, ágrafas – concorrem fortemente com a portuguesa. Ao que se acrescentam as circunstâncias ideológicas relacionadas a uma descolonização recente. De forma que, na África, ainda que se venha a implantar significativamente a alfabetização em português, ainda que se amplie significativamente a área social e geográfica dessa língua... ela só pode pretender ao estatuto de segunda língua e, de certa forma, de língua estrangeira. E isso se pode dizer, mesmo sem tomar em consideração fatores políticos que jogam em casos como o de Moçambique.

Na Ásia - sabe-se - , apesar da persistência de falares oriundos do português – caso de Diu, na India -, a língua parece estar, já, na etapa final de um processo de retração, efeito, ao longo dos séculos e hoje, ainda, de circunstâncias, também essas, políticas. O exemplo que primeiro ocorre, quanto a isso, é o de Goa. Mas se se pensa que em Macau se fala, de fato, português, incorre-se em erro radical: o falar local é o cantonês; a língua nacional e oficial, em que os pequenos se alfabetizam na mais tenra idade, o mandarim, ou chinês; a dominante estrangeira, o inglês (lá, menos pelo processo da atual "globalização", do que pelo forte influxo de Hong Kong).

Mas não é necessário multiplicar exemplos para ilustrar a afirmação segundo a qual o Brasil é o único grupo

lusofônico, além de Portugal, em que o português é o idioma, praticamente, único. Ainda o é, apesar da penetração do inglês, que o próprio sistema curricular implantado pela reforma do Ensino nos anos 70 ajudou decisivamente, ao exilar outras línguas estrangeiras; inclusive, o vizinho, e irmão, espanhol...[4] E é também, o único país lusófono, além de Portugal, onde o português é língua materna, além de nacional, oficial e única.

Volta-se, assim, ao ponto central; que, por restrições de tempo, se apresenta aqui isolado do conjunto de fenômenos em que se insere, ou que com ele se relaciona. Voltando-se a esse ponto, uma pergunta impõe-se: o português como língua praticamente única, oficial, nacional e, sobretudo, materna; mas, que faz o Brasil com ela?! A falta de uma consciência lingüística – com seu correlato: a falta de uma consciência lusofônica – o leva a ignorar, a encarar passivamente, ou, até, a defender o "vale tudo" em que está tornando a sua prática lingüística .

Por isso e por outras razões, pode-se dizer, mesmo, que o português no Brasil está passando de "língua de cultura" a simples "língua natural".

Contudo, curiosamente, em certos âmbitos, se começa a perceber tal "vale-tudo" e a falar nele, bem como na restrição vocabular, bem como na mania do inglês, da qual uma canção antiga dizia: "é feio pra você, moreno frajola, que nunca freqüentou as aulas de uma escola"!

Mas, se esse "moreno frajola" nunca havia freqüentado as aulas de uma escola, os fenômenos em que se fala aqui são mais assustadores, justamente, porque referem-se a letrados: são diferentes dos que concernem à "iliteratação". A escolarizados se deve o material que há anos coleto e observo e, ainda que não o haja utilizado em um estudo de tipo científico, desprende-se dele uma evidência que não há como recusar.

Desse material, para respeitar o tempo que me é concedido, darei um só exemplo: o da concordância. Nem falemos na nominal: é a própria concordância verbal que, no Brasil, se está deixando de fazer; por exemplo: um sujeito composto que conserva o verbo no singular, o que denota a perda de sensibilidade quanto a um aspecto definidor da estrutura da língua. E, pois que nessa tendência se inclui, para citar só mais isso, a concordância nominal, se poderia dizer que as "forças diferenciadoras" em que fala Celso Cunha – já agora forças desagregadoras – estão agindo, com êxito rápido e invulgar, no próprio campo das relações entre os sintagmas; logo, no âmbito estrutural da língua. Não é por nada que o francês denomina falar "petit noir" àquilo que no Brasil chamaríamos falar "de índio": ambos, africanos e indígenas, procedem de línguas com estrutura diferente da da francesa ou da da portuguesa. Seria o caso de parodiar o título de um artigo que, a outro propósito, publicou um antropólogo da Universidade Federal Fluminense: "Quando os índios somos nós". Exatamente!

Não se pense que, aqui, se simplifica uma questão realmente muito complexa. Nem se julgue que se nega a necessidade de um estudo científico de tais fenômenos. Ocorre que não é necessário ser lingüista para avaliá-los: basta conhecer-se suficientemente a língua portuguesa.

Da mesma forma, há noções relacionadas ao assunto que são acessíveis a qualquer leigo. Como primeiro exemplo, o léxico: fala a mesma língua quem utiliza as mesmas palavras básicas, embora o léxico seja, dos campos lingüísticos, o talvez mais suscetível de diversidade, justamente por refletir diretamente as variações de meio e cultura (cultura em duplo sentido). Como segundo exemplo, a fonética: ainda que haja nela uma boa carga definidora – o chinês faz variar o sentido através da variação de tons -, pode ela acolher, no seio da mesma língua, como se sabe, numerosíssimas variações; e tratar-se-á da mesma língua; e dela se tratará enquanto o básico do sistema fonemático permanecer. Terceiro exemplo: a própria sintaxe admite um certo afastamento entre variantes lingüísticas; mas quando, por exemplo, perde-se a noção do que, vulgarmente, chama-se "ordem dos termos", é que a língua está deixando de ser ela. Etc.

Por outro lado, sendo embora óbvio que tais fenômenos devam ser objeto de estudo científico – e o que se pode chamar de "gramática científica" é necessário até para a constituição da "gramática normativa" de uma variante lingüística -, é também óbvio e pacífico que à ciência cabe constatar e explicar; e que qualquer avaliação, para ela, seria extrapolar.

É aqui que deve interferir o que se está chamando uma "política" da língua. Não se nega que essa é, também ela, uma questão complexa; afirma-se – o que é diferente – que a avaliação dos fenômenos em causa (avaliação essa que é prévia relativamente à instituição de uma política lingüística) responde a referenciais de outros níveis, referenciais que, por outro lado, correspondem a noções acessíveis a qualquer leigo. Não se mencionam, com isso, noções menos palpáveis como as de História, Cultura, Humanidade, Cidadania... , mas formulações do gênero das seguintes.

Por exemplo: precisa-se acreditar, antes de mais, que a língua deve sobreviver como tal, porque ela "vale a pena"; que uma variante não pode fechar-se em si mesma, sem levar em conta as outras variantes da língua; que o falante de uma língua deve ter acesso ao patrimônio lingüístico cultural de que é herdeiro (porque, aliás, é a única forma de também contribuir para o enriquecimento desse acervo); que a escola

deve, sim, ensinar uma norma, propiciar diferentes formas de compreensão da "língua de cultura" e de expressão nessa mesma língua... etc.

É sobre o operar anárquico daquilo que Cunha, nos idos de 1957, chama "forças diferenciadoras"(como se demonstrou aqui, se podem volver em forças desagregadoras) que uma "política do idioma" – ele a deseja "sensata" - poderia opor uma disciplinação moderadora. Mas, como diz Maria Helena Mira Mateus fazê-lo seria uma opção política. Com efeito, após referir-se a várias ordens de preconceitos relativos a língua, a eminente lingüista portuguesa, cuja presença foi anunciada pelo programa deste congresso, formula a questão aqui em causa desta forma cristalina:

A manutenção de um conjunto de variedades lingüísticas no enquadramento

> do que se denomina uma língua é (...) uma opção política. Resta saber a quem interessa essa opção e, se for caso disso, como fazer para a encorajar.
>
> Ou seja, é necessário discutir a língua como opção política e a opção de uma política da língua. (MATEUS, 1994, p. 41)

Como se pode supor e perceber, não se trata de mero jogo de palavras.

Nesta abordagem – por força das circunstâncias, rápida e insuficiente – um último aspecto da questão em causa deve ser trazido à baila. Não se nega a dinâmica evolutiva da língua: a esse respeito, a palavra-chave, "moderadora", já foi enunciada aqui. Permita-se, a tal respeito, uma evocação "hegeliana": trata-se , de certa forma, da dialética cultural do "feito" e do "fazer". É o equilíbrio entre esses dois pólos – o da inovação e o da permanência, o da tradição e o da criação... – que uma política "sensata" do idioma deverá propiciar.

Desnecessário declarar, também, que se deseja que ela seja realmente democrática (não, "democratista"), bem como que atribua autoridade a si própria (sem ser, por isso, autoritarista). E uma política democrática da língua supõe, para sua constituição – entre outros aspectos – uma ampla discussão nacional, em que pessoas e instituições qualificadas deverão ter palavra decisiva. Somente após interviria uma sanção legal.

Tal política deverá, igualmente, ser aberta, levar em conta as identidades culturais e lingüísticas afins, preocupar-se com o estabelecimento de um núcleo fundamental – um "português fundamental", quem sabe – que permita a sobrevivência de todas e o enriquecimento mútuo. Mas falar em "todas" e em "mútuo" é também uma opção política.

Essa política devia ser nossa principal preocupação. E, a esse respeito – na efeméride que se aproxima, nesta volta de século e de milênio - é preciso que se pronunciem, tanto esta associação de lusitanistas, como este congresso.

Escuso-me pelo caráter talvez polêmico destas considerações. Não pretenderam elas ferir nenhuma suscetibilidade: revestir-se de um caráter polêmico é, muitas vezes, o quinhão dos assuntos que nos apaixonam.

Bibliografia

ARMANDO, Maria Luiza de Carvalho. Apresentação. *In:* **___.** (org.)

Península Ibérica: miscelânia (Literatura e cultura).Ijuí,1988.(Cadernos Ibéricos, n. 1).

___.*As literaturas africanas em língua portuguesa.* Ijuí. Núcleo Ibérico, Latino- Americano e Luso-Africano – Livr. Unijuí Edit., 1986. (Cadernos Luso-Africanos, n. 1.).

___. Missão Angola, UNESCO, 1978: arquivos, incluindo notas de trabalho, material de alunos, documentos da Equipe de Português e relatório de fim de missão/consultoria.

___. A língua portuguesa na escola: pontos para reflexão e discussão. Universidade de Ijuí (FIDENE) e Escola de 1º Grau Francisco de Assis (FIDENE), 5º Feira do Livro Infanto-Juvenil, Painel "A língua Portuguesa na escola", Ijuí, 1986.

___. Aventuras e desventuras de um professor de "exóticas". Comunicação apresentada ao XII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa – IV Congresso Internacional de Estudos Pessoanos – Secção Brasileira, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses, 1988.

___. O ensino da língua portuguesa como segunda língua em Angola – Uma experiência de consultoria (UNESCO). Comunicação apresentada ao I Simpósio Internacional sobre Cultura Angolana, Porto, Portugal,

1989.

___. Unificar o quê?, *In*: Reforma ortográfica: simplifica e unifica o quê? (entrevista coletiva). JORNAL DA MANHÃ, Ijuí (Faltam as demais referências ao recorte).

___. Língua e cultura. CORREIO SERRANO, Ijuí, 1988 (Faltam as demais referências ao recorte).

___. e Subsetor de Literaturas Portuguesas e Luso-Africanas do DECLAVE, Instituto de Letras, UFRGS, "Plano Subsetorial", 1991.

___. Nótulas de Coimbra I – Encontro de Professores de Língua e Literatura Portuguesas. Coimbra, 1970 (inédito).

___. "A questão da lusofonia hoje: um caso de denominação; Buenos Aires (Arg.), II Encontro Internacional de Língua e Culturas Lusófonas "Universos da Língua Portuguesa" - Instituto Nacional de Enseñanza Superior em Lenguas Vivas "Juan Ramón Fernández / Leitorado português, 1995. (Conferência – inédita).

___. "A língua portuguesa e a integração da lusofonia - Brasil: o risco da fratura Macau, VIII Encontro da Associação das Universidades de Língua Portuguesa, 1998 comunicação – no prelo).

CINTRA, Luís F. Lindley. *Situação actual da língua portuguesa no mundo / Présence et problematique actuelle de la langue portugaise dans le monde*, s/l, s/e, s/d (Versão portuguesa de uma confª proferida na Bibl. do Congresso – Washington D. C. em outubro de 1981, inserida num Simpósio organizado pela "Hispanic Division" da referida Biblioteca).

___. Ministério da Educação / Comissão Nacional para o Aperfeiçoamento do Ensino Aprendizagem da Língua Materna, *Diretrizes para o aperfeiçoamento do Ensino / Aprendizagem da língua portuguesa*. (Relatório Conclusivo), [Rio de Janeiro], janeiro 1986.

CUNHA, Celso. *Língua portuguesa e realidade brasileira*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro – Instituto Nacional do Livro – Ministério de Educação e Cultura, 2. ed. atualiz., 1970. (Temas de Todo Tempo).

___. *Língua, nação e alienação.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981. (Col. Logos).

___. *Camões e a unidade da língua.* Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional/ Ministério da Educação e Cultura, 1957.

HOUAISS, Antônio. *A crise de nossa língua de cultura.* Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1983. (Biblioteca Tempo Brasileiro, n. 73).

___. *O português no Brasil*. Rio de Janeiro, Unibrade – Centro de Cultura – UNESCO, 1985. (Pequena Enciclopédia de Cultura Brasileira).

__. Uma herança de mais de 4.000 palavras. Jornal LEIA, Ano VII, n. 88, fev. 1986.

MATEUS, Maria Helena Mira. "*Unidade e variação na língua portuguesa: memória colectiva e memória fraccionada"*. ORGANON, Porto Alegre, Inst. de Letras UFRGS, vol. 8, nº 21, 1994, pp. 35-42.

PEREIRA, Armando Gonçalves. *Da relação luso-brasileira*. Lisboa, Ática, 1963.

Notas

1. CUNHA, Celso. *Camões e a unidade da língua*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional / Ministério da Educação e Cultura, 1957, pp. não numeradas.

2. HOUAISS, Antônio. *O português no Brasil*. Rio de Janeiro, Unibrada – Centro de Cultura – UNESCO, 1985, p. 136.

3. MATEUS, Maria Helena Mira, "Unidade e variação na língua portuguesa: memória colectiva e memória fraccionada." *Organon, Porto Alegre, Inst. de Letras UFRGS, vol. 8, nº 21, pp. 35-42*

4. A propósito do espanhol: apesar do acordo que concluiu nesse sentido, o Brasil não está implantando o ensino do espanhol em seus currículos; enquanto que a Argentina está promovendo o ensino do português em todos os níveis. Por outro lado, até mesmo no Rio Grande do Sul, há indiferença ante o interesse de que é objeto, naquele país, a língua portuguesa (pode-se dizer que na Argentina, há um verdadeiro "estouro" da nossa língua). Dessa forma, não se atende a demanda argentina de professores, material, métodos, etc. Nesse aso, o desinteresse pela língua, do qual se trata aqui, vai de par com o desinteresse por outra

integração: a latino-americana.

A Metafonia Portuguesa: Origens e Influências

Viviane Cunha
UFMG

O fenômeno da metafonia portuguesa vem sendo observado de maneira assistemática, por nossos gramáticos e ortógrafos desde o século XVI, a saber: Fernão d'Oliveyra na sua *Gramática da língua portuguesa* (1536),[1] Duarte Nunes de Leão em *Ortografia e origem da língua portuguesa* (publicada em 1606),[2] J. M. Madureira Feijó (*Ortografia*, 1739),[3] e Frei Luis do Monte Carmelo (*Compêndio de ortografia*, 1767).[4]

No século passado, Gonçalves Viana,[5] numa vasta obra sobre a fonética e a fonologia portuguesas, também a ela se refere.

Na década de 20, começam os estudos sistemáticos com Augusto d'Almeida Cavacas, numa dissertação universitária dedicada exclusivamente ao fenômeno, intitulada *A língua portuguesa e sua metafonia*, publicada em 1920. Em seguida surge o artigo de Lindolfo Gomes, "Metafonia – plural de nomes", datado de 1925. Posteriormente, E. B. Williams na gramática histórica *From Latin to Portuguese*, de 1928, trata do assunto, na parte dedicada ao vocalismo.

Nos anos subseqüentes, a questão da metafonia foi retomada por vários autores, em artigos de periódicos, dicionários lingüísticos, capítulos de livros e teses, dentre os quais se destacam os de C. M. Vasconcelos ("A metafonia na língua portuguesa", 1930); J. M. Piel ("Considerações sobre a metafonia portuguesa", 1942); J. M. Sequeira (in: *Aspectos do português arcaico*, 1943); José Inês Louro ("A metafonia de E tônico em português", 1961); Cândido Jucá Filho ("O fator psicológico na mutação vocálica portuguesa", 1961); Serafim da Silva Neto (in: *História da língua portuguesa*, 1957),[6] Edwaldo Machado Cafezeiro, na sua tese de doutorado, intitulada *A metafonia portuguesa: aspectos sincrônicos e diacrônicos* (1981), para citarmos apenas os estudos de maior monta; e finalmente a minha dissertação de Mestrado, a qual se intitula *Um traço do vocalismo português: a metafonia* (1991).

Apesar dessa significativa bibliografia sobre a metafonia, nenhum autor tratou da origem de seu aparecimento na língua portuguesa, o que levou-me a estudar o assunto, na dissertação acima referida.

O termo *metafonia* significa, etimologicamente, "mudança de som", mas em português é usado, particularmente, para se referir à mudança do timbre das vogais médias anteriores /ɛ /, /e/ e posteriores / /, /o/, em posição de tonicidade, configurando-se uma abertura ou um fechamento dessas vogais, por influência das vogais altas /i/ e /u/ átonas finais.

Nas línguas românicas o termo *metafonia* é usado como equivalente do alemão *Umlaut*. Segundo Blaylock (1965), quem primeiramente usou o termo *métaphonie*, como correspondente do alemão, foi Victor Henry, na sua obra *Précis de grammaire comparée de l'anglais et de l'allemand rapportés à leur origine commune et rapprochés des langues classiques* (1893). A escola espanhola e a francesa (apud Martinet)[7] usam mais freqüentemente o termo *inflexión* para se referir ao fenômeno, embora os dois termos *inflexão* e *metafonia* sejam distintos; o primeiro é de ordem genérica e pertence ao campo da Lingüística Geral, enquanto *metafonia* é específico da Fonética e da Fonologia.

A metafonia, como um traço específico do sistema vocálico, atingiu principalmente o idioma lusitano, no âmbito das línguas românicas nacionais, mas é fato que ela existe também em dialetos espanhóis e italianos. É um processo de ordem fonológica, com repercussão na morfologia portuguesa nominal, pronominal e verbal, servindo para distinguir o número e o gênero nos nomes e pronomes, os tempos e as pessoas dos verbos, e ainda, categorias gramaticais. Criou-se nos primórdios da língua, e, ao que parece, ainda é produtiva no português moderno (cf. Cunha, 1991).

Colocada pois a questão da nomenclatura e esclarecida a sua posição na língua portuguesa, resta-nos analisar a sua origem.

Gonçalves Viana (in: "Essai de phonétique et de phonologie de la langue portugaise d'après le dialecte actuel de Lisbonne") trata, em algumas passagens, da metafonia, a qual ele chama de "refração" e faz referência à origem da mesma. Segundo ele, a refração não foi observada no dialeto de Bragança, cidade situada ao norte de Portugal. Isto, no seu entender, leva à suposição de que deve ter havido dois dialetos bem distintos do antigo português: um ao norte, onde o fenômeno não teria se manifestado e outro ao sul, onde o fenômeno teria ocorrido, e, deve ter sido anterior à dominação árabe, tendo sua origem no latim

popular desta parte da Península Ibérica. A metafonia (ou refração vocálica, na terminologia de Viana) teria pouco a pouco se difundido pelo norte, e a ausência dela, em algumas áreas do norte, seria exatamente a prova da existência de uma distinção dialetal, entre o norte e o sul, antes da invasão árabe, conforme afirmação do autor. Isto me leva a crer que a metafonia deve ter surgido numa época mais antiga do romanço. E que época seria esta? Exatamente a da dominação germânica sobre a Península Ibérica, que vai, como se sabe, do século V ao VII D.C. É verdade que as várias tribos germânicas que lá estiveram, como a dos alanos, vândalos e suevos, não deixaram senão raros vestígios. Mas os visigodos, segundo Wartburg (1941), lá permaneceram por dois séculos e meio, e acabaram se fundindo com a população romanizada.

A minha hipótese é de que a metafonia não remonta a uma fase tão antiga como a do latim, como diz Viana, mas à fase do romanço. As razões que me levam a formular tal hipótese são as seguintes: não se tem notícia de casos de metafonia no latim. A língua escrita disto nos dá um bom testemunho. A metafonia, porém, é um fenômeno de língua oral (só tardiamente registrado pela escrita, em alguns casos), portanto só o latim vulgar poderia nos dar esse testemunho. Todavia nas chamadas fontes diretas (ou documentadas) do latim vulgar, não há nenhuma ocorrência de casos de metafonia. Até mesmo o *Appendix Probi*, tão rico na documentação de fenômenos de natureza fonética, registra vários tipos de alternância vocálica, como o alçamento e a harmonização, ou ambos num mesmo verbete, das quais citarei apenas cinco exemplos a título de ilustração: (25) *formica non furmica*; (58) *umbilicus non imbilicus*; (64) *senatus non sinatus*; (86) *cloaca non cluaca*; (87) *festuca non fistuca*. O *Appendix Probi* não registra nenhum exemplo de fenômeno, que poderíamos chamar de metafonia. Ora, se não havia metafonia no latim, a metafonia portuguesa deve ter ocorrido numa época posterior. Se foi anterior à invasão árabe, conforme afirma Viana, só pode ter surgido na época da dominação germânica sobre a Península Ibérica. Reforça essa opinião o seguinte: os povos góticos ou godos se dividiam em duas tribos principais, os ostrogodos que estiveram na Península Itálica e os visigodos, que se estabeleceram no centro-oeste-sul da Gália, mais precisamente na Aquitânia, onde ficaram apenas 80 anos, e na Península Ibérica, onde ficaram mais tempo e se mesclaram com os povos autóctones, segundo Wartburg (1941). Pois bem, a curta permanência dos visigodos na Gália Meridional não foi suficiente para deixar influências na fonética; tanto que, nos dialetos provençais falados nas regiões que correspondem à antiga Aquitânia, não há ocorrência de metafonia. Já na Península Ibérica, o tempo de permanência foi bastante significativo: dois séculos e meio. Tentemos imaginar o que seriam dois séculos e meio, em termos de coexistência de duas línguas estruturalmente tão diferentes: latim e gótico. Deve ter havido uma fase "pidgin" inicial, onde o latim teria sido a língua base para os povos invasores e, posteriormente, uma fase bilingüe. A respeito do bilingüismo vejamos o que diz Silva Neto (1986, p.321):

> O bilingüismo, quer no caso do substrato, quer no caso do superestrato, é o traço de união, o ponto de contacto entre a língua que se abandona e a língua que se adota. Trata-se, portanto, de um fenômeno de capital importância, não só como fator de *evolução lingüística*, mas também como *transmissor de traços* de uma para outra língua. (grifo meu)

Na fase bilingüe, os godos falavam o latim, emprestando a esse seus hábitos fonéticos. De acordo com Theodora Bynon (1983, p.27) o gótico, língua dos godos, hoje desaparecida, foi o primeiro dialeto germânico a ser documentado. Esse apresentava evidências de *Umlaut*, segundo a autora. A minha hipótese é de que, nessa fase bilingüe dos godos-romanos, eles tenham deixado uma influência na língua dos povos românicos com quem conviviam, muito mais significativa do que comumente os lingüistas admitem. Na fase de assimilação do latim pelos godos, estes deveriam usar a alternância vocálica, traço típico de sua língua materna. Numa terceira fase, em que ocorreu a vitória do latim sobre o idioma do povo politicamente vencedor, a língua local (o latim) já havia se transformado de tal maneira, que se pode falar numa outra fase lingüística, a qual não é mais latim. É a fase da mescla lingüística. Sintetizando o meu raciocínio, estou propondo que a época chamada de romanço se divida em três fases bem distintas: a fase "pidgin", a fase de assimilação do latim e a fase da mescla lingüística. Entenda-se como fase "pidgin" aquela em que os visigodos usavam apenas o que era essencial do vocabulário latino, sem fazer as flexões. Segundo Lehiste (1988), o "pidgin" se expande, para ser usado em grande variedade de situação de fala, quando o contato lingüístico é prolongado e institucionalizado, em razão de escravidão. ocupação de tropas, etc., como aconteceu na România, de um modo geral. Estou chamando de fase de assimilação do latim a fase bilingüe, em que os godos usavam ora a sua língua materna, ora a língua aprendida (o latim). Aqui poderia ocorrer muito freqüentemente o code-switching. Considero como fase da mescla lingüística, aquela em que não se distinguia mais o que era latim e o que era germânico: seria a fase do romanço propriamente dito. É nesta fase de mistura da língua autóctone com a língua invasora, com o triunfo da primeira, que teria ocorrido a herança da alternância vocálica.

Outro fator que me levou a formular a hipótese acima, ou seja, a da influência de superestrato na questão da metafonia portuguesa, é o fato de os ostrogodos, a outra tribo dos godos, terem invadido a Península Itálica, conforme disse anteriormente. Em vários dialetos italianos, principalmente nos meridionais, foram constatadas evidências de traços metafônicos, segundo lingüistas que trataram do assunto. Dentre esses, há que se destacar Clifford S. Leonard Jr., com sua obra *Umlaut in Romance* (1978), onde apresenta uma

visão panorâmica da metafonia na România.

Poderia contrariar minha hipótese o fato de não se constatar a presença da metafonia em grandes zonas da Península Ibérica como a castelhana, a andaluza e a catalã, por exemplo. O fato é que nessas regiões, predominavam populações urbanas, não somente na época da romanização, como também na época das invasões germânicas e árabes. Por serem urbanas, eram também muito cosmopolitas. A superestrutura social germânica se estabelecera nessas regiões mais desenvolvidas culturalmente. A grande maioria popular, entretanto, deve ter se estabelecido nas regiões mais rurais. De acordo com Wartburg (1941), os povos germânicos estavam acostumados a viver no campo e dessa forma procuraram viver na Península Ibérica. Assim, não seria exagero afirmar que grande parte desses povos acostumados ao campo, teria se estabelecido ao sul de Portugal, região um pouco fora das de predominância urbana a que me referi, e, ao contrário, bastante periférica. Nessa região, onde provavelmente predominava a língua oral – já que a língua escrita andava junto com a escola e esta última era uma realidade longínqua – a língua dos povos latinos e já latinizados e a língua dos povos invasores passaram a viver num processo de simbiose, influenciando-se mutuamente, vencendo, posteriormente, a estrutura da primeira. A quase ausência de escolas e grandes centros culturais na região sul da Lusitânia faria desta um bom campo para que o dialeto ali falado desenvolvesse suas tendências naturais e recebesse influências de ordem fonológica, a que os lingüistas até hoje não deram a devida importância. Nas regiões onde havia um desenvolvimento cultural mais significativo, o dialeto gótico não passou à escrita. Os godos das cidades, ao contrário, escreviam em latim, a língua que haviam adotado, e todos os textos que eles deixaram, como o *Código Visigótico*, por exemplo, foram escritos em latim. Entretanto, as inscrições cristãs do período visigótico, onde podem ser encontradas evidências da língua oral, mostram fenômenos de assimilação, dissimilação, suarabácti e também de metafonia, segundo S. Silva Neto (1986). Um exemplo de metafonia que pode ser atribuído tanto ao /i/ como ao /u/ átonos finais, ou aos dois em conjunto, é o levantamento da vogal média anterior tônica que se transforma em i̯, conforme se pode verificar em *Aurilius* por Aurelius, citado por S. S. Neto (1986). Esse exemplo de traço de metafonia numa inscrição da época visigótica, se não é suficiente, pelo menos registra o fenômeno, numa época em que estou tentando demonstrar, ser a do surgimento da metafonia portuguesa. Parece difícil que, num espaço de 250 anos, o latim falado ao sul de Portugal, tenha convivido com a língua dos povos germânicos, que aí se estabeleceram preferentemente (cf. Wartburg, 1941), sem receber dela nenhuma influência fonética. Na minha opinião, a origem da metafonia portuguesa pode ser atribuída à influência do superestrato visigótico, muito provavelmente na região sul. É claro que aí estaria apenas o germe da questão, o ponto de origem da mudança. Ela precisaria ainda de mais alguns séculos, para se transformar em mudança propriamente dita e se incorporar estruturalmente, fazendo da alternância vocálica, algo característico do dialeto românico, falado ao sul de Portugal, que depois se espalharia pelo norte, chegando a atingir alguns dialetos espanhóis, como o asturiano e o leonês.

Bibliografia

BLAYLOCK, Curtis, "Hispanic Metaphony", *Romance Philology*, XVIII (3): 253-271, 1965.

BUESCU, L. C., *A gramática de Fernão d'Oliveyra*, edição crítica, Leonor C. Buescu, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

BYNON, Theodora, *Historical Linguistics*, Cambridge, C.U.P., 1983.

CAFEZEIRO, Edwaldo M., *A metafonia portuguesa: aspectos sincrônicos e diacrônicos*, Tese de Doutorado, UFRJ, 1981.

CAVACAS, Augusto d'Almeida, *A língua portuguesa e sua metafonia*, (Ed. fac-similada de 1920), Rio de Janeiro, Editora Lucerna, 1992.

CUNHA, Viviane, *Um traço do vocalismo português: a metafonia*, Dissertação de Mestrado, UFMG, 1991.

DIAZ Y DIAZ, Manuel C., Antologia del latim vulgar, Madrid, Gredos, 1981.

GOMES, Lindolfo, "Metafonia plural de nomes", *Revista de Filologia Portuguesa*, São Paulo, 19/20: 125-132, 1925.

JUCÁ FILHO, Cândido, *Dicionário escolar das dificuldades da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação, 1986.

LEHISTE, Ilse, *Lectures on language contact*, Cambridge, C.U.P., 1988.

LEONARD JR., Clifford S., *Umlaut in Romance. An Essay in Linguistic Archaeology*, Grossen-Linden, Hoffmann, 1978.

LOURO, José Inês, "Metafonia de E tônico em português", *Boletim de Filologia*, Lisboa, 20: 105, 113, 1961.

MARTINET, André, *Économie des changements phonétiques. Traité de phonologie diachronique*, Trad. esp.: *Economia de los cambios fonéticos*, Madrid, Gredos, 1974.

PIEL, Joseph M., "Considerações sobre a metafonia portuguesa", Biblos, Coimbra, XVIII, T. II: 365-371, 1942.

SEQUEIRA, F. J. M., *Aspectos do português arcaico*, Lisboa, Livraria Popular, 1943.

SILVA NETO, Serafim da, *História da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Presença, 1986.

SILVEIRA, Olmar G. da, A "Grammatica" de Fernão d'Oliveyra, Ed. Diplomática, Texto reprod. da 1ª ed. (1536), Rio de Janeiro, S. E., 1954.

VASCONCELOS, Carolina M. de, "A metafonia na língua portuguesa", *Revista Lusitana*, 28: 16-20, 1930.

VIANA, A. R. Gonçalves, "Essai de phonétique et de phonologie de la langue portugaise d'après le dialecte actuel de Lisbonne", *Boletim de Filologia*, VII: 162-243.

WARTBURG, Walter von, *Die Ausgliederung der romanischen Sprachräume*, Trad. esp.: *La fragmentación lingüística de la Romania*, Madrid, Gredos, 1971.

WARTBURG, Walter von, *Die Entstehung der romanischen Völker*, Trad. franc.: *Les origines des peuples romans*, Paris, P.U.F., 1941.

WILLIAMS, Edwin B., *From Latin to Portuguese*, Trad. port.: *Do latim ao português*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

Notas

1. Consultei a edição de Silveira, 1954.

2. Consultei a edição de Buescu, 1983.

3. Apud, Louro, 1961.

4. Apud, Louro, 1961.

5. Cf. "Essai de phonètique et de phonologie de la langue portugaise", publ. em *Romania* (1893) e reeditada nos anos 40, no *Boletim de Filologia*.

6. Consultei a ed. de 1986.

7. Martinet, 1974, p.284.

8. Cf. Diaz y Diaz, 1981, p.46-53.

Apresentação do projeto do Atlas Lingüístico Guarani-Românico (ALGR): a parte brasileira

Wolf Dietrich
(Münster, Alemanha)

1.1. A dialetologia e a geografia lingüística são as duas disciplinas tradicionais nas quais se estudava a variação lingüística. Nos últimos decênios, ambas as disciplinas se modernizaram pela inclusão de aspectos sociolingüísticos e pragmalingüísticos. No caso da geografia lingüística e da confecção de atlas lingüísticos modernos, se extendeu a coleção de datos às grandes cidades, se admitiu a diferenciação entre a fala das pessoas idosas e a dos jovens e a consideração dos diferentes graus de instrução escolar dos informantes. Muitos destes aspectos metodológicos já foram aplicados na elaboração dos atlas lingüísticos hispanoamericanos mais recentes, como aquele do México, e dos atlas regionais brasileiros, como da Paraíba, por Maria do Socorro Aragão, do Paraná, por Vanderci de Andrade Aguilera, e do Rio Grande do Sul, por Walter Koch. Com estas distinções me refiro à geolingüística moderna e à geografia lingüística pluridimensional aperfeiçoada em grande parte por meu colega romanista Harald Thun, da Universidade de Kiel, Alemanha, quem está acabando a confecção o Atlas lingüístico diatópico e diastrático do Uruguái (*ADDU*). Neste atlas se visualiza sistematicamente a diferenciação diatópica, campo e cidade; diastrática, classe alta e classe baixa em dependência do grau de instrução escolar; diasexual, distinguindo entre a fala de mulheres e homens, e, finalmente, inclúi a diferenciação segundo o estilo da fala (fala espontânea, seleção múltiple, visualização com a apresentação de lâminas, leitura de textos escritos etc.). Outra particularidade do Atlas do Uruguái, que está no prelo, é o material abundante e exato que apresentará com respeito ao contato lingüístico entre espanhol e português no Norte do Uruguái.

1.2. O Atlas lingüístico Guarani-Românico segue o modelo do Atlas mencionado do Uruguái. Distingue-se de todos os projetos anteriores pelo fato de incluir, pela primeira vez, o estudo de uma língua indígena sul-americana, o guarani. Trata-se efetivamente do contato entre o guarani e o espanhol tal como se apresenta no Paraguái e em partes limítrofes da Argentina assim como entre o guarani e o português em partes limítrofes do Brasil. Vou dar mais detalhes no que segue. Depois de uma fase preparatória, o trabalho de campo, com a coleção de datos, se está realizando sistematicamente a partir de 1996. Os diretores do projeto comum entre duas universidades alemãs, Münster e Kiel, são romanistas, hispanistas e lusitanistas além de terem largas experiências na metodologia e confecção prática dos atlas lingüísticos, sobre todo no caso do colega e amigo Harald Thun, e no estudo das línguas tupi-guaranis ao que eu venho dedicando-me desde há trinta anos. A partir deste ano temos o financiamento assegurado por parte da Deutsche Forschungsgemeinschaft, instituição comparável ao Conselho Nacional da Pesquisa do Brasil, para tres anos, com vários colaboradores, alemãos e paraguaios. Depois da campanha de trabalho de campo que se vai efetuar nestes meses de agosto e setembro, a coleção de datos estará acabada num 60% dos pontos previstos para o Atlas.

1.3. O território que vai abranger o Atlas corresponde à antiga Zona guaranítica, quer dizer à zona de influência das missões jesuíticas dos séculos XVII e XVIII. Na geografia política de hoje esse território compreende a inteira República Paraguaia, as províncias argentinas de Corrientes, Missiones, e partes de Formosa, Chaco, Santa Fe e Entre Ríos; além disto, abarca aquela parte do Estado brasileiro do Mato Grosso do Sul que se extende entre Campo Grande, Dourados, e a fronteira paraguaia, zona já parcialmente explorada por um de nossos equipos; uma faixa de fronteira no Estado do Paraná, já explorada, e as faixas de fronteira com a Argentina de Santa Catarina e do Norte do Rio Grande de Sul, zonas ainda não exploradas. O termo Românico, que figura na denominação do Atlas Guaraní-Românico, se refere precisamente ao contato do guarani com duas línguas românicas, o espanhol e o português. Vamos falar mais adiante do papel do tupi e da missão jesuítica da costa brasileira com a sua tradição lingüística que acabou na língua geral brasílica.

2.1. No território da Colônia espanhola, a Província do Paraguái, no século XVII, era uma parte do vice-reinado do Peru, muito afastada do centro administrativo e, por falta de colonos espa-nhóis, uma zona mal hispanizada, de caráter sobre tudo indígena. Os padres jesuitas, por várias razões, escolheram o guarani como única língua de uso nas reduções estabelecidas no Sul do Paraguái, nas quais protegiam os índios da escravização tanto por parte dos Espanhóis como dos Bandeirantes paulistas. O guarani paraguaio e o tupinambá da costa brasileira eram línguas indígenas do grande tronco tupi do que sobrevivem umas cinqüenta línguas na atualidade. As línguas usadas nas missões jesuíticas, influenciadas pelos conceitos lexicais e gramaticais das línguas européias, se foram diferenciando das línguas tribais, mas também o português e o espanhol começaram cedo a adotar termos da fauna, flora, cozinha e das tradições populares das línguas gerais com que estavam em contato. Discute-se até hoje o problema de saber se, além do léxico, houve também influências na pronúncia e na sintaxe. Alguns destes problemas entram no material que colecionamos para nosso atlas.

2.2. Um ano depois da abolição da ordem em 1767, os jesuitas tiveram que abandonar o país e retirar-se a

Roma. Os índios guaranis, deixando as reduções, em minoria fugiram para as selvas, onde se juntaram com os que não entraram nunca sob o jugo da semi-aculturação ao mundo branco e mestiço e se retransformaram em índios selvícolas; mas a maioria já estava tão acostumada à vida sedentária e agrícola que preferiu juntar-se com os mestiços do Paraguái e dos pântanos do Iberá, situados hoje na Província argentina de Corrientes. Nas guerras de independência contra os Espanhóis e, depois, os Argentinos e Brasileiros, se formou assim a nação paraguaia, caraterizada pela mistura do elemento índio com o mestiço e muito pouco branco e pelo uso da língua guarani desenvolvida sobre a base da língua geral jesuítica e do guarani dos mestiços livres. Hoje, o guarani é a língua materna de 90% dos Paraguaios e, a partir de 1991, a segunda língua oficial do país, que também se ensina nas escolas primárias e, em parte, secundárias, ao lado do castelhano. Na Argentina, tal o resultado de nossas pesquisas, o guarani da Província de Corrientes tem um caráter e uma evolução independente do Paraguái e carece de todo apoio por parte das instituções oficiais. Nas Províncias de Formosa e de Missiones a existência de falantes do guarani se deve à imigração de Paraguaios.

2.3. Com respeito ao Brasil, até o ano passado, antes da primeira exploração em território brasileiro, não tínhamos conhecimentos precisos, nem sobre a extensão, nem sobre a natureza da língua. A literatura sobre o assunto não é rica. Os testemunhos existentes sobre o uso da língua geral da época colonial (Buarque de Hollanda 1969, Rodrigues 1986, 1995) dizem que havia duas formas da língua geral no Brasil, uma que se falava entre Salvador e o Rio e outra que era a lingua geral paulista. Ambas eram de uso geral entre o gentio humilde, mas também entre a classe dirigente das zonas rurais até mediados do século XVIII, parcialmente também até os inícios do séc. XIX. Depois, as iniciativas do Marquês de Pombal, na segunda metade do séc. XVIII, e a imigração de grandes massas de colonos europeus, no séc. XIX, fizeram que o português se arraigasse definitivamente no Brasil. Os que hoje são bilingües de guarani e português nas zonas indicadas do sueste do Brasil não falam uma forma moderna do tupi da costa, mas uma forma do guarani paraguaio introduzido por imigrantes paraguaios desde finais do século passado. Os bandeirantes de São Paulo, que devastaram as cidades espanholas e as missões jesuíticas ao leste do Rio Paraná, não colonizaram estes territórios, mas, depois de assegurarem-nos para a Coroa portuguesa no sentido de que essas terras, para dois séculos e meio, ficavam inabitadas por colonos europeus e mestiços, retiraram-se à costa.

2.4. Começando nosso trabalho de campo no Estado do Paraná, notamos que a existência de falantes do guarani se limita a uma influência direta em cidades de fronteira como Foz do Iguaçu e Guaíra, mas que no interior, em lugares como Guaraniaçu, Laranjeiras do Sul, Cascavel, Palotina, Umuarama, não há grupos de falantes do guarani. O volume quarto da *História do Paraná*, intitulado *Municípios do Paraná*, nos ensina que antes de 1960 não havia municípios nas partes centrais e occidentais do Estado. Até finais do séc. XVIII a faixa da colonização não excedia uma distância de mais de 150 kms da costa. Na realidade econômica e lingüística, ambos os lados do Rio Paraná eram influenciados pelo mundo hispánico. A partir de 1882, o brasileiro Thomaz Laranjeiras obteve uma concessão para o cultivo do mate numa área que abrangia uma grande parte dos atuais Estados do Paraná e Mato Grosso do Sul no lado oriental do Rio Paraná. Pelo centro da Companhia Mate-Laranajeira, Guaíra, centro que se fundou sobre as ruinas da cidade espanhola do séc. XVII, entraram mãos-de-obra do interior do Paraguái. Muitos informantes de Guaíra nos confirmaram que naquela cidade a língua de todos os dias era o espanhol, ao lado do guarani, até os anos cinqüenta e segundo a história do município (Argüello 1997, Zeballos 1992), as autoridades brasileiras e com elas o uso do português se fixaram na cidade só a partir da época de Getúlio Vargas.

O uso do guarani em Guaíra hoje é bastante limitado. Em cada ponto de enquête interrogamos pelo menos quatro informantes distintos segundo a idade e o grau de instrução (parámetros diageracionais e diastráticos). Por razões de tempo e de economia, opomos duas classes extremas de idade, os jovens (entre 18 e 36 anos) e os velhos (com mais de cinqüenta anos), e duas classes socio-culturais, os de pouca instrução escolar (a classe baixa com até 4 anos de primária e a classe alta com escolaridade maior (da secundária até uma formação profissional ou universitária). Preferimos uma pluralidade simultânea de informantes, mas sempre do mesmo nível geracional ou socio-cultural. Então, em Guaíra encontrámos informantes da geração velha, mas não da geração nova com que pudéssemos fazer um interrogatório completo em guarani. O questionário é de uma 400 perguntas e se faz em guarani e a partir do guarani para então examinarmos o domínio do português. Um elemento de sorpresa foi vermos que todos os falantes da geração velha que tinham bons conhecimentos do guarani falavam também castelhano ao lado do português. A correlação entre o guarani e o castelhano é forte entre os mais idosos, fraca ou inexistente entre os jovens. Mas como o guarani já não se fala sempre nas famílias, os conhecimentos da língua já não passam dos pais aos filhos. O guarani, em muitos casos, é uma língua que se fala imperfeitamente com os avôs.

2.5. Com respeito ao Mato Grosso do Sul, a situação é mais estável que no Paraná e a extensão da zona da fala guarani muito mais grande.[1] Até agora, acabamos a coleção de datos no município de Amambái e a começámos em Ponta Porã. Se extenderá, no futuro, a lugares como Bela Vista, Porto Murtinho, Dourados e Naviraí, pelo menos. Em Amambái, porém, os falantes também não abundam. Muitos sabem um pouco do guarani, mas não têm conhecimentos suficientes para o interrogatório completo. Outra vez os jovens falantes do guarani são mais raros que os velhos. Em Ponta Porã, município brasileiro que faz união com a

cidade paraguaia de Pedro Juan Caballero, a influência paraguaia é bastante sensível e os falantes do guarani não são raros.

3.1. Agora, quais são os traços lingüísticos concretos que resultam do contato lingüístico descrito e quais os resultados da nossa pesquisa com respeito à língua portuguesa da região mencionada? Em primeiro lugar, posso dizer que o futuro atlas não será interessante somente para o guarani ou para os que querem estudar o contato lingüístico particular. Podemos dar informações novas também sobre a fonética de uma região brasileira pouco estudada até agora. Na Alemanha vai publicar-se dentro de pouco tempo um impressionante manual sobre o português do Brasil de hoje e sua história. No manual do jovem lusitanista Volker Noll se encontram mapas sobre a distribuição e extensão de fenômenos tão típicos como, por exemplo, a pronúncia arcaizante da -/s/ final e da /s/ implosiva como fricativa dental [s] e não como fricativa alveolar [ ], como em Portugal, no Rio, em Belém, Manaus e outras zonas menores do Brasil. Sobre o oeste do Paraná e sueste do Mato Grosso do Sul, zonas que não figuram no Noll, podemos dizer agora que se comportam como todo o Sul brasileira, isto é que observamos a realização [s]. Com respeito à palatalização do nexo /t/ e /d/ mais vocal palatal, observamos outra atitude conservador, análoga à da capital paranaense, Curitiba, quer dizer que a maioria dos nossos informantes e da gente com que falámos, mantém as oclusivas /t/ e /d/ em *noite, doente, pedir, dirigente* etc. e só algumas mulheres jovens realizam [nojt, [pe ir] etc., tal vez pela influência da televisão de São Paulo. Nestas jovens observámos até ipercorretismos como [ojt, que testemunham da inseguridade lingüística destas falantes. É sumamente significante, neste contexto, que a conservação da pronúncia [nojt] etc. coincide com a redução da vogal -/e/ a um schwa, como em Portugal (*noite, doente, distante, praticamente*); não se observa o fechamento em -[i]: [nojt, [, senão na fala de algumas mulheres jovens.

3.2. Com respeito à influência do guarani na fala dos que têm o guarani seja como língua materna, seja como segunda língua ao lado do português e, como já o vimos, em muitos casos ao lado do castelhano, não é sempre fácil decidir quais são os traços da língua popular e quais os da interferência do guarani. Nosso questionário, depois de uma grande parte introdutória que se refere a datos socio-lingüísticos e da parte fonológica, contém duas partes centrais que se referem ao léxico, em particular ao léxico do corpo humano e defeitos corporais e do parentesco, partes que não vou tocar aqui. Outras partes se referem às designações de cores e à orientação no espácio, sempre na procura da maior habilidade do falante nesta ou naquela língua. Na parte dedicada à sintaxe observamos comportamentos interessantíssimos que se devem parcialmente às estructuras sintáticas do guarani, parcialmente aos costumes da fala popular em geral.

3.3. Em primeiro lugar notamos certa inseguridade com respeito ao gênero e número do sustantivo, categorias que não existem no guarani. Exemplos disto são *as banana é bom, as banana é boa, uma bala prateado, uma cabeça enterrado*, *seu cachorro já cresceu todos*, e um uso errado da forma neutra *tudo*: *Seu cachorro já cresceu tudo/já está tudo grande*. Nestes últimos casos sugerimos também a forma gramaticalmente correta preguntando se o informante conhece esta construção como corrente no seu uso. Com respeito a uma sintaxe idiomática do português, a sugerência *Seu cachorro acaba de crescer* não a aceitaram muitos informantes, também da classe alta.

3.4. Em muitos verbos, o guarani apresenta um conceito local diferente do português, por exemplo um conceito separativo com verbos como *soltar, largar* ou *perder*. Pode suceder que os falantes do guarani mantenham essa idéia quando lhes pedimos a tradução de uma expressão para o português, por exemplo em *soltou/largou do seu cachorro, se perdeu/sumiu dele um documento*. Só alguns informantes, sobre tudo da classe alta, traduzeram por *ele largou seu cachorro, perdeu um documento*, muitos até recusaram estas construções como estranhas. Afirmações como *um cachorro doente me mordeu na perna* ou até *mordeu na minha perna* correspondem à sintaxe guarani e à sintaxe das interferências dos falantes bilingües, tanto que denunciam orações da língua correta, por exemplo *o cachorro mordeu minha perna*, como não comuns. Em lugar de *vou comprar-me um vestido* preferem o aspeto destinativo do guarani, que se usa em sustantivos que se referem a objetos que ainda não estão ao alcance da vista ou da mão. É assim que se explicam construções do tipo *Vou comprar roupa para mim* ou até *Vou comprar para minha roupa*. O último exemplo se refere ao uso das preposições do português: Não existe em guarani a distinção entre *Estou em Brasília*, mas *vou a Brasília*, popularmente *para Brasília*. A maioria de nossos informantes disse espontâneamente *Fomos em Brasília* e *Fomos na casa do amigo* e não aceitou categoricamente *Fomos à casa do amigo, fomos a Brasília*.

O tempo limitado e as pesquisas apenas iniciadas me impossibilitam a apresentação de mais detalhes. Os mapas do futuro atlas ainda não estam à disposição, por isto não posso demostrar a visualização dos resultados da que falei no princípio com referência à metodologia de outros atlas lingüísticos já existentes. Esperemos o próximo Congresso dos lusitanistas!

Bibliografia

Argüello Martínez, Lilian Carla, *Histórico de Guaíra,* Guaíra: Biblioteca Municipal, 1997

(manuscrito).

Buarque de Hollanda, Sérgio, A língua-geral em São Paulo, *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, ^{5}1969, 88-96; reimpressão em Schade´n, Egon (dir.), *Leituras de etnologia brasileira*, São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976, 410-420.

Dietrich, Wolf (1994) "Mbyá, guaraní criollo y castellano: El contacto de las tres lenguas estudiado en un grupo mbyá de Misiones", *Signo & Seña. Revista del Instituto de Lingüística* (Buenos Aires) 3, 55-71.

Dietrich, Wolf (1995), "El español del Paraguay en contacto con el guaraní. Ejemplos seleccionados de nuevas grabaciones lingüísticas", in: Zimmermann, Klaus (ed.), *Lenguas en contacto en Hispanoamérica. Nuevos enfoques*. Frankfurt: Vervuert, 1995, 203-216.

Dietrich, Wolf (1998), Amerikanische Sprachen und Romanisch, em: G. Holtus, M. Metzeltin, Chr. Schmitt (eds.), *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, artigo 480 a, b, c, Tübingen: Niemeyer, 428 -499.

Dietrich, Wolf (1999), A importância do tupi na formação do português do Brasil, em: Gärtner, Eberhard / Hundt, Christine / Schönberger, Axel (eds.), *Estudos de história da língua portuguesa*, Frankfurt/Main: TFM, 1999, 153-172.

El-Khatib, Faissal, (org.), *Municípios do Paraná*, em: *História do Paraná*, vol. 4, Curitiba: Gráf. Editôra Paraná Cultural, 1969.

Estado de Mato Grosso do Sul, Secretaria de Educação, *Dinâmica de Estudos Sociais na vida escolar*, Ponta Porã 1990. Idealização de Maria Aparecida Sella da Rocha.

Fabre, Alain (1998), *Manual de las lenguas indígenas sudamericanas*, I-II, München, Lincom Europa.

de Granda, Germán (1988), *Sociedad, historia y lengua en el Paraguay*, Bogotá: ICC.

Melià, Bartomeu, S.J. (1969), *La création d'un langage chrétien dans les réductions des Guarani au Paraguay*, 2 vols., Université de Strasbourg, Faculté de théologie. Thèse. Strasbourg.

Meli, Bartomeu, S. J. (1992), *La lengua guaraní del Paraguay*, Madrid: Mapfre.

Noll, Volker (no prelo), *Das brasilianische Portugiesisch. Herausbildung und Kontraste*, Heidelberg: Winter.

Abadía de Quant, Inés/**Irigoyen**, José Miguel (1980), *Interferencia guaraní en la morfosintaxis y léxico del español substandard de Resistencia*, Resistencia/Chaco: Universidad Nacional del Nordeste.

Dall Igna **Rodrigues**, Aryon (1986), *Línguas brasileiras. Para o conhecimento das línguas indígenas*. São Paulo: Loyola.

----- (1995), A história das línguas gerais brasileiras. Um tema para pesquisa, *UnB, IL, LIV, Seminário de Pesquisa*.

Ruiz de Montoya, P. Antonio, S.J. (1639), *Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las Provincias de Paraguay, Paraná, Uruguay y Tapé*, Madrid: Iuan Sanchez. Reimpressão: Rosario 1989.

Ruiz de Montoya, P. Antonio, S.J., (1639), *Tesoro de la lengua guaraní*, Madrid: I. Sanchez.

Ruiz de Montoya, P. Antonio, S.J., (1640) *Arte, y Bocabulario de la lengua guaraní*, Madrid

Thun, Harald/**Aquino**, Almidio (no prelo), "El Atlas Lingüístico Guaraní-Románico (*ALGR*), un trabajo necesario para actualizar informaciones lingüísticas sobre el español y el guaraní del Paraguay", *Ñemit*, Asunción.

Zeballos Muntoreanu, Hortência, *Guahyrá - Guaíra*, São Paulo: Arte Impressa N, 1992.

Anexo:

Tronco Tupi

1.) **Tupi-Guarani - Mawé - Aweti** (Guaiana Francesa, Brasil, Amazônia peruana, Oriente boliviano, Paraguái, Nordeste argentino):

1.1.) Grupo guarani:

1.1.1.) *Grupo meridional*: *Cario/Carijó; *língua geral paulista; Chiripá/Nhandeva, Kaiwá/Kaiová/Pa Tavyterã; Mbyá; **Guaraní/Avañe'** (5 milhões de falantes);

1.1.1.1.) *Língua marginal*: *Xetá

1.1.1.2.) *Sem classificar*: Aché/Guayakí;

1.1.2.) *Guarani boliviano*: Chiriguano (65.000 falantes, dialetos ava, chané; izoceño; tapiete); Guarayo; *Guarasug'wä/Pauserna

1.1.2.1.) *Muito divergente*: Siriono.

1.2.) Grupo brasileiro setentrional:

1.2.1.) *Tupi da costa*: ***Tupinambá**, Tupiniquim, Potiguara; Nheengatú/língua geral amazônica;

1.2.2.) *Grupo maranhense*: Tembé, Guajajara; Suruí mudjetire; Urubu kaapor

1.2.3.) *Grupo amazônico setentrional*: Wayãpi, Émerillon; Amanayé; Anambé

1.2.4.) *Grupo do Tocantins*: Assurini do Tocantins; Tapirapé; Ava-Canoeiro

1.2.5.) *Grupo do Alto Xingu*: Kamayurá

1.2.6.) *Grupo amazônico central*: Parintintin, Juma; Tupi-Kawahyb

1.2.7.) *Grupo do Juruena e Baixo Xingu*: Kayabí; Assurini do Xingu; Arawete?

1.2.8.) *Grupo amazônico ocidental*: Cocama, Omágua;

1.3.) Línguas geneológicamente mais distantes: a) (Sateré-)Mawé; b) Aweti.

Outras famílias do tronco tupi (Brasil: Rondônia e Amazonas)

2.) **Arikém:** Karitiâna, *Arikém, *Kabixiana

3.) **Juruna:** Juruna, Xipaya/Shipaya

4.) **Mundurucu:** Kuruáya, Mundurukú

5.) **Ramarama**: Karo/Arára, Itogapúk/Ramarama, Urumí, *Urukú

6.) **Tupari:** Ayurú, Makuráp, Mekém/Mequéns, Tuparí

7.) **Mondé:** Cinta-Larga, Gavião/Digüt, Suruí-Paiter, Mondé/Sanamaikã.

Nota

1. O fato mesmo é conhecido na literatura: AA influência cultural dos paraguaios (fugidos das inseguranças políticas do seu país depois da Guerra da Triple Aliança até o aventimento do Stroessner) nas áreas de fronteiras de Porto Murtinho até Guaíra, é bastante acentuada em nossa cultura com os seus costumes, crenças, língua e música, hoje tão bem conhecidas entre

nós. (Estado de Mato Grosso, 1990, pág. 113)

A questão da co-referência entre sujeito e objeto
nos predicados psicológicos: causatividade vs. resultatividade[1]

Rozana Reigota Naves
Universidade Católica de Brasília

Resumo: Este trabalho objetiva examinar as interpretações semânticas causativa e resultativa atribuídas às construções com verbos psicológicos, procurando mostrar que a existência ou não de co-referência entre o sintagma nominal na posição de sujeito e o elemento encontrado na posição de objeto (sintagma nominal ou pronome clítico) é um fator determinante para que se obtenha uma ou outra interpretação.

0. Introdução

Neste artigo, pretendemos analisar as interpretações semânticas atribuídas às estruturas sintáticas dos predicados psicológicos à luz da teoria gerativa. O objetivo é determinar que propriedade sintática é relevante no estabelecimento de uma ou outra interpretação para cada estrutura. A nossa pesquisa com relação aos dados do português mostrou que a co-referência entre o sujeito e o objeto é fundamental na atribuição das leituras causativa ou resultativa a esses predicados.

1. O fenômeno da alternância verbal nos predicados psicológicos

Os predicados psicológicos (que expressam percepção, atividade mental ou emoção/sentimento) são constituídos por verbos diádicos cuja grade temática envolve um Experienciador e um Tema ou Causador.[2]

Esse tipo de predicado suscita o problema de mapeamento das relações temáticas do léxico para a estrutura sintática. A questão é que um certo grupo de verbos psicológicos apresenta como característica a possibilidade de se projetarem em duas estruturas sintáticas distintas. Esse processo é conhecido na literatura sob a denominação de alternância verbal.

A alternância verbal apresentada pelos predicados psicológicos do português envolve uma estrutura com o argumento Experienciador na posição de objeto e o Causador na posição de sujeito (estrutura Experienciador-objeto (ExpObj)) e outra estrutura com o argumento Experienciador na posição de sujeito e, opcionalmente, o Causador introduzido por preposição (estrutura Experienciador-sujeito (ExpSuj)).[3] Nesse último caso, um morfema clítico, às vezes não manifestado fonologicamente, marca a posição do objeto. Essas estruturas distintas, que caracterizam o processo de alternância verbal para um grupo de predicados psicológicos do português, estão representadas em (1):[4]

(1) a. A possibilidade de revoluções populares preocupa o governo.
$NP_{Causador}$ V NP_{Exp}
b. O governo se preocupa com a possibilidade de revoluções populares.
NP_{Exp} V-*clítico* Prep NP

Pela comparação dos dados em (2) e (3) abaixo, percebemos que as estruturas alternantes dos verbos psicológicos recebem interpretações semânticas diferentes: a estrutura ExpObj recebe interpretação causativa enquanto a estrutura ExpSuj é interpretada como tendo um aspecto resultativo, entendido aqui como o estado emocional desenvolvido pelo Experienciador, resultante da interferência de um estímulo (Causador).[5]

(2) Estrutura ExpObj:
João aborreceu Maria. [interpretação causativa]
(cf. 'João causou Maria ficar aborrecida')

(3) Estrutura ExpSuj:
João se aborreceu. [interpretação resultativa]
(cf. 'João ficou aborrecido')

Podemos observar também que a estrutura ExpObj dos predicados psicológicos alternantes apresenta, além da interpretação causativa, a leitura resultativa. De fato, a interpretação causativa contém a leitura resultativa, posto que, nesse caso, a experiência psicológica desenvolvida no Experienciador é o resultado de um processo de causação desencadeado pelo argumento Causador. O exemplo (4) ilustra esse fato:

(4) a. João aborreceu Maria
[João causou [Maria ficar aborrecida]]
CAUS RESULT

2. Interpretação resultativa e co-referência entre sujeito e objeto

Voltemos aos exemplos (2) e (3). Em (2), o Causador, na posição de sujeito, representa uma pessoa no discurso diferente da pessoa representada pelo Experienciador (Causador e Experienciador não são co-referentes) e a interpretação é causativa. Por outro lado, em (3), temos ainda dois sintagmas nominais, mas o argumento que está na posição de sujeito é o Experienciador, co-referente ao pronome na posição de objeto, e a interpretação é resultativa.

No caso de haver co-referência entre sujeito e objeto, um sintagma preposicional pode introduzir o argumento Causador, conservando a leitura resultativa, como em (5):

(5) a. João$_i$ se$_i$ aborreceu com o problema de Maria.
(cf. 'João ficou aborrecido com o problema de Maria')
b. Eu$_i$ me$_i$ aborreci com o problema de Maria.
(cf. 'Eu fiquei aborrecido com o problema de Maria')

Entretanto, se o argumento na posição de sujeito receber o papel temático de Causador (numa estrutura ExpObj), a co-ocorrência de um sintagma preposicional impossibilitará a interpretação desse sintagma como Causador e a leitura será semelhante à de um Instrumento. Comparemos o exemplo (6a) com (6b):

(6) a. João me aborreceu com o problema de Maria.
(cf. 'João causou eu ficar aborrecido relatando-me o problema de Maria')
b. João acalmou Maria com um chá.
(cf. 'João causou Maria ficar calma fazendo-lhe tomar um chá')

Nesses dois exemplos, os sintagmas introduzidos por preposição são interpretados como Instrumento, isto é, como o objeto ou ação utilizados para desencadear o processo emocional descrito pelo verbo psicológico. Nesses casos, o sintagma preposicional não deve ser tratado como um argumento Causador, porque não é selecionado pelo verbo e não possui uma relação metonímica com o argumento na posição de sujeito.[6]

Tomando como referência os dados em (5), podemos afirmar que, para que o sintagma *o problema de Maria* expresse o Causador, deve ocupar a posição de sujeito, numa estrutura ExpObj:

(5') a. O problema de Maria aborreceu João.
b. O problema de Maria me aborreceu.

Os dados em (5') confirmam a análise de Levin & Rappaport (1995: 103), segundo a qual verbos que têm alternância causativa não precisam da intervenção de um agente volitivo, permitindo que forças da natureza ou Causadores, bem como Agentes ou Instrumentos, funcionem como causas externas e, portanto, Agentes.[7]

Concluímos, portanto, que a co-referência entre o sintagma na posição de sujeito e o morfema clítico na posição de objeto é obrigatória a fim de que se obtenha a leitura resultativa atribuída à estrutura ExpSuj dos predicados psicológicos.

3. Proposta de análise para os predicados psicológicos[8]

3.1. A sintaxe da estrutura com interpretação causativa

Levin & Rappaport (1995: 83) consideram que as estruturas causativas necessitam de uma análise "bieventual", segundo a qual essas estruturas contêm um subevento causal e um subevento central (referente à mudança de estado descrita pelo verbo), cada um associado a um argumento: o Causador associado ao subevento causal e o participante passivo ao subevento central.

Essas considerações de Levin & Rappaport podem ser aplicadas aos predicados causativos psicológicos. A análise bieventual da estrutura ExpObj desses predicados implica que haveria, nessa estrutura, um subevento referente ao processo de causação e um subevento referente à experiência psicológica. Nesse caso, o Causador é o argumento associado ao subevento causal e o Experienciador é o argumento associado ao subevento psicológico.

As conclusões acima não são arbitrárias. Observamos, na seção 2, que a interpretação causativa das

estruturas ExpObj contém a interpretação resultativa. De fato, causatividade e resultatividade são o reflexo da configuração sintática bieventual desse tipo de estrutura. O exemplo em (7) ilustra a análise dos predicados causativos psicológicos em dois subeventos:

(7) João preocupou Maria.
[$_{E1}$ João causou [$_{E2}$ Maria se preocupar]]

Admitindo a análise de Levin & Rappaport (1995), faz-se necessário postularmos duas posições de especificador para os sintagmas nominais argumentos dos verbos causativos psicológicos: a posição de especificador do subevento da causação e a de especificador do subevento psicológico. Com essa finalidade, adotamos, neste trabalho, a proposta de Lobato (1998) de que há duas projeções funcionais para argumentos: o sintagma temporal (TP) e o sintagma aspectual (AspP). Dada essa proposta, consideramos que as posições finais para o Causador e o Experienciador são, respectivamente, a de especificador de TP e a de especificador de AspP.

3.2. As noções de causatividade e de resultatividade

Um dos pontos básicos da proposta de Lobato (1998), adotada neste trabalho, é o fato de que construtos conceituais, como a noção semântica de tempo, são composicionalmente derivados do uso dos traços formais.

Na nossa análise, consideramos que, assim como a noção de tempo, também as noções de causatividade e de resultatividade são construtos conceituais, obtidos composicionalmente pela interpretação do uso dos traços formais no componente semântico da gramática.

Partimos do pressuposto de que um verbo psicológico possui os mesmos traços formais nas duas estruturas alternantes ExpSuj e ExpObj. Isso é possível posto que se trata do mesmo item lexical, projetado em duas estruturas sintaticamente diferentes. O verbo *aborrecer*, por exemplo, projeta a mesma rede lexical de traços formais tanto na estrutura ExpSuj como na estrutura ExpObj.

Dado que a rede lexical dos traços formais dos verbos é sempre a mesma e considerando que a interpretação semântica é a interpretação da rede formal lexical associada à interpretação da rede formal estrutural, propomos que a diferença na leitura das estruturas ExpSuj (leitura resultativa) e das estruturas ExpObj (leitura causativa) corresponde à interpretação lexical de redes formais estruturais distintas. A interpretação causativa e a interpretação resultativa são, portanto, resultado da interpretação de redes formais estruturais distintas, pelo componente semântico da gramática. A nossa proposta é a de que a interpretação das redes formais estruturais das construções com verbos psicológicos obedece aos princípios em (8):

(8) Princípios para a interpretação semântica dos verbos psicológicos alternantes:[9]
a. Se NP_1 não é co-referente a NP_2, a interpretação é causativa.
b. Se NP_1 é co-referente a NP_2, a interpretação é resultativa.

Uma vez aplicado o princípio (8b), o morfema clítico aparece como a realização fonética (*spelling out*) de traços formais.[10] Uma análise mais precisa dessa questão, no que concerne aos verbos psicológicos, requer, no entanto, uma continuação da pesquisa.

4. Conclusões

A nossa análise dos predicados psicológicos alternantes do português mostrou que esses predicados possuem duas interpretações possíveis: uma causativa, para a estrutura ExpObj, e outra resultativa, para a estrutura ExpSuj. Nesse último caso, a co-referência entre o sintagma na posição de sujeito e o pronome na posição de objeto é fator determinante a fim de que se obtenha a leitura resultativa. Mostramos também que a interpretação resultativa está contida na leitura causativa das estruturas ExpObj.

Neste trabalho, discutimos a idéia de tratar as estruturas causativas dos verbos psicológicos como contendo dois subeventos: o da causação e o da emoção descrita pelo verbo. Essa idéia adveio da implicação, já citada anteriormente, de que a interpretação resultativa atribuída às estruturas ExpSuj dos predicados alternantes está no domínio da interpretação causativa atribuída às estruturas ExpObj desses predicados.

Trabalhamos então, adotando a proposta de Lobato (1998), com a hipótese de que existem duas projeções funcionais para os argumentos dos verbos: TP e AspP e sugerimos que o Causador e o Experienciador se encontram, respectivamente, nas posições de especificador de TP e de especificador de AspP.

Em poucas palavras, a nossa proposta para os predicados psicológicos alternantes se resume ao fato de que existe uma certa configuração de traços formais gerada na estrutura sintática. A interpretação semântica

dessa configuração é a responsável pelas leituras causativa ou resultativa das estruturas alternantes dos predicados psicológicos. Dado que o mesmo item lexical participa das duas estruturas, consideramos que os traços formais projetados na estrutura sintática são os mesmos. Sugerimos, portanto, que as leituras diferentes para a mesma configuração estrutural decorrem da existência ou não de co-referência entre os NPs especificadores: se NP_1 for co-referente a NP_2, a leitura é resultativa; se NP_1 não for co-referente a NP_2, a leitura é causativa.

Referências Bibliográficas

BELLETTI, A. & RIZZI, L. 1988. Psych-verbs and θ -theory. *Natural Language & Linguistic Theory 6*: 291-352.

CANÇADO, M. 1995. *Verbos Psicológicos: a Relevância dos Papéis Temáticos Vistos sob a Ótica de uma Semântica Representacional*. Tese de doutorado. IEL, Unicamp, Campinas.

CHOMSKY, N. 1995. *The Minimalist Program*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

CHOMSKY, N. 1998a. *Linguagem e Mente: Pensamentos Atuais sobre Antigos Problemas*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília.

CHOMSKY, N. 1998b. *Minimalist Inquiries: the Framework*. MITWPL 15, Cambridge, Mass.: MIT.

HALE, K. & KEYSER, S. 1993. On argument structure and the lexical expression of syntactic relations. In: HALE, K. & KEYSER, S. (orgs.) *The View from Building 20: Essays in honor of Sylvain Bromberger*. Cambridge, MIT Press.

LEVIN, B. & RAPPAPORT, H. 1995. *Unnacusativity: at the Syntax-lexical Semantics Interface*. Cambridge, Massachussets: MIT Press.

LOBATO, L. 1998. What the form of Portuguese past participles reveals about formal features and language development. Manuscrito.

PESETSKY, D. 1995. *Zero Syntax: Experiencers and Cascades.* Cambridge: MIT Press.

Notas

1. Este artigo é parte da dissertação de mestrado, intitulada *Aspectos Sintáticos e Semânticos dos Verbos Psicológicos* (1998), defendida na Universidade de Brasília.

2. Chamamos Experienciador ao referente do sintagma nominal que vivencia a emoção (percepção ou atividade mental) descrita pelo verbo. O Tema é o argumento afetado por essa emoção, enquanto o Causador é o referente do sintagma nominal que desencadeia a emoção.

3. As notações ExpObj e ExpSuj foram inicialmente propostas por Pesetsky (1995).

4. Nem todos os verbos psicológicos participam do processo de alternância verbal. Verbos que expressam atividade mental ('pensar', 'imaginar'), verbos de percepção ('ver', 'ouvir') e uma subparte dos verbos que expressam emoção/sentimento ('temer', 'adorar') só admitem uma estrutura transitiva com o Experienciador na posição de sujeito e o Tema na posição de objeto: $[\text{O governo}]_{Exp}$ teme $[\text{revoluções populares}]_{Tema}$.

5. É importante ressaltar que não estamos tratando aqui de construções resultativas, tais como as sentenças do inglês exemplificadas em (ia). Não há, no português uma contraparte gramatical desse tipo de construção, a não ser pela inserção de um sintagma preposicional, cuja obrigatoriedade está representada no exemplo (ib) pelo sinal *( ):

(i) a. John painted the house yellow.

b. João pintou a casa *(de) amarelo.

Levin & Rappaport (1995: 34) definem o sintagma resultativo do inglês como sendo "um XP que denota o estado atingido por um referente do NP do qual esse XP é predicado como um resultado da ação denotada pelo verbo na construção resultativa". Ainda que não estejamos lidando com este fenômeno no português, é interessante observar que o que acontece com o argumento Experienciador nos predicados psicológicos é sempre um resultado da emoção descrita pelo verbo. Como esse resultado não é expresso por meio de um

XP, não podemos utilizar o termo construção e, por isso, nos referiremos a essa interpretação como leitura/aspecto resultativo dos verbos psicológicos.

6. M. Kato (c.p.) observou que a análise do sintagma preposicional como Instrumento não serve para sentenças em que esse sintagma possui relação metonímica com o sujeito: 'Rosa preocupa a mãe com sua arrogância' (exemplo retirado de Cançado, 1995). Sentenças como essas não serào objeto de discussão deste trabalho.

7. Essa análise de Levin & Rappaport é feita para a alternância causativa prototípica, como (i) abaixo. Esse tipo de alternância admite que Causadores (incluindo forças da natureza) e Instrumentos funcionem como Agentes (ii) :

i. João quebrou a vidraça. / A vidraça quebrou.

ii. A ventania/ A bola quebrou a vidraça.

Estamos estendendo essa análise para os predicados psicológicos que também admitem Agente, Causador ou Instrumento como sujeito e possuem interpretação causativa para uma das estruturas alternantes.

8. A nossa análise para os predicados psicológicos se baseia na proposta teórica em termos de traços formais feita por Lobato (1998).

9. As siglas NP_1 e NP_2 estão sendo utilizadas aqui para representar os dois sintagmas nominais argumentos dos verbos psicológicos alternantes. Não há uma correspondência obrigatória entre a numeração dada a esses NPs e a ordem Causador - Verbo - Experienciador.

10. Nesse ponto também estamos adotando a proposta de Lobato (1998) de que as palavras gramaticais são a realização fonética (*spelling out*) de traços formais estruturais, ativos na estrutura sintática, mas não utilizados na interpretação semântica das redes formais estruturais.

Algumas observações sobre o emprego do
Futuro do Indicativo em polaco e em português

Barbara Hlibowicka-Weglarz
Universidade Maria Curie Sklodowska
Lublin-Polonia

1.1. Tendo em conta que na expressão dos processos futuros o tempo e o modo estão em constante inter-relação, o estudo tem como objectivo analisar os diferentes usos temporais e modais do futuro do indicativo em polaco e em português para evidenciar as diferenças e as semelhanças entre as duas línguas analisadas.

Em português, muito mais frequentes que o valor temporal do futuro são os seus usos modais, isto é, usos em que não se trata de situar um acontecimento linguístico em determinado ponto da linha do tempo, mas de exprimir as disposições íntimas do indivíduo que fala. O futuro como tempo verbal tem um emprego bastante restrito, sendo substituído pelo presente do indicativo ou por perífrases verbais.

Na expressão do futuro a língua polaca dispõe de dois tipos de formas: do futuro simples, marcado morfologicamente, que se serve das formas perfectivas do presente do indicativo, e do futuro composto, constituído por um verbo auxiliar *byc* (*ser*) e um verbo principal, que é imperfectivo[1]. Enquanto as formas do futuro simples servem para exprimir os processos que o locutor encara como concluídos (p. ex.: *zrobie*), por sua vez, as formas do futuro composto não se referem à conclusão dos processos descritos (p. ex.. *bede robil*). As formas perfectivas, devido à multiplicidade e diversidade dos seus usos, são muito mais interessantes para a análise linguística. As formas mencionadas podem assumir duas funções bem distintas: uma de exprimir o "futuro", e outra de exprimir o "não-futuro", chamado também presente "não-actual.

1.2. Como se vê, os processos linguísticos que marcam a futuridade em polaco e em português não se baseiam no mesmo critério formal. A distinção das formas construídas com os verbos perfectivos e imperfectivos caracteriza apenas o sistema das línguas eslavas e, assim, não constitui nenhum critério de classificação das formas portuguesas. Por isso, na análise que iremos agora apresentar, propomos limitar-nos a considerar os diferentes empregos do futuro simples, isto é, do fututro perfectivo, em polaco, para fazer depois algumas observações acerca do emprego das formas portuguesas correspondentes. Na nossa análise vamos tentar comparar também os meios de expressão do futuro em duas línguas analisadas.

Para podermos realizar os nossos objectivos e analisar o uso de diferentes formas do futuro nas duas línguas em questão, fizemos vários testes com os falantes nativos de ambas as línguas, quer dizer, com os Polacos e, sobretudo, com os Portugueses. No entanto, nas nossas análises servimo-nos sobretudo de textos polacos traduzidos para o português e de textos portugueses traduzidos para o polaco.

2.1. Propomos começar a nossa análise por considerar as formas verbais do futuro perfectivo que assumem o valor do "futuro".Vejamos alguns destes casos:

1.*Jutro zobacze Ligie,a potem bede ja mial w domu moim co dzien, ciagle i do smierci.* (SQV[2]: 60)

Amanhã verei Lígia, e tê-la-ei depois ao pé de mim até à morte. (SQV: 32)

2.*O, jakie ty masz wlosy! Nie posypie ich zlotym pudrem, one same przeswiecaja gdzieniegdzie zlotem na skretach ...* (SQV: 69)

Que cabelos! ... Não, não os polvilharei de ouro, as suas ondas estão cheias de reflexos dourados ... (SQV: 37)

3.*Dam ci pacholka, ktory poniesie sume potrzebna, ty zas powiesz Eurycjuszowi, ze pacholek jest twoim niewolnikiem, i wyliczysz staremu przy nim pieniadze.* (SQV: 160)

Acompanhar-te-á um dos meus escarvos, que será portador da soma necessária. Tu dirás a Eurício que é o teu escravo e entregarás ao velho o dinheiro, em presença do meu servo. (SQV: 87)

4.*I gdy doczytasz do konca ten list, sadze, ze przyznasz mi slusznosc.* (SQV: 652)

E quando tiveres lido esta carta até ao fim dar-me-ás razão. (SQV: 336)

Em todos os exemplos citados ocorrem as formas do futuro perfectivo para designar os processos futuros. O valor temporal de todos os enunciados acima é de posterioridade em relação ao momento deíctico da

enunciação (Tº). Em (1), além da forma verbal *zobacze* (*verei*), ocorre o adverbial *jutro* (*amanhã*) que acrescenta o valor do futuro, localizando o processo descrito num intervalo de tempo bem determinado na deixis temporal, à direita em relação a Tº. Em (2) e (3) o valor futuro das formas perfectivas polacas está definido no contexto situacional. Em (4), o localizador temporal Tº não coincide com o localizador aspectual que é explicitado linguisticamente pela construção: *gdy doczytasz do konca ten list* (*quando tiveres lido esta carta até ao fim*). É interessante reparar também que, enquanto a forma polaca perfectiva do referido exemplo é simples (*doczytasz*), a forma portuguesa correspondente é composta (*tiveres lido*).

Repare-se agora que em todos os exemplos acima mencionados, na versão portuguesa, ocorre o futuro do indicativo, indicando os processos posteriores em relação a Tº. A ocorrência das formas verbais portuguesas em (4), em que os processos descritos não são localizados em relação a Tº, resulta da aplicação das regras da concordância dos tempos, cujo emprego é obrigatório nesta língua.

2.2. Os exemplos citados até agora representam o emprego das formas perfectivas do futuro na expressão dos processos da única ocorrência. Vejamos agora como as referidas formas verbais podem exprimir também processos futuros que se repetem:

5.*Na Kastora! Ilu tu chrzescian pomorduja, tylu Pawel znajdzie nowych.* (SQV: 474)

Por Castor! Quantos mais cristãos forem degolados, mais adeptos encontrará Paulo de Tarso. (SQV: 241)

6.*Teraz bedziesz mogla ich widywac, ilekroc zechcesz.* (SQV: 342)

Brevemente os verás, sempre que queiras. (SQV: 175)

7.*Przyjdziesz kazdego miesiaca do mego domu, gdzie Demas wyzwoleniec bedzie ci wyplacal po dwie sztuki zlota.* (SQV: 333)

Virás todos os meses procurar o meu liberto Demas, o qual te entregará duas peças de ouro. (SQV: 170)

8.*Zawsze bede zmienial zdanie, ilekroc uznam to za stosowne lub wygodne.* (SQV: 350)

Hei-de mudar de opinião todas as vezes que o julgar conveniente e cómodo. (SQV: 179)

Em (5), assim como em (6), as formas perfectivas polacas: *pomorduja*, *znajdzie*, e *zechcesz*, combinadas com as construções: *ilu ... tylu ...*(*quanto mais ... mais ...*), *ilekroc ...* (*sempre que ...*), exprimem a repetição dos processos descritos. No exemplo (5), a quantificação do SN objecto directo (*cristãos*) acrescenta o valor iterativo. A situação vai repetir-se várias vezes. Em (7) e (8), as situações descritas vão ser repetidas tantas vezes que podemos considerá-las como habituais. O valor habitual expresso nos enunciados citados é resultado da interacção de vários meios de expressão. Em (7), este valor resulta da combinação da forma verbal *przyjdziesz* (*virás*) com o adverbial *kazdego miesiaca* (*todos os meses*). Em (8), o valor habitual resulta da coocorrência das formas verbais *bede zmienial* (*hei-de mudar*) e *uznam* (*julgar*) com o adverbial *zawsze ... ilekroc ...* (*todas as vezes que ...*).

Em português, em todos os enunciados citados ocorrem as formas verbais que exprimem os processos futuros. Na maior parte destes casos, o português serve-se do tempo gramatical - o futuro simples do indicativo que é o tempo posterior ao presente. No entanto, é preciso sublinhar aqui que a futuridade não se resume apenas ao uso deste tempo gramatical. O português, como já referido, tem outras formas de expressar os processos futuros, como p. ex.: através de formas analíticas construídas com os auxiliares (*ir*, *haver*), ou através de adverbiais temporais. Veja-se que em (6), em que ocorre a construção *sempre que*, o emprego do conjuntivo é obrigatório. Em (8), é a forma do futuro do conjuntivo (*julgar*) que segue a construção *todas as vezes que*..., constituindo uma expressão corrente na língua portuguesa.

As nossas análises evidenciaram o uso das formas do presente perfectivo para designar os processos futuros (simples e iterativos). Nestes contextos, o português serve-se das formas verbais que tem ao seu dispor para exprimir o futuro, seguindo todas as regras gramaticais que dirigem a boa- formação das frases correctas.

2.3. O segundo ponto que aqui queremos levantar está relacionado com os diferentes empregos do futuro perfectivo em função de "não-futuro". Estes empregos caracterizam sobretudo as línguas eslavas meridionais em que o futuro perfectivo representa um presente de tipo particular. Como não pode exprimir os processos que estão em curso em Tº, foi-lhe atribuída a designação do presente "não-actual". Nas outras línguas eslavas, alguns dos empregos do futuro perfectivo diminuiram bastante, ou até cairam em desuso.

Entre os diferentes usos das formas do futuro perfectivo nas línguas eslavas em função de "não-futuro", Castagnou (1964: 44) propõe enumerar os usos seguintes:

- o futuro perfectivo "de iteração";

- o futuro perfectivo "de potencialidade";

- o futuro perfectivo com o valor de "presente histórico".

2.3.1. Partindo desta classificação, consideremos, em primeiro lugar, os casos em que as formas perfectivas do futuro exprimem os processos que se repetem. Para isso, vejam-se os exemplos abaixo:

9.*Zlego diabli nie wezma.*

(*O diabo não carrega os maus*)

10.*Syty glodnego nie zrozumie.*

(*O bem-comido não compreende o esfomeado*)

11.*W zyciu zawsze sie zrobi cos "nie tak".*

(*Na vida sempre se faz algo que não sai conforme previsto*)

12.*Maria czesto sama nic nie ma, to skad dla innych wezmie.*

(*Muitas vezes a Maria não tem para ela própria, então donde é que pode sacar para os outros*).

Em todos os enunciados acima citados, as formas do futuro perfectivo exprimem a iteração dos processos descritos. Em (9), (10) e (11) ocorre o futuro perfectivo nas formas: *nie wezma*, *nie zrozumie*, *wezmie*, na expressão das verdades universais, nos provérbios. Nestes enunciados estamos perante uma situação em que: "le présent-futur tire la conclusion des expériences antérieures et affirme catégoriquement que ce qui a été sera de nouveau"[3]. Assim, as formas perfectivas do futuro assumem, neste tipo de contexto, o valor aspectual gnómico, atemporal.

Em (12) a situação descrita (*ter/a Maria, nada/*) ocorre muitas vezes, e até pode ser considerada como habitual.

Vale a pena sublinhar que, quanto ao emprego das formas do futuro perfectivo, dito "de iteração", o polaco parece estar muito mais perto do russo, do que do checo ou do eslovaco. Antigamente, em polaco, assim como em russo, as formas do futuro perfectivo "de iteração" eram utilizadas com muita frequência, em vários tipos de contexto. Actualmente, as duas línguas manifestam a mesma tendência de limitar estes usos a alguns dos contextos, sobretudo para exprimir verdades universais e atemporais.

Esta razão explica o facto dos enunciados acima citados serem difíceis de traduzir em português. Cada língua tem a sua lista de provérbios e sentenças que se caracterizam pela forma particular. No entanto, como se sabe, para exprimir o valor aspectual atemporal, gnómico, a língua portuguesa serve-se sobretudo do presente do indicativo.

2.3.2. Analisemos agora um outro emprego do futuro perfectivo na expressão de "não-futuro". Nos exemplos que se seguem as formas do futuro perfectivo servem para designar os processos que não ocorrem, nem ocorrerão na realidade, sendo virtuais. Recordemos que Castagnou (1964) chama a este emprego das formas perfectivas polacas - presente perfectivo "de potencialidade". Vejamos alguns exemplos polacos que evidenciam este uso das formas perfectivas e os seus equivalentes portugueses:

13.*Ale Ursus ja uratuje. Przyjdzie, wyniesie ja z lektyki, jak wyniosl z triclinium, i pojda w swiat.... Ursus pojdzie zaraz do biskupa Linusa o rade i pomoc. Biskup ulituje sie nad nia, nie zostawi jej w rekach Winicjusza i kaze chrzescianom isc z Ursusem na jej ratunek. Odbija ja i uprowadza, a potem Ursus potrafi ja wywiesc z miasta i ukryc gdzies przed moca rzymska.* (SQV: 97)

Mas Urso salvá-la-ia ... Apareceria no momento propício, arrebatá-la-ia aos escravos de Vinício, como a arrebatara do triclinium, e fugiriam ambos para qualquer parte. ... Urso iria imediatamento procurar o bispo Lino, a fim de lhe pedir ajuda e conselho O bispo ordenaria aos cristãos que estivessem postados no percurso que ela deveria seguir, e todos juntos libertá-la-iam à força. Em seguida, Urso acharia meio de a subtrair à perseguição de Nero. (SQV: 53)

14.*Piotr przezegna plomienie, otworzy je jednym slowem i przejda bezpieczni wsrod alei z ognia.* (SQV: 404)

Pedro conjuraria as chamas com um simples sinal da cruz, afastá-las-ia com uma única palavra, e eles passariam sem perigo entre duas muralhas de fogo. (SQV: 204)

15.*Ty go pewnie na uczcie zobaczysz.* (SQV: 67)

Então é provável que o encontres no festim. (SQV: 36)

16.- *Szuka, czego nie zgubil.*

- *I co mu sie na nic nie przyda, chocby znalazl.*(SQV: 81)

- *Vitélio está procurando o que nunca perdeu.*

- *E se o achar há-de ser difícil saber servir-se dele.* (SQV: 43)

Ao fazermos a comparação dos exemplos acima citados com os anteriores, logo à primeira vista ressalta a diferença entre eles. Enquanto o futuro perfectivo "de iteração" designa os processos reais que podem ocorrer, o futuro perfectivo "de potencialidade" exprime os processos virtuais, isto é, processos cuja realização é apenas possível.

Para podermos analisar os exemplos (13) e (14) é preciso, em primeiro lugar, determinar o contexto situacional em que estes enunciados ocorrem. Assim, o exemplo (13) apresenta os pensamentos duma jovem cristã, Lígia, pela qual se apaixonou Vinício. Lígia, não compreendendo bem quais são as intenções de Vinício, e pensando que ele quer raptá-la, decide fugir. Todos os processos descritos em (13) constituem apenas o desejo dela, o que ela desejaria que acontecesse. Podemos interpretar da mesma maneira o exemplo (14). Desta vez, é Vinício que pensa como salvar Lígia das chamas durante o grande incêndio em Roma. Como não consegue encontrar nenhuma solução naquela situação difícil, imagina um decurso dos acontecimentos pouco provável, até impossível, mas que podia salvar Lígia. Estamos, mais uma vez, perante o desejo de realização de processos pouco prováveis. Recordemos que em todos os enunciados citados ocorrem as formas perfectivas polacas do futuro. Repare-se agora que em português, em todos os casos, ocorrem as formas do condicional para exprimir a incerteza e a dúvida.

Em (15) e (16) já não é preciso introduzir o contexto situacional porque a "potencialidade" da ocorrência dos processos descritos é marcada linguisticamente, através dos marcadores suplementares. Em (15), além da forma verbal ocorre a construção *pewnie* (*é provável*), em (16) a forma verbal polaca coocorre com a construção *chocby...* (*se...*). Note-se que, nos enunciados citados, o português serve-se das construções que tem ao seu dispor para exprimir a eventualidade e a incerteza. Em (15) ocorre a construção *é provável que*, seguida do conjuntivo cujo emprego é obrigatório neste contexto. Em (16) estamos perante uma frase hipotética que começa por *se*, em que ocorre a forma verbal do futuro do conjuntivo (*achar*), seguida do futuro perifrástico (*há-de ser difícil*). O emprego destas formas verbais em português resulta, neste caso, da aplicação das regras da concordância dos tempos.

Vale a pena notar ainda que o uso do futuro perfectivo "de potencialidade" é muito frequente na língua polaca. É importante sublinhar também, uma vez mais, que, neste caso, não se trata de situar os acontecimentos linguísticos em determinado ponto da linha do tempo, mas de exprimir uma determinada atitude do falante face aos acontecimentos descritos pelo verbo. Este é o emprego tipicamente modal do futuro perfectivo. A este uso modal das formas verbais polacas correspondem, em português, as formas verbais que exprimem também o valor modal, isto é, as formas do conjuntivo, ou do futuro.

2.3.3. O emprego do futuro perfectivo com o valor do "presente histórico", obrigatório na língua polaca do século XV, facultativo nos séculos XVII-XIX, desapareceu quase completamante na língua do século XX. O futuro "histórico dramático" ocorre no polaco contemporâneo apenas numa construção fixa de uso muito pouco frequente, com a expressão *jak nie* (tradução impossível).Note-se ainda que as outras línguas eslavas não seguiram a mesma evolução. Enquanto o referido uso das formas perfectivas é obrigatório em checo, muito pouco frequente em russo (assim como em polaco), é completamente impossível em búlgaro.

17.*Siedze w bibliotece i czytam, gdy nagle wichura jak nie otworzy okna, jak nie zwali kwiatow ...*

(*Estou sentada na biblioteca e estou a ler, de repente a tempestade abre as janelas, caem as flores ...*)

3.1. Todos os exemplos por nós citados evidenciam que as formas polacas do futuro perfectivo não servem apenas para exprimir os processos futuros. Como foi demonstrado aqui, estas formas podem assumir duas funções distintas: uma na expressão do futuro, e a outra, na expressão do "não-futuro", isto é do presente, dito "não-actual". A forma do futuro simples, chamada "de potencialidade", está pouco relacionada com a expressão de tempo, mas apresenta um valor modal que lhe imprimiu o locutor.

Em português, para notar diferenças entre as diferentes formas verbais que exprimem o futuro, é preciso analisar estas formas no seu conjunto. A análise das referidas formas evidencia que o seu uso temporal se relaciona com uma componente modal, exprimindo assim os diferentes graus de certeza ou de incerteza. Portanto, a opção entre diferentes formas verbais portuguesas que exprimem o futuro depende da escolha do falante que assim pode relevar: "a sua intenção, a sua disposição, o seu plano, a predeterminação dentro de uma relação de causa e efeito elaborada, por vezes, com base em conhecimentos experienciais ou outros"[4].

3.2. O quadro abaixo integra os processos disponíveis na língua portuguesa para exprimir os processos,

designados em polaco através do futuro perfectivo:

Expressão do futuro	futuro perfectivo	-tempos gramaticais que exprimem o futuro -adverbiais temporais -certas construções sintácticas
expressão do não-futuro	futuro perfectivo "de iteração''	-tempo gramatical (presente do indica-tivo)
expressão do não-futuro	futuro perfectivo "de potencialidade"	-modo condicional -tempo gramatical (futuro do indicativo)
expressão do não-futuro	futuro perfectivo "presente histórico"	-tempo gramatical (presente do indica-tivo)

Bibliografia

- Manuel de Paiva Boléo, "Os valores temporais e modais do futuro imperfeito e do futuro perifrástico em português", *Biblos, Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra* XLI (Coimbra, 1974) 87-115.

- Didier Castagnou, "Le présent perfectif slave n´est qu´un futur?", *Rocznik Slawistyczny* 23 (Warszawa, 1964) 27-45.

- Barbara Hlibowicka-Weglarz, *Processos de expressão do aspecto na língua portuguesa,* Lublin, Wydawnictwo UMCS, 1998.

- Fátima Oliveira, "O futuro em português: alguns aspectos temporais e|ou modais", *Actas do I Encontro da Associação Portuguesa de Linguística* (Lisboa, 1985) 353-373.

Notas

1. Em polaco, o sistema das oposições aspectuais baseia-se na distinção entre os verbos chamados imperfectivos e os verbos chamados perfectivos. De modo geral, os verbos que formam um par aspectual, são construídos sobre uma mesma base e marcados pela presença num, ou em ambos os verbos, de afixos derivacionais. Assim, esta oposição, que se faz principalmente pela prefixação e pela sufixação, é marcada no léxico. Se compararmos o sistema aspectual da língua polaca e da portuguesa verificamos que, enquanto em polaco as oposições aspectuais se exprimem por meios derivacionais, em português este sistema encontra-se fortemente ligado ao sistema temporal.

2. SQV - Henryk Sienkiewicz, *Quo vadis?*, Warszawa, PIW, 1968.
- Henryk Sienkiewicz , *Quo vadis?*, Texto integral, Lisboa, Publicações Europa-América, 1974.

3. Mazon (1914) citado por Castagnou (1964: 32).

4. F. Oliveira (1985: 355).

"Alguns também chamam ao jantar merenda"
Designação e repartição das refeições diárias
em Portugal segundo os materiais do I.L.B.

Gunther Hammermüller (Kiel)

0. Introdução: Divisão do dia humano por saudações e refeições

"Bom dia, ainda não almocei!" foi repetidamente - no Norte de Portugal continental - a resposta dada por interlocutores aos quais me tinha dirigido com "Boa tarde!" ou "Boas tardes!" Tomando em conta que o meu relógio já indicava que a marca do meio dia devia estar nitidamente ultrapassada para todos, eu empregava o que eu tinha aprendido - e muitas vezes já vivido - como normal: os Portugueses saudavam-se por "Bom dia!" até ao meio-dia, depois das 12 horas por "Boa tarde!" Após o pôr do sol essa saudação era suplantada pelo "Boa noite!" que muitas vezes então significava a despedida rumo à cama.

Aquele fragmento de diálogo beaseado na espontaneidade duma "reacção popular" parece-me ser um indicador prototípico dum fenómeno histórico interessante no domínio linguístico-etnográfico da divisão do dia na língua portuguesa. Existe aí aparentemente uma concorrência entre dois parámetros divisórios. Estes são, dum lado, as horas (antes "solares" do que "administrativas"?[1]) para as quais a tradição cristã fixara as horas das rezas (3 vezes por dia no mínimo?) divulgando-as assim pelo som do sino através de casas e campos. Por outro lado, estes sinais dados pelos sinos da igreja - sobretudo aquele do meio-dia - tornaram-se marcadores ideais para intervalos no trabalho cotidiano. Apareceu então como primordial a necesidade fisiológica de comer e de descansar para refazer as forças no decorrer do dia de trabalho. Esta *re-interpretação* pragmática da divisão do dia facilmente conseguiu substituir o horário litúrgico pela divisão em espaços intermitentes de *trabalho*, *repouso* e *refeições*. Essa substituição encontrou um equivalente simbólico na função sonora dos campanários: hoje até muitas vezes (pelo menos em Portugal) o sino electrónico dá todas as horas do dia e não só aquelas das *Ave Marias* ou *Trindades* ...[2]

1. Apresentação do material que documenta as refeições diárias

Como base duma análise de dados linguais, linguísticos e etnográficos concretos propõe-se o *corpus* do I.L.B. (Inquérito Linguístico Boléo/Coimbra).[3] Este amplo inquérito dialectológico e etnográfico, promovido a partir de 1942, distribuido naquele ano como inquérito por correspondência e depois complementado até aos anos 70 por estudantes de *Filologia portuguesa* do Doutor Manuel de Paiva Boléo, constitui hoje um *cemitério de dados* (com aproximadamente 2500 questionários preenchidos) que se pode aproveitar como fonte de dados já "históricos" para investigar diversas áreas temáticas. Escolhi agora, por exemplo, o domínio linguístico e etnográfico das refeições diárias, isto é do dia "normal", em Portugal.

Um primeiro olhar para o material do I.L.B. no âmbito das *Refeições diárias,* aplicado ao número limitado de inquéritos que dizem respeito ao território dos Açores, mostrou uma regularidade relativamente grande nas designações e na repartição das refeições através do dia de trabalho: trata-se, na grande maioria dos casos, duma estrutura de três refeições principais diárias (*almoço*, *jantar* e *ceia*) com, no máximo, 3 refeições "intermitentes" possíveis (*quebra-jejum/pequeno almoço*, *lanche* e *merenda*) que se apresentam bastante uniformes quanto à designação e à distribuição.[4]

A tabela seguinte arranja essa estrutura das refeições numa tabela que parte de 3 refeições principais com várias refeições complementares possíveis:

DIAGRAMA 1

N°s/Ref.:	1.0	1.1	1.2	2.0	2.1	3.0
19/Terceira		almoço		jantar		ceia
20/Terceira		almoço		lanche	jantar	ceia
21/Terceira		almoço		jantar		ceia
22/Terceira		almoço		jantar		ceia
23/Terceira		almoço	lanche	jantar	merenda	ceia
24/Terceira		almoço		jantar		ceia
25/Terceira		almoço		jantar	merenda	ceia
26/Terceira	p.alm.	almoço	lanche	jantar		ceia
27/Terceira		almoço		jantar	merenda	ceia
28/Terceira		almoço		jantar		ceia
29/Terceira		almoço		jantar	merenda	ceia
30/Terceira		almoço		jantar		ceia
31/Terceira		almoço		jantar	merenda	ceia
32/Terceira		almoço		jantar	merenda	ceia
33/Terceira		almoço		jantar		ceia
34/Terceira		almoço		jantar	merenda	ceia
35/Terceira		almoço		jantar	merenda	ceia
36/Terceira		almoço		jantar	merenda	ceia
37/Terceira		almoço		jantar	merenda	ceia
38/Terceira		almoço	lanche	jantar	merenda	ceia
39/Terceira		almoço		jantar		ceia
40/Terceira		almoço		jantar		ceia
41/Terceira		almoço		jantar	*merenda*	ceia[6]
42/S.Jorge		almoço		jantar		ceia
43/S.Jorge		almoço		jantar		ceia
44/S.Jorge		almoço		jantar		ceia
45/S.Jorge		almoço		jantar		ceia
46/S.Jorge		almoço		jantar		ceia
47/S.Jorge		almoço		jantar		ceia
48/S.Jorge		almoço	*lanche*	jantar	*o-de-comer*	ceia[7]
49/S.Jorge		almoço		jantar		ceia
51/S.Jorge		almoço		jantar	merenda	ceia
52/S.Jorge	q.jejum	almoço		jantar	merenda	ceia
55/Pico		almoço		jantar/*merenda*		ceia[8]
58/S.Miguel		almoço	lanche	jantar	merenda	ceia
59/S.Miguel		almoço		jantar		ceia
60/S.Miguel		almoço		jantar/*lanche*		ceia[9]
62/S.Miguel		almoço		jantar		ceia
64/S.Miguel		almoço	*lanche*	jantar		ceia[10]
66/S.Miguel		almoço		jantar		ceia
67/S.Miguel		almoço		jantar		ceia
68/S.Miguel		almoço		jantar	merenda	ceia
70/S.Miguel		almoço		jantar		ceia
71/S.Miguel		almoço	lanche	jantar	merenda	ceia
73/S.Miguel		almoço	lanche	jantar	merenda	ceia
74/S.Miguel		almoço	lanche	jantar	merenda	ceia
75/S.Miguel		almoço		jantar		ceia
76/S.Miguel		almoço		jantar		ceia
77/S.Miguel		almoço		jantar		ceia
78/S.Miguel		almoço		jantar		ceia
79/S.Miguel		almoço		jantar		ceia
80/S.Miguel		almoço		jantar		ceia
81/S.Miguel		almoço		jantar		ceia

Esta primeira aproximação através do material que existe no I.L.B. sobre os Açores sugeriu naturalmente o alargamento do campo de análise para o material possivelmente informativo existente para Portugal continental como material de contraste. Escolhi para tal um conjunto de 270 inquéritos de 1942 do I.L.B. em Portugal continental, para analisar as indicações dadas para os nomes, as horas e - em parte pelo menos - para os elementos alimentares das refeições diárias. Os resultados parciais destes esforços apresentarei a seguir (§ 3), após a apresentação das bases conceptuais necessárias para uma tal operação onomasiológica.

2. Esquema noemático "refeições diárias" como base onomasiológica

Como demonstra a tabela das refeições nos Açores, fornecida pelo I.L.B. de 1942 (com poucos questionários de anos ulteriores), tinha nesta sido feita uma primeira abordagem noemática[11] por meio de um esquema teórico que distribui uma possível divisão funcional das refeições principais em três grupos hipotéticos através do dia:

Diagrama 2

Ref_1.0 = 'refeição anterior à principal da manhã'
Ref_1.1 = 'refeição principal da manhã'
Ref_1.2 = 'refeição ulterior à principal da manhã'
Ref_2.0 = 'refeição anterior à principal do meio da jornada'
Ref_2.1 = 'refeição principal do meio da jornada'
Ref_2.2 = 'refeição ulterior à principal do meio da jornada'
Ref_3.0 = 'refeição anterior à principal da tarde ou noite'
Ref_3.1 = 'refeição da tarde ou noite'
Ref_3.2 = 'refeição ulterior à principal da tarde ou noite'

Esta repartição então escolhida toma em conta três espaços diários principais para refeições (Ref_1/Ref_2/Ref_3)[12] a distribuir-se através do dia conforme as indicações locais.

Mas este esquema mostrou-se menos eficiente para alguns pontos e parecia - pela existência de algumas 'lacunas' no sistema - sugerir a necessidade dum desenvolvimento conceptual no sentido de dar mais relevo a uma divisão básica do dia (de trabalho) em 5 "períodos da jornada", o que não focussaria imediatamente *refeições principais em si* como primeiro conceito distintivo. Desenvolveu-se assim a seguinte repartição do dia normal de trabalho em 5 períodos:[13]

Diagrama 3

REF_Período.Sequência:	**REF_1.1**	**REF_2.2**	**REF_1.3 etc.**
1. Entre levantar e trabalho:	REF_1.1	REF_1.2	REF_1.3 etc.
2. Trabalho da manhã:	REF_2.1	REF_2.2	REF_2.3 etc.
3. Intervalo do meio-dia:	REF_3.1	REF_3.2	REF_3.3 etc.
4. Trabalho da tarde:	REF_4.1	REF_4.2	REF_4.3 etc.
5. Entre trabalho e deitar:	REF_5.1	REF_5.2	REF_5.3 etc.

Para os fins da presente comunicação o novo esquema apresenta-se numa forma simplificada, isto é, sem tomar explicitamente em conta uma diferenciação ulterior possível (e no fundo necessária) referente à qualidade ou consistência das refeições respectivas[14].

Parece efectivamente que só uma avaliação mais pormenorizada da "substancialidade" das respectivas refeições será capaz de explicar melhor certas "deslocações" aparentes na estructura "refectória" portuguesa. Assim, para grande parte de Portugal a designação *pequeno almoço* tomou o lugar do *almoço*, o *almoço* suplantou o *jantar*, este por sua vez ocupou o lugar da *ceia* e, como alude o nosso título, «Alguns também chamam ao jantar merenda»[15].

Além disso, isto tudo é interessante, porque dá acesso a pormenores referentes a qualidade, quantidade, distribuição e designação da alimentação no Portugal dos anos que documenta o I.L.B.!

Como exemplo duma interessante resposta neste domínio das matérias e das apresentações de comidas e hábitos alimentares veja-se *infra* o Diagrama 4 que apresenta um extrato de I.L.B.-2352a/1942, onde se fala duma divisão em *comida de carne* e *comida de azeite* que devia alternar com os dias da semana.

[-Diagrama 4- a inserir na próxima página inteira!]

Veja-se ainda aqui um outro conjunto de nomes de refeições portuguesas apresentado à base do nosso último esquema conceptual, sem que a fonte - uma lista de refeições populares dada por Manuel de Paive Boleo[16] - deixe sempre entrever claramente os traços distintivos necessários. O autor baseia-se em maior parte de certeza no I.L.B. e quer explicitamente sublinhar o interesse dum futuro estudo deste tema onomasiológico:

Diagrama 5

REF_1.1mata-bicho, matadela do bicho, ante-bem, côdea, dejejua, bucha, quebra-jum, caldo
REF_2.1almoço, almocito, engorra, pêgo, petica, ante-bem, cavelo[?], côdea,engorra, fatia, piquete
REF_3.1almoço, lanche, merenda, jantar
REF_4.1côdea, cunha, merenda, pêgo, petisco, taquear
REF_4.2pinga, meau
REF_5.1caldo, ceia, jantar
REF_5.2sobre-ceia, tarouca

3. Designações exemplares (à base do ILB de 1942)

Veja-se agora um extrato exemplar de designações de refeições a encontrar no I.L.B. - com restrição

metódica ao ano de 1942 - que transferi para um *Banco de dados* provisório. Escolhi como zona de maior interesse a região de Lisboa (incluindo, p.ex., o distrito de Santarém) onde se mostra uma distribuição talvez interessante para o desenvolvimento histórico recente no domínio das refeições (Diagrama 6.1 e 6.2).

[-Diagrama 6.1 & 6.2- a pôr na próx. pág. inteira]

Num perímetro geográfico que certamente se encontrava sob a influência económica e socio-cultural da capital Lisboa mais do que outras zonas agrárias, mostra-se, aparentemente contrastando com o resto do país, uma tendência para o "emprego citadino": o *pequeno almoço* (ou outro nome para a mesma "função alimentar") veio designar uma primeira refeição ligeira, o *almoço* como primeira refeição "substancial" do dia transferiu-se para o meio-dia e o *jantar* "à noite" substituiu a antiga *ceia* como última refeição substancial do dia normal. Os nomes e funções das restantes refeições "intermediárias" juntam-se com certa plausibilidade a esse desenvolvimento, mas permitirão interpretações pormenorizadas sob vários aspectos.

4. Interesse científico do estudo das <refeições diárias>

O presente estudo das <refeições diárias> em Portugal teria naturalmente que ser ainda aprofundado quanto à metodologia e à extensão dos dados incluidos na análise.

Mas já assim estas primeiras aproximações põem à prova, em primeiro lugar, a capacidade do elevado número de dados que repousam no I.L.B. como <cemitério de dados>. O aproveitamento deste promete o alargamento dos conhecimentos em vários domínios históricos, talvez ainda actuais, como foram aqui por exemplo aludidas as designações de refeições sobretudo na vida camponesa. Já o estudo dos respectivos conteúdos e hábitos alimentares - aqui antes só implicitamente abordado - promete um inventário rico e interessante (Diagrama 7).

[-Diagrama 7- -> próx. pág. inteira!]

No domínio da relação histórica entre trabalho físico, comida (mais ou menos "substancial") e intervalos de descanso oferece-se uma estreita colaboração com a antropologia, a medecina alternativa, popular ou analítica.

5. Em guisa de conclusão: a Lusofonia e a tradição das refeições?

Despedindo-se das estruturas da agricultura dos séculos passados, grande parte da vida europeia cada vez mais "citadina" parece ter mostrado no século XIX o desenvolvimento dum esquema binário de refeições diárias para um ternário, como se poderia dizer seguindo uma nota breve de Rui de Sousa Martins[17].

Umas ideias que surgiram ao longo do pequeno estudo aqui apresentado completeriam essa visão estrutural do desenvolvimento histórico:

No século XX, em Portugal pelo menos, o sistema ternário de refeições substanciais (*almoço, jantar, ceia*) relativamente bem implantado na vida dos camponeses, parece mudar-se para o sistema citadino "moderno"de duas refeições «de garfo», pelo menos na nomenclatura:

-o *almoço* como primeira refeição principal desloca-se para a pausa do meio-dia;

-o *jantar* como segunda refeição substancial desloca-se do meio-dia para a pausa da tarde ou da noite.

O *pequeno almoço* ocupa o lugar da manhã - tomado mais ou menos cedo, normalmente antes de começar o trabalho - e reprime quase totalmente outras designações existentes, como era p. ex. o *matabicho* com o seu copinho de aguardente tomado em jejum. Também o *lanche* e a *merenda* encontram - em parte pelo menos - reinterpretações diferentes, reprimindo provavelmente outros elementos da nomenclatura tradicional (*bucha, taco, pera, fatiga*, etc.).[18]

O *almoço* e o *jantar* deslocaram-se respectivamente para uma pausa de trabalho relativamente mais longa, representando o *almoço* a primeira e o *jantar* a segunda refeição substancial fisiologicamente importante. Esta deslocação de refeições sistematicamente equivalentes para um outro horário compreende-se como adaptação a um tipo de vida diferente. Cada vez mais "utentes" parecem querer seguir a "moda citadina" no âmbito da vida "moderna" aí desenvolvida, generalisando aproximadamente o esquema seguinte:

DIAGRAMA 8

REF_Período.Sequência:	REF_x.1	REF_x.2	REF_x. etc.
1. Entre levantar e trabalho:	Pequeno almoço		
2. Trabalho da manhã:	[Bebida: café, vinho, ...]		
3. Intervalo do meio-dia:	Almoço	[Café]	
4. Trabalho da tarde:	Lanche/[Bebida: vinho, chá, ...]		
5. Entre trabalho e deitar:	Jantar	[Bebida]	

Hoje em dia, porém, o esquema é capaz de ser novamente sujeito a adaptações sistemáticas: a pausa do meio-dia diminuida - na vida industrial e administrativa - poderia, por assim dizer, "atrair" para o lugar do *almoço* actual o hábito de comer menos ao meio dia seguindo o modelo do *lunch* inglês. Felizmente a designação portuguesa adaptada de *lanche* já existe num "lugar" e num "tamanho" perto do período em questão ...

Sem referência explícita às indicações horárias que dão - em boa parte - os questionários do I.L.B. como resposta à pergunta respectiva, limitei-me aqui a situar as refeições em questão no sector apropriado (REF_1 a REF_5).[19]

Isso já constituiu uma interpretação muitas vezes difícil, sobretudo para o lugar do *almoço*, onde o "menu" fornecido nos deve parecer relativamente "carregado"[20] para uma primeira refeição do dia. Mas mesmo com dúvidas que ficam em vários lugares[21], se o *almoço* se colocaria no período REF_1 ou REF_2, o "conteúdo" desta refeição a classificaria como "substancial". Isto seria então o critério importante no âmbito da nossa hipótese de que o *almoço* se deslocava para o sector REF_3.

Para terminar: como já referí, contém o materia do I.L.B., além das meras designações e repartições de refeições em Portugal, muito mais pormenores interessantes.[22] Os investigadores encontrarão elementos para a história da nutrição/alimentação, os nostálgicos para um regresso a uma vida mais saudável incluindo valores - reais ou imaginados - da vida tradicional, adaptada às necessidades fisiológicas humanas ou aos recursos de uma terra menos explorada ...[23]

Dando agora um pulo final nas minhas considerações, saltando de Portugal continental aos Açores e de lá para o Brasil no Continente do Sul da América, pergunto: Haverá aqui também quem chame ao jantar de merenda?[24] Ou talvez a merenda de lanche? Ou talvez ...? A pesquisa não necessita parar aqui

6. Bibliografia

Boléo, Manuel de Paiva, *O estudo dos dialectos e falares portugueses - Um inquérito lingüístico*, Coimbra, 1942.

Boléo, Manuel de Paiva, "A Língua portuguesa do Continente, dos Açores e do Brasil (Problemas de colonização e povoamento)", *RPF* 18 (1983) 591-625.

Boléo, Manuel de "Paiva, Relações da Linguística com a Etnografia e o Folclore", *RPF* 19 (1989) 249-281.

Hammermüller, G., "O I.L.B. à margem dum Atlas Linguístico de Portugal?", *Actas do 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Universidade de Hamburgo, 6 a 11 de Setembro de 1993, Organização e coordenação Mª Fátima Viegas Brauer-Figueiredo, com a colaboração de Fernando Clara e Alexandra Pinho, Lisboa/Porto/Coimbra, LIDEL, 1995, p. 131-144.

Hammermüller, G. (1999), "Bom dia - boa tarde - boa noite - As saudações diárias em Portugal segundo os materiais do I.L.B.", *Actas do 1° Encontro sobre Cultura Popular (Homenagem ao Prof. Doutor Manuel Viegas Guerreiro)*, 25 a 27 de Setembro de 1997, Organização e coordenação Gabriela Funk, Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 1999, p. 181-195.

Hammermüller, G., "Distribuição e designações de <refeições diárias> nos Açores", *Actas do I Encontro de Etnolinguística,* Org. Gabriela Funk e Rui de Sousa Martins, Universidade dos Açores, em Ponta Delgada do 21 ao 23 de Maio 1998, no prelo/1.

Hammermüller, G., "Onomasiologische Vorüberlegungen zu Mahlzeitenbezeichnungen im Portugiesischen", *Ästhetik der Texte - Varietät von Sprache, Beiträge zu Paul Valéry und zur Romanischen Philologie,* Festschrift für Jürgen Schmidt-Radefeldt zum 60. Geburtstag, hg. von Cornelia Klettke/António C. Franco/Gunther Hammermüller, Tübingen, Gunter Narr, no prelo/2.

Herzog, Paul, *Die Bezeichnungen der täglichen Mahlzeiten in den romanischen Sprachen und Dialekten*, Diss. Zürich, 1916.

Hirmer, Andrea, *La comida de antes: das Essen von früher; Ernährung im Wandel auf der kanarischen Insel El Hierro*, phil. Diss. Univ. Bayreuth, Bayreuth, Bumerang, 1994.

Martins, Rui de Sousa, "O pão no Arquipélago dos Açores - mudança e articulação das técnicas de cozedura", *Arquipélago/história,* Revista da Universidade dos Açores, 2ª série, vol. 2 (1997) 119-170.

Schmidt-Radefeldt, Jürgen/Schurig, Dorothea, *Dicionário dos Anglicismos e Germanismos na Língua Portuguesa*, Frankfurt/M., TFM, 1997.

Notas

1. Porém muitos inquiridos do I.L.B. parecem insistir no facto de p.ex. o *meio-dia* indicado por eles se referia ao *meio-dia solar*, aludindo assim aparentemente à diferença com as 12 horas do verão prescritas anualmente pelo governo.

2. Ver Hammermüller, 1999, Hammermüller, no prelo/1, e Hammermüller, no prelo/2.

3. Ver para a história desse material Hammermüller, 1995.

4. Ver Hammermüller, no prelo/1.

5. Dá-se aqui o número respectivo do I.L.B. segundo os inquéritos nas Ilhas, seguido pela indicação do Distrito respectivo.

6. "e quando os dias são grandes merenda-se".

7. *Lanche* = pão e queijo que as crianças levam à escola [só da parte da manhã?]; <*o de comer*> aparece como designação duma refeição adicional "no tempo das *ceifas* e *apanhadelas*".

8. É aqui que se encontra o reparo metalinguístico que deu origem ao título desta comunicação: "Alguns também chamam ao jantar merenda".

9. *Lanche*: "ao meio [do?] dia para as crianças da escola".

10. "lanche usa-se só para as crianças que freqüentam a escola" - [em substituição do *almoço*?].

11. Ver metodologia e desenvolvimento em Hammermüller, no prelo/2.

12. Neste âmbito *REF* faria alusão tanto ao português *refeição* quanto ao étimo (= latim tardio) REFECTIO 'refeição', o que justificaria talvez com mais plausibilidade o seu uso como rótulo também para a investigação em outras línguas (não só românicas).

13. Ver como apresentação pormenorizada Hammermüller, no prelo/2.

14. Uma subdivisão em 1.1.0 refeição líquida/1.1.1 ref. substancial fria/1.1.2 ref. subst. quente, etc., tomaria, p.ex., em conta o "peso alimentar" diferente das respectivas refeições.

15. Ver supra nota 8 - a ceia ficando por vezes como refeição dum período pós-prandial.

16. Boléo, 1974, p. 285-287, no âmbito duma recensão crítica de Herzog, 1916.

17. Ver Martins, 1997, p. 130, n. 35.

18. Também parecem existirem exemplos do contrário: o lanche (< i. lunch; ver Schmidt-Radefeldt/Schurig, 1997, p. 143) colocou-se na tarde portuguesa e, em alguns localidades, também no intervalo da manhã.

19. Ver como exemplo o Diagrama 4 que apresenta um extracto de I.L.B.-2352a/1942.

20. Os inquiridos classificam por vezes uma tal refeição como sendo <de garfo>.

21. Mas como a época do ano, a situação local e a variação diária possível influi muito na fixação dos horários - isso foi muitas vezes sublinhado assim pelos inquiridos - parece-me suficiente a atribuição dos tempos feita à base dos 5 <Períodos diários> apresentados aqui como esquematismo. O levantar das pessoas de manhã cedo, o meio dia do ponto mais alto do sol e a escuridão da noite entram aí como factores divisórios evidentes.

22. Ver Diagrama 7.

23. Ver o exemplo da ilha canária El Hierro em Hirmer, 1994.

24. Ver *supra, nota 8*.

António de Morais Silva - Um Gramático Inovador[1]

Carlos Costa Assunção
Universidade de Trás-os-Montes
e Alto Douro - Portugal

1. António de Morais Silva nasceu no Rio de Janeiro a 1 de Agosto de 1755 e faleceu em Pernambuco a 11 de Abril de 1824.[2] Bacharel em Direito, pela Universidade de Coimbra, seguiu a carreira da Magistratura e, em 20/7/1779, foi acusado por um condiscípulo de ideias deístas e racionalistas, que não negou totalmente. Depois de ter sido condenado pelo Santo Ofício, para evitar a prisão, fugiu para Londres. Aí trabalhou numa « revisão resumida do Dicionário de Bluteau[3] », publicado em 1789, em Lisboa, tendo dirigido ainda outras edições deste dicionário que, acrescentado com o *Elucidário* de Viterbo, acabou por formar o *Dicionario da lingua portugueza*[4]. Em 1806, em Pernambuco, foi novamente processado pela Inquisição de Lisboa, por « viver escandalosamente, por comer carne em dias de magro, sem causa legítima, e de , nem ele nem sua mulher e filhos, ouvirem missa, nem a ela mandar os seus escravos, os quais eram forçados a trabalhar em dias de preceito»[5]. No entanto, o processo acabou por ser arquivado. Em 1817, por ocasião da Revolução Republicana, o povo « nomeou- -o membro do governo provisorio; porem elle recusou tomar parte nos acontecimentos, conservando-se a elles completamente estranho»[6].

2. António de Morais Silva é conhecido essencialmente como lexicógrafo e não como gramático. Referenciam-no como gramático José Maria Rodrigues, Otoniel Mota e Brício Cardoso, entre outros.

Herdeira do que mais sadio e válido esplendeu no Iluminismo, a gramática de Morais pode, ainda hoje, ser um dos instrumentos a utilizar para que o ensino/aprendizagem do português, passados quase dois séculos, proporcione a formação necessária ao cidadão para saber ler, escrever e falar com correcção.

Epitome de grammatica da lingua portugueza de Morais[7], escrito a nosso ver para professores, pois apresenta uma linguagem bastante densa não direccionada para o ensino/apredizagem de crianças e adolescentes, não tem tido nem por parte dos linguistas da língua portuguesa nem por parte dos lusitanistas a atenção que merece. Seguindo uma orientação purista, defende que se fale e escreva com correcção, bem à maneira de Francisco José Freire, e exemplifica as regras com os bons autores clássicos, citando sempre as fontes, o que revela erudição para o seu tempo : « Não te contentes (...) com as noções elementares deste compêndio; sirvam-te somente de guia para leres os bons autores (...). Deles tirei os exemplos que te propus, neles te exercita. Conversa-os de dia e de noite, porque, se basta o estudo de um ano para saberes meamente um idioma estrangeiro, quando quiseres saber a lingua patria perfeita e elegantemente, deves estudar toda a vida e com muita perfeição os autores clássicos, notando principalmente as analogias peculiares ao genio do nosso idioma. (...). E deste modo poderás imitá-los, não repetindo (...) as suas palavras e frases (...), mas dizendo coisas novas sem barbarismos, sem galicismos, italianismos e anglicismos, como mui vulgarmente se lêem» (p.V) .

Escrita em 1802 e publicada, pela primeira vez, em 1806, em Lisboa, na Off. de Simão Thaddeo Ferreira, a gramática de Morais é uma pedrada no charco das ideias gramaticais rotineiras, ainda muito arreigadas à gramática latina, desenvolvidas pelos gramáticos portugueses setecentistas. Com efeito, Morais, influenciado por Condillac[8], que em 1780 condenava fazer-se gramática francesa pela latina, e pela corrente logicista portroialina, corta quase definitivamente a ligação à gramática latina ao afirmar que em português não havia casos latinos e mostra-se muito mais actualizado que Reis Lobato[9], primeiro gramático oficial da língua portuguesa. Também não dividiu a gramática como soía fazer-se com base na gramática latina (Etimologia, Sintaxe, Ortografia e Prosódia), nem se limitou a fazer uma descrição/enumeração de items de cada uma dessas partes, e a omitir quase por completo a sintaxe, tendência usual nesse tempo. Charles Bally, mais tarde, em 1912, haveria de tecer críticas contundentes a esta tendência: « Les Grammairiens partent des formes grammaticales; comment ne voit-on combien cette méthode paralyse les études de syntaxe? Quand on y réfléchit, c´est une chose monstrueuse que la description d´un état de langage qui procède par énumération des emplois des modes, des temps, des conjonctions, des prépositions, etc. Cette métothe est le chaos organisé»[10].

Com efeito As *partes orationis* das gramáticas até finais do século dezoito ocupavam parte substancial dos compêndios gramaticais, ficando a sintaxe relegada para um plano secundário. Dos dezoito livros das *Institutiones Grammaticae* de Prisciano, apenas três são dedicados à sintaxe e os restantes à morfologia; João de Barros conferiu, igualmente, um papel secundário à sintaxe: dezanove páginas à sintaxe e cinquenta à morfologia; os autores da GGR (Port-Royal) ocuparam a sua gramática com oitenta páginas de morfologia e seis de sintaxe; Lobato dedica cento e sessenta e três à morfologia e quarenta e nove à

sintaxe; a gramática da RAE apresenta-se com trezentas e quarenta e oito páginas de morfologia e cento e vinte e oito de sintaxe.

A tendência de sobrevalorizar a Morfologia em relação à Sintaxe teve continuidade e, na primeira metade do século XX, encontramos compêndios gramaticais de autores portugueses e brasileiros consagrados, que a omitem quase por completo. Tal comportamento tipifica-o no Brasil Amadeu Torres: «No Brasil, o panorama era idêntico, ainda não há muito. Nas cerca de 630 páginas de texto, a *História da língua portuguesa* (1957), de Serafim da Silva Neto, dá-nos simplesmente 9 de sintaxe; a *Gramática histórica* (1938), de Ismael Lima Coutinho, contenta-se com a história, a fonética e a morfologia da nossa língua; M. Said Ali, em *Gramática histórica da língua portuguesa* (1931), reservou 200 páginas para a fonética e lexicologia, 35 para o estudo da formação de palavras e 96 para a sintaxe, o que pela raridade é de salientar»[11].

Morais apresenta uma divisão tripartida da gramática : Ortoépia (que consta na *Introdução,* ainda que não tenha esta designação*,* e que se desenvolve apenas em cinco páginas), *Das Palavras por si sós, ou partes da Sentença* e Sintaxe (*Da Composição ou partes da Sentença entre si, ou Syntaxe*), correspondendo a cada uma das duas últimas partes um livro. Parece-nos que Morais foi o primeiro gramático do português a interpretar e a desenvolver criticamente o que Apolónio Díscolo, dezoito séculos antes, já compreendia perfeitamente : « assim como com las sílabas, las quales, satisfechas las ordenaciones adecuadas, constituyen la palabra (...) se sigue también que las palabras, que son parte de la oración perfectamente construida, reciben la ordenación coherente, pues el significado subjacente a cada palavra es, en cierta medida, una letra de la oración ; y del mismo modo que las letras dan lugar a las sílabas en virtud de sus combinaciones, así también la ordenación de los significados dará lugar, por así decirlo, a sílabas mediante combinaciones de palabras; más aún, igual que de las sílabas se constituyen las palavras , lo mismo la oración perfecta de la coherencia de los significados»[12].

Esta divisão tripartida da gramática é completamente inovadora na tradição gramatical portuguesa e só é retomada oito décadas mais tarde por Epifânio Silva Dias na sua *Grammatica Portugueza Elementar*[13].

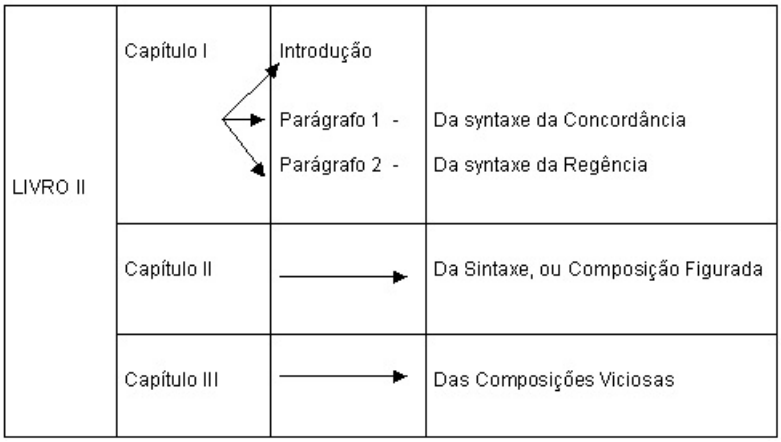
Morais recebe influência muito acentuada da *Gramática Filosófica da Língua Portuguesa* de Bernardo de Lima e Melo Bacelar[14] e de Condillac[15], influência logicista marcada logo pela definição de gramática : *arte, que ensina a declarar bem os nossos pensamentos por meyo de palavras* (p.13). Porém não é nosso objectivo desenvolver aqui esta ligação, trabalho que ficará para outros rasgos.

Na terceira parte faz o melhor estudo de sintaxe que se conhece até ao tempo. Leite de Vasconcelos, que ignora completamente Morais como gramático, referenciando-o apenas como lexicógrafo, no estudo sobre as ideias gramaticais em Portugal[16], afirma que a sintaxe «pela primeira vez em Portugal recebeu foros de cidade em livros de aulas »[17] com Epifânio Silva Dias : «De muito cedo o Sr. Epiphanio planeou levar mais longe o estudo da gramática portuguesa, e escrever uma *Gramática histórica*: para isso começou também muito cedo a colher elementos. Colhia, colhia, sem terminar a colheita, principalmente no campo da Fonética e da Morfologia, até que um dia o demovi a só se dedicar à Sintaxe. Assim aconteceu. Pôs em ordem tudo o que possuía, e escreveu a Syntaxe, que chamou histórica. O plano total era muito vasto, e se não se resolve a organizar depressa a Sintaxe, nem Gramática, nem Sintaxe, nada viria a publicar, porque a morte não o consentia. Vanglorio-me, pois, do que fiz».[18]

Não tinha razão o filólogo português, pois cerca de sete décadas antes já Morais Silva tinha desenvolvido a sintaxe num trabalho muito inovador, pleno de senso crítico para o tempo podendo e devendo considerar-se, a este nível, como o grande percursor de Epifânio. Porém esta falta de interesse pelo estudo da gramática de Morais é generalizada em ambos os lados do Atlântico. Lembremos, a este propósito, que, em 1996, é publicada uma obra sobre as ideias linguísticas portuguesas do séc.XVIII, por um autor brasileiro[19], e nem por uma só vez o nome de Morais Silva é referenciado.

Malaca Casteleiro, já no início da década de oitenta, alertou para a necessidade do estudo dos nossos gramáticos : «O estudo dos gramáticos portugueses (salvo uma ou outra excepção) tem sido bastante descurado entre nós, ao contrário do que sucede com os gramáticos das outras línguas românicas, e não só. (...) tal estudo (...) permitir-nos-ia determinar a contribuição portuguesa para a história da gramática, no Ocidente; (...) representaria uma enorme contribuição para a história da língua portuguesa, na época posterior ao século XV; (...) forneceria vários elementos para a história da metodologia do ensino da língua portuguesa; (...) e permitiria redescobrir descrições de aspectos da língua portuguesa, inovadores e fecundos, mesmo em termos de linguística moderna»[20]. E se hoje já há algum trabalho realizado, muito há ainda por fazer.

2.2.1.



Pela primeira vez, depois de Contador de Argote[21] (1721), que fizera um esboço, em cento e cinco páginas, a sintaxe portuguesa mereceu estudo meticuloso.

Sobre a sintaxe, Morais, logo no prólogo *Ao Leitor Benevolo,* afirma: «Quasi todos os Grammaticos, que tenho visto, engrossão os seus livros com conjugações: as regras da composição, parte tão principal das Grammaticas, reduzem nas a muito poucas. Eu cuido que te expliquei esta parte da Grammatica com assás curiosidade, propondo-te o que nela é mais recondito, e muitos exemplos dos bons autores, que seguramente imites, porque tambem a copia delles te fará cair mais facilmente na intelligencia , e applicação das regras» (p.IV).

No *Livro II*, Capítulo I, faz uma introdução e começa por salientar que para produzir uma frase correcta é necessária uma boa "composição" (concordância e colocação) das palavras. Entende por frase correcta aquela que transmite o sentido pretendido por quem a enuncia: «Da boa composição das partes da oração entre si resulta a sentença, ou sentido perfeito, com que nos fazemos entender, falando com palavras**»** (p. 82).

De acordo com o sentido ou a mensagem a transmitir, afirma que «todas as sentenças se reduzem a declarar o que julgamos das coisas (...) ou aquillo que queremos que as pessoas ou coisas sejão, fação ou sofrão**»** (p. 82). Divide a sentença *em sujeito, atributo e verbo*, divisão tripartida, influenciada pelos logicistas, mas que se atribui já a Aristóteles:

O *Sujeito* (de quem se affirma - p. 82) pode ser um adjectivo articular + nome (*Este homem virtuoso foi infeliz),* um nome + adjectivo atributivo (*Este homem virtuoso foi infeliz),* um nome + preposição+nome *(O templo de Deus é lugar santo) .*[22]

O Atributo «que se declara por» (p. 83) adjectivos atributivos (*Este homem virtuoso foi infeliz)* , Preposição + nome (*Pedro é sujeito de verdade).*

O verbo « affirma e ajunta os atributos aos sujeitos« (p.83) (*Tu és amante*); «exprime a vontade e mando» (*Sè amante*); «significa acção, que se emprega no paciente e termina em alguem» (*Dei o livro a Pedro*) (V+P+T)

Note-se que o autor faz referência aos verbos copulativos e aos verbos transitivos directos e indirectos, adoptando porém uma terminologia diferente da actual: ao complemento directo chama *paciente*(P) e ao indirecto *termo*(T). Embora não considere essenciais, refere também, como modificadores da acção que o verbo significa, os complementos circunstanciais de lugar, tempo, modo, instrumento, fim, etc. A função de modificador também pode ser desempenhada pelos «articulares relativos» (p. 83), que introduzem sentenças que «modificão uma palavra da sentença principal, explicando-a mais» e «determinando-a» (p. 83). Estes articulares relativos conjuntivos são os pronomes relativos, e as orações que eles introduzem (relativas) são «*incidentes***,** que podem ser *explicativas* ou *determinativas***»** (p. 84): *A virtude, que sempre é respeitável, nem sempre é amada* (Incidente explicativa); *A casa, que hontem vimos, é minha* (Incidente determinativa).

2.2.1.1. « As regras que ensinão a mostrar as connexões entre os nomes e os adjectivos e os verbos, se dizem Syntaxe de Concordancia*»* (p. 84), ou seja, a Sintaxe da Concordância será, assim, a parte da Gramática que estabelece as regras da concordância entre as palavras variáveis: nomes, adjectivos (articulares e atributivos) e verbos. Desta forma, os adjectivos concordam com os nomes em género e número: *bom(s)homem(s) / mulher(es) honesta(s).*

> a. os adjectivos, quando uniformes) colocar-se-ão junto dos nomes a quem pertencem (*nobre marido da senhora / marido da nobre senhora);*

b. o verbo concorda com o sujeito em número e pessoa.

Morais não inclui aqui os pronomes pessoais pelo facto de a uns considerar casos e a outros artigos.

Quando estas regras não são cumpridas, ou ocorre um erro, ou se está perante uma « concordância figurada» (p. 87) a que o autor dedica o capítulo II do segundo livro e de que não nos ocuparemos nesta breve comunicação.

2.2.1.2. «As regras que ensinão a mostrar as relações entre os nomes por meyo de preposições e casos ou da collocação são a Syntaxe da Regência» (p 87).

A correlação entre nomes faz-se através da colocação tripartida: antes ou depois do verbo, através dos casos, nas línguas em que eles existem, e através de preposições.

1. Colocação antes ou depois do verbo:

a) Se o sujeito é um nome sem caso (representado por um substantivo e não por um pronome) e o verbo tem paciente (complemento directo), antepõe-se o sujeito ao verbo, a que se segue o paciente (S+V+P): (*A águia matou a serpente*);

b) Mas, quando o sujeito e o paciente são de número diferente, pode-se alterar a ordem porque, concordando o sujeito com o predicado, não é possível gerar-se a ambiguidade (P+S+V)(P+V) (*Ambos uma alma anima, ambos sustenta*);

c) Quando o verbo pode concordar tanto com o sujeito como com o paciente, resolve-se a ambiguidade juntando ao paciente a preposição *a: E não será gran destroço,Pois o amo quer a ama, Que a moça queira a o moço* (S+V+P+P);

d) A junção da preposição a ao paciente também se deve fazer quando este se encontra afastado do verbo: *Enquanto eu estes canto, e a vós não posso* (P. próximo + P. afastado).

2. Casos:

Em Português não se pode falar da existência de casos, mas encontramos reminiscências dos casos latinos nos pronomes pessoais. Morais chama-lhes mesmo *casos*, através dos quais também se estabelecem relações entre os nomes.

Distingue os casos sem preposição: *me, te, se, lhe, nos, vos, lhes,* dos casos com preposição: *mim, ti, si, migo ,tigo, sigo, nós, vós, nosco* (não faz referência à forma *vosco,* talvez por engano, porque esta forma aparece referida no Livro I).

Quando o paciente é a primeira ou a segunda pessoa diz-se me ou te; se é uma terceira pessoa, diz-se *elle/ella* antecedido de *a* ou *o* (este pronome pessoal é designado como artigo pelo autor). Se se coloca a terceira pessoa em relação consigo mesma, isto é, se ela é o agente e o paciente, dizemos *elle* (agente) e *se* (paciente): *Matou-me* - primeira pessoa - , *Matou-te* - segunda pessoa - *Matou-o/Matou-a, Matou a ele/Matou a ela*, *Ele matou-se* - terceira pessoa.

Quando a oração começa pelo paciente, ou há dois pacientes, também se diz *a mim, a ti, a si,* etc (com preposição): *A mim buscavas?- A ti buscava; Matas a mim e a ti.*

Muitas vezes, «*por mais energia***»** (p.92), ou seja, como reforço, juntam-se os casos *me e a mim, te e a ti, se e a si, o* e *a ele*: *Melhor siso me deu a mim Deus; Quem te vera então a ti tão vanglorioso?; Quem o capacitará a ele?*

Sempre que o verbo tem um termo da sua acção (complemento indirecto) e é a primeira ou a segunda pessoa, usa-se *me* e *te*; se for a terceira pessoa, usa-se *lhe* e *se* ou *a ele*/*a ela*: (V+T+P) *Deu-me o livro; Deu-te o livro; Deu-se mil tratos; Deu-lhe mil tratos; A quem o deste? A ele mesmo.*

Quando a sentença começa pelo termo ou há dois termos, usa-se a mim, a ti, a ele, a nós, a vós, a eles, a si, com preposição*: A quem o darei? A ti ou a ele?; A ti peço, ó bom Deus!* (T+P+V).

Tal como acontece com o paciente, também nos termos se repetem os casos com e sem preposição (*me* e *a mim, lhe* e *a ele*, etc), para reforço: *Se ele me quizera a mim como eu lhe quero* (S+T+V+T).

Quando se invoca, exorta ou chama alguém ou alguma coisa, o verbo vem no imperativo (*mandativo*) ou no conjuntivo. Assim, o «*objecto invocado***»** (p. 93), cuja função corresponde ao actual *vocativo*, não se confunde com o sujeito, o paciente ou o termo, independentemente do lugar que ocupa na frase: *Meu Deus, valei-me* (objecto invocado, vocativo + imperativo).

3. Preposições.

As relações entre os nomes sem casos estabelecem-se, muitas vezes, como já vimos, pela sua colocação na frase. No entanto, os conectores principais dessas relações são as preposições, até porque elas são, muitas vezes, pedidas pelos próprios verbos: «As relações diversas das apontadas, em que representamos os nomes sem casos, indicão-se pelas preposições (...)» (p.94). E são as seguintes preposições que Morais apresenta: *a, ante, perante, após, até, com, contra, de, desde, em, entre, para, por, sem, sob, sobre.*

Sobre cada uma, o gramático explica os seus diversos significados e emprego, ilustrando-as com exemplos.

Por exemplo, relativamente à preposição a, diz: « ***a*** *indica o paciente; e o termo da acção; o lugar para onde algua coisa se move; que outra está proxima; v.g. mora ao arco da Graça; o modo porque algua coisa se faz; v.g. à pressa; ir a cavallo; suspirar a medo; estar a tento; (...) o tempo em que aconteceu; v.g. á noite, aos três dias (...); o preço; v.g. vende-se a vinte; o lugar ocupado; v.g. estar á janela: o instrumento; morto a ferro; o fim; sai a ver; a causa; morto á fome; a proximidade do termo; v.g. está a partir; o acto mesmo; v.g. ao sair da porta***»** *(p. 94).*

3. António de Moraes Silva foi o primeiro gramático a reflectir mais e melhor sobre a sintaxe. Desta breve exposição, parece-nos ser possível afirmar que Morais dedica especial atenção à sintaxe da regência, e, dentro desta, a maior reflexão é feita sobre o uso das preposições e da regência verbal, que não desenvolvemos. Em relação às primeiras, o autor faz uma análise detalhada atendendo aos seus valores e empregos muito específicos. Consideramos que, apesar de algumas disparidades, relativamente à sintaxe actual, ou a algumas das tendências da sintaxe actual, esta gramática ainda é uma obra de referência obrigatória e esperamos que alguém se abalance a ela numa tese de doutoramento, pois pelos raros passos que apresenta, pelo arejamento cultural que a enforma, pela autoridade intelectual do autor, bem merece ser tirada do ostracismo a que tem sido votada pelos linguistas de ambas as margens do Atlântico. A história da língua portuguesa, em geral, e a gramatologia, em particular, muito beneficiariam com o estudo da gramática de Morais. E se, em alguns casos, há omissões e até erros, outros há, em que a importância dada ao pormenor e o recurso a muitos e variados exemplos motivam, ainda hoje, uma reflexão que conduz à problematização de muitas das práticas gramaticais dos ensinos secundário e universitário.

Notas

1. Declaro que a minha participação neste Congresso foi patrocinada pelo Instituto Camões e FCT, através do programa Lusitânia.

2. *Cfr.* Francisco Innocencio da Silva, *Diccionario Bibliographico Portuguez – estudos de Innocencio Francisco da Siva, applicaveis a Portugal e ao Brasil*, Lisboa, Imp. Nac. Casa da Moeda, 1863, Tomo I, p. 209-210. Dados recolhidos em vários documentos não são confirmados por Inocêncio Francisco da Silva, que aponta, como data provável de nascimento, 1756 a 1758 (estas datas são também referidas por Rodrigo de Sá Nogueira, *Cfr. Questões de língua portuguesa*, Lisboa, Liv. Clássica Editora, 1942, p. 202), embora refira a existência de registos que apontam para 1777. Esta data é também contestada por Inocêncio, pois « se assim fosse, teria doze annos d'edade quando, em 1789, publicou pela primeira vez o seu Diccionario».

3. *Cfr. Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira,* Lisboa/Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia Lda, s/d., Vol.XVII, p. 827-827.

4. A propósito da 10º edição, revista, corrigida, muito aumentada e actualizada por Augusto Moreno, Cardoso Júnior e José Pedro Machado, Harri Meier tece crítica contundente a este Dicionário, dizendo que « salta à vista a precipitação, a superficialidade, a falta de um critério filológico seguro (...)», que apresenta muitas gralhas e lapsos, que « certas etimologias se podem confirmar facilmente, e outras não resistem ao mais leve exame crítico»(*Cfr.* Harri Meier, "O dicionário de Morais", *Boletim de Filologia*, Tomo IX, fascículo IV (Lisboa, 1948), 396-397). Parece sobressair a ideia de que o Dicionário original, ao ser corrigido e aumentado, terá sofrido erros que não devem, portanto, ser atribuídos ao autor, pois este é referido, por Meier, como um « grande lexicógrafo luso-brasileiro», cuja autoria continua a ser aproveitada por motivos «editoriais e comerciais». Para J. de Sá Nunes, « o que há de mais notável no dicionário de Morais são as citações clássicas, que dão luz a várias acepções de termos, especialmente dos verbos» e para Camilo Castelo Branco, «entre nós há apenas um lexicólogo que deve consultar-se: é o Morais»(*Cfr. Verbo Encicliopédia Luso-Brasileira da Cultura*, Lisboa, Ed. Verbo, s/d, Vol. XIII, p.1322-1323).

5. *Cfr. Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira,* Lisboa/Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia Lda, s/d., Vol.XVII, p.827-827.

6. *Cfr.* Francisco Innocencio da Silva, *Op. Cit.,* p.209-210.

7. Antonio de Morais Silva, *Epitome de grammatica da lingua portugueza*, Lisboa, Off. de Simão Thadeo Ferreira, 1806.

8. Étienne Bonnot de Condillac,Oe*uvres philosophiques - Cours d´études pour l´instruction du Prince de Parme*, texte établi et présenté par Georges Le Roy, Paris, PUF, I, 1947.

9. Antonio Jose dos Reis Lobato, *Arte da Grammatica da lingua portugueza*. – composta e offerecida ao II.mo sr. Sebastião Jose de Carvalho e Melo, Marquez de Pombal, etc., Lisboa, Reg. Off. Imp., 1770, 1ª edição.

10. *Cfr. Germanisch-romanische Monatsschrift*, Leipzig, 1912, Vol. IV, p. 605.

11. *Cfr.* Amadeu Torres, *Gramática e Linguística – Ensaios e Outros Estudos*, Braga, Centro de Estudos Linguísticos da Fac. Fil. da UCP, 1998, p.166.

12. *Cfr.* Apolónio Díscolo, *Sintaxis*, introdução, tradução e notas por Vicente Bécares Botas, Madrid, Gredos, 1987, p. 73-74.

13. Augusto Epiphanio da Silva Dias, *Grammatica Portugueza Elementar – Obra approvada pela Junta Consultiva de InstrucçãoPublica*, Porto, Liv. Universal, 1881*,* 4ª ed., revista.

14. *Cfr.* Bernardo de Lima e Melo Bacelar, *Grammatica philosophica e orthographia racional da lingua portugueza, para se pronunciarem e escreverem com acerto os vocabulos d'este idioma,* Lisboa, Off. de Simão Thadeo Ferreira, 1783, 8º, de 196 páginas. Esta obra foi reeditada em 1996, em Lisboa, pela Academia Portuguesa da História, com introdução e notas de Amadeu Torres. Nas págs. 6/7 (52/53) Bacelar define deste modo a gramática: «he hum´a colecção de Leis, com que arrazoadamente fabricamos e dispomos os sons, que communicão aos outros os nossos conceitos».

15. *Cfr.* Étienne Bonnot de Condillac, *op.cit*, p. 421: « Qu´est-ce que la grammaire? C´est un système de mots qui représente le système des idées dans l´esprit, lorsque nous les voulons communiquer dans l´ordre et avec les rapports que nous apercevons».

16. *Cfr.* Leite de Vasconcelos, *Opúsculos*, Coimbra , Imprensa da Universidade, 1929, vol. IV, p. 885-888.

17. *Id. Ibidem.*

18. *Cfr.* Augusto Epifânio da Silva Dias, *Sintaxe histórica portuguesa*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1970, 5ªed. , p.375-376.

19. Leonor Lopes Fávero, *As concepções lingüísticas no século XVIII – a gramática portuguesa*, Campinas, Editora da Unicamp, 1996.

20. *Cfr.* João Malaca Casteleiro, "A doutrina gramatical de Jerónimo Soares Barbosa", *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, Classe de Letras , 21, (Lisboa, 1980) 197.

21. Jeronymo Contador de Argote, *Regras da Lingua Portugueza, Espelho da Lingua Latina, ou disposição para facilitar o ensino da lingua Latina pelas regras da Portugueza*, Lisboa, Officina da Musica, 1725, 2ª Impressão.

22. A partir desta frase e até ao final do texto os itálicos são do autor e os sublinhados utilizados no corpo do texto são nossos.

As dimensões rítmicas da elisão em português arcaico[*]

Gladis Massini-Cagliari
Universidade Estadual Paulista
UNESP/Araraquara

0. Introdução

A elisão consiste na "supressão de uma vogal átona final quando a palavra seguinte começa por vogal" (Xavier & Mateus, 1990: 140). Por ter um condicionamento de aplicação que considera a tonicidade das sílabas envolvidas, é um fenômeno rítmico pela sua própria natureza. Em Português Arcaico (de agora em diante, PA)[1], a elisão é um processo bastante atestado nos registros das cantigas profanas, em que costuma ser indicada através da união das palavras e da supressão das vogais elididas (cf. *Se oiomeu amigo / soubesshyria migo* – CBN721, p. 346; *Se oj'o meu amigo / soubess,'iria migo* – Nunes, 1973, vol. II: 142). No entanto, como nem todas as vogais que se encontram em contexto de elisão efetivamente caem, no PA, observa-se que, além da dimensão rítmica advinda da própria natureza desse processo fonológico, a elisão assume uma outra dimensão - também de ordem rítmica, mas da ordem do estilo -, através do uso que dela é feito pelos trovadores medievais (possibilidade de escolha quanto a elidir ou não as vogais átonas finais nos contextos propícios à sua queda).

Neste sentido, o objetivo deste trabalho é descrever o processo da elisão em PA, determinando em que sentido se pode falar em obrigatoriedade ou opcionalidade de sua aplicação nas cantigas medievais portuguesas.

1. O *corpus*

Como *corpus*, este trabalho utiliza uma seleção de cinqüenta cantigas de amigo do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (de agora em diante, CBN), consideradas na versão da edição fac-similada de 1982 - um décimo do total.[2] Tal seleção foi feita com base na representatividade quantitativa do trovador no CBN, procurando fazer presentes, no corpus, representantes de todas as épocas (uma vez que o trovadorismo, em Portugal, durou cerca de cento e cinqüenta anos), lugares (uma vez que conviviam trovadores galegos, portugueses e castelhanos) e classe social (uma vez que havia trovadores de alta sociedade, inclusive reis e nobres importantes, clérigos e jograis, de classe mais baixa).

Quando se tem como objetivo a investigação de elementos prosódicos - como, no caso, processos fonológicos ligados ao ritmo - de um período de uma língua quando ainda não havia tecnologia suficiente para o arquivamento e transmissão de dados orais, a possibilidade de escolha entre material poético e não-poético para constituição do *corpus* não se coloca. No caso específico do processo da elisão, a divisão dos versos em sílabas poéticas permite determinar se a vogal que desaparece na escrita (candidata a ter sido suprimida, no processo da elisão) realmente não conta para a estrutura métrica do verso.

Desta forma, todos os versos das cantigas foram divididos em sílabas poéticas, observando se as elisões anotadas na escrita do CBN deveriam ser efetivamente realizadas, com base na métrica do poema. Assim, foram mapeados todos os casos de elisão, bem como todos os casos de vogal átona final diante de vogal no início de outra palavra (contexto favorável à elisão), mas em que esse processo não acontece (ou, pelo menos, não está anotado na escrita do CBN).

2. Análise dos dados

Depois de analisados todos os versos das cinqüenta cantigas do *corpus*, foram encontrados 366 casos aparentes de elisão anotada na escrita do CBN (conforme tabela 1, abaixo). Desses, apenas 5 ocorrem quando a vogal átona final da primeira palavra é a; 226, quando a vogal átona da primeira palavra é E[3]; e 134, quando é O[4] - exemplos em (1). No entanto, como também pode ser observado através da tabela 1, a elisão propriamente dita ocorre apenas quando a primeira palavra envolvida nesse processo é terminada em /e/ ou /o/ átonos. Quando a primeira palavra termina em /a/ átono, esta vogal só pode se elidir com a vogal inicial da palavra seguinte se esta for também /a/: trata-se, portanto, de um caso de crase e não de elisão[5] – o que pode ser comprovado através dos exemplos em (2), em que a aparente elisão só acontece entre dois /a/s, mas nunca entre untanto, como também pode ser observado[6] através da tabela 1, a elisão propriamente dita ocorre apenas quando a primeira palavra envolvida nesse processo é terminadaem /e/ ou /o/ átonos. Quando a primeira palavra termina em /a/ átono, esta vogal só pode se elidir com a vogal inicial da palavra seguinte se esta for também /a/: trata-se, portanto, de um caso de crase e não de elisão – o que pode ser comprovado através dos exemplos em (2), em que a aparente elisão só acontece entre dois /a/s,

mas nunca entre u Triste / amigassimi venha bẽ (1256-2) amig'assi = amiga + assi b. foy ferida e mal treita (798-8) c. Filha yde eu uos quirey (932-5) d. Ala igreia de uigo (1280-2)

Tabela 1

vogal átona final da primeira palavra	vogal inicial da segunda palavra	Subtotal	Percentual
a +	A	5	1.4 %
e +	a (a, ã/an)	67	18.3%
	e (e, ẽ / en)	102	27.9 %
	é (/ɛ/)	15	4.1 %
	i	4	1.1 %
	o	32	8.7 %
	ó (/ɔ/)	3	0.8 %
	u (ũ / un)	4	1.1 %
Subtotal:	e + V	226	62 %
o +	a (a, ã / an)	35	9.6 %
	e (e, ẽ / en)	67	18.3 %
	é (/ɛ/)	8	2.2 %
	i	10	2.7 %
	o	8	2.2 %
	ó (/ɔ/)	4	1.1 %
	u (ũ / un)	2	0.5 %
Subtotal:	o + V	134	36.6 %
TOTAL		366	100 %

3. Restrições rítmicas para a ocorrência da elisão

A partir da análise da tabela 2, abaixo, pode-se concluir que existem algumas restrições de natureza rítmica, quanto à ocorrência da elisão. Como é possível observar, não foi constatada, no *corpus* todo, uma única ocorrência de elisão, quando a primeira vogal envolvida no processo, ou seja, a vogal final da primeira palavra, é tônica. E, através dos exemplos em (3a e b), fica claro que esta é uma restrição que envolve apenas a tonicidade da primeira vogal, não a da segunda.[7] Um outro fato que comprova que as restrições rítmicas para a ocorrência da elisão levam em consideração apenas a tonicidade da primeira vogal envolvida no processo e não da segunda é a possibilidade real de haver elisão quando a primeira vogal da segunda palavra é tônica. Além disso, a aplicação da elisão não é bloqueada nem mesmo quando, depois da queda da vogal átona final da primeira palavra, um choque acentual é produzido – exemplos em (3c-e)[8].

(3) a. Q˜ se foy daqui ay madre nõ uẽ (1204-6)
b. Sã saluador sabe q̃ assy e[9] (1245-13)
c. Poſſend auerdade ſaber (1390-4)
d. Que Triſtoie meu amigo (555-1)
e. Amiga estadora calada (573-8)

Tabela 2

Contexto de aplicação da elisão		Subtotal	Percentual
final da primeira palavra	início da segunda palavra		
... CV (átona) +	V tônica	16	4.4 %
	V pré-tônica	47	13 %
	monossílabo	149	41.3 %
Subtotal		212	58.7 %
Monossílabos: ME[D] / DE / LHE / SE / XE +	V tônica	31	8.6 %
	V pré-tônica	49	13.6 %
	monossílabo	69	19.1 %
Subtotal		149	41.3 %
TOTAL		361	100 %

De acordo com a tabela 2, apenas os monossílabos me, de, lhe, se (pronome) e xe podem ser elididos com a vogal inicial da palavra seguinte. Desta forma, conclui-se que estes são monossílabos essencialmente átonos, na medida em que não seria possível a aplicação da elisão, por causa da restrição rítmica que boqueia a ocorrência desse processo quando a primeira palavra acaba em vogal tônica, caso fossem acentuados. Por outro lado, existem monossílabos que nunca se elidem com a vogal inicial da palavra seguinte. Entre esses, Cunha (1961: 43) cita as conjunções E[11], QUE, CA e SE[12], que, segundo esse autor, mantinham sua "integridade" por serem "semifortes", na época. De fato, seu comportamento com relação a processos de elisão, confirma o caráter tônico, atribuído por Cunha a essas palavras (com exceção de e, em relação à qual restam dúvidas quanto à sua tonicidade, por não poder se elidir com a

palavra seguinte, mais devido a restrições fonotáticas, de estrutura silábica, do que rítmicas, de tonicidade), uma vez que elas jamais se elidem com a palavra seguinte iniciada por vogal – conforme comprovam os exemplos em (4).[13] Além desses monossílabos, é necessário citar a preposição so, que se comporta da mesma maneira que as conjunções que, ca e se, não se elidindo com palavra iniciada por vogal (4g).

(4) a. oque apaſtor dizia (676-7)
b. q̃ aq̃ſta ſera feyta (798-10)
c. nõ lhi faley ca o tiven deſden (658-4)
d. Ca el nõ mi tolhe acoita (1202-2)
e. hu e meu amigue ſeo poder ueer (703-2)
f. p o ſe eu por uerîta (1036-15)
g. So aq̃ſtas auelaneyras granadas (1158-8)

4. Restrições fonotáticas

Além das restrições rítmicas às quais está a ocorrência da elisão sujeita, existem também condições de natureza fonotática, ou seja, concernentes à estrutura da sílaba, que devem ser seguidas, para que o processo da elisão possa se aplicar: é necessário que a vogal átona da primeira palavra pertença a uma sílaba com "onset" preenchido.[14] Do contrário, a elisão não pode se aplicar por questões de preservação de estrutura, uma vez que, caindo a vogal, nada sobraria da sílaba original – o que acarretaria problemas de ordem semântica, com conseqüências para a interpretação do enunciado. É por este motivo que a elisão não ocorre, nos exemplos abaixo:

(5) a. ca me veo ante rogar (723-10)
b. Mays eu soo aleyuosa (1250-4)
c. A far un dia hirey (1290-1)
d. Ay deº hu e meu amigo (696-1)
e. E o uir eu bẽ talhada (1290-16)
f. E el morto sera seme nõ vyr (1198-5)

5. Elisão: processo obrigatório ou opcional ?

As restrições de natureza rítmica e fonotática, formuladas ao longo deste trabalho, deixam a impressão de que o processo de elisão era aplicado, no PA, de forma automática, sem exceções. A respeito da "margem de arbítrio" dos trovadores medievais galego-portugueses, na utilização desse processo de sândi, Cunha (1961: 43) afirma:

> Em relação ao hiato, 80% dos exemplos que aparecem nos textos examinados são decorrentes de impedimentos fonéticos, fonêmicos e morfológicos. E, dos 20% restantes, mais de 10% ainda se explicariam por fenômenos peculiares ao enunciado versificado. A margem de arbítrio – talvez artifício ou qualquer razão não apurada de métrica ou de língua – fica relegada a menos de 10%, ou seja, a uma fração insignificante dos exemplos estudados.

No *corpus* analisado, a maior parte das exceções encontradas, isto é, casos em que há o contexto para a ocorrência da elisão, mas esta não está anotada na escrita, dizem respeito a versos irregulares quanto à métrica, se comparados com os demais versos da cantiga a que pertencem. Invariavelmente, possuem uma sílaba poética a mais do que deveriam. Desta forma, pode ser levantada a hipótese de constituírem esses casos apenas "erros" de cópia, em que o copista deixou de anotar a elisão que, efetivamente, deveria ser realizada, para que o verso pudesse ser isossilábico, em relação aos outros da mesma cantiga. Todas as ocorrências que podem ser encaixadas neste caso, encontradas no *corpus*, encontram-se listadas em (6):[15]

(6) a. Que ſſe beheſſe logo aſſeu grado (936-5)
- estrutura métrica do verso: decassílabo grave
- estrutura do poema: alternância entre eneassílabos graves e decassílabos agudos

b. E comeceylhi enton a p̃guntar (936-8)
- estrutura métrica do verso: hendecassílabo agudo
- estrutura do poema: alternância entre eneassílabos graves e decassílabos agudos

c. Quãdo mel vyr ẽ ſta marta estar (1118-19)
- estrutura métrica do verso: hendecassílabo agudo
- estrutura do poema: decassílabos agudos

d. Q~rra falar migo e nõ q̃rrey eu (1118-21)
- estrutura métrica do verso: hendecassílabo agudo
- estrutura do poema: decassílabos agudos

e. Amigo ondeu aiha praz̃ (1147bis-6)
- estrutura métrica do verso: eneassílabo agudo
- estrutura do poema: alternância entre setessílabos graves e octossílabos agudos

f. Ca el nõ mi tolhe acoita q̃ trago no meu coraçõ (1202-2)
- estrutura métrica do verso: 17 sílabas – agudo
- estrutura do poema: alternância entre 15 sílabas - grave e 16 sílabas – agudo

g. quãdo el ueer com eu ſerey (714-9)
- estrutura métrica do verso: eneassílabo agudo
- estrutura do poema: octossílabos agudos

h. Nullome aqueo non diga (1036-6)
- estrutura métrica do verso: octossílabo grave
- estrutura do poema: setessílabos graves

i. mui Triste / a mi gassimi venha bẽ (1256-2)[16]
- estrutura métrica do verso: hendecassílabo agudo
- estrutura do poema: decassílabos agudos

Os casos aparentemente inexplicáveis encontrados no *corpus* e que poderiam estar dentro do que Cunha chamou de "margem de arbítrio" dos trovadores são poucos (e, para os quais tentar-se-á apresentar uma explicação).

O primeiro caso diz respeito ao refrão de uma conhecida bailada de Airas Nunes: "ſe amigo amar" (879-4). Neste verso, embora haja o contexto favorável para a ocorrência de elisão entre as palavras **amigo** e **amar**, esta não está anotada na escrita do CBN. Nunes (1973, vol. II: 235), talvez com base na versão do *Cancioneiro da Vaticana*, considera esse verso como sendo "Se amig'amar", isto é, com a elisão realizada. No caso deste verso específico, é mais difícil determinar se ocorreu, na notação do CBN, um erro de cópia, na medida em que, fazendo parte do refrão, esse verso não pode ser comparado a nenhum outro supostamente da mesma medida, dentro da cantiga. Portanto, neste particular, este exemplo se diferencia dos listados em (6), embora possa, se for aceita a posição de Nunes (1973), ser considerado não como uma exceção, mas como um erro de cópia.

Já o caso de um exemplo retirado da cantiga 1298 de Fernando Esquio é um pouco mais complicado. Em três momentos dessa cantiga, aparece o seguinte verso: "Seu arco na mano alas aues tirar" (1298-11/13/16). No entanto, um verso semelhante a este aparece, em que a palavra **mano** é grafada diferentemente: "Seu arco na maão as aues ferir" (1298-8). Neste último verso, não há possibilidade de elisão entre os termos **maão** e **as**, devido à restrição fonotática que proíbe a ocorrência de elisão quando a sílaba átona final da primeira palavra não tiver o "onset" preenchido. Ao comparar as duas grafias da palavra **maão**/**mano**, nota-se que a primeira forma é de cunho mais arcaizante, mais latinizante do que a segunda, que apresenta um hiato entre as vogais **ã** e **o** - mais próxima da forma atual, que resolve esse encontro vocálico como um ditongo. Como ambas as grafias querem representar a mesma palavra em uma mesma época da língua, produzida por um mesmo falante, em um mesmo contexto, a partir da existência das duas grafias variantes, pode ser levantada a hipótese de que as duas pudessem estar tentando representar uma realização, próxima da grafia **maão**, mais fiel à realização fonética dessa palavra. Se essa hipótese for correta, não há possibilidade de elisão entre as palavras em questão e, portanto, esse exemplo não constitui um caso de exceção.

Também em caráter excepcional, o pronome **me** dativo não se elide com palavra iniciada por vogal, imediatamente posteriores a ele, neste verso da cantiga 932, de Rui Fernandes de Santiago: "Faredes me atã prazer" (932-6). Como havia, na época do CBN, muita variação entre as grafias **me/mi**, para representar o pronome dativo não-regido por preposição, pode ser formulada uma hipótese sugerindo que, nesses casos, o pronome grafado como **me** estaria representando, na verdade, a forma **mi**, que não está sujeita à aplicação da elisão porque não termina em **e** ou **o** – no caso de **mi**, o processo de sândi aplicado é o da ditongação do pronome à vogal inicial da palavra seguinte: não há, portanto, possibilidade de supressão da vogal do pronome dativo **mi**.

Também a preposição de pode não se elidir em alguns contextos específicos. Para Cunha (1961: 92 – já citado), "a vogal da preposição de só não se elidia antes de vogal quando esta era o corpo do pronome átono **o**, **a**, **os**, **as**". Desta forma, deve-se considerar uma restrição, de natureza morfológico-semântica, que bloqueia a aplicação da elisão nos exemplos em (7), com a finalidade de diferenciar as sequências de +

artigo de de + pronome acusativo.

(7) a. Ca tal ſabor ei de o ueer (1040-4)
b. De a pr mi boã fazer (1173-14)
c. Poys eu emha uoontade / Deo nõ veer sõ bẽ fiz (1202-17)
d. dea ſſofrds faredes rrazõ (795-10)

6. Conclusão

Feitas essas observações e aceitas as explicações dadas para as aparentes exceções, conclui-se que o processo da elisão, no PA, era de aplicação categórica e obrigatória. Em termos da Fonologia Lexical de Mohanan (1986), pode-se dizer que este é um processo pós-lexical, porque ocorre entre palavras, e aplicado sem exceções. Desta forma, conclui-se que a margem de arbítrio dos trovadores medievais portugueses para a aplicação da elisão é ainda menor do que considera Cunha (1961), podendo ser reduzida a zero.

Referências Bibliográficas

Bisol, Leda (1992) Sândi vocálico externo: degeminação e elisão. *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, Campinas, (23): 83-101, jul/dez 1992.

Cunha, Celso Ferreira da (1961) *Estudos de Poética Trovadoresca - Versificação e Ecdótica*. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro.

Hayes, Bruce (1995) *Metrical Stress Theory - Principles and Case Studies*. Chicago/London: University of Chicago Press.

Hogg, R. & C. B. McCully (1987) *Metrical Phonology: a coursebook*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lapa, M. Rodrigues (1929) *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*. Lisboa: edição do autor.

Lapa, M. Rodrigues (1981) *Lições de Literatura Portuguesa - Época Medieval*. 10a edição revista pelo autor. Coimbra: Ed. Coimbra.

Maia, Clarinda (1997) *História do Galego-Português*. 2ª edição. Coimbra: Fundação Clouste Gulbenkian/Junta de Investigação Científica e Tecnológica. (Reimpressão da edição do INIC – 1986).

Massini-Cagliari, Gladis (1992) *Acento e Ritmo*. São Paulo: Contexto.

Massini-Cagliari, G. (1995) *Cantigas de amigo: do ritmo poético ao lingüístico. Um estudo do percurso histórico da acentuação em Português*. Tese de doutorado. Campinas, UNICAMP.

Massini-Cagliari, G. (1999a - no prelo) *Do poético ao lingüístico no ritmo dos trovadores*: *três momentos da história do acento*. Araraquara: FCL/UNESP.

Massini-Cagliari, G. (1999b) O fenômeno fonológico da elisão nas cantigas de amigo. Comunicação apresentada no XXII Symposium on Portuguese Traditions (Europe, America, Africa, Asia). Los Angeles: University of California, Los Angeles (UCLA). Department of Spanish and Portuguese. 17 e 18 de abril de 1999.

Massini-Cagliari, G. (1999c – em preparação) Sândi vocálico externo nas cantigas medievais portuguesas. (inédito)

Mohanan, K. P. (1986) *The Theory of Lexical Phonology*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company.

Mussafia, Adolfo (1896) Sulla antica metrica portoghese;osservazioni. *Sitzungsberichte der philosophish-historichen Classe der Kaiserlichen Akademic der Wissenschaften*. Wien, 133.

Nunes, José Joaquim (1973) *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro. 1a edição: 1926/1929.

Oliveira, António Resende (1994) *Depois do espetáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.

Prince, Allan S. (1983) Relating to the grid. *Linguistic Inquiry 14*: 19-100.

Selkirk, Elisabeth O. (1980) *On prosodic structure and its relation to syntactic structure*. Indiana: IULC.

Xavier, M. F. & M. H. M. Mateus (1990) (orgs.) *Dicionário de termos lingüísticos*. Volume 1. Lisboa: Cosmos.

Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cod. 10991. Reprodução fac-similada. Lisboa: Biblioteca Nacional/Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

Notas

* Este trabalho apresenta resultados de pesquisas ligadas ao Projeto *"Fonologia do Português Arcaico"*, coordenado por mim na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Campus de Araraquara – financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), através do Programa de Apoio a Jovens Pesquisadores em Centros Emergentes (processo 1997/12447-5).

1. O rótulo "Português Arcaico" (PA) é aqui utilizado para designar o período compreendido pela fase trovadoresca (fins do século XII até meados do século XIV).

2. Para se chegar ao número estabelecido de cinqüenta cantigas, a seleção constituída excluiu os trovadores pouco produtivos (que comparecem com até três cantigas de amigo no CBN). Com a exclusão destes, faltaram apenas duas cantigas para alcançar o número desejado; optou-se, então, por duplicar a contribuição de D. Dinis e João Airas de Santiago, por serem estes os trovadores que possuem as maiores contribuições ao CBN, na modalidade dos cantares de amigo. Para cada trovador que se encaixou no critério de representatividade utilizado, foi escolhida aleatoriamente uma cantiga de amigo de sua autoria. Para tal, foi usado como fonte básica de informação o estudo de Oliveira (1994), uma vez que são necessárias informações biográficas o mais seguras e completas o possível para poder efetuar escolhas quanto à colocação ou não de uma cantiga no *corpus*.

3. Em relação ao grafema <e>, Maia (1986: 521) considera que ele pode representar, na posição átona, tanto o fonema /e/ como o fonema /i/. Além disso, há variação entre as letras e e i, nesse contexto. Para essa autora, "o fonema /i/ surge apenas nalgumas formas pronominais, nalgumas formas verbais e em algumas palavras invariáveis (advérbios ou numerais)". Portanto, na tabela 1, a abreviatura *"e +"* refere-se à grafia usual da letra ausente, uma vez que não é possível determinar qual a verdadeira representação dessa vogal.

4. Também à abreviatura *"o +"*, na tabela 1, refere-se à grafia usual da vogal ausente. Segundo Maia (1986: 526), "desde o início da fixação escrita do galego-português, a vogal final, tanto quando representa /ũ/ como /ɔ̃/ do latim clássico, aparece de modo quase uniforme representada pelo grafema **–o**. No período mais antigo e, mesmo assim, de modo muito pouco frequente, aparece o grafema **u** em formas em que a vogal final tinha uma ou outra procedência."

5. Os argumentos para considerar que, nesses casos, o processo de sândi externo vocálico que se aplica aos exemplos é um processo de crase e não de elisão foram apresentados em Massini-Cagliari (1999b,c).

6. Entre parênteses, aparece o número que a cantiga da qual foi retirado o exemplo recebe no CBN. O(s) algarismo(s) depois do hífen refere(m)-se ao verso da cantiga em que aparece o exemplo. Todos os exemplos são apresentados na ortografia do CBN.

7. "Contra-regrando o fenômeno essencial do regime da elisão, verificamos ser o hiato o efeito obrigatório do encontro em que a prepositiva é tônica ou semitônica." - Cunha (1961: 42)

8. A respeito da noção de choque ou colisão acentual (*stress clash*), podem ser consultados Prince (1983), Hogg & McCully (1987), Hayes (1995) e Massini-Cagliari (1994).

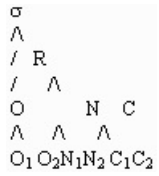
10. O que ocorre é a ditongação. A este respeito, veja-se Massini-Cagliari (1999c – em preparação). Mas é necessário dizer que não é possível determinar com precisão a qualidade da vogal, nesse contexto. O mesmo serve para os monossílabos aqui representados como de, lhe, se e xe.

11. Embora Cunha considere a conjunção *e* como "semiforte" (+ tônica), não há como se ter certeza a respeito do seu grau de tonicidade, analisando unicamente o processo da elisão, uma vez que, como será visto adiante, esta conjunção não pode se elidir com a vogal da palavra seguinte por restrições fonotáticas.

12. "Como os monossílabos **e**, **que** e **ca** – tudo faz crer -, a conjunção **se** era ineledível na métrica dos trovadores, e, nisso, contrastava com o seu equivalente gráfico, o pronome **se**. Dizemos gráfico, porque os dois monossílabos se opunham, na língua antiga, quanto à acentuação. A forma pronominal era átona, mas a conjuncional deveria possuir relativa tonicidade, a suficiente, pelo menos, para garantir-lhe a autonomia antes de palavras iniciadas por vogal e o emprêgo como vocábulo de apoio frásico." – Cunha (1961: 83)

13. É importante ressaltar que essa diferenciação de monossílabos tônicos e átonos não se relaciona com o seu caráter proclítico ou enclítico, já que os dois tipos de monossílabos se opõem nessas duas posições.

14. Considera-se a sílaba como tendo a seguinte estrutura – segundo Selkirk (1980: 5), posição que temos seguido desde Massini-Cagliari (1992):



em que: σ = sílaba; R = rima; O = "onset"; N = núcleo; C = coda.

15. Para a perfeita compreensão dos exemplos listados em (6), faz-se necessário lembrar da peculiaridade métrica da poesia medieval galego-portuguesa, conhecida como Lei de Mussafia:

"Há, no nosso lirismo antigo, uma particularidade de ordem métrica, muito dèbilmente representada na poesia francesa e provençal: o facto de poderem, em uma mesma composição e em uma mesma estrofe, misturar versos agudos com versos graves, contados até a última sílaba." – Lapa (1929: 317-318)

"...o princípio rítmico dominante já no século XIII, sempre que havia mistura de versos graves e agudos, era o de fazer o verso agudo o padrão da medida. Contudo deverá notar-se, porque é um fenómeno característico da antiga métrica portuguesa, que não são raros os casos em que, entre nós, se alinhavam octossílabos e decassílabos agudos com setessílabos e novessílabos graves. É aquilo que impropriamente se chama a lei de Mussafia." – Lapa (1981: 222)

16. No caso deste exemplo específico, a disposição dos dois primeiros versos, no CBN, pode ter ocasionado a falta da notação da elisão entre *triste* e *amigo*, na medida em que o copista trocou de linha entre essas duas palavras. Cabe, aqui, lembrar que não é incomum, no CBN, a disposição de alguns versos diferentemente daquela que preserva a rima.

Considerações sobre o ensino-aprendizagem da pontuação em língua portuguesa

Carlos Alberto de Oliveira
Curso de Mestrado em Lingüística Aplicada
Departamento de Ciências Sociais e Letras
Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação
Universidade de Taubaté – UNITAU

Resumo: Discutir-se-ão duas pesquisas sobre a problemática do ensino de pontuação em língua portuguesa e o decorrente processo de elaboração de material didático pertinente: a) a primeira, enfocando frases fragmentadas viciosas em textos escritos, detectou que dos fenômenos presentes na análise das redações, aproximadamente 63% referem-se ao uso inadequado de pontuação; b) a segunda, através de entrevistas identificou alguns fenômenos da produção oral que, nesse contexto, podem ter influência sobre o uso da pontuação na produção escrita.

Considerações iniciais

Este trabalho enfoca problemas que se situam na interseção dos projetos "Redação em Língua Portuguesa" e "Material didático para ensino a distância auxiliado por computador" do Curso de Mestrado em Lingüística Aplicada da Universidade de Taubaté.

Nesse contexto, pesquisas sobre "erros" de pontuação em redações de vestibulandos e sobre algumas características oriundas da transposição do código oral para o escrito deixaram entrever que há indícios da existência de um padrão de "erro". Diante desse fato, levantou-se a seguinte hipótese: alunos não aprendem porque não lhes é ensinado adequadamente; em decorrência, buscam suprir suas necessidades de comunicação, usando algum tipo de regra não autorizada pela norma, mas existente no sistema lingüístico.

Uma breve consulta a manuais didáticos mostra que estes, dentre outras fatores, ao tratar, por exemplo, da virgulação: a) usam exemplos "bem-comportados" que pouco auxiliam no produção escrita cotidiana; b) geralmente apresentam somente uma base sintática como critério; c) apresentam explicações complexas, porque descontextualizadas, pragmaticamente falando.

Por outro lado, a grande maioria dos cursos de português a distância, ou apenas reproduzem os métodos dos manuais didáticos ou, quando abordam o processo de leitura/redação, assumem que o aluno não tem condição de compreender as complexas regras do como ler/redigir, devendo, então, enviar seu trabalho (por *email*, por exemplo) para ser corrigido por quem sabe.

Pretende-se, pois, sucintas, uma reflexão sobre o ensino-aprendizagem da pontuação (especialmente, a vírgula) e uma proposta de alternativa de solução para o problema. Esta, contudo, não será a única, nem a última e nem esgota o assunto em discussão.

Sobre resultados de pesquisas

Um trabalho sobre segmentação frástica (Oliveira e Rechdan, 1999), complementado por Rechdan (1999), cujo objetivo era detectar a existência de algum padrão de "erro" em redações, e baseado em fundamentação teórica sobre frase, anacoluto e coesão textual (Koch, 1990, 1992; Fávero, 1993), comprovou-se que 72,06% dos fenômenos presentes na análise das redações de um grupo de controle se repetia na análise das demais redações. Tal constatação aponta, nesse caso, para a existência de um provável comportamento comum dos alunos no que concerne à segmentação frástica.

Dentre os fenômenos detectados, o uso inadequado de pontuação (antes de forma remissiva não-referencial livre; antes do sumarizador de seqüências textuais; antes do conectivo) compreendeu 43,85% no primeiro grupo e 38,35%, no segundo. Considerando-se a ocorrência omissão do conectivo *(*23,8% e 20,93%, respectivamente) como um caso especial de uso inadequado de pontuação, esse fenômeno chega a atingir, aproximadamente, uma média de 63 %.

Uma segunda pesquisa (Lobato, 1999), objetivando a detecção de ocorrências oriundas da transposição do código oral para o escrito, baseou-se em entrevistas, nas quais: a) pedia-se a opinião oral do entrevistado (a mesma era gravada) sobre um assunto aleatório e, em seguida, ao mesmo era solicitado escrever essa opinião; b) apresentava-se um texto ao entrevistado, pedia-se uma opinião oral (também gravada) e, em seguida, que escrevesse essa opinião.

Em síntese, comprovou-se que: a) a esmagadora maioria, soube expressar sua opinião oralmente;[1] b) havia sempre um grau de intimidação, quando informados de que estavam sendo gravados; c) havia um desconforto maior, quando era solicitada sua opinião por escrito; d) houve, na maioria dos casos, inferências

não-autorizadas pelo texto.

Percebeu-se aqui que a intimidação fez com que, para evitar-se o constrangimento do "erro", os entrevistados seguissem algum padrão já conhecido (ou pretensamente conhecido) de produção escrita. Um exemplo disso, está na "redação" (em maiúsculas e sem pontuação) de um dos entrevistados:

> SANTOS X PALMEIRAS
> O PEGA PARA RACHAR
> O SANTOS ESTA DEVENDO HUM
> TITULO PARA NÓS E TUDO COMEÇA
> HOJE SANTOS NA CABEÇA

Note-se, no exemplo acima, a influência das manchetes esportivas dos jornais. A estrutura do texto, embora estranha, apresenta, *grosso modo*, título, introdução, argumentação e conclusão, evidenciando que ele foi buscar um recurso conhecido em leituras não escolares para expressar, por escrito, o que disse oralmente:

hoje vai dá Santos na cabeça né ... o Santos já há muito tempo já vem perengando aí ... não consegue o título ...agora esse aí vai sê nosso ...vai dá Santos na cabeça

Sobre o problema da pontuação

Na apresentação de resultado de teste de um *software* comercial para reconhecimento de voz e conseqüente transposição para texto escrito, Miller (1999) diz: "Outra coisa que me fez demorar mais foi a necessidade de ditar todas as marcas de pontuação.". Percebe-se claramente que o problema de regulamentar a pontuação continua existindo**,** pois não há ainda algoritmos que possam equacionar essa difícil etapa da produção escrita. Logo, deduz-se, não há regras claras o suficiente para nortear os alunos nessa tarefa.

Luft (1996, 18) afirma que: "... a má pontuação é um atestado gráfico da atrofia do pensamento lógico. Atestado também da ignorância do que seja uma frase, sua estrutura e montagem.". Contudo, na primeira pesquisa descrita anteriormente, simplesmente acrescentando (ou trocando ou retirando) alguma marca de pontuação, têm-se frases (e textos) logicamente elaboradas, como nos exemplos a seguir:

(i) O homem ao conscientizar que se ele cortar uma árvore, poluir o ar e as águas dos rios, ele estará olhando para o seu interior e sentindo que fazendo atingirá outras pessoas, que como ele necessitasse do oxigênio para sobreviver.(Rechdan, 1999, 67)

(ii) Nos tempos atuais, os homens seja branca, negro, europeu, asiático, não importa sua cor ou origem estão se fortalecendo cada vez mais, não me refiro ao poder bélico e sim na cultura, uma vez que buscam ideais e filosofia inovadoras. (Rechdan, 1999, 69)

(iii) A preocupação do homem, ou seja, do ser humano em geral é, como preparar uma criança para o mundo. Conscientizados dos problemas existenciais como a educação precária, a violência, a baixa renda, a negligência, o desnível social, o desemprego. (Rechdan, 1999, 74)

Nos exemplos anteriores, simplesmente "corrigindo-se" a pontuação, pode-se perceber o que se quis dizer. Logo, pode-se inferir que o aluno está sabendo organizar seu pensamento. No entanto, na "tradução" do mesmo para o código escrito, faltam-lhe ferramentas para a consecução desse objetivo, o que o faz buscá-las em outras fontes.

Percebe-se isso no uso das novas mídias: a criatividade dos usuários do código escrito, nos "diálogos" via *internet*: fê-los elaborar um conjunto todo próprio de abreviações e pontuações para que sejam supridas necessidades expressionais, num meio de comunicação escrito em que se quer simular o oral.

Sobre o ensino da pontuação, as novas mídias e o material didático

Fávero, Andrade e Aquino (1999) mostram um experimento, no qual, transcrevendo um texto oral, segundo normas específicas, por meio de várias versões, os alunos chegaram ao texto escrito, com resultados animadores. Dizem ainda que: "A aplicação de atividades de observações que envolvem a organização de textos falados e escritos permite que os alunos cheguem à percepção de como efetivamente se realizam, se constroem e se formulam textos." (*op. cit.*, 83). E acrescentam:

Talvez conhecendo um pouco mais como se processa a elaboração do texto oral, o professor possa não só compreender melhor as produções escritas de seus alunos, como também aprimorá-las sem que percam a sua expressividade, fazendo do trabalho como textos uma atividade dinâmica e produtiva. (*op. cit.*, 92)

O material didático tradicional é, em última análise, unimídia e estático. E, convenhamos, o mesmo não é muito atrativo, se cotejado com outros recursos midiáticos. Contudo, as novas mídias, com uma gama de recursos "dinâmicos e sedutores", ou não são lembrados como recursos didáticos ou são mal aproveitados

quando usados.

Sobre o *software* educacional, quanto não inserto na situação anteriormente comentada, pouco, ou quase nada, acrescenta ao ensino tradicional. Colcioni (1999) faz uma boa análise de um desses *softwares* (o *Creative Writer*), demonstrando que, embora use com propriedade os recursos da informática para seduzir o usuário, não atinge o objetivo a que se propõe: não explora a criatividade no escrever, nem "ensina" como escrever; simplesmente ensina como usar as ferramentas computacionais (editores de texto, dentre outras) do fabricante do *software*.

No caso específico da pontuação, tema deste trabalho, os recursos oferecidos por essas novas mídias (a animação, as cores, a interação) são ferramentas vigorosas para que o usuário internalize regras implícitas de pontuação, sem a aridez presente num elenco de normas pouco claras ou, na melhor das hipóteses, difíceis de "visualizar" na produção escrita do dia-a-dia.

Uma tentativa na direção do uso mais apropriado dessas mídias: atualmente, há pesquisas na UNITAU para a elaboração de protótipos de *software* para o exercício da pontuação, usando-se os recursos multimídia. É uma experiência que visa estabelecer um tipo de realidade, na qual o aprendiz possa assimilar contextos reais de aplicação de regras.

Numa exemplificação breve[2]: fase a - apresentam-se textos ambíguos[3] preestabelecidos e, exibindo-se os sinais de pontuação mais comuns, pede-se que seja feita a pontuação; fase b - conforme escolha do usuário, a frase é lida automaticamente para ele, gerando, quando a escolha não é a melhor ou a correta, na maioria das vezes, interpretações "engraçadas"; fase c - nesta (ainda em testes), o usuário deverá transcrever um pequeno texto falado sobre um assunto qualquer, repetindo-se, a seguir, a fase b.

Considerações finais

O resultado das duas pesquisas apresentadas mostraram que cada um busca sempre usar os recursos do código escrito, conforme imagine ser o correto. Pode-se notar que são raros os "erros" de vírgula, por exemplo, quando se exige a aplicação de regras claras, como a que versa sobre a enumeração. Nos demais casos, somente a intuição norteia o aluno, pois manuais didáticos e professores, quando abordam o assunto, repetem-se em frases "bem comportadas", diferentes daquelas engendradas pela necessidade do momento e/ou pela criatividade inerente ao ser humano (pelo menos, no que concerne à língua materna no contexto comunicativo cotidiano).

Sobre as novas mídias e o ensino a distância, percebe-se o uso dos mesmos recursos que se mostram, no mínimo, inócuos no livro didático tradicional.. E a rápida proliferação desses cursos pode estar disseminando algum padrão de "erro", que, parece, os alunos adotam em suas redações.

Contudo, o que mais assusta é a rapidez disseminadora e sem controle do uso de novas mídias, contrastando com a necessidade do estudo aprofundado (e, por isso, demorado) do material didático.

Referências Bibliográficas

Colcioni , Magda M. Gardelli., *A sedução do computador e a ilusão da inteligência artificial. Análise do discurso de um software educacional,*. São Paulo, 1999. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Fávero, Leonor Lopes, *Coesão e coerência textuais*, São Paulo, Ática, 1992, 2ª. ed.

Fávero, Leonor Lopes, Andrade, Maria Lúcia C. V., Aquino, Zilda G. O. *Oralidade e escrita: perspectiva para o ensino de língua materna*, São Paulo, Cortez, 1999

Koch, Ingedore. G. Vilaça, *A coesão textual*, São Paulo, Contexto, 1990, 2ª. ed.

_____. "Dificuldades na leitura/produção de textos: os conectores interfrásticos", *Lingüística aplicada ao ensino de português*.(Org. Kirst & Clemente), Porto Alegre, Mercado Aberto, 1992, p. 83-98

Lobato, Simone. F. M., *Considerações sobre a transposição do código oral para o escrito*, Taubaté, 1999, Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Departamento de Ciências Sociais e Letras, Universidade de Taubaté.[no prelo]

Luft, Celso Pedro, *A vírgula. Considerações sobre o seu ensino e o seu emprego*, São Paulo, Ática, 1996

Miller, Stephen C., "Reconhecimento de voz fica mais preciso, acessível e reduz digitação", *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 jan. 1999, Informática, p.5, c. 2.

Oliveira, Carlos Alberto de e Rechdan, Maria Letícia de Almeida, . "O erro e o domínio de aplicação", *Intercâmbio* 8 (São Paulo, abr1999). 427-430

Rechdan, Maria Letícia de Almeida, *Considerações sobre a fragmentação frástica viciosa em textos escritos*, Taubaté, 1999, Dissertação ((Mestrado em Lingüística Aplicada) – Departamento de Ciências Sociais e Letras, Universidade de Taubaté.

Notas

1. Não se entrou no mérito do "conteúdo" da opinião. Apenas foi considerado se o entrevistado sabia expressar suas idéias, fossem quais fossem.

2. Ainda na etapa de testar como seduzir o usuário e como usar toda a potencialidade dos recursos de animação e de cores

3. Por exemplo: "irás voltarás não morrerás lá" ou "um fazendeiro tinha um bezerro e a mãe do fazendeiro também era o pai do bezerro".

Consoantes Epentéticas em Português

Luiz Carlos Cagliari
CNPq - UNICAMP

0. Introdução

Na literatura, há vários termos que se referem ao acréscimo de segmentos em palavras, como, por exemplo:

- *paragoge*: adição de um segmento no final de uma palavra (1a);
- *prótese*: adição de um segmento no início de uma palavra (1b);
- *consoante intrusiva*: acréscimo de uma consoante homorgânica;[1]
- *epêntese*: acréscimo de uma consoante ou de uma vogal em contexto diferente dos apresentados acima (1c) (Piggott & Singh, 1985).

(1)

a. amores (pl. de *amor*); clube (do inglês *club*)
b. escola (do latim *schola*); alevantar-se (de *levantar-se*)
c. cafeteira (cf. *café* + *eira*); ob(i)jeto (cf. *objeto*)

A epêntese vocálica (Cagliari, 1997: 75) tem com objetivo principal corrigir uma estrutura silábica mal formada, fazendo com que certas consoantes que ocupavam a posição de coda passem-na para a posição de onset (2a), dando um núcleo vocálico a uma sílaba que não o tem (2b) ou formando ditongos (2c).

(2)

a. /ob.Z E .tu/ > [o.bi.Z E .tu]
b. /a.moR.s/ > [a.mo.R is]
c. /xa.paS/ > [xa.pais]

No presente trabalho, somente serão considerados os casos de epêntese consonantal em Português.

2. O contexto

Diferentemente da epêntese vocálica, a consonantal aparece em juntura morfológica interna de palavras, com o objetivo principal de evitar a presença de hiatos (3).

(3)

chá + eira = chaleira
café + eira = cafeteira
tema + ico = temático

O ambiente de juntura reúne uma raiz ou radical mais um sufixo nominal ou verbal. A regra se aplica quando se encontram duas vogais (4a), com raras exceções (4b), mesmo que uma delas seja uma desinência de gênero (4b) e (4c).

(4)

a. leitor (cf. lei + t + or
b. cajueiro (cf. caju + eiro)
joelheira (cf. joelho + eira)
c. astronauta (cf. astro + nau + t + a)

Em muitas palavras do Português, a presença de uma consoante epentética veio diretamente do Latim, que aplicava a mesma regra (5a). Como os sufixos são elementos lexicais produtivos, que geram novas palavras, o processo de epêntese passou para o Português e continuou operante em palavras derivadas dentro da língua, sem uma origem latina (5b).

(5)

a. amplitude amplo + i + t + ude (do Latim *amplitudine*)
b. robótica robô + t + ica

De acordo com a interpretação feita neste trabalho, os sufixos da língua começam por vogal e a consoante que, tradicionalmente, tem vindo agregada no início, é um elemento epentético, usado para evitar a presença de hiatos.

(6)

chá cha-l-eira porta port-eira
pé pe-d-estre terra terr-estre
diabo diabó-l-ico tecno técnica
pedra pedre-g-ulho bago bag-ulho
cama cama-r-im flauta flaut-im
bambu bambu-z-inho caso cas-inho

A não aplicação da regra de epêntese ocorre quando se aplica antes a regra de sândi (Bisol, 1996). Neste caso, a vogal final da primeira palavra cai e a consoante que sobra nessa sílaba passa a compor o onset da sílaba seguinte.

(7)

joelho jo.e.lhei.ra *joelhe-t-eira
casa ca.si.nha *casa-z-inha

Quando a vogal final da primeira palavra for tônica, a regra de sândi não se aplica e cria, portanto, um ambiente mais favorável à regra de epêntese.

(8)

café cafe-t-eira
chá cha-l-eira
caju caju-z-inho

No contexto acima, a língua admite a presença de hiato e, por esta razão, a regra de epêntese pode não ocorrer. Isto serve para criar palavras variantes com o mesmo sufixo, porém, com significado diferente da forma com a consoante epentética.

(9)

café cafe-eira cafe-t-eira cafe-ina
caju caju-eiro caju-z-eiro caju-ina

Nas palavras terminadas com /S/, ao receber um sufixo começado por vogal, o arquifonema realiza-se como [z], e passa a ser o onset da sílaba seguinte, de acordo com as regras de sândi do Português (10a). No caso dos diminutivos, a regra geral diz que ocorre a consoante epentética -z-, se a raiz ou radical terminar por consoante (10b). Por semelhança com esses casos, os exemplos de (10a) poderiam ser interpretados como (10c). Deste modo, em vez da regra de sândi, aplica-se a regra de assimilação a favor da ocorrência sonora que é a que apresenta uma definição completa de traços, ao passo que o arquifonema vem sub-especificado.

(10)

a. lápis la.pi.s-i.nho la.pi.s-ei.ra
arroz a.rro.z-al a.rro.z-i.nho

b. mulher mulher-zinha
jornal jornal-zinho
jovem joven-zinho

c. lápis lapis-zinho lapis-zeira
arroz arroz-zal arroz-zinho[2]

Algumas palavras que terminam por arquifonema, perdem-no quando é acrescentado um sufixo de aumentativo ou diminutivo. Sem a consoante da coda, aplica-se a regra de sândi, que faz com que a vogal átona final da raiz caia e ressilabifica o contexto, passando a consoante final da raiz para a posição de onset inicial do morfema seguinte.

(11)

Carlos Car.l-i.nhos[3] Car.l-ão

Válter Val.t-i.nho Val.t-ão
Mílton Mil.t-i.nho Mil.t-ão
órgão or.gu-i.nho or.g-ão
túnel tu.n-i.nho tu.n-ão[4]

No caso dos arquifonemas nasais na coda final de palavras, as consoantes [m] e [n], consideradas epentéticas ou não, apresentam um problema de interpretação nas palavras derivadas.

(12)

comum comumente descomunal
jovem *jovemente Juvenal
fim fimente final
grão grânulo
órgão organista

3. As consoantes epentéticas

Em Português, as consoantes epentéticas têm o lugar de articulação coronal, como se pode ver nos exemplos abaixo.

(13)

t lava-t-ório lei-t-ura dance-t-eria
tS temá-tch-ico nau-tch-ico aquá-tch-ico
d lava-d-eira pe-d-al nu-d-ez
dZ move-dj-iço
l pau-l-ada cha-l-eira
r lingua-r-udo cama-r-im casa-r-ão
z cafe-z-al caju-z-ão bambu-z-ito
s trai-ç-ão nomea-ç-ão

Há, entretanto, alguns casos em que se pode detectar uma consoante epentética não coronal, como se mostra abaixo.

(14)

g nariz nari-g-udo
v pagá-v-el cabí-v-el
m feri-m-ento orna-m-ento

O status dessas consoantes (14) como epentéticas não é muito claro. No caso de *narigudo* pode-se admitir uma regra que transformou a fricativa em oclusiva. Neste caso, o [g] não seria uma consoante epentética, mas a coda final da raiz. No caso da fricativa [v], embora haja uma distribuição contextual muito favorável a considerar tal consoante como epentética, o fato de não ser coronal destoa da regra geral. O mesmo comentário pode ser feito para os casos do tipo apresentados acima, em que ocorre a consoante [m]. Um argumento a favor da consoante epentética [m] surge quando se compararam palavras com (15a) e sem (15b) tal consoante, usando o mesmo tipo de sufixo.

Uma questão interessante, mas não explorada neste trabalho, refere-se à possível existência de processos derivacionais diferentes, envolvendo nomes que 'passam' antes por uma forma verbal, deixando uma vogal temática verbal no resultado final, daquelas que simplesmente juntam uma raiz ou radical nominal a um sufixo. Por exemplo, em uma palavra como *casamento* e *ferimento*, a derivação desses nomes passa por uma forma verbal *casar* e *ferir*, quando se incorpora à raiz a vogal temática verbal 'a' e 'i'. Ao se acrescentar o sufixo '-ento', aplica-se a regra de epêntese, inserindo o [m], e não se aplica a regra de sândi. Isto se deve, provavelmente ao fato de o status da vogal temática verbal ser diferente da vogal de desinência de gênero que costuma ocupar a última sílaba do radical.

(15)

a. fer-i-r fer-i-m-ento
b. barulho barulh-ento
poeira poeir-ento
ciúme cium-ento

Os 'sufixos' diminutivos que começam com [z] (16a) e os advérbios em -mente (16b) (Cagliari, 1999) apresentam um problema morfológico particular (Câmara Jr,, 1985: 121) que tem levado alguns lingüistas a considerar essas formas como compostas e não como derivadas (Lee, 1995: 75-84)[5]. Neste caso, a fricativa

[z] apresentada em exemplos anteriores também não seria uma consoante epentética.

(16)

a. hoteizinhos sozinho
b. abertamente somente

4. Alguns casos particulares

Por várias razões, incluindo a maneira como a palavra foi incluída na língua, podem-se notar certas 'irregularidades' na derivação de algumas palavras. Às vezes, o problema está no sufixo, às vezes, na maneira como a raiz ou o radical se apresentam. Algumas palavras acabaram se fossilizando na língua, deixando opaca a sua formação original de palavra derivada. Por isto, pode não ser claro e fácil o reconhecimento de sufixos em certas palavras, apesar da semelhança fonológica. O significado dos sufixos também é um assunto não muito bem esclarecido, o que dificulta o próprio reconhecimento da presença deles em palavras. Acrescenta-se a isto o fato de algumas formas apresentarem elementos pouco produtivos, de tal modo que o pouco uso de certos sufixos ou a não geração de palavras derivadas com determinadas raízes fazem com que se torne difícil julgar se a língua trata esses casos como sendo palavras primitivas ou derivadas. Alguns exemplos são apresentados e brevemente comentados, a seguir.

Da palavra *lado* tem-se *lateral* e não **ladal*. A palavra *jovial* tem a ver com *jovem*, mas perdeu a nasalidade, não gerando **jovenial*. A palavra *homem* apresenta algumas peculiaridades na raiz ou radical, nas formas derivadas *hominho, homúnculo, homenzarrão*, ao lado da forma *homenzinho*. Palavras como *construtor, chapeleira, prateleira, leitor,* apresentam modificação na raiz ou radical antes de receberem a consoante epentética.

A palavra *conjuge* troca a fricativa [Z] pela oclusiva [g] em *conjugal*. A palavra *manual* vem de *mão* (/mauN/), que não produz **manal* (cf. *órgão*, cuja forma fonológica é /oRgauN/, da qual deriva uma palavra como *orgânico*, com o sufixo *-ico*, e não **organúico*). Palavras como *maduro* e *maturidade* alternam a sonoridade da oclusiva alveodental, diante dos respectivos sufixos. Constata-se também variação de sonoridade na consoante final da raiz em palavras como *produzir* e *produção*. Da palavra *conceber* vem a forma derivada *concepção*, mostrando mais um caso de variação de sonoridade da oclusiva final da raiz.

Uma palavra como *acolhimento* vem de *acolher*, e apresenta uma vogal temática verbal [i] e não [e], variação comum nos verbos de segunda conjugação (cf. *acolhido, acolhendo,* etc.).

Palavras como *refeição* e *refeitório* apresentam os sufixos *-ção* e *-tório*, ou apenas *-ão* e *-ório*[6]? Neste último caso, a consoante é epentética ou faz parte da raiz? Por que o modo de articulação da consoante mudou[7]?

Do verbo latino *cohaerere* vieram as palavras *cohaerentia* e *cohaesus*, que deram em Português *coerência* e *coeso*. Desta última, derivou-se a palavra *coesão*[8]. Vendo hoje essas palavras, pode-se dizer que uma apresenta o sufixo *-ência* e outra, o sufixo *-ão*. Na forma latina, pode-se dizer que existia uma consoante epentética, que variava entre "r" e "s". Tal consoante, entretanto, ainda existe em Português? Parece difícil justificar tal hipótese para o Português, mesmo sabendo da origem dessas palavras.

5. As regras de epêntese

De acordo com a fonologia gerativa, a regra de inserção de segmento dá conta da epêntese consonantal (17).

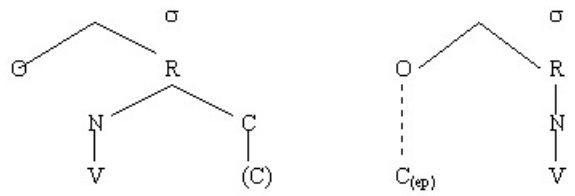
(17)

$$\varnothing \text{ ------> } C / V\ (C) + \_\_\_ + V$$

Ocorre a inserção de um segmento (definido pela regra de epêntese) no contexto de juntura interna vocabular, no qual o morfema precedente termina por vogal, seguida ou não por consoante, e o morfema seguinte começa por vogal. Se a vogal do primeiro morfema for átona, aplica-se, de preferência, a regra de sândi e não de epêntese.

Dentro da teoria fonológica não-linear, a epêntese consonantal é vista como um preenchimento do onset vazio da sílaba inicial do sufixo.

(18)



De acordo com a teoria da otimalidade (Archangeli & Langendoen, 1997), a epêntese representa uma violação leve da restrição de fidelidade que espera que o *output* seja igual ao *input*. Desse modo, a violação da restrição Dep(i/o), introduzindo a consoante epentética, salva uma restrição mais forte na língua, que evita a presença de hiatos, sobretudo no contexto de juntura morfológica, representada, no *tableau* abaixo (20) pela restrição *Contig[V+___+V], primeira no *ranking,* se a primeira vogal for tônica[9]. Se o morfema precedente na juntura tiver a sílaba final com a coda preenchida, haverá também a aplicação da epêntese consonantal. Neste caso, a violação de Dep(i/o) salva a restrição de alinhamento de segmentos Align[F], segunda no *ranking,* que prefere manter no *output* cada elemento na posição silábica que ocupa no *input.* As duas restrições evitam a aplicação da restrição de sândi, ou seja, NoSandhi, que, nestes casos, geraria formas agramaticais na língua. A restrição Align[F] representa uma tendência universal da gramática, que diz que se deve manter as estruturas segmentais o mais possível na formação de palavras derivadas. No Português, essa restrição é superada pela exigência de não criar hiatos. Finalmente, a restrição Onset representa uma tendência universal para a estrutura da sílaba ter onset e núcleo. Tal restrição ajuda a definir melhor o valor marcado dos candidatos sob análise neste caso, porém, é uma restrição é redundante para definir a epêntese, sendo mais importante para os casos de sândi.

O *ranking* do EVAL, no caso das consoantes epentéticas, é o seguinte (19):

(19)

*Contig[V+V] >> Align[F] >> NoSandhi >> Dep(i/o) ; Onset

Um exemplo de EVAL das consoantes epentéticas do Português pode ser visto no *tableau* (20).

Padrão de *input*: V(C) + V = juntura morfológica interna de palavras derivadas

Padrão de *output* V(C) + + V = inserção da consoante epentética

(20)

V(C) + V	*Contig[V+V]	Align[F]	NoSandhi	Dep(i/o)	Onset
a. nu.dez				*	
b. nu.ez	*!				*
c. mar.zi.to				*	
d. ma.ri.to		*!	*!		

No caso de ocorrências como (21a), aplica-se a regra de sândi e, portanto, não se aplica a regra de epêntese consonantal. Em (21b) aplica-se a regra de epêntese, justamente porque não foi aplicada a regra de sândi. Para dar conta desses fatos, muda-se o *ranking* no processo de EVAL. Nos casos em que isto não pode ocorrer, as violações são fatais (21c). O *ranking* dessa avaliação é apresentado em (22) e o respectivo *tableau* com exemplo aparece em (23).

(21)

a. casa cas-inha
b. casa casa-r-ão
c. casa *casa-z-inha *cas-ão[10]

(22)

Sandhi >> Align[F] >> Max(i/o) >> Dep(i/o)

(23)

V + V	Sandhi	Align[F]	Max(i/o)	Dep(i/o)
a. cas-		*	*	

inha				
b. casa-r-ão	*			*
c. casa-z-inha	*!			*
d. cas-ão		*!	*!	

O fato de uma restrição ser fatal num caso e não fatal em outro mostra que a língua apresenta algum tipo de variação. Por exemplo, a existência de palavras como *casinha*, *caseiro* ao lado de *casarão* tira o caráter categórico que se esperaria, em princípio, das restrições, colocando as violações numa escala de marca. Nestes casos, é de se esperar que haja algum contexto muito particular em que as violações fatais possam ocorrer como violações simples, como acontece com as formas *casazinha* e *casão* que podem aparecer na fala infantil, em uma variação estilística para se obter uma conotação muito particular.

6. Conclusão

O presente trabalho mostrou que a ocorrência das consoantes epentéticas em juntura morfológica interna de palavras ocorre para evitar a presença de hiatos ou para preencher o onset da sílaba inicial do segundo morfema, para não desfazer a estrutura silábica das palavras como acontece no caso de sândi, quando a consoante da coda final de uma palavra torna-se onset da palavra seguinte. Mostrou ainda que os processos de epêntese e de sândi se relacionam. Os segmentos consonantais que podem ser consoantes epentéticas apresentam o lugar de articulação coronal, com raras exceções. Finalmente, de acordo com a interpretação feita, pode-se concluir que os sufixos do Português começam sempre por uma vogal e que as consoantes que lhes foram atribuídas tradicionalmente podem ser interpretadas como consoantes epentéticas no sistema atual da língua.

Referências Bibliográficas

Ali, L.H.; Daniloff, R.G; Hammarberg, R (1979) Intrusive stops in nasal-fricative clusters: an aerodynamic and acoustic investigation. in *Phonetica*, 36, p. 85-97.

Archangeli, Diana and Langendoen, D. Terence (1997) *Optimality Theory: an overview*. Malden, MA, Blackwell Publishers, Inc.

Bisol, L. (1996) "O sândi e a ressibilação". *Letras de Hoje*. Porto Alegre, Vol. 31-2, Nº 104

Cagliari, Luiz Carlos (1997) *Fonologia do Português: análise pela Geometria de Traços.* Campinas: Edição do Autor.

Cagliari, Luiz Carlos (1999) "Aspectos morfofonológicos dos advérbios em *–mente*. Comunicação apresentada no *XXII Symposium on Portuguese Traditions*, 1999, UCLA.

Câmara Jr., J. Mattoso (1985) *História e estrutura da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão – livraria e editora.

Clements, G. N. (1987) Phonological feature representation and the description of intrusive stops. in *Parasession on autosegmental and metrical phonology*. Chicago Linguistic Society, p.1-22.

Lee, Seung-Hwa (1995) Morfologia e fonologia lexical do Português do Brasil. Campinas: UNICAMP – IEL – DL. Tese de Doutorado. ms.

Piggott, G.L. and Singh, R. (1985) The phonology of epenthetic segments. in *CJLIRCLl*, Nº 30, 415-451.

Wetzels, W.L. (1985) The historical phonology of intrusive stops – a nonlinear description. in *CJLIRCL*, 30, p. 285-333.

Notas

1. Em Português, não foi encontrado exemplo de *consoante intrusiva*. Em Inglês, as pronúncias *dentse, hampster* para *dense, hamster* apresentam consoantes intrusivas (Ali et

alii, 1979; Wetzels, 1985; Clements, 1987). O fenômeno de africativização (ou palatalização) (Cagliari, 1997: 53-66) poderia ser interpretado como um caso especial de inserção de consoante intrusiva, dado o caráter homorgânico dos segmentos envolvidos, embora o contexto 'diante de [i]' não corresponda ao ambiente 'entre consoantes', típico das ocorrências das consoantes intrusivas nas línguas.

2. É preciso observar que a forma fonológica da palavra é /axoS/, com o arquifonema /S/ na coda final. A forma ortográfica dessas palavras, por outro lado, pode mascarar os fatos fonológicos.

3. É muito curiosa a presença do 's' final em Carlinhos, dando a impressão de que o sufixo foi intercalado.

4. Esse tipo de formação lexical apresenta um estilo informal de uso da linguagem. Este processo não se aplica, se a palavra for oxítona, como em *Luiz - Luizinho - *Luinho(s), canhão - canhãozinho - *canhinho*.

5. Uma das razões refere-se ao fato de esses itens lexicais manterem a vogal média baixa do radical (cf. cafézinho, abértamente, etc.), tendo uma autonomia acentual e rítmica. Além de poderem ter dois acentos, podem ter a flexão entre os constituintes (cf. hoteizinhos). A questão é bastante complexa e exige uma longa discussão.

6. As palavras *ato, agir* e *ação* apresentam uma desinência de gênero 'o', desinência verbal da terceira conjugação 'ir' e um sufixo 'ão', mas qual é a forma de base da raiz? O que explica as mudanças na consoante?

7. Neste caso, não se aplica a regra comum da língua que muda uma oclusiva em fricativa, em palavras como 'presidente' - 'presidência', 'elétrico' - 'eletricidade', etc., uma vez que a consoante, no caso de 'refeição' não se encontra diante de vogal anterior e fechada.

8. Palavras derivadas de verbos, como *elisão* (de 'elidir'), com o sufixo *-ão*, pertencem ao gênero feminino: *a elisão, a coesão, a coerção* (de *coagir*), revelando que a terminação /-auN/ não é exatamente composta da base sufixal 'a' + desinência de gênero 'u' + arquifonema 'N'. Nesse sentido, essas formas se diferem do *-ão* aumentativo, que gera sempre palavras masculinas.

9. Se a vogal for átona, ocorrerá a regra de sândi e não de epêntese.

10. Como acontece também em outros exemplos, a existência possível de formas como *casazinha* e *casão* está confinada a estilos infantis, muito informais ou com conotações específicas.

Contribuição do léxico
indígena e africano ao português do brasil

Maria Vicentina de Paula do Amaral Dick
FFLCH-USP

Introdução:

A temática desta Comunicação inscreve-se em um projeto de âmbito maior, relativo aos "500 anos de descobrimento do Brasil", cujo objetivo é apresentar contribuições para o estudo da expansão da língua e cultura portuguesas no mundo.

Dentro dessa perspectiva, vêm sendo analisados o português metropolitano e das ilhas caboverdianas, de Macau e da Índia, assim como as influências recebidas do árabe, do africano e das línguas indígenas brasileiras. Estes dois últimos blocos acabaram por firmar as bases do substrato étnico nacional, fornecendo as características antropofísicas e lingüísticas do brasileiro.

Metodologia:

A metodologia desenvolvida neste projeto partiu de uma perspectiva diversa daquela comumente empregada em uma pesquisa básica sobre a estrutura de uma língua. Na realidade, iniciamos o estudo do sistema lexical do PB, em sua configuração nuclear e em suas camadas formadoras, com vistas a outros projetos mais antigos que coordenamos (Projeto ATESP –Atlas Toponímico do Estado de São Paulo, variante regional do Atlas Toponímico do Brasil – Projeto ATB), voltados à Onomástica brasileira, nos campos toponímicos e antroponímicos de realização, em diversas modalidades léxico-semânticas. Os elementos lingüísticos que se manifestam nos marcadores onomásticos são da mesma natureza funcional e pragmática daqueles que alimentam o repertório lexical. A Onomástica emprega, porém, de preferência, termos nocionais, referencializáveis, mas, às vezes, transforma enunciados com forte vinculação dêitica em sintagmas denominativos, tornando-os nomes de especialização. O que pode ser percebido no registro da antiga expressão "porto seguro", figurativizada, hoje, no moderno Porto Seguro, de sentido contextual.

Do ponto de vista da procedência genética das línguas envolvidas no PB, intercruzaram-se, no sistema nascente, elementos formais vinculados aos dois grandes troncos indígenas (Tupi e Makro-Jê) e a algumas das principais famílias dialetológicas (Karib e Arwak). Cabe distingüir, assim, quantitativa e qualitativamente, dos componentes do léxico geral português, os indigenismos, que atingem a uma estimativa aproximada de dez mil ocorrências, num conjunto de possibilidades virtuais de emprego, e aqueles que integram o sistema onomástico propriamente dito. Por se tratar de um conjunto aplicado, nem todos os termos dicionarizados compõem os estratos de nomes, havendo, por assim dizer, uma escolha ou seleção preferencial do denominador, no ato nominativo.

Outro tanto sucedeu com as línguas africanas aqui desenvolvidas. Admitindo-se como fonte básica o vocabulário recolhido por Renato Mendonça (4ª ed., 1973) verifica-se que a macro-estrutura da obra não vai além de trezentas e sessenta entradas, das quais a Onomástica brasileira não empregou mais do que uma oitava parte como temas possíveis de combinatórias designativas. A maior contribuição desses grupos recaiu na população de origem bantu, de língua kimbundu, falada em Angola e considerada aí como língua veicular, em virtude das condições peculiares do tráfico negreiro, em seu início. Hoje, a situação lingüística do português, na África, deve ser vista à luz dos conceitos propostos por Vilela (1995:50), ou seja, em Angola e Moçambique, o português é considerado "língua nacional", "oficial", "de unidade nacional" ou "veicular". Como ele mesmo esclarece, frente aos conceitos de "veículo inter-etnia" ou "de inter-língua nacional", "não se trata de saber aqui qual a percentagem de falantes que têm o português como língua materna, ou qual a origem diastrática ou diatópica do português falado nesses países, mas antes e só de constatar que a língua portuguesa é a língua oficial veicular de todos os falantes moçambicanos e angolanos". Mas ressalta, ao mesmo tempo, o que não deve ser esquecido, ou seja, que o fundo das "línguas nacionais se situa no grande grupo de línguas bantu" (ib.: 53).

Já Sílvio Elia (2ª ed., 1998:70-71) apresenta pontos de reflexão a respeito da língua veicular, o que é ou o que não deve ser levado em conta. Assim, não deve ser percebida como língua franca, padrão ou koiné, mas como uma forma de fala (predominantemente oral) "adotada por uma comunidade plurilingue como forma corrente de comunicação". É deste ponto de vista que o conceito será utilizado no projeto.

No nosso caso, o que distinguiu o estudo do léxico geral do PB e do léxico onomástico foi a base de coleta do corpus; para a análise deste último, visando o estabelecimento do padrão da nomenclatura geográfica paulista, utilizamos, preferencialmente, registros cartográficos, completados com análise em dicionários etimológicos. O projeto, em seu todo, encontra-se na fase dos estudos contrastivos, em que se examinarão

as ocorrências recolhidas, as formas de uso regional (Ferreira, 1975) e as possíveis variações de sentido.

Fundamentos:

Apesar de ser o léxico a parte mais fluída da língua, pela sua natureza de inventário em aberto; apesar de serem os morfemas gramaticais os especificadores da estrutura lingüística e não as palavras lexicais, foi no domínio do vocabulário que buscamos as diferenciações adquirida pelo PB, na sua expressão etno-socio-cultural.

Estudando o quadro geral de sistema do PB, Silva Neto diz que o PB não sofreu influências decisivas de outros estratos populacionais, apenas "incorporações ao vocabulário e à fraseologia", além de "um ou outro fato restrito a falares regionais" (Andrade, 1997:40). Situa os africanismos como "episódicos falares", restritos aos quilombos, enquanto os indigenismos são traduzidos pelo emprego da "língua geral", falada por brancos e mestiços (mamelucos).

E. Bonvini, no estudo sobre o contato das línguas africanas com o PB adverte, porém, que "une étude limitée au plan lexicographique, celui des emprunts, par exemple, ou phonologique, ne peut guère servir que d'indice et non pas d'argument" (Boletim da ABRALIN, s/d, s/loc., : 438).

O fato que se quer destacar aqui, entretanto, é que a língua não é insensível à presença intencional ou não de falantes distintos no território de origem ou naquele para o qual se transplantou. É fenômeno comum, nas zonas de contato, a troca de palavras ou de expressões que acompanham o deslocamento das populações e dos objetos culturais a que se aderem. Isto aconteceu no México, no dizer de Lope-Blanch (1993), quando maiz "desterrou na Nova Espanha os termos nauates centli, tlaolli/tlaualli; cacique a tlecuitli e teuhpiltin; canoa a acal, acalli, tahucup e barquilla". Outras vezes, ocorre o contrário, por exemplo, batata foi superada pelo nahaute camote, ají, por chile. A conclusão a que chega não difere da que se experimentou no Brasil em relação ao português: "el castellano de la Nueva Espana fue diferenciandose desde los comienzos mismos de su existencia, de las otras variedades regionales de America. Pero esse colorido local no há afectado (...) a la estrutura misma de la lengua, de modo que se puede seguirse manteniendo la fecunda 'variedad dentro de la unidade' con que há sido definida la actual situación de la lengua espanola".

No contexto brasileiro, entretanto, entendemos que a presença de grupos autóctones e dos alógenos africanos ultrapassou a consideração de que houve apenas, entre todos, a mera permuta vocabular; sistemas econômicos e étnicos foram confrontados e postos sob o controle administrativo-religoso, de tal forma que, da aculturação vivenciada se chegou à deculturação flagrante, intermedida por fases que Wagner (1991:326), em seu estudo sobre os Mapuche, chama de substitutiva (modelos de organização e mudança do sistema econômico) e aditiva (adoção de valores da sociedade hispânica e chilena). A identidade cultural do grupo logrou se preservar, ainda que dificultosamente, pelo não desaparecimento da língua materna, o mapudungu.

Trabalhando com esse modelo, que se assenta em pontos fundamentais como a preservação da língua étnica pela geração mais idosa, e da progressiva instalação do bilinguismo entre a camada mais jovem, levando ao aparecimento de um pidgin local, como variedade das duas bases lingüísticas (espanhol – mapudungu), projetando-se essa situação configurada para o Brasil, percebe-se que nossa realidade teve conseqüentes distintos. Talvez porque as trajetórias de aculturação e deculturação não tivessem sido exatamente as mesmas. Mais do que em relação ao elemento africano, as sociedades indígenas brasileiras devem ser percebidas não como um todo homogêneo, mas considerando-se o momento histórico da formação etnolingüística brasileira (séculos XVI-XVIII) e o momento atual, representado por fases de contatos intermitentes e de integração à comunidade não autóctone.

No primeiro período, falantes monolingues se confrontaram de ambos os lados, até que as relações novas ocasionaram o surgimentos de focos de bilinguismo, senão em todo o ramo oriental da costa, pelo menos em sua parte mais significativa, culturalmente. A incorporação gradativa do código da terra dos novos valores europeus revelou uma tendência neológica: alterou-se o núcleo significativo das lexias na medida em que algumas delas passaram a incorporar outros sentidos, no uso cotidiano. Foi o que ocorreu, por exemplo, com "pedra"/ita, também usada, a partir do seiscentismo, para designar o metal ainda desconhecido pelos nativos. A particularização de suas propriedades específicas (ouro, prata, ferro, aço, cobre...) estabeleceu-se por meio de adjetivos que transmitiam a idéia aproximada da cor ou de aspectos (itajuba, itatinga, itauna, itaete, itamembeka).

O conflito gerado pela intromissão de conceitos novos – até que ponto îande-îara, "nosso senhor", tupãcy , "nossa senhora" ou tupana-r-oka , "igreja", eram, realmente, substitutos de um moñang, ou irî-maiê (deus) ou "casa dos homens", na cosmovisão indígena? – foi mais simples e atuante nos nativos que se desestruturaram como grupos sociais e lingüísticos até a extinção. É verdade que a sociedade européia radicada na terra não sofreu os efeitos desintegradores dos contatos no ethos coletivo; mas se miscigenou, superando as proibições e interditos do uso da língua emprestada, que aprendera a dominar; manteve-a viva até hoje, nos onomásticos toponímicos e antroponímicos, em costumnes e práticas organizacionais, em dizeres expressivos.

Também é certo que o retorno ao monolingüismo em português não se fez de imediato nem por igual, em todas as partes do território. Por mais de meio século ainda, depoimentos atestavam que o idioma nativo era usado na intimidade das casas, reservando-se a língua oficial, (português) para os atos públicos e escolares. A América castelhana conseguiu conviver melhor com o bilingüismo simétrico, de que são provas o guarani, o mapundungu, o aimará, o quêchua, na dinâmica de sua vitalidade.

Das chamadas línguas gerais brasileiras – abanheenga ("língua do homem") do norte e do sul -, apenas a língua geral amazônica conseguiu subsistir até hoje, na forma de uma língua de comunicação – o nheengatu – utilizada por populações de diferentes famílias no Alto e Médio Amazonas, em ambas as margens. Chamado de "brasiliano" por alguns estudiosos (Edelweiss, 1969), representa, na prática, uma forma diferenciadora dos antigos dialetos costeiros extintos. Muito embora não seja uma língua étnica, própria de grupos por herança materna, há consciência pelos falantes do que representa como código de expressão. Poderá até traduzir uma fase de pidginização, resultante do cruzamento de duas línguas anteriores, o português e o tupinambá, uma vez que, em sua organização, os vestígios de ambos os sistemas estão presentes. São formas peculiares do dizer amazônico em que se nota a adoção de vocábulos portugueses com fonêmica própria e, em muitos casos, com mudanças de sentido: 'trovão' (PB) / trovã (LG); 'vassourinha'/vaçuriya; 'vender'/vendera; 'brilhar'/wera (beraba, tupi); 'estrela'/yacitá (iacitatá, tupi); 'cunhada'/kuyada ; 'dinheiro'/diyiru; 'tecido'/kamixá (aoba, tupi); 'vagalume'/gagaluna; 'restinga'/iwaté (ibaté, tupi).

Na medida em que falantes plurilingues da região (caso dos Tukano do Alto Rio Negro) perdessem, paulatinamente, essa característica, o nheengatu poderia vir a ser melhor reconhecido e difundido como representação atualizada do período lingüístico-histórico a que se referiu. Mas essa opinião não é unânime entre especialistas, em função dos conceitos de pidgin ("mescla de estrutura gramatical reduzida") e de crioulo, (pidgin tornado materno com gramática própria), como se referiu. Embora tal entendimento não esteja bem assimilado, pode-se concordar com Alleyne (1969: 147) quando sustenta que a crioulização é o resultado de um processo histórico, de "uma situação de contato cultural entre diferentes sub-unidades da cultura européia e da cultura da África Ocidental", uma vez que este era o seu ângulo de estudo, ao tratar do crioulo na Jamaica.

A mesma percepção não deixa de estar presente, em termos, em Rodrigues (1993: 96) quando diz que as línguas gerais brasileiras surgiram das relações entre portugueses e indígenas, com a ressalva de que "não se desenvolveram como pidgins nem como crioulos, mas são continuações de línguas indígenas que passaram a ser faladas pelos mestiços de homens europeus e mulheres índias". Rodrigues não discute, nessa oportunidade, a situação da fala atual dos mestiços, se tornada língua materna para alguns ou para que grupos e qual o grau de miscigenação das comunidades remanescentes diante da comunidade cabocla de que os mestiços são partes. Neste ponto é que se pode completar o pensamento do autor, retomando-se a pesquisa, quando diz que "eliminados os índios, os mestiços passaram a ser os únicos falantes da língua original e os transmissores dela a outros índios e outros europeus (...). Esse processo terá andado paralelamente à formação de uma cultura cabocla, luso-indígena".

É certo também que Mattoso Câmara (1963), ao pesquisar a língua como fato histórico, projetando as modificações introduzidas no PB, retoma o conceito de deriva lingüística de Sapir, preferindo-o ao de evolução, e introduzindo as modalidades de flutuação e variação das formas, em diferentes níveis estruturais. No entanto, ao se referir ao conceito alternativo de empréstimos faz uso de exemplos retirados da língua geral amazônica, que mostra a interpretação dos conceitos semânticos discutidos ('roupa'/ (a) kami'sa = 'camisa minha'). Isso o leva a concluir que as possibilidades de encontros são "irrestritas no âmbito lexical, mais ainda nas palavras culturais", próprias de um determinado povo, e menos freqüentes na forma gramatical e fônica.

Conclusão

A difusão do tupinambá e de suas matrizes lexicais por toda a costa é reconhecida por Mattoso como uma das causas principais, senão a principal, da ocorrência de uma "série de tupinismos importantes no português do Brasil", apesar de restritos aos campos que indica: topônimos, flora e fauna, algumas instituições, costumes e objetos; mas não nega valor ao estudo desse vocabulário. As pesquisas do ATESP, e confirmadas neste projeto, revelam os seguintes principais campos de interferência indígena mais produtivos no PB: fitonímia, zoonímia, hidronímia, geomorfonímia, ergonímia e, em menor escala, a nooníma ou cultura espiritual. O corpus documentado abrange o período do quinhentismo ao setecentismo, como introdutor das matrizes lexicais ainda em uso, sendo poucas as ocorrências em nheengatu, como exceções presentes nos nomes de lugares (Ananindeua, PA).

Relativamente ao contato do PB com as línguas africanas aqui desenvolvidas, há indicativos em alguns autores quanto aos pontos de análise. Isto envolve, naturalmente, o entendimento das assim chamadas duas línguas gerais conhecidas no Brasil, como o kimbundu, do grupo bantu, com núcleo no Estado de Pernambuco e vizinhanças, e as línguas Kwa, com destaque para o iorubá, ou gêge, na Bahia e Rio de Janeiro. À semelhança da dialetologia indígena, foram reconhecidas quatro modalidades de expressão na fala africana brasileira: a) dialeto das senzalas, de base bantu (kimbundu, kikongo e umbundu – séculos

XVI/XVII); b) dialeto rural, de mesma formação e origem do anterior, desenvolvido nas plantações e engenhos entre dois grupos polares, senhores e escravos; c) dialeto das minas (base ewe), incorporado, ao que tudo indica, à área do centro-oeste; d) dialeto das cidades ou urbano, de base iorubá-nagô (século XIX), notado em Salvador e Rio de Janeiro (Castro, 1980).

Analisando a macro-estrutura do vocabulário africano recolhido por Mendonça (1ª ed., 1936), verifica-se que das trezentas e sessentas entradas, sessenta são de origem iorubá-nagô e cento e sessenta do kimbundu. Ordenamos esse material em campos léxico-semânticos, com a seguinte distribuição: geografia física e social (19 ocor.), zoonímia (22 ocor.), fitonímia (23 ocor.), litonímia (1 ocor.), etnonímia (24 ocor.), toponímia (27 ocor.), hieronímia, deuses e cultos (61 ocor.), festas e danças (34 ocor.), instrumentos (51 ocor.), termos de parentesco (38 ocor.), alimentação (29 ocor.), moléstias e doenças (3 ocor.). O levantamento das lexias indígenas no dicionário de uso comum (Ferreira, 1975) está sendo realizado por etapas, de acordo com a metodologia do ATESP.

Referências Bibliográficas

ALLEYNE, Mervin C. *National languages and creole languages (Jamaica)*. Atas do PILEI. Simpósio de São Paulo, USP/ FFLCH, 1969.

ANDRADE, Maria Margarida de. *Curso de Língua Portuguesa para a Área de Humanas.* São Paulo, Atlas, 1997.

BONVINI, Emílio. *De l'Afrique au Brésil: avatars de langues et de langages.*Boletim da ABRALIN, s/d, s/loc.

CÂMARA Jr., J. Mattoso. *Introdução às línguas indígenas do Brasil.* Rio de Janeiro, 1963.

CASTRO, Yêda Pessoa de. *Os falares africanos na interação do Brasil colônia.* UFBA / Centro de Estudos Baianos, 1980.

ELIA, Sílvio. *A língua portuguesa no mundo.* São Paulo, Ática, 2ª ed., 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 1ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975.

LOPE-BLANCH, Juan M. *Los cambios en el castellano de la Nueva España.* Estudios de Lingüística hispanoamericana. Universidad Autónoma de Mexico, 1993.

MENDONÇA, Renato. *A influência africana no português do Brasil.* 4ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1973.

VILELA, Mário. *Léxico e gramática.* Coimbra, Almadina, 1995.

WAGNER, Cláudio. *Geolingüística: problemas de ajuste en situaciones de contacto.* Mainz, 1991.

Da integração semântica de *ir*+infinitivo no sistema dos verbos modais numa perspectiva de descrição semântica no âmbito de uma teoria de ação

Thomas Johnen
(Université de Picardie, Amiens/ França
& Universität Rostock/ Alemanha)

1. O verbo *ir*+infinitivo e o futuro: entre temporalidade e modalidade

A maioria dos autores, dicionários e gramáticas considera o verbo *ir*+infinitivo como auxiliar temporal - em geral considerando que serve para expressar um "futuro imediato" ou "próximo"[1] - mesmo se a compatibilidade de *ir* com indicações temporais de futuro remoto como em (1) já foi comprovado por vários autores.[2]

(1) Daqui a 1 bilhão de anos, o sol **vai** se **apagar**...
(WAGNER, Fred: «Os bichos, em: *Zero Hora* No.12037 (01/08/1998, 2P11)

Poucos autores consideram *ir* como auxiliar de aspecto[3] ou como verbo modal[4]. Os autores que consideram o verbo *ir* como verbo modal, porém, com exceção de Almeida (1980, 200-201), que inclui apenas *ir* no imperativo nos verbos modais[5], não justificam esta classificação. As classificações divergentes refletam também a discussão sobre o estatuto do futuro, i.e. se pertence à categoria do tempo ou à categoria de modo. Enquanto a gramáticografia do português tradicional opta pela inclusão na categoria de tempo (cf. Siqueira, 1987, 417-421; Silva 1997, 7; 50-65) e considera usos modais no máximo como exceções (cf. o «futuro problemático» em Ali, ^{4}1964, 319), há outros autores como Mattoso Câmara, Boléo (1965, 100) e Mateus/ Brito/ Duarte/ Faria (^{2}1989, 86-89) que consideram a expressão de modalidade como básica e a de tempo como derivada. Assim defende Câmara (1957, 223) apresentando argumentos funcionais e diacrônicos: «o advento da categoria de futuro não é determinado pela necessidade da expressão temporal; concretizam-no certas necessidades modais, de sorte que o futuro começa como 'modo' muito mais do que como tempo». Uma posição intermediária mantêm Coseriu (1957, 13-14) - considerando que «el futuro concretamente vivido es necesariamente un tiempo modal» - e Silva (1997, 62) que fala de uma «sobreposição *modal/temporal*». Rosa (1994, 139) estabelece a distinção entre 'futuridade' como categoria temporal e 'futuro' como categoria morfológica designando o 'futuro do presente do indicativo' (doravante INF*ei*) como quase-modos. Há ainda outros autores como Sten (1973, 36) e Baleeiro (1988, 71) que consideram a temporalidade como básica no futuro e falam de certos usos modais que consideram derivados da função temporal. Hlibowicka-Weglarz (nestas atas) constata que "em português muito mais freqüentes que o valor temporal futuro são seus usos modais, isto é, usos em que não se trata de situar um acontecimento lingüístico em determinado ponto na linha do tempo, mas de exprimir as disposições íntimas do indivíduo que fala».

Ao nosso ver, o futuro é um ponto de contato entre as categorias de tempo e de modo, tendo também uma interface com a categoria do aspecto pela sua localização no processo acional cerca da execução da ação. No entanto, a questão que se impõe no caso do verbo *ir*+infinitivo é se a designação de futuridade é a sua função primordial ou se o fato de *ir* poder designar futuridade resulta da semântica deste verbo e é, portanto, um fato secundário como nos verbos modais *dever, ter de* e *ter que* que chegaram a ser considerados auxiliares temporais entre outros por Ilari (1997, 33).

2.*Ir* no sistema dos verbos modais numa descrição acional

É interessante observar que as categorias expressas através do futuro que Hlibowicka-Weglarz (nestas atas) menciona são categorias acionais como desejos, planos e intenções. Assim, analisando a semântica do verbo *ir*+infinitivo sob o ângulo da teoria de ação, verifica-se que *ir* se insere - com exeção do uso no pretérito perfeito do indicativo - no sistema semântico dos verbos modais, e isso nos dois usos que chamamos 'de orientação acional'[6] e 'epistêmico'. Seguindo a descrição semântica de verbos modais no âmbito de uma teoria de ação, elaborada para os verbos modais do alemão por Brünner/ Redder (1983) que é bem aplicável aos verbos modais portugueses como demonstramos em Johnen (1992), já que se pode verificar uma grande convergência com as descrições semânticas elaboradas por Oliveira (1988), os verbos modais no emprego não-epistêmico pertencem a dois grupos semânticos: um grupo que designa *objetivos acionais* (pertencem a este sub-grupo em português além de *ir* ao menos: *querer, desejar, pretender, tencionar, pensar em, gostar de, haver de*); o outro grupo qualifica e pondera alternativas de ação (em português ao menos: *poder, saber, ser capaz de, dever, precisar (de), ter de, ter que* e como verbos modais impessoais: *caber, convir, cumprir, dar para*, *haver que, relevar, ser de, ser lícito, ser mister, ser necessário, ser possível, ser preciso*).

Os verbos modais que designam um objetivo acional se distinguem entre si quanto à:

- posição nas fases do processo de ação
- (não-)identidade entre agente formador do objetivo acional e agente realizador de objetivo acional
- motivação e/ou gênese do objetivo acional
- certeza do objetivo acional
- questão se o objetivo acional está situado dentro o fora do espaço controlado pelo agente

Os verbos modais que qualificam e ponderam alternativas de ação distinguem-se na tematização de três questões:

- a questão em que se baseia a existência da alternativa de ação em questão
- a questão qual é o peso atribuído à alternativa de ação em questão em relação as outras alternativas possíveis, presentes no estoque de conhecimentos dos parceiros de comunicação
- a questão, de que resulta o peso atribuído à alternativa de ação em questão.

Os verbos modais epistêmicos diferenciam se:

-quanto à gênese da qualificação epistêmica, se é evidencial (*pretender* e *parecer*) ou inferêncial (*poder, dever, ter de, ter que* e *não precisar*)
-quanto ao tipo da inferência resp. da fonte da evidência
-quanto à probabilidade do estado de coisas tematizado (apenas os verbos modais epistêmicos-inferenciais).

2.1 A localização dos verbos modais nas fases do processo acional

É analisando o processo de ação que se torna óbvio o interrelacionamento dos verbos modais de orientação acional de ambos sub-grupos e os verbos modais epistêmicos. É possível, seguindo as propostas de Rehbein (1975) e de Wunderlich (1981), distinguir sete fases dentro do processo de ação.

A primeira é de avaliação e de orientação. É a fase de percepção, de identificação e de avaliação do contexto em que se baseia a ação. São relacionados a esta fase os verbos modais epistêmicos por servirem para marcar julgamentos sobre os estados de coisas relevantes, é relacionado a esta fase também o verbo modal *gostar de* que se refere ao sistema de preferências acionais latentes do agente. Estas preferências fazem parte das coordenadas do contexto inicial.

A segunda fase é a fase de motivação. Esta fase pode ser entendida, segundo Davidson (1980/1990, 146), como *julgamento prima-facie* que a ação tematizada é desejável por ter certas propriedades (sem considerar efeitos ou implicações negativas, e a questão se a ação é realizável). Fica em aberto, então, se o agente forma a intenção de realização do objetivo. Relacionado a esta fase é o verbo modal *desejar* que não é marcado quanto à realizabilidade da ação. Outros verbos que são relacionados a esta fase são *almejar* e *sonhar*. Estes dois verbos marcam, porém, que o objetivo acional está fora do espaço controlado do agente.

A terceira fase é a fase da definição do objetivo acional dividindo-se em duas sub-fases: a da formação do objetivo acional (*pensar, pensar em, cogitar de*) e a da formação da intenção (*tencionar, propor-se a*).

Conforme as reflexões de Hare (1971/1985, 264), não basta a formação da intenção, mas é preciso também uma decisão de realização da intenção. É interessante que para esta fase existem somente verbos que descrevem o ato da decisão como *resolver* e *decidir*.

Depois da decisão de realização segue a fase da planificação. O verbo modal *pretender* localiza o objetivo acional posterior à formação da intenção, mas anterior à planificação. Para se referir a um objetivo acional localizado na fase de planificação é possível usar *planejar*. Nesta fase são também importantes os verbos modais de orientação acional que qualificam e ponderam alternativas acionais como: *saber, poder, ser capaz de, dar para, dever, precisar (de), ter de/ ter que*, pois o que importa nesta fase é decidir quais as alternativas a eleeger em vista do objetivo acional.

Depois da fase de planificação segue a fase da execução iniciada pela sub-fase de decisão de execução. A esta fase se pode referir com *ir*. Este verbo modal marca que a decisão de execução já foi feita. O verbo modal *haver de*, no entanto, marca que o objetivo acional tematizado é situado entre a formação da intenção e antes da decisão da execução[7]. Os verbos *buscar* e *procurar* localizam o objetivo acional também na fase de execução, mas depois da sub-fase de decisão da execução. Esta fase é caracterizada pela re-planificação e adaptação permanentes das ações necessárias para realizar o objetivo acional.

A última fase é a fase do resultado. A esta fase se pode referir com um verbo modal designando um objetivo acional em combinação com um verbo de estado ou um verbo resultativo como p.ex. *querer ter, querer achar, querer receber*. Neste caso o objetivo acional é tematizado desde a perspectiva do resultado a

alcançar acionalmente.

Querer é o único verbo modal designando um objetivo acional não-marcado quanto à fase dentro do processo acional.

A localização dos verbos modais dentro do processo acional deixa claro que os verbos que designam um objetivo acional e os verbos modais que qualificam e ponderam alternativas acionais são intrínsecamente inter-relacionados, pois é em vista de um objetivo acional que se torna necessário eleger sub-ações que levam a realização do objetivo.

Um outro aspecto é que esta análise torna evidente também os efeitos pragmáticos dos verbos modais designando objetivos acionais, ou seja, designando um objetivo acional com verbos como *gostar de* no condicional ou *desejar* e localizando-o assim na fase de motivação, o falante evita impor o seu objetivo acional ao seu parceiro de comunicação como algo definitivo.

3. A semântica do verbo *ir*+infinitivo como verbo modal

A nossa tese é então que o verbo *ir* se insere no grupo dos verbos modais de orientação acional que descreve objetivos acionais e, no caso de ausência de um agente formador de objetivo acional designa uma avaliação epistêmica. Com verbos com ênfase na fase do resultado e com verbos designando processos e eventos sobre os quais o agente não tem contrôle estamos diante uma certa ambiguidade entre os usos de orientação acional e epistêmico.

(2) **Vou procurar** e **achá**-lo

Enquanto, em relação a *procurar*, o uso é sem dúvida *de orientação acional* ou mesmo já não vale para *achar*, que é um verbo resultativo, pois o falante de (2) não tem contrôle sobre o evento designado pelo verbo achar. Então, trata-se aqui do uso epistêmico, pois designa a convicção que o resultado *achar* será realidade no momento $t_x > t_o$. Do outro lado implica se também que o falante é decidido fazer tudo que lhe é possível para alcançar o resultado *achar*. Em certa medida se trata aqui de uma co-atualização dos dois esquemas cognitivas modais básicos, o epistêmico e o de orientação acional.

Outro fato que mostra a inserção de *ir* no sistema dos verbos modais epistêmicos é o fato de o *ir* epistêmico usar-se em variação com outros verbos modais epistêmicos e INF*ei* epistêmico como em (3) e (4) ou co-ocorre com circunstanciais epistêmicos como *sem dúvida* em (5):

(3) Consultor diz que tendência da inflação é voltar a subir **São Paulo** (**AE**) - A inflação este mês **deve ficar** em torno de 2%, prevêem economistas ligados à Ordem dos Economistas de São Paulo, que realizou uma pesquisa entre profissionais da área. O Índice de Preço ao Consumidor (IPC) da Fipe, segundo os entrevistados, **deve subir** 2% em setembro e o IGP-M da Faculdade Getúlio Vargas **deverá subir** 1,76%. Nos próximos meses, a taxa **deverá ser** um pouco mais alta, prevêem 50% dos entrevistados. Para 40%, a inflação **vai ficar** estável nos próximos dois meses.

Segundo 55% dos economistas, dezembro **será** o mês em que o governo **terá** mais dificuldades para segurar os aumentos de preços (*Tribuna da Bahia* No. 8127 (07/09/1994), 7).

(4) - Ele **não vai passar** aqui **não**, minha filha, o Quino, disse Iriarte, ele tem tino e senso, ele **deve ter percebido** a guarda que está montando à esquina do hotel aquele vaqueiro e chachorreiro do finado Claudomiro (Callado, *Sempreviva*, 281)

(5) O pouco conhecimento existente no Brasil acerca da história de povos outros que não os europeus justifica a edição do trabalho que **irá**, **sem dúvida**, **preencher** uma lacuna até hoje existente e *permitir* o estudo metodizado da evolução histórica dos povos árabes (Reichert, *Atlas*, texto de capa)

No uso de orientação acional, propomos a descrição de sentido básico seguinte:

ir designa o objetivo acional do agente que - dependendo do contexto - mantém o controle sobre o espaço acional, ou que pelo menos, possui conhecimentos que o capacitam de estabelecer um objetivo acional. (***Ir***, portanto, é não-marcado em relação à identidade do agente realizador de objetivo acional com o agente formador do objetivo acional). A formação do objetivo acional pelo agente controlador do espaço acional, implica um grau elevado de certeza quanto à realização do objetivo acional. No processo acional, ***ir*** localiza-se entre a decisão de execução e a execução iminente.

Explicaremos a seguir os elementos constititivos do sentido básico de *ir*.

a) a localização no processo acional

A localização de *ir* no processo acional depois da decisão de execução e o fato de *ir* presupor um plano

acional evidencia a análise deste verbo em comunicações autênticas como no exemplo a seguir que é uma transcrição duma conversa entre uma agente de agência de viagem de Florianópolis (S, 25 anos) e uma cliente (C, 50 anos). Nessa comunicação a agente se refere ao plano acional implícito:

(6) C: vocês não aceitam mais cartão?/ não é?
S: não./ as companhias aéreas suspenderam compras com cartões.
C: é fogo mesmo./ agora não serve mais quase prá nada./ esses cartões.
S: pois é. você **vai pagar** em cheque?
C: é sim.
S: dá duzentos e setenta e quatro mil cruzados (Luna, 1990, 173)

Em (7) - um diálogo numa farmácia de Florianópolis - o cliente marca a sua decisão com *ir*:

(7) -O senhor?
- Queria saber o preço dessas fraldas aí.
- 29.
- **Vou levar** 2.
- Só?
- Só (Zornig, 1987, 118).

Os exemplos (6) e (7) mostram também que *ir* pode anteceder da execução iminente da ação. Esta antecedência da execução iminente, porém, é somente opcional, pois *ir* não sofre as mesmas restrições quanto aos atos de fala *promessa* e *asseguramento* que Bündgen (1996, 70) constata em relação ao verbo francês *aller*:

(8)* Je **vais** t'**aimer** toute ma vie (Bündgen, 1996, 73).

(9)Eu **vou** te **amar** toda a minha vida.

(10)-Il faut que tu sois là à huit heures.

-* Je **vais** y **être** (Bündgen, 1996, 73)

(11)-Você precisa estar lá às oito horas.

-Pode deixar que **vou estar** lá às oito em ponto.

(12)O ministro **garantiu às mulheres que** o governo **vai tentar aprovar** na Câmara, ainda este ano, a Convenção Relativa à Proteção em Matéria de Adoção Internacional, o que regulamentará a saída de crianças de um país para outro[8]

b) a (não-)identidade do agente relizador do objetivo acional com o agente formador de objetivo acional

O fato de *ir* poder ser utilizado também para realizar atos de fala diretivos - tanto no imperativo como em (13) quanto no presente do indicativo como no diálogo entre uma médica e um paciente transcrito em (14)-(15) - mostra que, no caso de *ir*, apenas o contexto decide se o agente formador de objetivo acional é idêntico com o agente realizador de objetivo acional.

(13)**fm2:** agora *não **vá** ficar* com a idéia de que eu não (.) (,) não sou que não quero (') (,) realmente não (.) ... não vou tratar do seu coração nem medir-lhe a tensão tem que ir ao esp ao médico especializado (') (Meyer-Hermann, 1979, *Band XV, grün*, 131-132).

(14)**Pt.:** Dói muito assim em mim.

Dr.: Dor de cabeça? ... Tá/ o senhor ***vai** deitar* ali pra eu examinar o senhor ... Não tá vomitando né?/ (Assis, 1994, 59)

(15)**Pt.:** A minha cabeça tá doendo demais/

Dr.: ... O senhor tá com a pressão um pouco alta viu seu Gumercindo, por isso é que o senhor tá com a tontura e a dor de cabeça/ ***vai** tomar* a medicação tá?/ ***Vai** fazer* os exames/

Pt.: Certo/Aí tem a receita e o pedido de exame e o atestado e tudo, né? (Assis, 1994, 62)

c) o agente formador de objetivo acional

Em (14) e (15) a médica é o agente formador de objetivo acional e é ela que controla o espaço acional. No

entanto, a questão se o espaço acional é controlado pelo agente formador de objetivo acional, também é uma variante do contexto. Pois *ir* pode ser também usado para a realização de instruções como no exemplo (16) - um diálogo entre uma agente de uma agência de viagem de Florianópolis (S, 30 anos) e uma cliente (C, 35 anos):

(16) S: pro passaporte você ***vai*** *precisar* disso aqui./ oh./ um formulário próprio./ assinado./ né?
C: unhum
S: bom./ esse formulário aqui é um guia do./ esse formulário./ você ***vai*** *assinar*./ você ***vai*** *preencher* lá./ diretamente na Polícia Federal./ você ***vai*** *assinar* lá.
C: Assino lá isso aqui? (Luna, 1990, 170)

S em (16) possui os conhecimentos necessários para pedir um passaporte na Polícia Federal. No primeiro turno S dá para C uma informação geral modalizada por um *ir* epistêmico (*vai precisar um formulário próprio assinado*). Como C demostra através do sinal de ouvinte 'unhum' uma certa incerteza, S retoma o tema e explica usando *ir* no uso de orientação acional num estilo informal-instrutivo as ações necessárias para pedir um passaporte. Estas ações são objetivos acionais parciais para a realização do objetivo acional superior do pedido de passaporte. S em (16) possui, portanto, conhecimentos, que a capacitam de estabelecer objetivos acionais parciais. No contexto de (16) S não mantém uma posição social superior a C, nem controla o espaço acional. São apenas seus conhecimentos que a capacitam de atuar como agente formador de objetivo acional.

Deve ser por causa dessa indeterminação do agente formador de objetivo acional que *ir* na primeira pessoa do plural do Presente do Indicativo pode ser usado para perguntas interativas de formação de objetivo acional como em (17), assim como para propostas de ação como em (18)-(20), para a determinação de ações como em (21) ou apelos como em (22)-(23). (22) e (23) são transcrições de pregões de feira, portanto apelos para comprar.

(17)***Vamos*** *ir* naquela exposição de Sebastião Salgado hoje a noite? Vamos? Queria tanto ver aquela exposição.

(18)o que que vai acontecer... se... na realidade... eu tiver uma solução em que esse produto é menor que TS? que que essa solução tem? ***vamos*** *supor*... estou mostrando aqui um... vidro... totalmente preto [...] (NURC-RJ, EF,18)

(19) L_1 - Olha ***vamos*** *fazer* o negócio por escrito.
L_2-Não precisa, eu confio.
L_1-Olha, ***vamo*** *fazê* um documento que não custa.
L_2-Já falei que confio!...
L_1-Mas não deve. 'Amigos, amigos; negócios à parte'. ***Vamo*** *pô* no papel.
L_2-Tá bom. Escreve os termos que eu assino (Albuquerque, 1989, 170)

(20)**PALHAÇO:** ***Vamos*** *descansar* um pouco, que o cemitério é longe (Suassuna, *Auto*, 190).

(21)**BISPO:** ***Vamos*** *deixar* de brincadeiras. O senhor sabe perfeitamente a que estou me referindo. Por quê chamou a mulher dêle de cachorra? (Suassuna, *Auto*, 75).

(22)Ah. *Não* ***vamos*** *tomar* água, água engorda. ***Vamo*** *usá* o suco natural da laranja. ***Vamos*** *bebê* laranja (W.A.G.P.M. e Silva, 1980, 33).

(23)***Vamo*** *comprá*. ***Vamo*** *comprá*. ***Vamo*** *comprá* que tá barato. Tá barato porque minha sogra bateu as bota (id., 34)

4. Conclusão

Demonstramos que o verbo *ir*+infinitivo se insere semânticamente no sistema dos verbos modais e que uma análise semântica com parâmetros da teoria ação possui uma capacidade explicativa para os diferentes usos, explicando como estes usos são relacionados com o sentido básico.

O exemplo seguinte -um trecho de uma conversação telefônica em que L1 pede a L2 de costurar para ela uma calça- demostra que a análise num âmbito de uma teoria acional também é capaz de analisar bem as funções discursivas de *ir* assim como que a escolha do locutor entre *ir* e o Presente do Indicativo não modalizado não depende de parâmetros temporais, mas acionais. No momento transcrito em (24) as interlocutoras estão já de acordo sobre o projeto:

(24) L2 - eu ***vou*** *comprar* os tecidos... o tecido branco e tudo e **eu lhe aviso**... está bom?
L1 - está certo está bom V [... ((os interlocutores terminam um outro assunto))]
L2 - está bom B um cheirão pra você viu

L1 - outro
L2 - até... assim que **estiver** pronto eu lhe **aviso**
L1 - está certo tá
L2 - tchau
L1 - tchau (A. da Silva, 1997, 205)

L2 usa *vou* para marcar a decisão e demonstrar que está de acordo com o plano negociado. O fato marcado por *aviso*, temporalmente vem depois do fato designado pelo *vou comprar*. Porém, a locutora se contenta em usar somente o Presente de Indicativo. Isso se explica pelo fato que a ação de *avisar* faz parte do *script* da ação 'costurar uma calça para uma amiga'. Portanto, não é necessário neste caso marcar uma decisão através de uma modalização com *ir*.

Outras evidências de que em *ir* não é o valor temporal de futuro que é primordial advêm:

a) do fato de que o paradigma conjugacional do verbo é bastante completo - apenas as formas do Pretérito Perfeito do Indicativo não se inserem na semântica modal. Cabe por exemplo perguntar como é possível um auxiliar de futuro poder ter no seu paradigma conjugacional incluídos formas como INF*ei* (25) e o imperativo (13):

(25)Feith diz que *não **irá** reduzir* sua programação para 98 - que prevê o lançamento de 60 títulos-, pois os contratos já estavam fechados (*Folha de S. Paulo,* No. 25320 (30/07/1998), 4-7.)

b) da sua cadeia de gramaticalização:

a fonte lexical do verbo modal *ir* é o verbo de movimento *ir*, descrevendo no sentido mais concreto o movimento de A para B. Num segundo estágio já mais gramaticalizado, *ir* surge junto com um infinitivo em vez de um circunstancial local. Neste estágio *ir* já representa um andativo (*cf.* Bybee/Perkins/ Pagliuca, 1994, 320) designa um movimento com o objetivo de realizar a ação designado no infinitivo (*cf.* Leys, 1996). No próximo estágio de gramaticalização *ir* já não designa nenhum movimento, mas somente um objetivo acional formando uma variante modal (respectivamente visualisa, nas formas do Pretérito Perfeito do Indicativo, um processo, uma ação do passado - formando uma variante aspectual). O estágio seguinte, o da variante epistêmica, abstrai ainda do agente.

Bibliografia

1. Corpus (exemplos citados)

1.1 Corpora do português falado

Albuquerque, Maria Helena Trenche de, *Um exame pragmático do uso de enunciados proverbiais nas interações verbais correntes*, Dissertação de Mestrado, São Paulo, USP-FFLCH 1989, p. 166-178.

Assis, Ana Antônia, "Hearings and mishearings: a case study of Brazilian doctor-patient communication", *Polifonia* 1 (Cuiabá, 1994), p. 39-68.

Luna, José Marcelo Freitas de, *Brazilian-Portuguese and British-English Service Encounters: A Contrastive Genre Analysis*, Dissertação de Mestrado, Florianópolis, UFSC-Inglês, 1990, p. 157-173; 206-217.

Meyer-Hermann, Reinhard, *Studien zur Funktion von Metakommunikation (am Beispiel gesprochener portugiesischer und französischer Texte), Teil IV (Texte)*, Bielefeld, Habilitationschrift [Tese de Livre-Dociência], Universität Bielefeld, 1979.

NURC-RJ, EF

Callou, Dinah (ed.), *A linguagem falada culta na cidade do Rio do Janeiro: Materiais para seu estudo, vol. 1, Elocuções formais*, Rio de Janeiro, UFRJ-Faculdade de Letras, 1991.

Silva, Ademar da, *A expressão da futuridade na língua falada*, Tese de Doutoramento, Campinas, Unicamp/IEL, 1997, p. 200-263.

Silva, Walkyria Alydia Grahl Passos Magno e, *Uma contribuição para a etnografia da fala: pregões nas feiras livres da cidade de São Paulo*, Tese, Campinas, Unicamp/IEL, 1980.

Zornig, Dirce Fischer, *Politeness: Brazilian-Portugues Requests in Service Encounters*, Dissertação de Mestrado, Florianópolis, UFSC-Inglês, 1987, p. 94-127.

1.2. Português escrito

Callado, Antonio, *Sempreviva*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 3ª ed., 1981.

Reichert, Rolf, *Atlas histórico regional do mundo árabe: mapas e resumo cronológico; A Historical and Regional Atlas of the Arabic World; Maps and Chronological Survey*, Salvador, UFBA-Centro de Estudos Afro-orientais, 1969.

Suassuna, Ariano, *Auto da Compadecida* (=Teatro Moderno 3), Rio de Janeiro, AGIR, 1967.

Imprensa:

O Estado de S.Paulo 28268 (São Paulo, 28/07/1998).

Folha de S. Paulo 25320 (São Paulo, 30/07/1998).

Tribuna da Bahia 8127 (Salvador, BA, 07/09/1994).

Zero Hora 12037 (Porto Alegre, RS, 01/08/1998).

2. Pesquisa lingüística

Ali, Manuel Said, *Gramática Secundária da Língua Portuguesa, Edição revistada pelo Prof. Evanildo Bechara*, São Paulo, Melhoramentos, 1964, 4ªed.

Almeida, João de, *Introdução ao estudo das perífrases verbais de infinitivo*, Assis, São Paulo, Hucitec, 1980.

André, Hildebrando A. de, *Gramática ilustrada*, São Paulo, Editora Moderna, 2ª ed., 1982.

Azeredo, José Carlos de, *Iniciação à Sintaxe do Português* (=Col. Letras), Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.

Baleeiro, Maria Isaura de Andrade, *O futuro do presente do português culto falado em São Paulo*, Dissertação de Mestrado, Campinas, Unicamp/IEL, 1988.

Barroso, Henrique, *O Aspecto verbal periphrástico em português contemporâneo visão funcional/ sincrónica* (=Col. Mundo de Saberes 5), Porto, Porto Editora, 1994.

Boléo, Manoel de Paiva, "Os valores temporais e modais do futuro imperfeito e do futuro perifrástico em português", *Biblos* 41 (Coimbra, 1965), p. 87-115.

Borba, Francisco da Silva (ed.), *Dicionário Gramatical de Verbos do Português Contemporâneo do Brasil*, São Paulo, Editora da UNESP 1991, 2ªed.

Bündgen, Martin, "Zur pragmatischen Bedeutung der deutschen und französischen Futura", *Nouveaux Cahiers d'Allemand* 14 (Nancy, 1996), p. 61-78.

Brünner, Gisela/ Redder, Angelika, *Studien zur Verwendung der Modalverben mit einem Beitrag von Dieter Wunderlich* (=Studien zur Deutschen Grammatik, vol. 19), Tübingen, Narr, 1983.

Bybee, Joan L., "Semantic Substance vs. Contrast in the Development of Gramatical Meaning", *Berkeley Linguistics Society: Proceedings of the Fourteenth Annual Meeting February, 13-15, 1988; General and Parasession on Grammaticalization* (eds. Shelley Axmaker, Annie, Jaisser, Helen Singmaster), Berkeley, Cal., BLS, p. 247-265.

Bybee, Joan [L.]/ Perkins, Revere/ Pagluica, William, *The Evolution of Grammar: Tense, Aspect, and Modality in the Languages of the World*, Chicago, London, Chicago University Press, 1994.

Câmara Jr., J. Mattoso, "Sôbre o futuro romance", *Revista brasileira de filologia* 3 (Rio de Janeiro, 1957), p. 221-225.

Castilho, Ataliba Texeira de, "Introdução ao estudo do aspecto verbal na língua portuguesa", *Alfa* 12 (Marília, 1967), p. 11-135.

Coseriu, Eugenio, "Sobre el futuro romance", *Revista brasileira de filologia* 3 (Rio de Janeiro, 1957), p. 1-18.

Costa, Alabano Dias da, "Periphrastic verbal expression in Portuguese", *Readings in Portuguese Linguistics* (=North-Holland Linguistic Series 22) (ed. Jürgen Schmidt-Radefeldt), Amsterdam, New York, Oxford, North Holland, 1976, p. 187-243.

Cunha, Celso/ Cintra, Luis F. Lindley, *Nova Gramática do Portugês Contemporâneo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2ª ed., 1985.

Davidson, Donald, Handlung und Ereignis (=stw 895), Frankfurt am Main, Suhrkamp, (=*Essays on Actions and Events*, Oxford, Oxford University Press, 1980).

Dias, Augusto Epiphanio da Silva, Syntaxe Histórica Portuguesa, Lisboa, Clássica, 1954, 3ªed.

Franco, António/ Herhuth, Maria José Peres, *Esboço de uma gramática prática do português: versão alargada para o ICC Certificado de Português*, s.l. [Frankfurt am Main], Deutsches Institut für Erwachsenenbildung; Pädagogische Arbeitsstelle des DVV, 1996.

Gärtner, Eberhard, *Grammatik der portugiesischen Sprache*, Tübingen, Niemeyer, 1998.

Hare, R.M., "Wollen: einige Fallen" em: Meggle (1985, 246-264) (="Wanting: Some Pitfalls", *Agent, Action, and Reason* (eds. Robert Binkley, Richard Bronaugh, Ausonio Marras), Oxford, Blackwell, 1971, p. 81-127).

Hlibowicka-Weglarz, Barbara, "Algumas observações sobre o emprego do Futuro do Indicativo em polaco e em português", *Atas do 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, Rio de Janeiro, 8 a 13 de agosto de 1999* (no prelo).

Hundertmark Santos Martins, Maria Teresa, *Portugiesische Grammatik*, Tübingen, Niemeyer, 1982.

Ilari, Rodolfo, *A expressão do tempo em português* (=Repensando a língua portuguesa), São Paulo, Context, educ, 1997.

Johnen, Thomas, *Die Modalverben im Portugiesischen und im Deutschen: eine kontrastive Analyse*, Magisterarbeit [Dissertação de Mestrado], Bonn, Universität Bonn/ Philosophische Fakultät, 1992.

Leys, Odo, "Das Ziel als Distanzbeziehung", *Leuvense Bijdragen* 85 (Leuven, 1996), p. 55-67.

Luft, Celso Pedro, *Gramática Resumida: Explicação da Nomenclatura Gramatical Brasileira*, Porto Alegre: Globo, 1978, 8ªed.

Mateus, Maria Helena/ Brito, Ana Maria/ Duarte, Inês/ Faria, Isabel Hub, *Gramática da Língua Portuguesa* (=Col. universitária; Série Linguística), Lisboa, Caminho, 1989, 2ªed.

Meggle, Georg (ed.), *Analytische Handlungstheorie, vol 1, Handlungsbeschreibungen* (=stw 488), Frankfurt am Main, Suhrkamp 1985.

Meyer-Lübke, Wilhelm, *Romanische Syntax* (=Grammatik der Romanischen Sprachen 3), Leipzig, Reisland, 1899.

Miranda, Zoé Beatriz de Almeida Gomes, *Aspectos do Comportamento Sintático dos Modais Dever e Poder*, Dissertação de Mestrado, Campinas, Unicamp, 1975.

Nikonov, Boris A., *Grammatika portugal'skogo jazyka: prati–leskij kurs dlja institutov i fakultetov inostranykh jazykov*, Moskva, Vyshaja Shkola, 1981.

Oliveira, Maria de Fátima Favarrica Pimenta de, *Para uma semântica e pragmática de DEVER e PODER*. Dissertação de Doutoramento, Porto, Universidade do Porto, 1988.

Oliveira, [Maria de] Fátima [Favarrica Pimenta de]/ Lopes, Ana, "Tense and Aspect in Portuguese", *Tense Systems in European Languages II* (ed. Rolf Thierhoff) (=Linguistische Arbeiten 338), Tübingen, Niemeyer, 1995, p. 95-115.

Pontes, Eunice, *Verbos Auxiliares em Português* (=Perspectivas Lingüísticas 10), Petrópolis, Vozes, 1973.

Rehbein, Jochen, *Komplexes Handeln: Elemente zur Handlungstheorie der Sprache,* Stuttgart, Metzler, 1977.

Rosa, Luciano Caetano da, "O futuro em português: um quasi-modo", *De orbis Hispani linguis litteris historia moribus: Festschrift für Dietrich Briesemeister zum 60. Geburtstag* (eds. Axel Schönberger, Klaus Zimmermann), Frankfurt am Main, DEE, 1994, p. 121-151.

Sester, Franz, *Der Infinitiv im Neuportugiesischen auf Grund der Werke von Eça de Queiroz*, Dissertation [Tese de Doutoramento], Köln, Universität zu Köln, 1928.

Silva, Ademar da: *A expressão da futuridade na língua falada*, Tese de Doutoramento, Campinas, Unicamp/IEL, 1997.

Siqueira, João Hilton Sayeg de, "Aspectos textuais do tempo verbal: o futuro e o condicional", *Estudos Lingüísticos 15: Anais de Seminários do Grupo de Estudos Lingüísticos do Estado de São Paulo*, Santos, GEL, UNISANTOS, 1987, p. 417-424.

Sten, Holger, "L'emploi des temps en portugais moderne" *Danske Historisk-Filologisk Meddelser* 46,1 (København, 1973), p. 1-321.

Takehara, José, "Aspectos verbais", *Anais: XIV Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros*, Tóquio, Associação Japonesa de Estudos Luso-Brasileiros, 1980, 1-25.

Wunderlich, Dieter, "Modalverben im Diskurs und im System", *Sprache und Pragmatik: Lunder Symposium 1980* (ed. Inger Rosengren) (=Lunder germanistische Forschungen 50), Lund, Gleerup, p. 11-53.

Notas

1. *Cf*. p.ex. Sester (1928, 21); Dias (^{3}1954, 247); Boléo (1965, 107); Hundertmark-Santos Martins (1982, 344); Cunha/Cintra (^{2}1985, 449); Franco/Herhuth (1996, 23); Gärtner (1998, 32-33). Luft (^{8}1978, 96) indica como significado de *ir* «momento futuro próximo», considernado porém o verbo como auxiliar de aspecto. Mateus/Brito/Duarte/Faria (^{2}1989, 87) consideram *ir* como «presente do indicativo perifrástico».

2. *Cf.* Baleeiro (1988, 153); Mateus/ Brito/ Duarte/ Faria (^{2}1989, 87); Oliveira/ Lopes (1995, 110); Silva (1997:8).

3. São Castilho (1967, 112) descrevendo o aspecto expresso por *ir* como «iterativo imperfectivo» e Barroso (1994, 149) descrevendo-o como «demaracação prospectiva». Takehara (1980) considera que *ir* pertence tanto à categoria de tempo quanto à categoria de aspecto descrevendo o aspecto expresso por *ir* como «expectativo».

4. São Meyer-Lübke (1899, 337), Pontes (1973, 125), Miranda (1975, 71), Costa (1976, 239), Almeida (1980, 200-201), André (^{2}1982, 206), Azeredo (1990, 123).

5. Também Borba (^{2}1991, 859) considera como «modalizador» o uso de *ir*+infinitivo no imperativo assim como para a assim chamada "negação enfática" com *vá* (*lá*), *vai* (*lá*), *vou* (*lá*) + infinitivo.

6. Seguimos aqui a denominação de Bybee (1988) que destingue entre *agent-orientated* (abrangendo os usos que implicam a ação dum agente) e *epistemic*.

7. Com *ir* e *haver de* o agente formador de objetivo acional e o agente realizador do objetivo acional não são necessáriamente idênticos.

8. LUIZ, Edson: «Justiça: Policia Federal decide investigar a adoção de crianças por estrangeiros», em: *O Estado de S.Paulo* No. 28268 (28/07/1998), p. A11.

Dicionário da Língua Portuguesa Arcaica

Profa. Dra. Zenóbia Collares Moreira Cunha
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
CCHLA - Departamento de Letras

A idéia de escrever o *Dicionário da Língua da Língua Portuguesa Arcaica* surgiu de nossa própria experiência e dificuldades em sala de aula, onde alunos e professores de literatura portuguesa viam-se confrontados, a cada semestre, com a ilegibilidade dos textos literários produzidos no período arcaico da nossa Língua. Para solucionar o problema de forma mais imediata, preparávamos glossários para os textos em prosa que selecionávamos para estudo, sempre de forma muito lacunar e precária. Outras vezes, quando fazíamos uso de obras que dispunham de glossários, as coisas se complicavam ao constatarmos que tais glossários eram incompletos. E não poderiam ser diferentes, como mostrou-nos a própria experiência com a preparação de alguns deles, vez que a nossa subjetividade e os nossos conhecimentos da linguagem interferem no momento de decidir quais vocábulos devem integrar a lista das palavras supostamente desconhecidas do leitor que eventualmente irá fazer uso do texto.

O contínuo trabalho com obras medievais que vêm acompanhadas de glossários, nos fez descrer da eficiência dos mesmos. Eles funcionam, na maioria dos casos, apenas como uma modesta ajuda, dando a impressão de que se destinam a um leitor que já traz suficientes conhecimentos da língua portuguesa arcaica para ler grande parte dos textos, com desafogo e autonomia. Os alunos universitários não se ajustam a este perfil de leitor. Em suas pesquisas, necessitam de uma ajuda bem mais substancial que só um bom dicionário e estudos de certos aspectos gramaticais da língua do período arcaico poderão subsidiar as suas incursões no universo das obras produzidas, entre os séculos XII e XVI.

O estudo da poesia era menos problemático, em razão das antologias que traziam os textos originais e a sua adaptação para o português contemporâneo. Todavia, tal recurso é muito redutor, na medida em que não nos deixa muito espaço para escolhas mais condizentes com o programa de estudos que desejamos aplicar. Demais, não consideramos adequado o uso de tais adaptações, salvo nos casos em que os textos adaptados se fazem acompanhar dos originais, permitindo o convívio dos alunos com as formas que revestem a nossa Língua escrita no período medieval principalmente.

Nossa primeira tentativa para solucionar o problema resultou no *Pequeno Dicionário do Português Medieval*, elaborado em parceria com o Prof. Annecildo Batista de Carvalho. Publicado em 1992, este despretensioso trabalho teve, para surpresa nossa, a sua primeira edição logo esgotada, principalmente em razão da grande procura por parte de outras universidades do país para as quais enviamos alguns exemplares.

O resultado positivo do nosso trabalho, além de gratificar-nos pelo esforço expendido, serviu, dentre outras coisas, como indicador de que o nosso problema e aflições, com os textos arcaicos, eram compartilhados por professores de outros Estados, alguns deles responsáveis por disciplinas da área da Língua Portuguesa e da lingüística que lidam com textos do período arcaico. Também alunos de Mestrado ou envolvidos em projetos de pesquisas, que trabalham com obras medievais, procuravam avidamente adquirir exemplares do referido dicionário, já esgotado.

Tal interesse deve-se ao fato de não existirem no Brasil e em Portugal, dicionários modernos, produzidos no século XX, que tratem especificamente da língua portuguesa arcaica. O que há são obras escritas há mais de duzentos anos, já esgotadas, e outras que integram vocábulos desse período com todos os outros surgidos na fase do nosso idioma historicamente considerada moderna.

Em viagem a Lisboa, um anos após a publicação do *Pequeno Dicionário do Português Medieval*, tivemos a grata surpresa de recebermos uma proposta do Diretor da Editora Vega, Assírio Bacelar, para publicar uma edição portuguesa do referido dicionário, do qual vira um exemplar na casa de amigos nossos a quem o déramos de presente. Aceitamos a oferta generosa e oportuna, sob a condição de que nos desse tempo suficiente para submetermos o nosso trabalho a uma leitura crítica severa. Esta atitude de prudência impunha-se porque, não obstante a excelente recepção do *Pequeno Dicionário do Português Medieval,* tínhamos detectado no trabalho falhas e imperfeições suficientes para não permitir que fosse reeditado, sem que passasse por uma rigorosa revisão. Todavia, trabalhar no mesmo projeto já não nos satisfazia. Tínhamos uma consciência crítica muito aguçada em relação a esse primeiro livro, concebido a partir de um grande esforço e tenacidade, mas que, em nosso julgamento, não bastava para suprir as necessidades de leitura dos pesquisadores, estudantes e interessados no estudo de textos antigos, posto que abrangia apenas o período medieval da nossa Língua. Era, portanto, preciso que voltássemos às pesquisas e partíssemos para um trabalho que oferecesse muito mais que um simples dicionário limitado ao vocabulário da Idade Média. Urgia, portanto, que ampliássemos a nossa pesquisa até o século XVI, abrangendo, deste modo, todo o longo período da língua portuguesa historicamente considerado arcaico. Tomada esta decisão,

preparamos o projeto que, encaminhado à Pró-Reitoria para Assuntos de Pesquisa e Pós-Graduação, contou com o apoio de duas bolsistas para darmos início aos trabalhos, no segundo semestre de 1995.

É oportuno lembrar que não somos os primeiros a empreender esforços para resgatar o vocabulário arcaico. Antes de nós, há mais de duzentos anos, outras tentativas foram levadas a efeito por três sacerdotes. O primeiro deles, D. Bernardo da Encarnação, não chegou a publicar a sua obra, deixada em manuscritos. Em 1727, Raphael Bluteau publicou o seu *Vocabulário Portuguez e Latino*, em 14 tomos. Esta obra, de grande valor documental, está, no entanto, por várias razões ultrapassada, além de esgotada há muitos anos, encontrando-se disponível para consultas apenas nos acervos bibliotecários portugueses e em alguns brasileiros. Ainda no século XVIII surge o *Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram, e que hoje regularmente se ignoram,* de Frei Joaquim de Santa Rosa Viterbo.

Este foi o primeiro e único dicionário exclusivo do português arcaico. Trata-se, portanto, de uma obra pioneira que, como tal, não poderia deixar de apresentar imperfeições e falhas, algumas delas inaceitáveis em obras deste gênero.

Se por um lado tais falhas não desmerecem o seu valor incontestável, por outro, o *Elucidário* não se impõe como um livro de fácil entendimento para o pesquisador dos dias atuais. Podemos citar alguns procedimentos que o prejudicam, como a inclusão de palavras que não existiram, resultantes de leitura equivocada ou falha de impressão, a incorrência de definições incorretas de termos; equívocos em muitos significados de palavras, que tornam ambíguas as informações ou vazias de sentido; inserção muito freqüente de um discurso de índole moralizante e doutrinária não condizente com a natureza da obra; prolixidade em inúmeros verbetes, mais das vezes dedicando desnecessariamente o espaço de várias páginas a uma única palavra, em razão das supérfluas divagações que faz acerca dos mais variados assuntos.

Além desses inconvenientes, a própria linguagem em que são redigidos os verbetes carece de objetividade, excede em floreios retóricos, além de usar termos e expressões em desuso, nos dias atuais, que dificultam a sua compreensão por parte do leitor do século XX. Some-se a isto tudo mais dois sérios inconvenientes: as mais variadas e abundantes informações, incompatíveis com o objetivo da obra, dentre as quais destacamos: as longas dissertações acerca da história das instituições sociais e religiosas, comentários prolixos sobre usos e costumes, legislação, geografia, moda, vestuário e outras coisas mais que escapam às finalidades do *Elucidário*, embora constituam excelente fonte de informações para pesquisas interessadas nestes campos de conhecimento.

Outrossim, há que referir o fato de o *Elucidário* ser incompleto, de faltar-lhe uma avultada quantidade de vocábulos que poderiam e deveriam estar alfabetados em suas páginas. Esta lacuna provém da ausência de uma quantidade considerável de obras não incluídas na bibliografia utilizada por Viterbo que, se utilizadas, teriam prestado um enorme contributo à ampliação e completude de sua obra. À guisa de exemplificação, citaremos apenas algumas que julgamos fundamentais, como os cinco volumes do *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende,* a *Copilaçam* de Gil Vicente, as *Ordenações Afonsinas,* o *Leal Conselheiro e O Livro da Ensinança de Bem Cavalgar*, ambos de D. Duarte, a *Crónica dos Frades Menores*, *A Corte Imperial, o Cancioneiro da Biblioteca Nacional, o Cancioneiro da Vaticana* e *o Cancioneiro da Ajuda, o Livro de Vita Christi, o Fuero Real de Afonso X, o sábio, Boosco deleitoso,* e uma quantidade expressiva de muitos outros escritos do período, inclusive obras literárias, doutrinárias, crônicas, livros de viagens, dentre outras. Em contrapartida, incluiu no seu *Elucidário* termos e expressões que hoje chegam ao nosso conhecimento graças ao seu cuidado em buscá-las em uma enormidade de antigos documentos depositados em Bibliotecas de Conventos e Mosteiros, em arquivos públicos de várias cidades de Portugal, como *Documentos de Salzedas, de Pendorada, das Bentas do Porto, de Tarouca, de Almocave, de Pedroso, da Câmara do Porto, de Moncovo, de S. Tiago de Coimbra, de Vairão, do Maceiredão, de Bostelo, de Santo Tirso, de Almoster, de Lamego, de São Pedro de Coimbra, Códigos Alfonsino, Foral de Tomar* , *História do Preste João*, e tantos outros preciosos e raros documentos hoje desaparecidos.

Face ao exposto, temos de concordar que têm pertinência as palavras de Leite de Vasconcelos, segundo as quais "o Elucidário deveria subintitular-se *de palavras que antigamente se usavam,* e não *das palavras,* pois não estão lá todas, só algumas, embora muitas."[1]

Com o objetivo publicar uma segunda edição do *Elucidário*, achou-se por bem submetê-lo a uma rigorosa revisão visando a extirpar-lhe as excrescências, corrigir-lhe as falhas e equívocos e acrescentar-lhe muitos vocábulos que escaparam às pesquisas do seu autor, no meado do século XIX, foi delegada a Francisco Inocêncio da Silva a execução dessa árdua tarefa. Todavia, o resultado esperado não correspondeu ao obtido: a referida edição praticamente deu continuidade às mesmas imperfeições da edição anterior, acrescida de tantas outras da sua responsabilidade. Os acrescentamentos que fez no *Elucidário* limitaram-se à inserção de "vocábulos constantes dos glossários dos *Inéditos de Alcobaça* de Frei Fortunato de S. Boaventura (tomos I e III), das *Obras* de Gil Vicente e da *Crónica da Conquista da Guiné*, de Zurara".[2]

Na década de quarenta do século XX, Augusto Magne, outro sacerdote de grande erudição, publicou o

Dicionário da Língua Portuguesa, especialmente dos períodos Medieval e Clássico, obra que ultrapassa o período propriamente arcaico da língua.

Vale ressaltar que o contributo de Magne para a elaboração de um novo dicionário é de suma importância, não somente pela quantidade de vocábulos antigos verbetados em seu Dicionário e, especialmente, em razão dos inúmeros glossários que escreveu para obras do período medieval.

De todos esses dedicados estudiosos da língua antiga, é Viterbo o que nos parece merecer destaque especial pelo grande mérito de ter salvo em seu *Elucidário* uma quantidade enorme de vocábulos que hoje estariam definitivamente perdidos para o nosso conhecimento, considerando que foram extraídos de textos manuscritos em datas recuadíssimas, atualmente desaparecidos. Nestes termos, sua obra constitui uma fonte de pesquisa das mais preciosas para a elaboração do Dicionário que nos propomos escrever, porque supre as lacunas que decerto este também apresentaria, não fora a valiosa contribuição que representa. Esse dicionarista legou-nos tudo quanto as demais fontes não possuem. Sua obra é repositório de uma herança preciosíssima, não importando as imperfeições, tão corrigíveis, que acumula. Com efeito, as falhas da obra de Viterbo não foram obstáculos à sua publicação, apesar de percebidas desde a sua primeira edição, ainda no século XVI, inclusive por ele próprio.

Com o avanço da filologia, a partir das primeiras décadas do século XX, ocorre um sopro de renovação nesta área do saber, destacando-se várias personalidades que prestaram valiosos contributos para o estudo e conhecimento da língua e dos textos antigos. Surgem, então, críticas ao *Elucidário de Viterbo,* o único instrumento disponível para subsidiar a compreensão da Língua Portuguesa do período arcaico.

O filólogo brasileiro Augusto Magne critica no *Elucidário* as divagações prodigalizadas por Viterbo, ao longo dos dois tomos que constituem a obra, prejudicando-a com "intermináveis inquirições e, às vezes, em inúteis diatribes, sobre dúvidas de história antiga, que pouco ou nada se relacionam com a índole da obra"[3].

Na década de quarenta e cinco do século XX, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, escritora de grande erudição na área dos estudos filológicos, refere à necessidade de um *Dicionário* que ofereça um repertório mais completo dos vocábulos em uso no período arcaico da nossa Língua. Mesmo reconhecendo o valor do *Elucidário* de Viterbo, não se exime de referir à pobreza do vocabulário nele reunido: "O Elucidário de Viterbo é uma contribuição preciosa, insubstituível pelas citações, tiradas de documentos públicos, em parte perdidos. Mas ainda assim é muito pobre, porque ele não podia no seu tempo aproveitar nenhum dos principais monumentos literários da época galego-portuguesa".[4]

O conjunto de falhas, apontadas por outros filólogos, respaldam e justificam os comentários de Carolina Michaellis e Augusto Magne. O mais incisivo de todos, no entanto, é Mario Fiúza, prefaciador da terceira e última edições de referido *Elucidário,* em 1962, que inicia o seu texto com as seguintes palavras:

> Há muito tempo já que o Elucidário de Viterbo devia de estar definitivamente arrumado num museu de antigüidades. Mostrar-se-ia ao visitante como a primeira tentativa dum dicionário da nossa língua arcaica, um antepassado longínquo dos modernos dicionários, elaborados com espírito crítico e beneficiando do enorme desenvolvimento que a filologia e a história tiveram nos séculos XIX e XX. Mas ao invés disto, inicia-se hoje a publicação duma nova edição do *Elucidário*, que continua a ser o único dicionário da nossa língua arcaica. Apesar dos modernos e grandiosos progressos da filologia e da história, ninguém meteu ombros à empresa de elaborar um novo dicionário da nossa língua medieva. Justifica-se portanto a necessidade de publicar esta nova edição porque a obra continua a estar em uso e ainda não foi substituída (e quando o será...?) por outra mais moderna e mais aperfeiçoada[5].

O próprio Mario Fiúza escreveu uma nova edição crítica e atualizada do *Elucidário.* Todavia, ao fazê-lo, pouco acrescentou ou excluiu da versão original, que se conserva praticamente conforme a sua segunda edição.

Não obstante todas as suas imperfeições, o *Elucidário* de Viterbo, em razão da falta de um outro mais completo e atualizado, continua sendo um importante instrumento auxiliar de trabalho para os estudiosos de textos arcaicos. Contudo, em virtude de ter a sua derradeira edição esgotada, desde a década de sessenta do século ainda em curso, a sua consulta fica restrita aos pesquisadores que puderem ter acesso aos acervos bibliotecários que guardam exemplares dessa obra setecentista, editada em dois volumosos, demasiadamente grandes e pesados tomos, bem à moda da época em que veio à estampa.

É necessário, portanto, que, ao pretender elaborar um Dicionário dedicado à recuperação do vocabulário arcaico, não posterguemos o contributo valioso da obra que abriu os caminhos: o *Elucidário* de Viterbo. Ela deverá estar na base do seu repertório de termos da fase medieval do nosso idioma, embora corrigida, despojada dos excessos e da superfluidade; enfim, reescrita em linguagem atualizada, como um alicerce preciosíssimo, ao qual serão acrescentados milhares de novos vocábulos recolhidos em nossas pesquisas, que não constam da primeira tentativa do frade dicionarista.

Nestes termos, *O Dicionário da Língua Portuguesa Arcaica* assimilará o valioso contributo do *Elucidário* de Viterbo, acrescido de todos os outros legados hauridos em textos antigos de que foram escritas edições críticas, notadamente no século XX, além da contribuição de tantas obras consultadas, produzidas no período arcaico da nossa Língua, que não foram incluídas no repertório bibliográfico do autor do *Elucidário*.

Escusado dizer das dificuldades que temos enfrentado para levar a termo as pesquisas que resultarão na elaboração do Dicionário da Língua Portuguesa Arcaica.

Residente numa cidade do Nordeste, pobre em Bibliotecas, inclusive no âmbito da Universidade, uma das mais novas da rede federal, cujo acervo não dispõe de obras antigas de autores portugueses.

Sem ajuda financeira para custear as imprescindíveis viagens dentro e fora do país para colher o material necessário à redação dos verbetes, não fora a nossa obstinada vontade e paixão por este trabalho e a firme decisão de levá-lo às últimas conseqüências, de há muito teríamos desistido.

Mantivemo-nos resolutamente laboriosas ao longo dos quatro anos de pesquisa, ou melhor, de exercício de paciência e de cumplicidade com o nosso propósito de resgatar centenas e centenas de palavras relegadas ao esquecimento e desconhecidas do público dos dias atuais. Foi, portanto, sob o estímulo decisivo da nossa inabalável convicção acerca da pertinência e importância do nosso trabalho que empreendemos quatro viagens a Portugal, em nossos períodos de férias, para, em "peregrinação" nos seus acervos bibliotecários, empenharmo-nos numa exaustiva busca, em um universo bibliográfico constituído por obras publicadas desde o século XII até o século XVI, percorrendo fichários de "Reservados", folheando catálogos, devassando livros antigos, obras poéticas e em prosa, além de inúmeros dicionários etimológicos, elucidários e glossários de obras surgidas no período mais recuado da Língua Portuguesa.

A cada viagem de pesquisa, voltávamos mais estimuladas a continuar, trazendo na bagagem um precioso material que, cada vez mais nos dava a certeza da validade dos nossos esforços para atingir os objetivo colimados, especialmente ao darmo-nos conta de que não existiam dicionários modernos exclusivos da Língua Portuguesa do período arcaico. Os únicos livros usados como subsídio para a leitura de textos produzidos nesse período, como já foi dito antes, datam do século XVII.

O título do nosso trabalho, *Dicionário da Língua Portuguesa Arcaica*, evidencia claramente que o único e exclusivo interesse que nos move é o de resgatar da dispersão o vocabulário da nossa Língua em uso no período historicamente considerado arcaico, ou seja, o que vai do século XII até o século XVI, reunindo-o em um Dicionário que venha a ser um útil subsídio para a leitura dos textos produzidos nessa remota fase da nossa língua, anterior à sua maturidade e à gradativa evolução que, a partir do século XVI, a foi alterando e a enriquecendo, até modelá-la na forma que hoje apresenta.

Considerando que esta língua moderna, viva, pulsando de energia na linguagem oral e escrita, está prodigamente resguardada pelo uso e pelos modernos dicionários, enquanto a língua arcaica, de modo geral, é relegada ao olvido e está sob ameaça de perder-se na memória dos tempos futuros, deixamos bem claro que ficam à margem dos nossos propósitos os vocábulos surgidos a partir do século XVII, seja porque transcendem os limites do período arcaico, seja por estarem dicionarizados em Portugal e no Brasil.

Escusado, talvez, ressaltar que, apesar do empenhado esforço que temos em produzir um dicionário, o mais completo possível, procurando disciplinar o nosso trabalho, a partir de critérios modernos e das normas cientificamente concebidas para uma obra desse gênero, estamos conscientes de que, por mais que o tentemos, não esgotaremos a matéria, não conseguiremos recuperar todo o patrimônio vocabular do Português Arcaico. Decerto, muitas palavras escaparão à nossa pesquisa, exigindo que recomecemos tudo após algum tempo, na certeza de que "obras desta natureza não se constróem duma só vez".

Notas

1. José Leite de Vasconcelos, *Lições de Filologia Portuguesa*, Rio de Janeiro, 1959,p. 294,

2. Mário Fiúza, "Advertência Preliminar desta Edição" in *Elucidário*, 3ª Edição, Lisboa, 1962, p. 10.

3. Augusto Magne, *A Demanda do Santo Graal*, Vol.III, Glossário, Rio de Janeiro, 1959.

4. Carolina Michaellis de Vasconcelos, Revista de Portugal, vol. VII, 1945, pp. 275-276.

5. Mário Fiúza,ádvertência Preliminar desta Edição" in Frei Joaquim de Santa Rosa Vitrbo, Elucidário, 3ª ed, 1962, p. 7

Em direcção ao primeiro léxico
de usos do português moçambicano

Armando Jorge Lopes
Universidade Eduardo Mondlane
Moçambique

1. Antecedentes do Projecto

O primeiro impulso investigativo do Projecto remonta ao ano de 1978, quando a convite da editora britânica Longman preparei um pequeno levantamento sobre palavras e expressões de uso corrente na variante do Português Moçambicano, para inclusão num dicionário que a editora então preparava. Contudo, esta linha de trabalho só viria a ser retomada uma década mais tarde, tendo alguns aspectos, sobretudo de índole metodológica, sido reportados na Conferência da LASU em Harare em 1987, no Simpósio de *Portuguese Traditions* da UCLA em 1993, em diversos seminários de Maputo que abriram caminho para a publicação em 1997 do livro bilingue *Política Linguística: Princípios e Problemas/Language Policy: Principles and Problems,* e no Curso da Arrábida sobre Política Linguística superiormente organizado em 1998 pela Prof. Maria Helena Mateus. Nos últimos quinze meses tenho contado com o apoio de dois assistentes especializados.

2. Objectivos e Finalidade

O objectivo geral consiste na compilação de um Léxico de Usos do Português Moçambicano (PM), estruturado de molde a poder ser utilizado para fins de referência. O objectivo último da investigação consiste na descrição de certas formas, aspectos e tendências do Português característico dos falantes e escreventes moçambicanos.

Com a elaboração do Léxico pretende-se:

(i) fornecer a leitores,em geral, e a professores e alunos, em particular, uma obra de referência sobre o Português Moçambicano; e

(ii) desenvolver a percepção dos leitores para as diferenças entre o Português Moçambicano (PM) e, em particular, o Português Europeu (PE) – dimensão contrastiva.

3. Metodologia e Caracterização dos Dados

A investigação é de natureza qualitativa, e é apoiada por um *corpus* que inclui 100.000 palavras de conversa informal e 100.000 palavras de texto escrito, sob forma de cartas de leitores, visando a análise de co-ocorrências lexicais (*collocation*); e cerca de 300.000 palavras escritas que se reportam a composições temáticas realizadas por alunos finalistas do ensino secundário, prosa jornalística, obras de ficção e poesia.

Pretende-se que o Léxico registe 'inovações' do PM, incluindo o registo de certos itens menos frequentes, especialmente se indicadores de alguma tendência. O Léxico incluirá apenas **os itens do Português Moçambicano cuja forma e/ou função são diferentes da forma e função dos itens do Português Europeu**. Isto é, a parte nuclear não-comum (*non-common core*) do Português Moçambicano. Para este primeiro exercício, estima-se em cerca de 1.000 o número de entradas cobrindo uma parte considerável das formas da palavra escrita, históricas e contemporâneas, assim como a palavra falada na comunicação social e as conversas do quotidiano.

Cada item é, tanto quanto possível, acompanhado de informação sobre os processos subjacentes ao produto indigenizado e a sua classificação obedece a critérios lexicais e semânticos (cunhagens, extensão ou restrição semântica, transferência ou mudança semântica, etc.), critérios sintácticos e critérios discursivos, talvez os mais complexos.

A cada item corresponderá uma determinada letra ou conjunto de letras do alfabeto, simbolizando a categoria micro-linguística e/ou macro-linguística em que o item se insere. Assim, a letra **G** indica **gramática**, **I idiomático**, **E estilo**, **S/C social/cultural**, **L léxico**, **Lc co-ocorrência lexical** (*collocation*), **Ls** significado, **Lr** registo, **Le empréstimo**, e **Ln neologismo**.

No âmbito desta classificação, apresento e discuto, em seguida, alguns exemplos-tipo de moçambicanismos:

G: vinte **por centos**

agora a vida é **um pouco normal** = a vida normalizou

muito muito (região norte) = principalmente

no fim do cabo = ao fim e ao cabo

nascer meninos = ter filhos (eu nasci três vezes: duas meninas e um rapaz); "nascer", do Xichangana *kupsala*, significa neste contexto "gerar".

I: frases feitas; expressões figuradas.

quem come amendoim se esquece, mas quem deita as suas cascas não (quem comete injustiças se esquece, mas quem é injustiçado nunca se esquece). Originariamente da língua Xitswa.

(não) bater cem = (não) ter juízo

fazer trabalho de Marracuene = fazer trabalho em vão

meter na garrafa: expressão comum entre as mulheres, refere-se aos poderes extraordinários que, através do feitiço, a mulher detém e exerce sobre o homem nos domínios psicológico e sexual.

E: convivência do estilo formal com o informal no mesmo enunciado ou frase.

os fundos alocados para a execução da empreitada (extremamente formal) **não chegaram, porque comeram o dinheiro** (extremamente informal)

A: **Como está?** (informal/formal)

B: **Não sei por aí.** (formal/marca de respeito)

A: **Eu estou bem, obrigado.**

B: **Eu também estou bem.**

S/C: traços sociais e culturais da vida moçambicana que não ocorrem nos falantes de outras variedades.

pasta = mala (saco) de mão

chitique (neste mês o chitique é meu) = sistema rotativo de empréstimo de dinheiro, sem aplicação de juros, entre os membros de um grupo social (amigos, colegas de serviço, vendedores de mercados)

chima (das línguas Emakhuwa, Cisena, Cinyungwe) = papa de farinha de milho, mapira, mexoeira, mandioca

nhamussoro (de Cindau) = espiritista que estabelece a comunicação entre os vivos e os mortos, ou entre quem vai fazer a consulta e os maus espíritos

xituculumucumba (do Xironga) (se você fizer chichi na cama, vem o *xituculumucumba*)=papão animal imaginário com um olho, um braço e uma perna que os adultos usam para assustar as crianças.

cabritismo = corrupção material (nesta escola reina o *cabritismo*, que futuro para as nossas crianças?) sinédoque da metáfora animal em Xichangana, **mbuti yija la yingabohiwa kona** (o cabrito come onde está amarrado)

L: diferença no uso do item lexical entre o PM e o PE.

depressar = ir depressa (vamos depressar, se não perdemos o machimbombo)

agorinha = agora mesmo (não vendas este lenço a ninguém, trago o dinheiro agorinha)

Lc: refere-se à forma como certas palavras tendem a associar-se ou a funcionar na companhia de outras.

tirar dinheiro = financiar (eles não querem tirar dinheiro para a reabilitação da Ilha)

tirar lágrimas = chorar, verter lágrimas

assistir televisão = ver a televisão

dar festinhas = fazer festinhas

bloquear a tranquilidade = perturbar a tranquilidade

Ls: itens com significado diferente entre o PM e outras variedades, ou significado adicional por extensão semântica.

estrutura = autoridade, responsável governamental

situação = problema; crise (há aqui uma situação); também = guerra (durante vários anos tivémos uma situação no país)

calamidade = peças usadas de vestuário doadas para socorrer vítimas de calamidades naturais e da guerra (graças às calamidades já pareço uma pessoa, não tinha quase nada para vestir). O termo entra na língua Xichangana designando-se *xicalamidade* , estabelecendo-se posteriormente no PM como "calamidade". Também, e por extensão semântica, o termo é utilizado para significar mulher separada, divorciada ou viúva vivendo com um novo homem.

Lr: linguagem específica de certos actos sócio-culturais, ou linguagem especializada de determinadas profissões ou áreas de actividade.

ter infelicidade (de): referência à morte de um familiar ou pessoa próxima (o professor não veio dar aulas porque teve infelicidade do seu pai). A expressão suaviza o anúncio da morte de entes, que é sempre referida e tratada da forma mais indirecta possível.

moda-xicavalo: um dos movimentos da dança *majica* que os dançarinos executam de forma semelhante ao trote dos cavalos.

Le: palavra-empréstimo das línguas bantu ou de outras línguas.

machamba (empréstimo do Kiswahili) = campo agrícola

dumba-nengue (empréstimo do Xironga) = comércio informal à revelia das autoridades. Literalmente significa "confia no pé", quando as autoridades policiais aparecerem. A palavra equivalente no centro do país, por via do Cishona, é *tchungamoio*, que significa "aperta-coração", "faz uso da coragem".

madala (empréstimo do Zulu para o Xichangana) = pessoa idosa; pessoa prestigiada

mukhero (empréstimo do Inglês, *to carry*) = contrabando de mercadoria; fuga ao fisco

babalaza = ressaca; efeitos posteriores desagradáveis depois de se ter bebido em excesso. A origem do termo encontra-se algures entre *babalaas* do Afrikaans, *bubble-arse* do Inglês e *ibhabhalazi* do Zulu.

monhé (empréstimo do(?) Ciyao e do Cinyanja, *mwenye*=chefe; possuidor de bens). Designação do negociante muçulmano para o distinguir do **baniane** (do Gujarate *vaniya*), mercador e comerciante hindu. A rivalidade comercial existente levou os portugueses a atribuir uma carga pejorativa à palavra.

Ln: criação de novas palavras, com origem na palavra-base do PE.

bichar = formar bicha/fila

cronicar = fazer/escrever crónicas

desconseguir = não conseguir.

4. Organização da obra

Quanto à difícil questão do arranjo e apresentação do material, existem naturalmente diversas formas de o fazer. Mas independentemente do seu âmbito microlinguístico (sintaxe, semântica, léxico) ou macrolinguístico (discurso, retórica, idiomaticidade), decidiu-se pela organização do material por ordem alfabética, e prevê-se uma publicação com cerca de 250 páginas, formato A5.

Se o trabalho continuar como se prevê e o desfecho for positivo, é provável que, no futuro, a presente experiência venha a servir de ponto de partida para a concepção e elaboração de um dicionário plurilingue conciso (provavelmente de bolso), fazendo intervir quatro línguas bantu, para além do Português (com as variantes PM) e do Inglês como línguas de entrada. A publicação do volume seria bilingue (versão portuguesa e inglesa no mesmo volume), constituido, por exemplo, pelas seguintes línguas e do seguinte modo: *Português-Cicopi-Elomwe- Shimakonde-Xichangana-Inglês/English-Cicopi- Elomwe-Shimakonde-Xichangana-Portuguese.* Em última instância, a hipótese de todos estes projectos assenta na necessidade de fazer conviver línguas que intervêm no mosaico moçambicano, na necessidade que há em olhar para o Português como língua de múltiplas identidades e tradições culturais, e na necessidade de se produzir algo

que seja útil para todos aqueles que frequentemente precisem de recorrer a uma obra de referência, e talvez mais enfacticamente para os professores e alunos moçambicanos.

5. Reflexões e preocupações omnipresentes no decurso do projecto

A **primeira** preocupação é de que as complexas questões de natureza macro-linguística recebam tratamento adequado e cuidado, pelo facto da proposta obra de referência poder vir a ser objecto de curiosidade e utilidade pedagógica. O Léxico deve reflectir preocupações ao nível discursivo.

É importante que, no processo de ensino-aprendizagem, o professor desenvolva sensibilidades especiais quanto aos seus contextos sócio-culturais e quanto aos contextos do aluno no que se refere à diversidade dos tópicos e temas a tratar na sala de aulas. O professor poderá pois utilizar os próprios alunos como guias para penetrar no seu mundo sócio-cultural, na sua visão do mundo. Equipado com o conhecimento do contexto sócio-cultural e com a dimensão cognitiva do aluno, o professor poderá porventura mais acessivelmente estabelecer uma base epistemológica sobre a qual constrói significados mais próximos dos significados do aluno acedidos através da sua produção. Uma tal actuação evita, ou pelo menos reduz, possiveis riscos de incompreensão da mensagem que o aluno compõe e pretende transmitir. Por exemplo, o julgamento do professor sobre o que aparenta ser um caso de mudança gramatical numa situação de enunciado produzido por um primeiro falante para uma situação de enunciado produzido por um relator poderá introduzir uma visão nova, uma visão diferente ao contexto discursivo, que é alheia ao contexto sócio-cultural do aluno e, consequentemente, causar maiores dificuldades de aprendizagem.

Tive já oportunidade (Lopes, 1987) de ilustrar e analisar alguns aspectos que se prendem com a problemática do discurso relatado, tendo então sugerido que se deveriam considerar outros factores para além dos factores meramente gramaticais. Em relação a um enunciado como "Quando chegaram ao local, o médico disse que tu tens de apanhar uma injecção", e considerando o nível relativamente avançado de aprendizagem do aluno moçambicano que o produziu, aventei a hipótese de se poder tratar de um caso em que o aluno, talvez de forma automatizada, tenha pretendido realçar uma função narrativa particular. Referi também que, em outras passagens da sua composiçao, o aluno havia demonstrado que sabia operar mudanças pronominais ou **backshifts**, quando efectuava relatos discursivos indirectos. O que parecia estar a acontecer era que, em determinados momentos, o aluno marcava a voz (i.é., quem fala) como sendo a do narrador. E sempre que pretendia fazer com que um acontecimento passado fosse relatado como se tratasse de um acontecimento presente, um acontecimento do agora, o aluno marcava a voz do personagem. Muito embora ocorrências discursivas desta natureza possam também, por vezes, ser produzidas na escrita por aprendentes do Português como língua materna, o que é facto é que tais ocorrências gozam de elevada frequência na produção de aprendentes moçambicanos do Português como língua não-materna. É muito provável que parte da causa das ocorrências no caso dos últimos se deva a transferências do substrato bantu, que opera a marcação desse modo. As possibilidades colocadas em relação à marcação da voz, no caso vertente, fazem-nos crer ser de toda a importância que na abordagem da produção do aluno se considerem não só as propriedades gramaticais, mas também as discursivas, incluindo a mensagem que o seu produtor pretende transmitir. Por isso, é importante que o professor partilhe com o aluno os seus contextos sócio-culturais e cognitivos, evitando-se assim interpretações erróneas da produção que, à primeira vista e apenas em termos linguísticos, poderá parecer ilógica e inadequada.

A **segunda** questão tem a ver com o aparente conflito entre sentimentos nacionistas ou de utilidade e sentimentos nacionalistas aliados ao uso do PM para fins de comunicação intranacional e internacional. A variedade serve para as duas funções, eis a interrogação. Para tornar o quadro mais complexo, existem naturalmente diversos interesses, entre outros, os politicos e ideológicos, no que diz respeito à difusão da língua portuguesa no mundo e à sua utilização internacional

A meu ver, os moçambicanos que utilizam a língua para contactos internacionais tenderão a acomodar-se, tanto quanto possível, na direcção do PE. Mas no fundo, parece-me que a principal questão não deveria ser tanto que Português as pessoas utilizam internacionalmente, mas sim com que espírito e atitude utilizam a língua, e em que medida de orgulho ou não o fazem. Em suma, abordagens quantitativas sobre a utilização da língua no mundo deveriam ser complementadas por rigorosas abordagens qualitativas da questão para uma melhor e mais clara compreensão do poder e da política da língua portuguesa. No caso de Moçambique, ainda não existem análises exaustivas sobre aspectos históricos relacionados com a língua e sobre a dinâmica do poder e da política do antigo império. Este enfoque é absolutamente necessário para uma caracterização sistemática e abrangente do PM. Por outro lado, será necessário que a sociolinguística inclua o multilinguismo na sua formulação do conceito de "competência comunicativa", e deva ainda ser capaz de integrar a "sincronia e a diacronia, a fala e a escrita, as abordagens indutiva e dedutiva", assuntos estes que são não raras vezes tratados de forma compartimentalizada pela linguística moderna. O enfoque aqui está a ser histórico, linguístico e sócio-linguístico, mas o estudo do PM tem também de se socorrer e fazer incidir integradamente outras dimensões, em particular, a cultural, a sociológica, a antropológica, a atitudinal, a ideológica e a educacional. Moçambique não é um todo monolítico, mas sim uma mistura curiosa de muitas coisas, e a metodologia necessária para, de forma integrada, estudar a sua situação ainda não existe. E a linguística moderna ainda não foi capaz de captar o dialogismo, o modo epistemológico de

um mundo dominado pela heteroglossia.

Na sua forma escrita, e vista em perspectiva, a variedade do PM não parece ser acentuadamente diferente do PE. É claro que se reveste de tonalidades localizadas, no imaginário dos usuários, nas suas escolhas das palavras, nas nuances de significado que os escreventes atribuem às palavras e expressões.O PM "instruído" segue, em geral, as principais regras sintácticas do PE, com diferenças periféricas na sintaxe e diferenças mais acentuadas no léxico e em aspectos estilísticos e discursivos.

A **terceira** preocupação tem a ver com a recriação criativa de palavras na literatura que tardam em pegar na comunicação corrente. Independentemente desta situação, é meu entendimento que os novos moçambicanismos que aparecem na escrita criativa devem integrar o futuro léxico do PM. Eles são parte das estratégias criativas empregues por autores moçambicanos que escrevem em Português para criar um ambiente moçambicano. É também um facto que o âmbito de utilização e identificação com essas estratégias é restrito e pequeno, mas estas tornaram-se indispensáveis para a intelligentsia moçambicana. Independentemente do grau de aceitação e da frequência de uso dessas palavras e expressões criadas por necessidades artísticas, é minha opinião, respeitando a liberdade particular que o escritor deve ter para realizar as suas experiências, que as mesmas devam constar do léxico do PM.

Em **quarto** lugar, preocupações e reflexões sobre vários mitos, começando pelo mito da Interlinguagem (IL).

Em minha opinião, o PM não é uma Interlinguagem (IL), muito embora os defensores da teoria da IL postulem explicita e implicitamente que apenas as variedades nativas é que são passíveis de se constituirem em "norma", e que os aprendentes de contextos plurilingues dificilmente conseguem aproximar-se da língua-alvo como variedade nativa. A teoria da IL parece-me ser essencialmente uma teoria etnocêntrica, que cria o caixote das línguas inferiores, onde as interlinguagens seriam colocadas.

Por outro lado, e pese o valor e o respeito que *pidgins* e crioulos merecem, não é provável que o PM se venha a tornar num *pidgin*, ou mais tarde, num crioulo, porque a língua portuguesa é sobretudo aprendida num enquadramento formal, com o recurso a manuais, gramáticas e outros meios de ensino que têm como modelo o PE ou um modelo próximo deste. Naturalmente, o tempo se encarregará de instituir, por via endógena, uma norma-padrão assim que as condições e a vontade o permitirem, um modelo que, especialmente na esfera educacional, sirva para através dele se verificar o que constitui "erro" de aprendizagem e o que constitui traço e especificidade da variedade instruída do PM.

Mas há outros mitos, como por exemplo, o mito do falante-nativo, mas sobretudo o mito do uso da língua ao serviço da comunicação e o mito da alternância do código (*code-switching*). Na realidade, a alternância em situações heteroglóssicas não se restringe a códigos; acontece em múltiplas áreas: língua, sotaque, cultura, música, costumes, crenças, religião. Viver em Moçambique significa viver simultaneamente em várias culturas e tempos, e os moçambicanos mostram saber lidar com esta osmose.

A linguística moderna enfatiza que a língua serve para as pessoas se comunicarem, o que obviamente sobrevaloriza a cultura transaccional da sociedade ocidental, encorajadora de volumes de transacções externas. Mas visto de outra forma, a língua também serve para a contemplação. Em Moçambique e também no Oriente, em geral, a busca do significado e da significação tende a ser mais no sentido para dentro, para o interior. A função simbólica da língua e a sua arbitrariedade deveria, pois, ser interpretada sobretudo como resultado das contemplações dos falantes. Em comunidades bilingues ou multilingues, os falantes alternam entre línguas, segundo as necessidades e ocasiões, e segundo as funções e papéis que desempenham num determinado contexto. Alternam do código X para o código Y, e do Y para o Z, produzindo uma cadeia de códigos. Frequentemente utilizam um código para a contemplação e outro para a transacção, um para situações íntimas e outro para contextos formais. E não só realizam alternâncias de código, mas sim – e marcadamente – alternâncias de cultura.

Posto tudo isto, e como se estas preocupações e reflexões de enquadramento teórico não bastassem, sobram ainda outras questões complicadas que produtos como os léxicos resolvem insatisfatoriamente no contexto da reflexão mais geral sobre as novas variedades, a saber:

1. O PM é moçambicano porque se identifica com o país chamado "Moçambique"?

2. O PM é moçambicano porque os seus falantes são de nacionalidade moçambicana?

3. Tendo em conta que 60% da população não fala Português, não será apenas um sentimento nacionalista que projecta o PM como variedade distinta?

4. O PM é a língua dos moçambicanos instruídos?

5. O PM é/ será uma entidade ou existem/existirão várias entidades de PM?

Estou confiante que um dia saberemos como tratar melhor estas problemáticas, fruto de outras

experiências, reflexões e novos conhecimentos a que não são alheias as oportunidades de troca de ideias e vivências que Congressos como este tornam possíveis. De regresso ao Índico transportarei comigo o aprendizado e a partilha que estes dias proporcionaram, e o Projecto vai certamente deles beneficiar.

Referências

Lopes, A.J., "Mozambican-Portuguese words and expressions. A lexical survey commissioned by Longman" (1979), *Longman English Dictionary for Portuguese Speakers* , Harlow, Longman ELT, 1980.

____ "The role of prior language knowledge on target language discourse processing", *Second LASU Conference Report* (Ed. A.Pongweni), Harare, University of Zimbabwe Press, 1987, p. 12-4.

____ "The age of re-discovery: The Portuguese language in Mozambique", *Crossroads* 4 (1995) 83-7.

____ *Política Linguística: Princípios e Problemas*, Maputo, Livraria Universitária-UEM, 1997.

____ "O Português como língua segunda em África: Problemáticas de planificação e política linguística". Comunicação (não publicada) apresentada no Curso da Arrábida, Univ.Lisboa, 1998.

____ "The language situation in Mozambique", *Language Planning in Malawi, Mozambique and the Philippines* (Eds R.Kaplan & R.Baldauf Jr.), Clevedon, Multilingual Matters, 1999, p. 86-132.

Empréstimos Lingüísticos: Passado e Presente

Emmanoel dos Santos (UFRJ)
Edione Trindade de Azevedo (UFRJ)

A partir do momento em que a língua materna foi tomada pelos brasileiros como objeto de estudo, no que diz respeito aos empréstimos externos formou-se desde logo, não em desacordo com o que ocorria em Portugal, um grande quadro de rejeição, que, com maior ou menor intensidade, alcança os dias de hoje. Os nomes que o fenômeno do empréstimo recebeu então (empréstimo é termo mais recente) não seriam, com alguma exceção, necessariamente depreciativos, mas passaram a ser dentro dessa atmosfera de condenação. Assim, **peregrinismo, estrangeirismo, neologismo de importação** e outros, para não falar nos muitos nomes genéricos dados aos empréstimos internos, com conotação pejorativa inversamente proporcional ao prestígio do grupo social doador. Os rótulos genéricos dados ao **neologismo de importação** praticamente se referiam na época a um outro, específico, o **galicismo**. Assim, os **galicismos,** até que os **anglicismos** viessem ocupar seu lugar, estiveram na posição de objeto central dessa história de rejeição, maior ou menor, aos empréstimos.

O combate aos empréstimos, que eram então os galicismos, foi perdendo força ao longo dos anos. As palavras de Junqueira Freire, apresentadas no parágrafo anterior despertam a idéia de abertura e levam a outras, de Amadeu Amaral, já no primeiro quartel deste século. No prefácio à 2a. edição de **O Dialeto Caipira** Paulo Duarte escreve que Amadeu Amaral "aceitava os estrangeirismos necessários, que o momento da língua exigia", porque seria "uma ingenuidade pensar que se defende uma língua cerrando-lhe as portas a quaisquer novidades estrangeiras. Por isso, mantinha-as bem abertas, mas com o critério servindo de porteiro". Essa posição equilibrada já era a dominante na época, criando-se condições para que, já depois da 2a. Grande Guerra e com o domínio dos anglicismos, pudesse Celso Cunha escrever, sem despertar polêmicas, que para manter a unidade supranacional da língua portuguesa seria "sempre melhor um galicismo ou um anglicismo que nos una do que um purismo que nos separe".

Esse quadro mais amistoso em relação aos empréstimos não esconde, porém, a ação contrária dos puristas, nem deixa de exibir uma rejeição mais ampla. Sinais são, por exemplo, essas cartas de leitores para os jornais, protestanto contra o uso de anglicismos pela comunidade mais ampla e até pelo próprio jornal. Não é raro que a reação contra empréstimos esteja apoiada em crenças que não são verdadeiras. A crença, colhida em textos não exatamente de leigos, de que o discurso em português sobre cinema é necessariamente sobrecarregado de galicismos ou anglicismos, foi desmentida por pesquisa que há tempos realizamos Uma outra, desenvolvida mais recentemente por bolsistas da FAPERJ que integram o nosso grupo, confirmou que apenas as palavras **filme** e **cinema** eram indispensáveis para o discurso sobre cinema nos artigos que apareciam nos jornais. (O discurso na área das especialidades envolvidas na realização cinematográfica é outro, exibindo número muito maior de empréstimos)

De qualquer forma, não se pode falar em uma condenação geral. Os anglicismos são geralmente bem aceitos por certos segmentos de usuários jovens e até adotados como marca da variedade de grupos; estrangeirismos em geral são exibidos por modismo ou afetação por muitos; e tidos como inevitáveis em certos círculos profissionais. Nenhum caso de empréstimo apareceu no levantamento que fizemos de problemas lingüísticos que afetavam o trabalho de professores na área do Grande Rio, segundo a avaliação deles. Ou seja, os professores não estavam vendo problema algum na presença de empréstimos no discurso de seus alunos. Empréstimos externos, convém esclarecer. Porque os empréstimos tomados de variedades desprestigiadas da língua eram e ainda são repelidos, às vezes com extremo rigor, pelos mestres. Aí, tirando um grupo especial encabeçado pelos lingüistas, todos concordam, leigos e profissionais da língua, que tais empréstimos são simplesmente "erros".

Estamos entendendo aqui empréstimo lingüístico como o fez Bloomfield em sua obra clássica *Language*: "adoção de traços lingüísticos diversos dos do sistema tradicional". A subcategorização dos empréstimos em "internos" e "externos" segue a proposta de Mattoso Câmara Jr.: externo é o empréstimo tomado de uma língua estrangeira; interno é o empréstimo ocorrido dentro da mesma língua, entre diferentes variedades da mesma língua, variedades dialetais ou de registro.

Quando o empréstimo tem origem em variedade de igual ou superior prestígio pode causar maior ou menor estranhamento, ter vida breve ou ser mesmo rejeitado, mas dificilmente será tido como erro. Um caso recente ilustra bem a situação: o uso da palavra "cimeira" para designar o encontro entre os supremos mandatários de países da América Latina, da União Européia e do Caribe. Alguns jornalistas revelaram a seus leitores suas hesitações em usar ou não essa novidade em seu discurso, inovação a querer tomar o lugar de expressão de há muito consagrada. Outros, mesmo usando a novidade, manifestavam, pelo mesmo motivo, seu desconforto. Para que chamar hoje de reunião cimeira o que até ontem era chamado de reunião de cúpula? As reações, porém, mesmo vindas de sisudos colunistas, eram temperadas com humor,

reações bem mais suaves do que o raivoso ranger de dentes que usualmente atropela os empréstimos tomados de variedades de menor prestígio, ou tenta barrar o caminho aos empréstimos externos, que, nos dias atuais, são principalmente os anglicismos. Tomo dois articulistas de colunas "sérias", de política, para exemplificar. No "Jornal do Brasil" de 25-6-99, escreveu Dora Kramer:

Justiça se faça, o Itamarati conseguiu produzir um dos raros momentos de união entre sociedade e governo fazendo também com que, internamente, nossas conflagradas autoridades concordassem com alguma coisa, além de trazer um pouco de humor a tão amargurados tempos.

Não há ninguém que consiga entender por que afinal de contas a reunião dos chefes de Estado e governo da América Latina, União Européia e Caribe chama-se Cimeira, que em português do Brasil significa algo como ornamento de planta.

E é assim que o presidente da República trata a denominação do evento, obviamente não em público, situação em que também não se ouve da boca de Fernando Henrique a estranha denominação. No Planalto, a ordem é ignorar a invenção itamaratiana. Fala-se, no máximo, em reunião de cúpula.

Como estamos falando agora de empréstimos internos, ficou entendido que partimos da idéia de que o português do Brasil e o de Portugal são variedades diferentes (com subvariedades internas lá e cá) da mesma língua. Esta é a posição da comentarista de política do "Jornal do Brasil", bem explícita quando fala em "português do Brasil". Há quem admita (e isto não é de hoje), aqui e lá, que já são duas línguas distintas. No recente encontro realizado em Lisboa para homenagear Cleonice Berardinelli , em palestra cheia de humor, Ivo de Castro, um filólogo em dia com os conhecimentos da Lingüística, relatou o que vem acontecendo em Portugal com essa postulação de duas línguas distintas. Corre entre os partidários dessa idéia a crença de que "o que se fala no Brasil já não é o português". Seria uma outra língua, dizem, apoiando suas posições em princípios e exemplos. Com pleno conhecimento de causa, Ivo de Castro demonstrou, pelos mesmos princípios e com vários exemplos, que "o que se fala em Portugal já não é o português". E agora? Como ficamos? E nós aqui avançamos no raciocínio: se por tais princípios o que se fala no Brasil e em Portugal são línguas diferentes, então, pelos mesmos princípios, há várias línguas em Portugal e muitas outras no Brasil, todas a usar (indevidamente?) o nome de "português". Aliás, um leitor do "Jornal do Brasil", na edição de 11-07-99, responde a um outro (é forte e freqüente o interesse por questões de língua nessas seções de cartas de leitores), a respeito da conveniência ou não do estudo de uma língua morta no ensino médio. Sua proposta, que se percebe irônica, vai ao encontro dessa idéia de que a língua portuguesa já não existe mais: o que há são outras línguas a usar indevidamente o nome de "português". Assim sendo, conclui que o português é língua morta. Portanto, escreve, "se é para introduzir (o estudo de) uma língua morta no ensino médio, seria melhor o português". Na verdade, vê-se pelo resto da carta que esse leitor quer mesmo é combater os anglicismos que, na sua opinião, estão transformando o que se fala nos dois lados do Atlântico em língua moribunda, ou, como ele sugere, em outras línguas, herdeiras do falecido português, como este é do falecido latim.

O colunista político Márcio Moreira Alves, em "O Globo"(29-6-99), fica em posição intermediária nessa questão de uma língua ou várias. Ele vê as duas línguas (portuguesa e brasileira) em processo de separação: ainda não são línguas distintas. Trata então o uso "cimeira" como sendo ainda um caso de empréstimo interno:

Contra a Cimeira só cabe uma queixa dos brasileiros: o próprio nome, que para nós soa estranho. Toda a vida usamos a palavra cúpula e, de repente, os itamaratecas resolvem unificar na marra as línguas brasileira e portuguesa, que o tempo vai separando, com a lentidão e também a segurança da deriva dos continentes. Deve ser alguma homenagem póstuma ao filólogo Antônio Houaiss, que também foi diplomata. Imaginem se a moda pega: amanhã vamos falar da rainha Isabel II, da Inglaterra, mandar estudantes aprender inglês na Universidade de Oxônia e importar vodca de Moscovo. Até eu tive um breve acesso de dúvida e liguei para o douto ombudsman do jornal, severo guardião da correção de nossos textos, e perguntei se deveria escrever que Maurice Papon, criminoso de guerra, fora prefeito de Bordeaux ou de Bordéus, que é como os portugueses chamam a cidade. Respondeu: Escreva como quiser, mas vou logo prevenindo que na minha boca só entra vinho de Bordeaux. De Bordéus, nunca.

Mas os leitores que escrevem para os jornais, pelo menos esses, não concordaram com esse estranhamento dos jornalistas em rela ção a "cimeira". Artur Xexéo, que mantém no "Jornal do Brasil" uma coluna de, digamos, amenidades (para não usar galicismo comum nas redações em tempos idos), também estranhou o "cimeira" e recebeu um bom punhado de cartas de leitores manifestando discordância com a sua hesitação em aceitar "cimeira". Juntando essas cartas com as das seções abertas dos dois jornais, resumimos as razões da posição contrária assumida pelos leitores. Primeira: cimeira é português. Segunda: é um termo específico (reunião de chefes de estado ou de governo) que o português do Brasil não tem (reunião de cúpula é genérico, serve tanto para reunião de chefes de estados, como de chefes de jogo de bicho). Terceira: por ser português, mais vale uma "cimeira" a causar estranhamentos e a levar jornalistas a dicionários (às vezes sem êxito) do que uma *summit* que eles entenderiam imediatamente. (É curioso notar que os leitores assumem aqui posição oposta à de Celso Cunha, quando este dizia que "mais vale um estrangeirismo que nos una do que um purismo que nos separe". Os leitores querem, acima de tudo, fugir

do estrangeirismo, pagando o preço de algum estranhamento ou mesmo de ligeiro desentendimento.) Quarta razão: mesmo que o português de Portugal e o português do Brasil já sejam línguas diferentes (em certas cartas é posição implícita ou tomada apenas para argumentar) ainda assim seria mais "natural" o português brasileiro tomar o empréstimo luso ("e aprender mais essa bela palavra do português castiço") do que usar o termo do inglês: "estaria correto e seria motivo de orgulho para nós, pois bem melhor 'importarmos' palavras de Portugal do que do inglês americano". A idéia geral e as citações estão a dizer que, mesmo considerando a língua falada em Portugal como estrangeira à nossa, por algum bom tempo continuará a ser uma língua não tão estrangeira assim. É claro que, evidentemente com muito humor, Xexéo cedeu a pressão dos leitores e declarou-se adepto do antes estranhado "cimeira".

Em resumo: quando as diferenças (e os empréstimos resultam disso) ocorrem entre variedades de igual prestígio, por maior que seja o bairrismo as resistências não vão além do terreno da brincadeira. Geralmente é um usuário divertindo-se com a variante do outro, como faz Bernard Shaw, por intermédio do Prof. Higgins, dizendo que *In America, they haven't spoken English for years.* Mas ambas as variedades podem ter igual tratamento, como faz o mesmo Bernard Shaw quando declarou que a Inglaterra e os Estados Unidos são dois países separados pela mesma língua. Ou como acontece em livro recente dos irmãos Marcos e Luís Bogo, "É Golo, Pá!", com subtítulo que já diz tudo sobre o espírito da obra: "Edição bilíngüe: Português-Português".

Observando essas cartas de leitores, um observador sem compromissos pode ter reações negativas, ou apenas se divertir, vendo a língua tornar-se quase um objeto de veneração, assim como se fosse um outro símbolo da pátria, despertando paixões sem limites previsíveis, fazendo surgir defensores inflamados de suas qualidades, provocando discussões sem fim. Para o sociolingüista, porém, essas manifestações de usuários têm muita importância e, evidentemente, não são tomadas por ele como objeto de julgamento de valor. No nosso caso, esses posicionamentos lingüísticos que os leitores revelam em suas cartas para os jornais têm servido como sugestões para pesquisas metódicas mobilizando sujeitos de caracterização menos vaga que "leitor que escreve sobre língua para os jornais", com um mínimo de subcategorização, apenas de sexo, com base nos nomes, masculinos ou femininos.

Empréstimos: Tradição X Inovação

Cristina Alves de Brito
(UFRJ)

Com o objetivo de obter informações acerca da reação dos falantes em relação ao uso de termos estrangeiros na língua materna, foi organizada uma pesquisa cm um conjunto de informantes composto por professores e alunos assim distribuídos: 40 informantes com idade entre 30 e 50 anos, de ambos os sexos, entre professores da Rede Pública de ensino do Rio de Janeiro e mais 187 informantes, alunos de 1º e 2º graus da Rede Oficial, variando a idade entre 13 e 40 anos.

A situação apresentada aos grupos de informantes foi a questão do termo "impeachment", que, por circunstâncias, apareceu com muita freqüência em nossa língua nas três décadas recentes. No Aurélio aparece o vocábulo *impedimento* como: obstáculo, embaraço, estorvo, impedição; estado de quem, por doença, licença ou por outra causa, se acha impedido de exercer suas funções. Na Constituição Federal o termo que aparece é suspensão dos direitos em situações de crime penal comum, infrações, queixa crime, crime de responsabilidade; em tais casos o Presidente terá a suspensão do mandato, sendo que em caso de não haver julgamento no prazo de 180 dias retorna a seu posto. O termo *impedimento* aparece com freqüência em relação aos juízes, quando, por motivos variados, ficam impossibilitados de exercer suas funções.

O termo "impeachment" saiu dos círculos especializados para uso mais amplo entre nós na década de 70, quando o chefe do governo norte-americano esteve ameaçado de sofrer sanção com esse nome e renunciou justamente para evitá-la. O povo brasileiro, desejando o mesmo para o seu Presidente, não via como usar a palavra *impedimento,* pois ela não designava exatamente a sanção que se desejava aplicar, ou seja, não era tradução do inglês "impeachment", que significa impugnação, descrédito, denúncia e processo por infração dos deveres do cargo. A idéia de temporário que permeia a palavra *impedimento* ia de encontro ao desejo dos brasileiros (ansiosos por uma atitude definitiva, sem dar margem a qualquer possibilidade de retorno) e assim determinou o uso do termo inglês, que possuía o valor semântico exato do que era desejado: a saída do Presidente, sem qualquer possibilidade de volta.

A apresentação do inglês "impeachment" visava a dar elementos para os grupos se decidirem entre as alternativas que foram apresentadas nas entrevistas, quanto à admissão ou não de empréstimos na sua língua materna:

a)uso da palavra estrangeira sem qualquer alteração;

b)criação de palavra completamente nova;

c)uso de processos de adoção já existentes na língua.

Mesmo com a palavra "impeachment" à sua frente, da totalidade dos informantes apenas 27,3% optaram pelo uso da palavra estrangeira, sem qualquer adaptação. No subgrupo dos professores 60% optaram pelo uso irrestrito da palavra estrangeira, em desacordo, portanto, com o universo total de informantes. Dos restantes, 22,5% preferem a rejeição total aos empréstimos (letra *b*) e 17,5% optam pelo aportuguesamento da palavra, apresentando assim uma rejeição apenas parcial aos empréstimos, ou, dito ao contrário, aceitam com reservas os empréstimos.

Entre os estudantes acontece uma inversão dos resultados dos professores. Apenas 20,3% optaram pelo uso inalterado de palavra estrangeira. Entre a maioria que rejeita o empréstimo no todo ou em parte, 36,3% ficam com a criação de palavra nova e 43,3% optam pelo aportuguesamento da palavra estrangeira.

As mulheres têm constantemente aparecido como conservadoras em pesquisas sociolingüísticas. Neste caso particular houve confirmação disso entre os estudantes, pois quase 45,9% das alunas recusaram no todo ou em parte o empréstimo, número que foi de 33,7% entre os estudantes do sexo masculino. Esse dito conservadorismo lingüístico feminino não foi visto, porém, no subgrupo de professores aqui em causa: elas aceitaram os empréstimos com índices mais fortes do que os deles.

Observando-se que os estudantes mostraram-se mais resistentes ao uso de empréstimos, comparados seus índices com os dos professores, algumas questões podem ser levantadas: Tal fato estaria ligado ao nível de escolaridade, ou seja, quanto maior o grau de instrução melhor a aceitação de estrangeirismos na língua? (Não se contesta que nível sócio-econômico e escolaridade tenham influência sobre o desempenho lingüístico, mas questões de crenças e atitudes não são assim tão evidentes.) Que outros fatores se oporiam à repulsa aos termos estrangeiros? Haverá relação entre o comportamento dos professores em

causa e o revelado em diversas pesquisas que têm demonstrado que os grupos sócio-econômicos intermediários são os que mais avançam no processo de mudança lingüística? (Tais grupos revelam maior sensibilidade à variação estilística, constituindo assim um dos caminhos pelos quais a língua dá início a mudanças.)

A rápida e elevada incorporação de palavras estrangeiras (notadamente do inglês) resulta da massificação e alta velocidade das comunicações. Os mais escolarizados são os que maior acesso têm a esse processo de sintonização com o mundo, que proporciona a entrada de palavras que passam até a integrar o discurso diário dos indivíduos. Isto não ocorre com o grupo menos escolarizado, o que apresentou maior resistência à incorporação de termos estrangeiros ao português. Tal reação seria em função do desconhecimento do significado real desses termos?

Não se pode estender essa reação negativa aos empréstimos (pelo menos em tal intensidade) à sociedade mais ampla. No caso de "impeachment" demonstrou-se como seria problemática sua tradução, daí as três opções propostas: adoção integral, criação de palavra nova, aportuguesamento da palavra estrangeira. Mas o que se verificou com "impeachment" é bem diferente do que encontramos em muitas situações da atualidade, quando, havendo equivalentes em português, pessoas usam termos estrangeiros. Por automatismo? Por desconhecimento do português? Para se sentirem engajadas, enturmadas, inseridas num contexto?

Apenas como exemplo, pois seria impossível fazer aqui lista exaustiva, vejamos alguns termos pinçados em uma situação de escritório descrita em texto de José Henrique Barreiro:

> "O problema pode ser no "hard disk." (disco rígido)
> "Ele precisa do "feed-back" da equipe para os contatos com o pessoal do "buy side" e do "sell side".
> (retorno/compras/vendas)
> "Verifiquei o seu "laptop". (micro portátil)
> "...quer lançar um "franchise" e ...(franquia)
> Disse que adorou o "approach" e o "design", mas... (desenvolvimento/desenho)
> "O Fernando, "controller" da "holding", enviou "e-mail..." (superintendente financeiro/grupo/correio eletrônico)
> " durante o qual poderíamos conhecer no "show room" do evento..." (sala ou salão de exposição)
> "...porque o "boy" não veio trabalhar hoje." (contínuo ou mensageiro etc.)

As palavras e expressões entre parênteses dispensariam o uso dos empréstimos se os fatores envolvidos fossem apenas de natureza lingüística. Mas há outros fatores em jogo e chega a espantar que até o que foi uma das características do brasileiro – fazer uma pausa no trabalho para tomar um cafezinho – apareça por aí como no texto a seguir:

> "Nesse momento, o coordenador do seminário anunciou o início do "coffee-break"..."

Qual a razão ou razões para designar em inglês uma tradição tão nossa?

Em um segundo momento foram solicitadas opiniões (manifestações de crenças) sobre o uso em geral de palavras e expressões estrangeiras dentro do discurso em português. Foram apresentadas as seguintes opções:

a)nunca devem ser usadas;

b)podem ser usadas em casos especiais;

c)devem ser usadas livremente.

No que se refere à primeira opção (rejeição total aos empréstimos), nenhum dos subgrupos apresentou alto índice e no universo total o índice foi de 11%. A opção contrária (uso à vontade de empréstimos) tem índice mais alto, mas ainda fortemente minoritário (34%).

Fica então evidente que a posição menos extremada tem a preferência. No grupo total dos sujeitos 54,5% pensam que expressões estrangeiras devem ser usadas quando expressarem com clareza conceito que não encontra na língua materna um termo em uso, sendo problemática a criação de palavra nova que não perturbe a comunicação. Esta posição moderada é mais característica do grupo dos docentes, que apresentou um índice (77,5%) muito superior ao dos estudantes (50%).

Em termos de crenças, portanto, não existe uma abertura total aos empréstimos, como pode parecer e como alguns apregoam em relação ao uso. Sabe-se que a língua é, foi e continuará sendo um fator privilegiado de interação, tanto na modalidade falada, como na escrita. Quanto mais ampla a interação mais inevitável será a adoção de novas formas, tomadas de empréstimo tanto dentro da língua nativa

(empréstimos dialetais, por exemplo), como de línguas estrangeiras, porque nenhum povo, ainda mais nesta era de globalização, vive isolado.

Como os empréstimos ocorrem quase exclusivamente na área lexical, é duvidoso (pelo que a História nos mostra) que uma língua possa ser descaracterizada pela forte presença de palavras estrangeiras. Ao contrário, o termo estrangeiro em uso na língua é que sofre um processo de descaracterização, começando pela adaptação fonética. Pode-se respeitar a ortografia da língua fonte, mas a fonética logo passa a ser a da língua receptora. E quanto mais amplo o uso, maior a descaracterização, a ponto de alguém escolarizado nos perguntar: "Mas *bifê* é empréstimo? Esse pode ser o destino de "impeachment" se tiver uso amplo na língua, uso que nem precisará ser tão amplo como, por exemplo, *futebol.*

Estruturas de Coordenação em
Textos Argumentativos e Narrativos

Leonor Werneck dos Santos
(UFRJ)

"Eu me interesso pela linguagem
porque ela me fere ou me seduz."
(Roland Barthes)

1 – Introdução

Muitas vezes, o pesquisador que se propõe a estudar os períodos compostos por coordenação e/ou subordinação depara-se com um problema teórico: o conceito exposto nas gramáticas da língua portuguesa e nos textos de lingüistas. Em alguns casos, encontramos definições confusas e mal formuladas que mesclam sintaxe e semântica, considerando coordenação um caso de orações independentes, e subordinação, dependentes. O assunto é, porém, mais complexo e ultrapassa as fronteiras da frase. O que se percebe, ao analisar um texto qualquer, é que o usuário da língua parece utilizar a estruturação do período com um interesse discursivo, enfatizando ora uma idéia ora outra, relacionando tópicos diversos, ligando parágrafos, enfim, com um propósito que vai além do que pregam as gramáticas quanto aos períodos complexos.

Em gramáticas e livros didáticos, a coordenação freqüentemente aparece como um elenco de conjunções responsáveis pelo encadeamento de termos ou orações. Não é comum encontrar, entretanto, comentários sobre o fato de ser possível estabelecer relações de coordenação entre frases, parágrafos e até mesmo partes de um texto. Seriam conjunções os elementos de ligação dessas "estruturas de coordenação", ou eles desempenhariam um outro papel, discursivo?

O objetivo deste trabalho é fazer um levantamento dos conceitos apresentados em alguns livros teóricos a respeito de coordenação e subordinação, tecendo comentários e fazendo uma avaliação das (in)coerências encontradas. A seguir, passa-se à analise de estruturas de coordenação em editoriais e matérias assinadas do **Jornal do Brasil** e em alguns livros de literatura infanto-juvenil, numa tentativa de traçar um paralelo entre a teoria encontrada nos compêndios teóricos e o que ocorre em textos argumentativos e narrativos.

Pretende-se trabalhar com a hipótese de que as estruturas de coordenação interfrásticas presentes em textos argumentativos dos jornais e em textos narrativos da literatura infanto-juvenil diferem das apresentadas nos manuais didáticos e gramáticas da língua portuguesa, por exercerem prioritariamente um papel textual-discursivo. Para isso, serão observadas as relações de coordenação mais freqüentes nesses textos e o encadeamento lógico-narrativo decorrente dessas relações.

A tônica desta pesquisa, ora em andamento, consiste em estabelecer um critério para analisar e classificar esses elementos coordenativos de ligação interfrástica, compreender sua função textual e identificar até que ponto a ocorrência dessas estruturas de coordenação colabora para a progressão textual.

2. Conceitos de Coordenação e Subordinação

Em Adriano Kury e Evanildo Bechara, encontra-se o mesmo conceito de coordenação e subordinação: esta apresenta-se por meio de orações dependentes que funcionam como termo integrante da principal; aquela caracteriza-se pela independência, autonomia das orações. Destaca-se, nesses textos, a mistura entre os níveis sintático e semântico. Bechara, por exemplo, ao definir a coordenação, diz que tais "orações de **sentido completo** se chamam **independentes**"; mais abaixo, ao falar da subordinação, afirma que "As orações apenas pela **forma** se chamam **dependentes** (...) [a subordinada] **depende gramaticalmente** (...) porque exerce uma função sintática" (1964, 124, grifos do autor). Logo a seguir, o autor sintetiza, dizendo que as orações independentes - ao contrário das dependentes - não exercem função sintática de outra a que se ligam (1964,125).

Já Celso Cunha & Lindley Cintra referem-se à interface sintaxe-semântica, discriminando as características das orações. Assim, por exemplo, com relação às coordenadas (1985, 578), dizem que:

a) são autônomas, INDEPENDENTES, isto é, cada uma tem sentido próprio;

b) não funcionam como TERMOS de outra oração, nem a eles se referem: apenas, uma pode enriquecer com o seu sentido a **totalidade** da outra. [grifos dos autores]

Carlos H. Rocha Lima, por outro lado, enfatiza o caráter sintático, afirmando que na coordenação há a "comunicação de um pensamento em sua integridade, pela sucessão de orações gramaticalmente independentes" (1988, 230), enquanto na subordinação "há uma oração **principal**, que traz presa a si, como **dependente**, outra ou outras. Dependentes, porque cada uma tem seu papel como um dos termos da oração principal."(1988, 232, grifos do autor). De modo semelhante, Luft apresenta os dois conceitos:

Coordenadas são as orações de igual função, ligadas entre si por meio de conjunções coordenativas, ou por justaposição (assíndeton) na expressão daquelas.(1996, 47)

Subordinada é aquela que depende de uma principal. É uma oração regida por outra, ou por um termo desta. (*id,* 48, grifos do autor)

Porém, é Gladstone Chaves de Melo quem apresenta, pela primeira vez, a dualidade coordenação/subordinação sob outra perspectiva:

Coordenação é o paralelismo de funções ou valores sintáticos idênticos. (1970, 229)

Subordinação é conceito ligado à natureza da oração; coordenação é coisa acidental. Usando um recurso da língua portuguesa, diremos que uma oração **é** subordinada e **está** coordenada. (...) **Subordinação** é a relação de dependência entre as funções sintáticas.(*id,* 233, grifos do autor)

Dessa forma, o autor conceitua coordenação e subordinação como fenômenos presentes tanto no período simples quanto no composto - o que nem sempre fica claro em livros de outros autores. A análise de Melo também parece mais detalhada, porquanto faz uma advertência ao que geralmente aparece quando se fala de orações:

Anda muito difundido o conceito, absolutamente errôneo, de que uma oração coordenada é o contrário de oração subordinada. Não é o contrário: **é outra coisa**. Coordenada, já o sabemos, é a oração posta ao lado de uma igual, da mesma natureza e da mesma função; subordinada é a oração que exerce em outra uma função qualquer.

Trata-se, pois, de perspectivas diferentes. Daí vem que duas orações subordinadas**, de igual natureza e igual função**, estão coordenadas. (*id*, 231-232)

(...)Portanto, insistimos, **oração subordinada é aquela que exerce em outra uma função ou subfunção**, e que por isso não tem autonomia, não vale por si, é parte de outra oração, chamada **principal**. (*ibid*, 234, grifos do autor)

Ao mesmo tempo, Melo chama a atenção para a denominação "oração principal", às vezes tida como de sentido completo. Percebe-se que, para o autor, é necessário observar que entre a chamada principal e as demais orações do período estabelece-se uma relação de subordinação sintática e, em contrapartida, de complementação semântica.

Em Flávia Carone, o aspecto semântico não é priorizado; em vez disso, destaca-se o caráter sintático de diferenciação dos períodos com subordinação e coordenação. Para Carone, sintaticamente, "na coordenação, os functivos são **duas orações**; e, na subordinação, são **uma oração** e **um termo de oração**"(1988, 92, grifos da autora). É, por conseguinte, uma análise um pouco diferente das demais, uma vez que a subordinada deixaria de ser considerada oração para tornar-se simplesmente termo da anterior.

Em última instância, as duas orações são uma só, pois a subordinação passa a ser apenas um termo de oração, embora conserve, internamente, sua estrutura oracional. (...) Poderíamos concluir que só por coordenação é que temos, na realidade, uma relação **entre orações**, e que só é composto o período em que há orações coordenadas." (*id*, 91-2, grifos da autora)

Em outro livro seu - somente sobre o confronto coordenação/subordinação -, traça-se um paralelo entre esses dois tipos de estruturação de períodos. Carone afirma que a pressuposição entre dois functivos (recção) é essencial no estabelecimento da diferença coordenação / subordinação e ambas estão presentes no período simples e no composto. Na coordenação, é "possível uma troca de elementos, por acréscimo de um segundo e supressão do primeiro, bem como da ‘eventual marca de coordenação’- a conjunção." (1993, 20). Esta e/ou a pausa instauram a coordenação, e elementos coordenados, então, teriam a mesma função sintática, pertenceriam a um mesmo paradigma e formariam seqüências abertas, não sintagmas.

Por outro lado, Carone novamente destaca que, na subordinação, as conjunções são "instrumentos de inserção de uma oração em determinado ponto da outra."(1993, 50), e "só a coordenação tem a capacidade de relacionar orações - visto que a subordinação previamente deve transferir o todo a parte, para que este possa, então, articular-se com uma parte de outro todo" (*id*, 68).

O quadro a seguir traz, de forma resumida, as diferentes abordagens citadas anteriormente:

Quadro comparativo sobre coordenação / subordinação

	Coordenação	Subordinação
Bechara, Cunha & Cintra, Gama Kury	orações independente, autônomas	orações dependentes, que funcionam como termo integrante da principal
Rocha Lima	A comunicação de um pensamento em sua integridade, pela sucessão de orações gramaticalmente independentes.	...há uma oração *principal*, que traz presa a si, como *dependente*, outra ou outras. Dependentes, porque cada uma tem seu papel como um dos termos da oração principal.
Gladstone Chaves de Mello	Coordenação é o paralelismo de funções ou valores sintáticos idênticos.	Subordinação é a relação de dependência entre as funções sintáticas. Subordinação é conceito ligado à natureza da oração; coordenação é coisa acidental. Usando um recurso da língua portuguesa, diremos que uma oração *é* subordinada e *está* coordenada.
Celso Luft	*Coordenadas* são as orações de igual função, ligadas entre si por meio de conjunções coordenativas, ou por justaposição (assíndeton) na expressão daquelas.	*Subordinada* é aquela que depende de uma principal. É uma oração regida por outra, ou por um termo desta.
Carone	Poderíamos concluir que só por coordenação é que temos, na realidade, uma relação *entre orações*, e que só é composto o período em que há orações coordenadas.	Em última instância, as duas orações são uma só, pois a subordinação passa a ser apenas um termo de oração, embora conserve, internamente, sua estrutura oracional.

Ao que parece, a distinção entre os processos de coordenação e subordinação parece convergir para um mesmo ponto - e, nesse momento, a análise de Melo merece destaque: ao subordinar, estabelecemos uma relação hierárquica (*cf*. Othon Garcia, 1978, 16) na qual os elementos exercem função sintática em relação a outro(s); já ao coordenar, há um encadeamento, possível pelo fato de os elementos em questão partilharem a mesma estrutura, a mesma função.

Nenhum dos autores mencionados, entretanto, referiu-se à possibilidade de a coordenação ultrapassar os limites da frase, o que foi observado em diversos casos nos *corpora* analisados neste trabalho. A referência à coordenação interfrástica aparece nos estudos de José Carlos Azeredo (1990, 116): "A coordenação estabelece relações discursivas, por isso desconhece os limites da oração: coordenam-se vocábulos, sintagmas, orações e até parágrafos". Da mesma forma, Ingedore Koch chama a atenção para esse fato (1993, 111, grifo da autora): "...se estabelecem, entre as orações que compõem um período, um parágrafo ou um texto, relação de **interdependência,** de tal modo que qualquer uma delas é necessária à compreensão das demais."

Aproveitando os conceitos já arrolados e esses últimos comentários, passa-se, agora, ao estudo de textos do Jornal do Brasil e, posteriormente, dos livros infanto-juvenis. Ainda que de maneira simplificada, pretende-se levantar exemplos e analisá-los, observando comportamentos diversos daqueles comumente citados nos livros.

3. Análise de Textos do *Jornal do Brasil*

Logo no início do levantamento de dados nos editoriais e nas matérias assinadas do **Jornal do Brasil**,

percebeu-se que a classificação tradicional de coordenação não daria conta de todos os casos. A divisão das orações coordenadas em Assindética e Sindética Aditiva, Alternativa, Adversativa, Conclusiva e Explicativa faz crer que todas têm o mesmo comportamento, apenas diferem quanto ao aspecto semântico. Logo comprovamos que não é bem assim.

Retomando Koch e Azeredo, os autores referem-se aos conectivos coordenativos como operadores argumentativos, pois "...encadeiam enunciados, estruturando-os em texto, isto é, constituindo um discurso. Por isso, aparecem também encadeando orações de períodos diferentes ou parágrafos..." (Koch, 1993, 134). Dessa forma, a relação estabelecida pelas chamadas conjunções coordenativas muitas vezes não é de coordenar elementos, mas "explicitar relações semânticas" entre duas **informações/enunciados** (*cf.* Azeredo, 134-135).

No quadro abaixo, discrimina-se o número referente a cada tipo de estrutura de coordenação encontrado nos textos do Jornal do Brasil. Observe-se o paralelo entre o número total de ocorrências e o referente à relação percebida especificamente entre períodos ou parágrafos:

Tipo de coordenação	Nº total de ocorrências	Nº de ocorrências entre períodos/parágrafos	Porcentagem
Aditiva	187	31	17%
Alternativa	28	2	8%
Adversativa	73	42	58%
Conclusiva	20	16	80%
Explicativa	18	5	30%

O argumento dos autores pode ser comprovado no *corpus* em estudo, embora algumas estruturas de coordenação sejam mais utilizadas além da frase que outras. Chama a atenção o fato de 80% dos casos de conclusivas e 58% das adversativas terem aparecido em estruturas que não se restringiram ao período composto: em vez disso, percebeu-se, nesses casos, uma predominância de ligações entre períodos/parágrafos, o que comprova o caráter discursivo desses conectivos. Na verdade, antes de meras conjunções, eles interligam estruturas mais complexas que o período, dando continuidade ao texto. Ultrapassam, portanto, os limites da oração (como o fez esse "portanto").

Como são textos do **Jornal do Brasil** - pertencentes a um nível culto de linguagem e, por isso, demonstrando um cuidado especial com a seqüência de idéias -, parece ser coerente a hipótese de que a coordenação tem grande utilidade na organização textual. A interrelação de informações, mais que de orações, é comprovada com alguns exemplos (os grifos são nossos):

(1) O Brasil não é a Albânia e não experimentou nada parecido com a centralização absoluta do poder naquele país, que criou multidões despreparadas e vítimas fáceis nos desvios da economia de consumo. Vive-se, **porém**, processo de transformação em que pirâmides albanesas podem ser montadas para enganar e fraudar a poupança popular. (28/08/97, Pirâmides da Albânia)

(2) Vivemos na época em que o dinheiro muda de fontes públicas para fontes privadas. A administração do risco passa, **portanto**, a ser questão de regulação, auto-regulação, *rating* e mecanismos de *clearing* altamente capacitados para liquidar contratos ou controlar a exposição de comitentes. (01/09/97, Fugitivos da falência)

(3) **Assim**, Santa Teresa, o mais europeu dos bairros cariocas (...) está voltando a ser um marco da cidade e um motivo de orgulho... (01/09/97, Santa Teresa nos trilhos)

Os casos acima, referentes a adversativas e conclusivas, exemplificam o que foi postulado por Azeredo e Koch. De fato, a relação semântica do primeiro excerto caracteriza, não uma oração, mas o **desenvolvimento do parágrafo** pela contraposição de idéias (*cf*. Garcia, 215). Da mesma forma, em (2) tem-se uma primeira conclusão a respeito do que fora dito no texto e em (3) o parágrafo de conclusão, ao final do artigo. Ainda que tenham aparecido, em alguns casos, ligando orações, esses dois tipos de coordenação - adversativa e conclusiva - destacaram-se na união de períodos/parágrafos.

4) Análise de Textos da Literatura Infanto-Juvenil

Após essa análise preliminar de textos argumentativos, observemos como as mesmas estruturas de coordenação aparecem em livros infanto-juvenis. Esta etapa da pesquisa ainda está em andamento, mas alguns excertos já permitem perceber algumas semelhanças e diferenças com relação aos textos do jornal. Da mesma forma que nos editoriais e matérias assinadas, também nos textos narrativos infanto-juvenis as estruturas de coordenação acenam para uma análise diferente da que aparece nas gramáticas tradicionais: os casos de coordenação interfrástica acenam para o caráter textual-discursivo, que ultrapassa as

classificações formais das conjunções. Citando os livros (os grifos são nossos):

(4) Parece que o gato também queria ser do menino, ou ter um menino como amigo. **Por isso**, o gato e o menino continuaram a andar pelo caminho, aquele caminho que era o lugar onde o menino tinha achado o gato. (Sylvia Orthof, 4)

(5) Ninguém adivinhava. **Nem** ele. Às vezes não conseguia nem saber direito se era brasileiro. **Ou** entender bem porque era filho de Carlos e tinha o sobrenome de Luís. (Ana Maria Machado, 15)

No exemplo (4), **por isso** aparece iniciando um período conclusivo, como ocorrera nos excertos (2) e (3). Já em (5), as conjunções grifadas não têm, apenas, caráter aditivo e alternativo, respectivamente, mas, antes, apresentam-se em estruturas frasais que parecem estar fragmentadas, o que confere agilidade à narrativa – no caso, a sucessão de pensamentos do personagem é tão rápida, que não espanta os períodos serem curtos.

Por outro lado, em contraponto ao que se percebeu no *corpus* jornalístico, as estruturas que mais aparecem nos livros infanto-juvenis analisados são as "aditivas" (pouco recorrentes nos textos do jornal) e "adversativas" com **mas** (grifos nossos):

(6) Sentaram no meio-fio e dormiram logo. Só Cara-de-pau ficou acordado porque quando estava cansado demais não conseguia pegar no sono. **E** se não fosse por isso não ia ver. **Mas** viu quando chegou. Grande. De meter medo. **E** o coelho ficou tão apavorado que quis avisar os amigos e a voz nem saiu. Então, tremendo como vara verde, pegou o apito e apitou com toda a força. (Lygia B. Nunes, 1980, 32-3)

(7) **E aí**, tinha o aniversário da minha prima. **M**as eu não fui.

Tinha um bate-bola na escola. **M**as eu não fui.

Tinha um livro que eu estava gostando. **Mas** eu nem quis mais ler.

Só pra ficar aqui. Escutando o relógio bater.

E ele bateu. No princípio amarelo forte. **Mas** depois o relógio foi ficando mais fraco; cada vez mais fraco.

(Lygia B. Nunes, 1991, 9-10)

Mais uma vez, a agilidade da narrativa deve-se, em grande parte ao uso de períodos curtos. Os conectivos que aparecem - **e** e **mas**, em profusão - não podem ser classificados meramente como aditivo e adversativo, respectivamente. Há de se observar, no excerto (6) o suspense decorrente da seqüência de reações do coelho Cara-de-pau. Pode-se objetar que, nesse exemplo, as ocorrências de **e** poderiam ser suprimidas e o **mas** poderia ser precedido por vírgula, mas nada disso ocorreu. Não se pode dizer que o texto está mal escrito, apesar da repetição do **e** e do uso de **mas** no início do período; o livro **Os colegas** recebeu prêmio de crítica em 1980 e foi escrito por uma escritora conceituada. Parece, portanto, que os conectivos citados participam da estrutura da narrativa e é necessário especificar o papel que eles desempenham.

Repetições de **e** e **mas** e uso de períodos curtos também são percebidos no exemplo (7). Mais uma vez, há agilidade na narrativa, e algo que já aparecera no excerto anterior ressurge acenando para uma outra possibilidade de análise: a linguagem informal e próxima da oralidade, geralmente utilizada em textos voltados para o público infantil.

4. Conclusão

Procurou-se descrever, brevemente, nesse trabalho, o comportamento das estruturas de coordenação em textos do **Jornal do Brasil** e da literatura infanto-juvenil. A hipótese inicial, de uso da coordenação não apenas dentro do período, pôde ser comprovada pelos exemplos encontrados nos *corpora*.

Verificaram-se, em uma primeira análise das matérias assinadas e dos editoriais (linguagem mais formal), os casos em que se encontraram estruturas de coordenação que pudessem responder à classificação das gramaticas tradicionais e encontrou-se um grande número de exemplos de coordenação entre períodos ou parágrafos - principalmente com as adversativas e conclusivas. Na análise de alguns excertos, procurou-se mostrar o quanto produtiva pode ser a coordenação como estratégia de organização do discurso, por dar continuidade às idéias desenvolvidas pelo autor e estabelecer relações que vão além da mera classificação formal. Já nos textos narrativos, o uso uma linguagem informal e mais próxima da oralidade parece ser um dos motivos que explicam o uso excessivo de **e** e **mas**, principalmente, iniciando períodos.

Embora ainda seja cedo para tirar conclusões, percebe-se que a tipologia textual delimita a linguagem. Talvez aí esteja o porquê de em textos argumentativos aparecerem tantos conectivos adversativos e conclusivos – demonstrando os contra-argumentos e as conclusões. Por sua vez, nas narrativas prevalecem estruturas "aditivas" e "adversativas", com diferentes funções textuais-discursivas, que desafiam os

pesquisadores. Como se pôde observar, as respostas encontradas na análise tradicional não são suficientes no que se refere às estruturas de coordenação, por isso a necessidade de estudos que as considerem sob o prisma do discurso.

Bibliografia

Adriano da G. Kury, *Novas lições de análise sintática,* São Paulo, Ática, 1990, 4ª ed.

Ana Maria Machado, *De olho nas penas*, Rio de Janeiro, Salamandra, 1985, 7ª ed.

Carlos H. da Rocha Lima, *Gramática normativa da língua portuguesa,* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988, 29ª ed.

Celso Cunha & Lindley Cintra, *Nova gramática do português contemporâneo,* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

Celso P. Luft, *Moderna gramática brasileira,* Porto Alegre, Globo, 1996, 13ª ed.

Evanildo Bechara, *Lições de português pela análise sintática,* Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1964, 3ªed.

Flávia de B. Carone, *Morfossintaxe,* São Paulo, Ática, 1988, 2ª ed.

Flávia de B. Carone, *Subordinação e coordenação: confrontos e contrastes*, São Paulo, Ática, 1993, 3ª ed.

Gladstone C. de Melo, *Gramática fundamental da língua portuguesa,* Rio de Janeiro, Acadêmica, 1970, 2ª ed.

Ingedore V. Koch, *Argumentação e linguagem*, São Paulo, Cortez, 1993, 3ª ed.

Joaquim Mattoso Câmara Jr., *Dicionário de lingüística e gramática,* Petrópolis, Vozes, 1984, 11ª ed.

José Carlos Azeredo, *Iniciação à sintaxe do português,* Rio de Janeiro, Zahar, 1990.

Luiz Ricardo Leitão(org), *Gramática crítica:o culto e o coloquial no português brasileiro,* Rio de Janeiro, Oficina do Autor, 1998, 3ª ed.

Lygia B. Nunes, *Meu amigo pintor*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1990.

Lygia B. Nunes, *Os Colegas*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1988, 17ª ed.

Maria Helena Mira Mateus *et al.*, *Gramática da língua portuguesa,* Lisboa, Caminho, 1989, 2ª ed.

Mário A. Perini, *Para uma nova gramática do português,* São Paulo, Ática, 1985.

Mário A. Perini , *Gramática descritiva do português*, São Paulo, Ática, 1995.

Othon M. Garcia, *Comunicação em prosa moderna*, Rio de Janeiro, FGV, 1987, 7ª ed.

Rosa V. Mattos e Silva, *Tradição gramatical e gramática tradicional*, São Paulo, Contexto, 1989.

Sylvia Orthof, *Uma estória de telhados*, Rio de Janeiro, Memórias Futuras, 1985, 3ª ed.

Filologia é o estudo da língua na literatura: a visão de J. Mattoso Câmara Jr.

José Pereira da Silva
UERJ

Introdução

O objetivo desse trabalho é apresentar alguns textos de Joaquim Mattoso Câmara Júnior, a partir dos quais fique bastante clara a idéia que esse grande lingüista brasileiro tinha a respeito da Filologia.

Preocupados com o *status* em que se encontram os estudos filológicos na visão dos organizadores das áreas de conhecimento do CNPq e de outros órgãos de ensino e pesquisa no Barasil, os filólogos brasileiros estão se reunindo periodicamente para discutir uma definição de política acadêmica para conseguirem a inclusão de "Filologia" como uma área, subárea ou especialidade do conhecimento naquele quadro do CNPq e das demais agências de fomento à pesquisa e de ensino superior. Por isto, publicam-se aqui alguns trechos do da obra do mais conceituado lingüista brasileiro falecido, extraídos de algumas de suas mais importantes obras, tais como o *Dicionário de Lingüística e Gramática,* os *Dispersos,* a *História da Lingüística* e os *Princípios de Lingüística Geral.*

Segundo o Prof. Joaquim Mattoso Câmara Júnior (CÂMARA JR., 1986, 117),

Filologia é um helenismo que significa literalmente "amor à ciência", usado a princípio com o sentido de erudição, especialmente quando interessada na exegese dos textos literários. Hoje designa, estritamente, o estudo da língua na literatura, distinto, portanto, da Lingüística. Há, porém, um sentido mais lato para Filologia, muito generalizado em português; assim Leite de Vasconcelos entende por Filologia portuguesa "o estudo da nossa língua em toda a sua plenitude, e o dos textos em prosa e em verso, que servem para a documentar" (VASCONCELOS, 1926, 9)[1], o que vem a ser o estudo lingüístico, especialmente diacrônico, focalizado no exame dos textos escritos em vez da pesquisa na língua oral por inquérito com informantes.

A Filologia "pressupõe uma língua culta e uma língua escrita", diz Mattoso no verbete "Lingüística" de seu *Dicionário de Lingüística e Gramática*.

Em seus *Princípios de Lingüística Geral* (p. 284), Mattoso lembra:

Em princípio, a língua literária fixa-se na imitação de certos modelos, e algumas vezes na de modelos estrangeiros, como os franceses atualmente entre nós, ou os gregos na Roma de Augusto. Além disso, apresenta convenções próprias e apóia-se em sobrevivências de fases anteriores da língua. "É sempre de um sistema lingüístico anterior a ele que ele deve partir", diz, do poeta em geral, Vandryes. (VANDRYES, 1933, 43)

Por isso, o estudo da língua da literatura constitui uma exegese a que se chama Filologia e que convém manter, na conceituação e na nomenclatura, bem distinta da Lingüística, ao contrário do que se faz às vezes.

Lingüística ou Filologia?

A confusão entre as definições de Lingüística e Filologia começa com Max Müller, o primeiro lingüista que escreve e ensina em muitos outros países europeus e inaugura, na Universidade de Oxford, o estudo da Lingüística sob o nome de Filologia Comparada, ensina Mattoso:

Dessa forma, a cuidadosa distinção, feita por Schleicher, entre lingüística e filologia foi posta de lado e o uso inglês teve início tomando filologia como sinônimo de lingüística. A confusão ficou no ar a partir do momento em que a filologia clássica aceitou a abordagem lingüística. Ademais, como já vimos, os primeiros lingüistas comparativos eram também filólogos sanscritistas e a gramática comparativa, referindo-se às línguas mortas, dependia da interpretação dos textos escritos. Por todas estas razões, uma nítida separação entre filologia e lingüística não foi rigorosamente mantida, mesmo na Alemanha, apesar da atitude de Schleicher.

Max Müller era um orientalista muito competente no sentido mais amplo do termo. Era também filólogo sanscritista. Seu primeiro trabalho na Inglaterra foi a edição crítica do *Rig-Veda*, a parte dos *Vedas* contendo os mais antigos e os mais genuínos hinos religiosos do Índico. (CÂMARA JR., 1986-a, 56)

A Filologia na História da Lingüística

Na *História da Lingüística*, Joaquim Mattoso Câmara Júnior lembra que, em oposição ao *estudo do certo e*

errado e o estudo da língua estrangeira, em que consideramos o estímulo proveniente de uma diferença lingüística contemporânea, podemos também considerar a diferença em que a fala atual é comparada com as formas lingüísticas escritas do passado:

Há a necessidade de compreender-se textos antigos cuja língua é obsoleta. Esta necessidade dá lugar a um novo tipo de comparação – a da linguagem do passado com a do presente.

Em qualquer estado complexo, com tradição governamental, esta necessidade está viva e operante. Mas ela se faz mais agudamente sentida nos domínios da literatura. A literatura é uma atividade da linguagem na qual a língua entra com o seu próprio risco, ao lado da intenção comunicativa. Isto leva, naturalmente, a se encarar a língua de um modo mais consciente do que no caso das outras atividades da linguagem. Esta situação se torna mais profunda quando nos deparamos com textos literários do passado. Devemos compreender os traços lingüísticos obsoletos a fim de captar a mensagem artística. Um estudo da linguagem desses textos torna-se, então, imperativo.

Temos, então, um terceiro fator para o estudo da linguagem. Este tipo de estudo tem sido chamado de filologia a partir dos gregos e, aqui, manteremos o termo. Chamaremos, então, este terceiro tipo de estudo da linguagem de *O Estudo Filológico da Linguagem*. (CÂMARA JR., 1986-a, 10-11)

No mesmo capítulo, ainda acrescenta Mattoso Câmara, em tom explicativo:

Na filologia os homens estão cônscios de um contraste entre os traços lingüísticos do presente. O contraste é, porém, visto de um modo estático. "A" é conhecido como diferente de "B" mas "A" não é visto como a causa de "B" ou "B" como conseqüência de "A". Não são imaginados como pontos relacionados numa linha de desenvolvimento. A lacuna entre o conceito filológico e a concepção da linguagem está claramente ilustrada quando confrontamos aquilo que a filologia grega chamou de *metaplasmo* com a idéia de alternância sonora, elaborada pela lingüística moderna. (CÂMARA JR., 1986-a, 12)

Diz Mattoso Câmara que, na Antigüidade, o estudo da linguagem foi totalmente desenvolvido na Índia e na Grécia, prevalecendo na Índia o aspecto 'filológico' da linguagem e a preocupação com a compreensão correta dos antigos textos religiosos dos *Vedas.* (CÂMARA JR., 1986-a, 15)

O *Nirukta* (Explanação) é o mais antigo tratado sobre a linguagem preservado até hoje, na Índia. É, na realidade, uma explicação das palavras do *Rigveda* que já se haviam tornado obscuras quatro séculos antes de Cristo. E foi a orientação filológica que estimulou a composição das *Kosas* para o sânscrito clássico, correspondentes aos nossos dicionários, tais como o *Amarakosa* ou dicionário de *Amera*, seis séculos antes de Cristo. (CÂMARA JR., 1986-a, 16)

É também Mattoso Câmara Júnior quem informa:

A filologia é a grande tarefa do estudo da linguagem durante o período helenístico em Alexandria. Seu objetivo principal foi a explanação dos textos dos antigos poetas, principalmente Homero. Como a antiga literatura grega usava dialetos locais e velhas formas do discurso que tinha se tornado obsoletas em face da expansão do dialeto ático como língua comum a toda a Grécia (χ ο ι ν η), os filólogos alexandrinos eram levados a estudar as antigas fases da língua e os traços distintivos dos dialetos gregos. Assim, em um dicionário de Hesíquio, que viveu provavelmente no século V de nossa era, encontramos não somente palavras áticas mas, também, vocábulos de outros dialetos gregos, do latim e, mesmo, de muitas línguas 'não clássicas', tais como o egípcio, o acadiano, o lídio, o persa, o frígio, o fenício, o cita e o parto. Vemos, assim, o início do estudo 'de língua estrangeira' como conseqüência do estudo 'filológico'.

Os principais filólogos do período alexandrino foram Zenódoto (no século IV ou III aC.); Aristarco, famoso como intérprete de Homero; e Apolônio Díscolo.

O estudo filológico misturava-se, naturalmente, com as asserções gramaticais de caráter normativo e com pontos de vista filosóficos [...] (CÂMARA JR., 1986-a, 19)

Joaquim Mattoso Câmara Júnior, na sua *História da Lingüística*, p. 36-37, apresenta-nos as seguintes informações, relativas à filologia clássica e à filologia sânscrita principalmente, que se desenvolveram no século XIX:

August Schlegel, irmão de Friedrich Schlegel, foi professor de sânscrito na Universidade de Bonn. Ele e seu discípulo, o norueguês Christian Lassen, foram os fundadores da filologia sânscrita na Europa. Assim se criou o estudo filológico do sânscrito. Os *Vedas*, antigos hinos religiosos do povo hindu, o *Mahabharata* e o *Ramayana*, tradicionais epopéias, as obras dramáticas da literatura hindu e os tratados filosóficos e religiosos do Bramanismo e do Budismo passaram a ser comentados e debatidos do mesmo modo que a filologia clássica procedia em relação a Homero e aos grandes autores antigos da Grécia e de Roma.

A partir de então, durante o século XIX, se desenvolveu com intensidade o estudo filológico do sânscrito.

Podemos citar entre os sanscritistas do século XIX Niels Westergaard, Theodor Bentey, Otto Bohtling e Gudolf Roth, estes dois últimos autores de um dicionário do sânscrito em 7 volumes, bem como o francês Euge Burnouf.

Alguns desses mestres também se dedicaram ao estudo filológico das línguas da Pérsia antiga. O pioneiro foi aqui um viajante francês, Anguetil du Perron, no século XVIII, que viveu muito tempo entre os Parsis, aderentes de Zoroastro, que tinham se refugiado na Índia durante o domínio maometano da Pérsia. Ramus Ras revelou um grande interesse pela língua do *Avesta*, o livro sagrado da Pérsia antiga. Na interpretação dessa obra, salientaram-se Burnouf, Westergaard e o alemão Christian Bartholomae, cujo dicionário dá uma interpretação cabal do texto persa.

Ao mesmo tempo continuava a filosofia greco-latina, iniciada na Renascença. No século XIX essa filologia clássica fez um grande progresso na crítica dos textos, isto é, no método de comparar os diferentes manuscritos gregos e latinos de uma obra dada para descobrir interpretações, omissões e erros de copistas. Mas o principal avanço na filologia da época foi feito pelo mestre alemão Georg Curtius, que nos meados do século XIX associou a filologia grega com a lingüística histórico-comparativa (textos em Arens, 1955, 242-251). Para o latim uma nova orientação coube ao dinamarquês J. Madvig. Pode-se dizer, portanto, que no século XIX o estudo "pré-lingüístico" da filologia foi ligado ao domínio da lingüística propriamente dita, ficando como um ramo especializado dessa ciência.

O estudo filológico também se estendeu às línguas medievais da Europa, o que decorreu principalmente da importância que o romantismo dava à Idade Média e a todos os seus aspectos culturais.

Até o aparecimento de Augusto Schleicher, com a pretensão de colocar a lingüística no âmbito das ciências da Natureza, ela estava mais ou menos interligada à filologia, visto que todos os estudos lingüísticos se baseavam nos textos, que eram editados, interpretados e desenvolvidos.

Escreve J. Mattoso Câmara Júnior:

Vimos que Bopp era um mestre na filologia do sânscrito e assim foram os indo-europeístas que o seguiram. Grimm, da mesma forma, foi um dos mais competentes filólogos germânicos. Mesmo a filologia clássica, que se concentrava em torno do grego e do latim, que a princípio se mantivera à parte em relação à lingüística, estava com esta envolvida em conseqüência da atitude de Georg Curtius e outros estudiosos de menor importância, os quais eram tanto lingüistas como filólogos clássicos.

Schleicher, ao contrário, intitulava-se apenas um lingüista e reclamava para esta ciência o lugar de ciência natural, oposta à filologia, que via como um ramo da história. (CÂMARA JR., 1986-a, 50-51)

A Língua: Objeto de Estudo da Filologia

Apesar de parecer óbvio o que é língua, é válida a apresentação do conceito de Mattoso Câmara sobre o assunto.

Entendendo que língua é o sistema de sons vocais pelos quais se processa o uso da linguagem numa comunidade humana, escreve:

Como sistema de linguagem, a língua compreende uma organização de sons vocais específicos, ou fonemas, com que se constroem as formas lingüísticas , e uma língua se distingue de outra pelo sistema de fonemas e pelo sistema de formas, bem como pelos padrões frasais, em que essas formas se ordenam na comunicação lingüística ou frase. Da estrutura específica de cada língua resulta a falta de inteligibilidade entre homens de línguas diversas, quando cada qual não aprendeu previamente o sistema de linguagem de cada um dos outros.

Por outro lado (acrescenta pouco depois), pode faltar ou ficar prejudicada a inteligibilidade entre interlocutores da mesma língua por deficiência do discurso. O que define uma língua, em face das demais, é a sua estrutura, que estabelece oposições específicas de fonemas e formas. De acordo com a estrutura, se tem uma nova língua a partir de um momento da evolução de uma língua dada (ex.: o português em face do latim) ou se distinguem num território contínuo duas ou mais línguas que são evolução de uma única língua (ex.: na Península Ibérica, a língua portuguesa, em face da língua castelhana, ou espanhola, e da língua catalã, todas provenientes do latim).

Há, entretanto, uma hierarquia nas oposições lingüísticas e são as fundamentais, ou primárias, que definem essencialmente uma língua em face das demais línguas. As oposições superficiais, ou secundárias, criam dentro de uma língua as divisões chamadas falares, que por sua vez são agrupáveis em dialetos. Daí, o conceito de língua regional, ou falar, e língua comum, que abrange todos os falares na base de um sistema de oposições lingüísticas fundamentais. Na língua comum, ou língua nacional, isto é, comum a toda uma nação, tende a constituir-se, a partir de certo estágio de civilização, uma modalidade de seu uso, dita língua culta, que serve para as comunicações mais elaboradas da vida social e para as atividades superiores do

espírito. Superpõe-se à língua cotidiana, e dela se distingue principalmente – a) pela maior nitidez e constância na fonação, b) pela maior coerência e fixidez nas formas gramaticais, c) pela maior riqueza e sutileza do léxico. É na base da língua culta que se constitui a língua escrita, cuja mais alta expressão é a modalidade empregada na Literatura, e chamada LÍNGUA LITERÁRIA. A língua cotidiana, por sua vez, apresenta gradações, que vão até à língua popular, caracterizada pelos vulgarismos**,** e até à gíria. (CÂMARA JR., 1986, 158-159)

Lingüística não é Filologia

Lingüística é o estudo da linguagem humana considerada na base da sua manifestação como língua. Trata-se de uma ciência desinteressada, que observa e interpreta os fenômenos lingüísticos para depreender os princípios fundamentais que regem a organização e o funcionamento da faculdade da linguagem entre os homens – a) numa dada língua, b) numa família ou bloco de línguas, c) nas línguas em geral (cf. CÂMARA JR., 1986, 159)

Continuando, no mesmo verbete "Lingüística", acrescenta Mattoso:

A Lingüística é uma ciência recente, pois data do século XIX o estudo científico e desinteressado dos fenômenos lingüísticos. A princípio, concentrava-se nos fenômenos de mudança lingüística através do tempo como Lingüística Comparativa, especialmente indo-européia, baseada na técnica do comparativismo. Hoje alargou-se-lhe o âmbito, distinguindo-se, ao lado do estudo histórico (Lingüística Diacrônica), o estudo descritivo (Lingüística Sincrônica), porque "a fixidez aparente da língua, sendo uma realidade social, é que a permite funcionar nos grupos humanos como meio essencial de comunicação e esteio de toda a vida mental – individual e coletiva" (CÂMARA JR., 1977, 39-40). (CÂMARA JR., 1986, 160)

Literatura e a Língua Estudada na Filologia

Para Mattoso Câmara, Literatura é a manifestação de língua escrita feita para o público geral de leitores ou, em sentido restrito, a aplicação da linguagem com objetivo artístico, poético. (Cf. CÂMARA JR., 1986, 161)

Neste sentido, transcende do conceito de "letra" (latim littera) e pode ser oral ou escrita, ou antes, cria-se como atividade estética oral, que se encontra sempre nas sociedades ágrafas sob o aspecto de hinos religiosos, cantos guerreiros, fábulas, mitos, cantigas de roda e acalanto, adágios, etc., e continua como parte do folclore nas sociedades que possuem língua escrita e uma literatura escrita inteiramente desenvolvida da literatura oral primitiva ou, em maior ou menor parte, inspirada na literatura escrita de outro povo. A distinção entre – a) literatura oral, e – b) literatura escrita, nos povos de cultura mais elaborada, ditos "civilizados", tem certa correspondência, mas não absoluta, entre – a) literatura popular, e – b) literatura culta, conforme se trata – a) de composições despretensiosas, às vezes anônimas, para entretenimento das camadas populares, ou – b) de obras complexas, com intenções cultas superiores. Assim, no nordeste brasileiro, há uma literatura popular, que é em princípio oral, criada pelos chamados "cantadores" com uma tradição literária própria (cf. MOTA, 1978).

A língua empregada na Literatura tem o nome de língua literária, e diverge em seu conceito, segundo o sentido lato ou sentido rigoroso que se dá ao termo literatura. No primeiro sentido, é uma língua escrita submetida a uma norma escrita, que é estudada, explicada e interpretada na Filologia. No segundo sentido, é a língua poética, isto é, a língua a serviço da criação estética, utilizando sistematicamente recursos estilísticos e convenções próprias de objetivo artístico; esses recursos e convenções variam de época para época e caracterizam os grupos de literatos associados entre si por uma comunidade de ideais estéticos sob o nome de escolas literárias, muitas vezes abrangendo vários povos de línguas diferentes e superpondo-se às diferenças de língua nacional.

Quando dois ou mais povos têm a mesma língua nacional, a língua literária, num e noutro sentido, se diversifica um tanto de povo para povo, como acontece na língua literária entre Portugal e o Brasil. Uma das peculiaridades da língua literária, aplicada à atividade poética, é poder ser arcaizante, isto é, lançar mão, para os seus fins especiais, do arcaísmo.

A Pesquisa Filológica no Brasil

Quanto à pesquisa filológica no passado, disse Mattoso Câmara, em comunicação apresentada em setembro de 1966 em Cambridge e em Nova York:

É digno de nota que, recorrendo embora quase exclusivamente à língua de literatura para estabelecer uma norma lingüística e a teoria gramatical, os *scholars* brasileiros do passado não desenvolveram paralelamente com afinco a pesquisa filológica dos textos literários.

Em referência ao estabelecimento crítico dos textos, que eram assim continuamente invocados, reinava a maior displicência. (CÂMARA JR., 1972, 206)

Quanto à pesquisa filológica no presente, na década de 60, a situação é francamente promissora (CÂMARA JR., 1972, 217-219):

A importância da exatidão dos textos antigos passou a ser muito melhor compreendida e valorizada. Estendeu-se até à interpretação crítica dos textos medievais e dos velhos códices.

Uma grande figura nesta última atividade foi Serafim da Silva Neto. Deu-nos uma edição crítica de um pequeno livro de André de Resende, que descobriu na nossa Biblioteca nacional e dedicou-se aos manuscritos da Idade Média portuguesa com competência e entusiasmo. Quando morreu prematuramente em 1961 estava a braços com um grande empreendimento nesse sentido: uma edição crítica de *A Bíblia medieval portuguesa*, nome sob o qual ele colocava os variados e parciais textos bíblicos em traduções do português arcaico. Foi, ao mesmo tempo, um doutrinador da boa técnica filológica, especialmente com um Guia sobre os *Textos medievais portugueses e seus problemas* (SILVA NETO, 1956).

De geração muito anterior, o Padre Augusto Magne deu afinal uma edição crítica da *Demanda do Santo Graal*, segundo um manuscrito existente na Biblioteca Real de Viena, que ele leu e interpretou na íntegra. O texto, constante do segundo volume, é antes uma versão que num ou noutro ponto caprichosamente se afasta do original; mas em seguida veio uma nova edição rigorosamente fiel às folhas do códice, que são fotostaticamente reproduzidas ao lado de cada página com a leitura crítica (MAGNE, 1955).

Ainda neste âmbito, merecem especial menção os trabalhos de Celso Cunha sobre cantigas de trovadores medievais. São novas edições críticas na base de anteriores, que são cuidadosamente pesadas e cotejadas, com novas soluções de muitos problemas de leitura e um valioso aparato crítico (CUNHA, 1949, 1956).

Do ponto de vista especificamente brasileiro, entretanto, tem maior significação a aplicação da boa técnica filológica aos textos da literatura brasileira, cujas edições no passado vimos muito deixarem a desejar. Aí se destacou Sousa da Silveira, em continuação de uma atividade em que já se tinha salientado antes. A sua edição crítica das obras de Casimiro de Abreu (SILVEIRA, 1940) vale como um modelo nesse particular. Gladstone Chaves de Melo, ligado profissionalmente a Sousa da Silveira e ao Padre Magne, fez por sua vez uma edição crítica de *Iracema* de José de Alencar, com um estudo complementar sobre a posição de Alencar na questão da língua literária nacional (MELO, 1948).

Um grande propulsor da pesquisa filológica foi o Instituto Nacional do Livro, como departamento cultural do Ministério da Educação e confiado desde a sua criação à direção de Augusto Meyer. O Instituto patrocinou um grande número de edições críticas, particularmente de obras da literatura brasileira, e apoiou o trabalho de uma comissão para uma publicação modelar da obra de Machado de Assis, em que já saiu o *Brás Cubas*. É parte do trabalho dessa Comissão a monografia de Antonio Houaiss, traçando normas e critérios para a publicação cogitada (HOUAISS, 1959).

O clima que assim se criou, favoreceu empreendimentos de editoras particulares no mesmo sentido, e tivemos já edições críticas de vários autores brasileiros sob a responsabilidade de certos *scholars* de prestígio. Nem sempre, porém, os resultados têm sido impecáveis. O aparelhamento técnico defeituoso de nossas tipografias, sem corpo de revisores e com operários muitas vezes incipientes, propicia os erros tipográficos, que não raro mareiam essas edições e nos tiram a confiança integral no texto.

Por outro lado, há certos problemas cujas soluções em geral recebidas nem sempre são satisfatórias. O preparador do texto considera com demasiada liberdade a questão da virgulação, adotando um critério rígido, baseado no uso corrente mas muitas vezes em discrepância com as intenções do autor, que passa a ser corrigido e portanto falseado. A uniformização da grafia é outro assunto que leva a infidelidades; a forma escrita tem muitas vezes implicações estilísticas e gramaticais, que a redução à ortografia atual suprime indevidamente. Outra questão digna de atenção é o uso dos diacríticos, a interpretação da prosódia do autor em palavras de acentuação controvertida e o vexatório problema da acentuação da partícula *a*, em que através da nossa literatura tem reinado ora a discordância heterodoxa com a disciplina gramatical, como em Alencar, ora a hesitação e a incoerência, como deve ser o caso de Martins Pena.

Conclusão

Filologia é uma disciplina que já teve uma abrangência extremamente ampla, no período em que todos os estudos lingüísticos se fundamentavam nos textos, sem qualquer atenção à língua oral ou popular.

Mas, ainda hoje, não é possível estudar seriamente a língua literária e as fases arcaicas de qualquer língua sem o auxílio da Filologia: o estudo da língua literária é matéria filológica.

Bibliografia

CÂMARA JR., J. Mattoso. *Dispersos de J. Mattoso Câmara Jr.* Seleção e introdução por Carlos Eduardo Falcão Uchôa. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 1972.

— — — . *Princípios de Lingüística Geral*: como introdução aos estudos superiores da língua portuguesa. 5ª ed. Rio de Janeiro : Padrão, 1977.

— — — . *Dicionário de Lingüística e gramática: referente à língua portuguesa.* 13ª ed. Petrópolis : Vozes, 1986.

— — — . *História da Lingüística.* 4ª ed. Tradução de Maria do Amparo Barbosa de Azevedo. Petrópolis : Vozes, 1986-a.

CUNHA, Celso Ferreira da. *O cancioneiro de Joan Zorro.* Rio de Janeiro, 1949.

— — — . *O cancioneiro de Martin Codax.* Rio de Janeiro, 1956.

HOUAISS, Antonio. Introdução ao texto crítico das Memórias Póstumas de Brás Cubas de Machado de Assis*. IV Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros.* Bahia, 1959.

MAGNE, Augusto. *A demanda do Santo Graal*. Reprodução fac-similar e transcrição crítica do códice 2594 da Biblioteca Nacional de Viena. Rio de Janeiro, 1955.

MELO, Gladstone Chaves de. Apêndice, introdução e notas. *In* ALENCAR, José de. *Iracema* (*Lenda do Ceará*). Rio de Janeiro, 1948.

MOTA, Leonardo. *Cantadores.* 5ª ed. Rio de Janeiro : Cátedra, 1978. (A 1ª ed. é de 1921).

SILVA NETO, Serafim da. *Textos medievais portugueses e seus problemas.* Rio de Janeiro : Casa de Rui Barbosa, 1956.

SILVEIRA, Souza da. *Obras completas de Casimiro de Abreu.* Organização, apuração do texto, escorço biográfico e notas por... Rio de Janeiro, 1940.

VANDRYES, J. Les Tâches de la Linguistique Statique. *Journal de Psychologie*, numéro exceptionnel. Paris, 1933.

VASCONCELOS, J. Leite de. *Lições de Filologia Portuguesa*. 3ª ed., comemorativa do centenário do nascimento do autor. Enriquecida com notas do autor, prefaciada e anotada por Serafim da Silva Neto. Rio de Janeiro : Livros de Portugal, 1959 . (A edição de 1926 é a 2ª e saiu pela Biblioteca Nacional de Lisboa. Em 1966, a terceira edição foi reimpressa, modificando-se apenas a capa, onde indicou tratar-se da quarta edição).

Nota

1. Na 3ª edição (p. 9), Leite de Vasconcelos melhora a redação desta definição, dizendo ser a "FILOLOGIA PORTUGUESA o estudo da nossa língua em toda a sua amplitude, no tempo e no espaço, e acessoriamente o da literatura, olhada sobretudo como documento formal da mesma língua".

Histórias pós-coloniais: a língua portuguesa
e os usos da diversidade cultural em Moçambique

Lorenzo Macagno
Doutorando: Programa de Pós-Graduação
em Sociologia e Antropologia / IFCS - UFRJ

"As pessoas, para não se sentirem fora do seu Mundo,
procuram agarrar-se a qualquer coisa firme: 'de onde é
que eu venho? O meu pai, a minha mãe?'..., e agarrar-se"
José Craveirinha

"...aqueles bons velhos tempos do canibalismo
e da queima de viuvas se foram para sempre"
Clifford Geertz

1- Introdução

Durante a etapa colonial (1895-1974) Portugal manteve para Moçambique um discurso assimilacionista. Segundo esse discurso a língua portuguesa cumpriria um rol central para os *indígenas* se tornar *assimilados* e, desta forma, se emancipar dos seus "usos e costumes"[1].

Com a chegada da independência, a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) adota a língua portuguesa como língua oficial e de unidade nacional. Essa decisão corresponde ao princípio de apropriação do idioma do colonizador pelo colonizado, fazendo dele um "instrumento de libertação".

Já nos últimos dez anos, aconteceram em Moçambique discussões sobre o papel da língua portuguesa em uma sociedade multilingue. Essas discussões vêm acompanhadas de um discurso sobre a diversidade num contexto pós-colonial no qual as representações sobre a identidade (dentre elas as políticas sobre a identidade lingüística) assumiram formas complexas e heterogêneas. A presente comunicação pretende abordar essas discussões recentes e seus dilemas, após um século de políticas culturais assimilacionistas e políticas educativas baseadas no mono-linguismo.

2- Educação e a língua portuguesa na etapa colonial e socialista

Durante a etapa colonial o papel central na educação o tiveram as missões religiosas. No fim do século passado Antônio Enes exigia que as missões tivessem um caráter menos religioso e mais "civilizador". Mas será na etapa do Estado Novo que se procura instaurar uma política educativa sistemática na qual a Igreja Católica desempenhará papel central. É importante assinalar que no período pós-república portuguesa se cria uma legislação concernente às atividades de educação das Missões, proibindo o uso de línguas locais africanas -leis de 1921 e 1929-

Embora os privilégios das missões católicas já fossem abordados no Ato Colonial de 1930, o acordo do estado colonial com a Igreja Católica adquire caráter orgânico quando é estabelecido o *Estatuto Missionário*, em 1941. Ali, consta que o ensino especialmente destinado aos "indígenas" deverá ser inteiramente confiado ao pessoal missionário e aos auxiliares .

Em detrimento de outras missões -como as de tipo protestante- a educação indígena ficou nas mãos da Igreja Católica. Isto perpetuou o sistema dual do Indigenato, desta vez, no âmbito da educação. Assim, se buscará instrumentalizar dois sistemas: um para os africanos e sob o ensino da Igreja Católica -o **ensino de adaptação**- e outro para europeus e africanos assimilados - o **ensino oficial**-.

O ensino de adaptação -chamado de "ensino rudimentar" até 1956- era da responsabilidade, como dissemos, das missões católico-romanas. Teoricamente, neste período de três anos as escolas rudimentais introduziam as crianças africanas na linguagem e na cultura portuguesa, a fim de levá-las ao nível das crianças portuguesas matriculadas na escola primaria.

A partir do artigo 68 do *Estatuto Missionário*, podemos deduzir que o objetivo do controle educacional tinha dois aspectos. Em primeiro lugar, transformar os africanos em "verdadeiros portugueses" e levá-los assim a aceitar a autoridade portuguesa; em segundo lugar, utilizar o ensino para formar bons trabalhadores agrícolas e artífices que viriam a garantir a rendibilidade da economia colonial . Ao garantir a presença da "missão educadora" da Igreja, o estado colonial evitava desperdiçar recursos financeiros num verdadeiro programa educativo. O resultado dessa política foi que muito poucos puderam ultrapassar a barreira da

educação rudimentar -ou ensino de adaptação-.

Segundo Teresa Cruz e Silva, durante o Estado Novo, as missões protestantes -especialmente a Missão Suíça- tiveram que criar novas formas e métodos de trabalho para fazer face às barreiras criadas pela legislação vigente. Assim, os missionários protestantes organizaram cursos de alfabetização, trabalho considerado clandestino por causa da utilização de línguas locais, o que não estava legalmente autorizado[2].

Finalmente, tal como o próprio Mondlane adverte, se o sistema de educação baseado nas missões católicas teve a finalidade de educar o africano na civilização portuguesa, deve-se reconhecer que fracassou. Do lado dos missionários e de suas hierarquias argumentava-se que a contribuição econômica para a educação católica era escassa, e isto explicaria a falta de êxito. Em 1959, por exemplo, havia 392.796 crianças recebendo o ensino de adaptação, embora só 6.982 tenham conseguido entrar na escola primária. Era de se prever que a educação baseada nos termos do *Estatuto Missionário* não poderia durar muito. No início de 1960, a elaboração de programas educativos para a África passou novamente às mãos do Ministério de Educação de Lisboa.

A noção de "educação" no período de pós-independencia teve uma definição ampla. Durante os anos de luta armada o próprio processo revolucionário se referia em geral a FRELIMO, como a "escola" (Marshall; 1985: 156).Um slogan da FRELIMO durante o período de luta armada era "Educar ao homem para ganhar a guerra, criar uma nova sociedade e desenvolver o país". Este processo devia conduzir ao surgimento do "homem novo", é dizer a um sujeito emancipado, não já dos "usos e costumes", senão da tradição, do tribalismo, do feudalismo e do passado colonial. O desafio era "matar a tribo, para construir a nação", segundo palavras do próprio Samora Machel. Assim, o português foi adotado como a língua de unidade nacional e -como diz Newitt (1995)-, FRELIMO fez esforços para alfabetizar às pessoas, com maior ênfase, inclusive que os próprios portugueses unos anos antes.

Esta tentativa de fazer "tabula rasa" com o passado -excetuando a língua portuguesa-, já começa a tomar forma quando em 1977, com o terceiro Congresso, FRELIMO se declara partido marxista-leninista. O partido assume uma função de vanguarda e um caráter "intelectualista" que se torna evidente na composição de seus próprios quadros dirigentes.

Imediatamente depois da independência se criam os chamados Grupos dinamizadores com a intenção de mobilizar as populações em torno às políticas do novo governo. Ademais de funções políticas e administrativas, os GD teriam como tarefa estimular as atividades educativas nos lugares de trabalho e ao nível das comunidades. Estes grupos comportavam espaços de discussão e de formação procurando romper tanto com as supervivencias do passado colonial, como com o que se considerava como "tradicional", "obscurantista". Onde os Grupos dinamizadores entram em atividade, muitas formas de relação entre os chefes tradicionais e a população começam a desaparecer. Porém, ao parecer, os GD não penetraram nas esferas mais íntimas, como determinadas cerimônias consideradas "retrógradas" -rituais fúnebres, ritos de iniciação, invocação dos antepassados, etc-

3- Problemas recentes: a língua portuguesa numa sociedade multilíngue

A partir dos anos 80, com o fim da guerra fria, o governo inicia um programa de reformas econômicas e políticas. Posteriormente, o processo de pacificação iniciado a princípios dos 90 em Roma entre RENAMO e FRELIMO abre novos debates e discussões em torno a políticas culturais e educativas. Os três anos que durou este diálogo, até à assinatura do Acordo Geral de Paz trouxe modificações relevantes à situação política moçambicana; assim o grupo dirigente da Renamo ganhou experiência política e diplomática e conseguiu modificar a sua imagem, principalmente no plano internacional .

Por outro lado, o Governo e o Partido Frelimo tiveram que adequar-se aos compromissos assumidos em Roma, abrindo novos espaços de tolerância democrática na sociedade. Isto permitiu, por exemplo, que em 1993, na 1ra Conferência Nacional sobre Cultura, promovida pelo Ministério da Cultura, se discutiram questões relativas à religião, "médicos tradicionais", as línguas nacionais, etnia, identidade nacional. Assim, "*...contra a homogeneidade cultural socialista, recomendam, por exemplo, que a 'identidade nacional não deve ser vista como um modelo único e uniforme para todo o Moçambique, pois a identidade cultural reside nos elementos comuns a todas as culturas moçambicanas, que a consciência nacional tenha relação com a identidade cultural moçambicana fazendo, sempre que possível e necessário, um retorno ao passado e que os valores culturais, sejam eles urbanos ou rurais, sejam considerados elementos com função social específica'*" (Ministério da Cultura e Juventude; apud. Fry, 1995).

É neste contexto, que se promove a divulgação das línguas moçambicanas e se abre a possibilidade da quebra do monopólio do português nas escolas, introduzindo-as no Sistema Nacional de Educação. A partir de 1979, se inicia um debate que continua até hoje. Nesse ano se realiza em Maputo o Primeiro Seminário Nacional sobre Ensino da Língua Portuguesa. Ali sublinhou-se a necessidade de aprofundar o estudo das línguas Moçambicanas de modo a poderem desempenhar um papel importante no desenvolvimento científico e cultural do país. Foi esse um primeiro antecedente que contribuiu para a criação do Núcleo de

Estudos de Línguas Moçambicanas (NELIMO) na Faculdade de Letras da Universidade Eduardo Mondlane. Dez anos depois, NELIMO publica um amplo relatório sobre os resultados do Primeiro Seminário sobre a Padronização da Ortografia de Línguas Moçambicanas. Em 1993 se organiza em Maputo (no Centro de Estudos Brasileiros) outro Seminário denominado "Cenários da Língua Portuguesa: a vitalidade do Idioma" que reuniu numerosos intelectuais e escritores pertencentes aos PALOP (Países de Língua Oficial Portuguesa) especialmente moçambicanos. Hoje, como veremos, alguns pesquisadores do INDE (Instituto de Desenvolvimento da Educação) começam a olhar para uma realidade lingüística complexa propondo projetos de educação bilíngüe.

4- Historias pós-coloniais: os usos (e abusos) da diversidade

Em setembro de 1996, um amplo grupo da comunidade católica da cidade de Beira, no centro de Moçambique, entrou em conflito contra o padre de uma paróquia. Mas, que tipo de conflito era esse?. Nem os médios de comunicação, nem os próprios partícipes do problema se inclinaram a falar em termos de conflito "étnico" e, nem sequer, "linguistico". Mas, depois de tudo, qual a causa do conflito?. Segundo a fonte, um grupo de falantes sena, recusou-se a participar das missas aduzindo que não eram celebradas nessa língua. Até esse momento, as missas celebravam-se com um sistema intercalado: português/ndau, um domingo, português/sena, outro domingo, e assim. O reclamo, então, orientou-se a exigir a realização da missa nas três línguas, simultaneamente (português, sena e ndau). O porta-voz da protesta se apressurou a advertir: "*Não há conflitos étnicos entre os senas e ndaus, conforme certas esferas sociais pretendem dar a entender...Se há esse conflito étnico, então não somos nós quem está a promovê-lo. É simplesmente um problema litúrgico e se os políticos querem aproveitar-se disso, então o arcebispo é culpado e deve recuar*"[3].

O problema referido no parágrafo anterior, remete a um tipo de uso da diversidade (neste caso, se se quer, linguística) que poderíamos encontrar em diversos contextos empíricos. Porém, o significado social, as disputas simbólicas e os contextos cognitivos desses "usos" podem diferir, marcadamente, conforme o caso. Só para dar, apenas, um par de exemplos, o reclamo do mencionado grupo sena, não poderia ser análogo ao reclamo que alguns grupos nacionalistas afrikaners fazem na África do Sul pós-apartheid, para continuar promovendo a sua língua[4], nem ao reclamo que um grupo de hispanos-latinos poderiam fazer no estado da Califórnia para impor o espanhol como segunda língua oficial. Há, em cada caso, um contexto de significados compartilhados no qual, cada reclamo e seus efeitos, devem-se compreender em relação à historia de cada grupo concreto e seus interlocutores.

O exemplo do reclamo dos falantes sena em Beira, pode, obviamente, evocar questões teóricas, mais o menos urgentes, sobre os limites da incomunicabilidade intercultural, ou sobre os conflitos gerados em volta de reclamos particularistas. Mas, além de tudo isto, o exemplo referido (poderíamos encontrar decenas) ilustra que, aquilo que em termos amplos poderíamos denominar "diversidade cultural" em Moçambique, constitui um campo de disputas e de busqueda de legitimidades que forma parte, de alguma maneira, do contidiano das pessoas.

A diversidade cultural em Moçambique, como dizemos, é um assunto que começou a ser discutido de forma decisiva e sistemática nos últimos dez anos. Isto é perceptível em vários campos da política cultural e de desenvolvimento, num contexto em que o fim da guerra civil e o processo de democratização multipartidaria, criaram um caldo de cultivo favorável a ditas discussões. Assim, as discussões em volta da diversidade linguística, étnica, religiosa, etc, são um elemento "transparente" à observação das relações e representações sociais em Moçambique, seja desde o estado e suas diferentes agencias, seja desde os âmbitos académicos, os médios de comunicação, as organizações não governamentais, etc.

Alguns sintomas desta preocupação pela diversidade, são facilmente identificáveis: debates ao redor do papel do português como língua oficial nacional e sua relação com eventuais estímulos à educação bilingue; discussões sobre o rol do chamado "poder tradicional" no marco de reformas do sistema de representação democrática; argumentos em volta dos perigos do regionalismo, "tribalismo", etc, como atentadores contra a unidade nacional. Neste processo, diversos porta-vozes assumem a autoridade para falar "em nome de" tal o qual grupo etnico-linguistico, ou tal o qual minoria religiosa, etc. Claro que, uma "língua", uma "etnia", ou um determinado grupo religioso ou de parentesco, não são substancias nitidamente identificáveis, nem essências inumáveis, nem "monadas" que se deslocam em seus espaços discretos e sólidos. Isto, a pesar dos esforços clasificatorios, baseados, por exemplo, em padronizações linguisticas, ou cartas etnográficas minuciosamente desenhadas. Ditas construções e "representações" sobre a diversidade são, certamente, importantes. Porém, mais importante ainda, é o uso concreto que as pessoas fazem dessa diversidade, seja em termos de "diacríticos", seja como uma forma de ressuscitar sentimentos primordialistas[5], seja, simplesmente, como estratégias para entrar, ou sair (segundo o caso) da modernidade[6].

Alguns meses depois do conflito acontecido na Beira, um jornal de Maputo (*Noticias, fevereiro,* 1997) anunciava que línguas nacionais africanas, das antigas colónias portuguesas, estavam sendo ministradas em Lisboa. A fonte indicada, reproduzia o depoimento de uma das alunas, quem afirmava que a língua

Ronga, poderá ajudá-la a compreender a forma como o escritor moçambicano Mia Couto, cria alguns dos seus famosos neologismos. A noticia vinda de Lisboa, evoca em nossa mente aquela metáfora de Clifford Geertz, segundo a qual, o mundo vai se parecendo em toda parte mais com um "bazar kuwaití" do que com um "clube de cavaleiros ingleses" (1996: 90). Com esta singular imagem, o antropólogo americano procurava ilustrar, sem duvidas, um processo de confusão e "collage" cultural para o qual o mundo se dirige; processo, aliás, cujas carateristicas são essencialmente diasporicas e desterritorializadas. Claro, que os falantes sena da comunidade católica da Beira não compartilham, seguramente, o mesmo universo cognitivo que os estudantes portugueses admiradores de Mia Couto. Mas ambos casos ilustram um tipo de uso da diversidade cultural que é produzido por um mesmo contexto. Isto é um contexto onde as relações entre o global e o local são permanentemente redefinidas.

Essa relação, sempre complexa, entre local e global também pode ser rastejada em outros casos onde os usos da diversidade lingüística constituem um assunto central. Tal é o caso, das políticas educativas.

Há vários anos existe em Moçambique um projecto do Instituto de Desenvolvimento da Educação (INDE) tentando desenvolver, ainda em fase experimental, um currículo bilingue para as crianças não falantes do português à altura da entrada na escola. O programa visa avaliar a eficácia do sistema de ensino bilíngüe no nível básico a partir da língua materna da criança, com passagem posterior para a língua portuguesa em fases seguintes[7]. Mas, o que queriamos sublinhar aquí é o fato de que esse empreendimento a nivel "local" é estimulado e apoiado por instituições "globais" como o Programa para o Desenvolvimento das Nações Unidas, o Banco Mundial e outras agências de Cooperação Internacional.

Nesse sentido, para entender os usos da diversidade lingüística em Moçambique devemos considerar uma complexa rede de relações entre as agências de cooperação internacional, o próprio estado nacional e os diferentes intelectuais moçambicanos e estrangeiros que intervêm no processo.

Assim, por exemplo a agência de Cooperação Sueca *Swedish International Development Authority* (SIDA) vem intervindo na área de educação já a partir da etapa socialista. Ultimamente, essa agencia tem estimulado, também, certas reflexões e encontros destinados a promover programas de educação bilíngüe[8].

De fato, o INDE, se baseia nas recomendações de um informe final produzido por essa agência sueca. Dito informe é o resultado de um trabalho realizado em colaboração pelo pessoal do INDE e do Centro de Pesquisa sobre Bilinguismo da Universidade de Estocolmo. Nesse trabalho podemos leer o seguinte:

> *"Nossa orientação básica para a educação em sociedades multilíngues é que o uso de línguas 'vernáculas' como medio de instrução, ao menos nos estádios iniciais, é uma alternativa mais viável que o uso da língua oficial, conhecida só por uma fração das crianças….Esta é uma suposição autoevidente por tras da influente recomendação da UNESCO de 1953, que afirma que cada criança deve receber educação inicial na sua língua materna"* (1993: 10).

Existe um conjunto de elementos que justificam esse emprendimento. Porém, basicamente, a justificação principal se baseia em argumentos de eficácia cognitiva. Assim, segundo os propulsores da educação bilíngüe em Moçambique, o ensino inicial na segunda língua (português) pode oferecer ao observador uma falsa aparência: que consiste em uma diferença notável entre a proficiência da linguagem e a correspondente habilidade da criança para usar essa nova linguagem na sua função cognitiva, quer dizer dentro da sua conceitualização e como base do pensamento (1993: 114).

Mas, além dos argumentos da eficácia (e ainda, dos bons discursos em nome da preservação cultural, que veiculam esses programas), o que interessa aquí é que estes reclamos operam, marcadamente, num contexto des-territorializado e globalizado de produção do conhecimento no qual o fluxo de pesquisadores, o intercâmbio de material bibliográfico, e as "parcerias" entre instituições de pesquisa são determinantes. Para dizé-lo de outra forma (e voltando a uma de nossas "histórias pos-coloniales" referidas antes), tanto o desejo daquela estudante de língua Ronga que, a partir de Portugal, quer entender os neologismos do escritor moçambicano Mia Couto, quanto os estimulos à educação bilingüe promovidos por agências de cooperação internacional e o INDE, são consequência de um mesmo contexto des-territorializado, no qual as tendencias de globalização e localização operam simultâneamente

É bom lembrar que esses projetos de educação bilingüe provocam certa desconfiança em alguns setores, que preanunciam o perigo de uma volta à tradição, ou uma espécie de regressão ao "tribalismo". Acreditamos que o assunto é mais complexo ainda, e de fato estas tendencias que podem parecer "primordialistas" ou "tradicionalistas" são, na verdade, a consequência de uma espécie de "modernidade pós-colonial" que na sua voracidade precisa da "tradição" para sobreviver e para se-reproduzir.

5- Conclusão: velhos problemas, novos interrogantes

É interessante constatar que esse grupo de investigadores moçambicanos do INDE e seus colegas suecos da Universidade de Estocolmo estão, conscientes ou inconcientemente reproduzindo o mesmo método de

educação que o etnógrafo e missionário suiço Henri A. Junod usava no início deste século na África do Sul e Moçambique[9].

Do ponto de vista pedagógico, dizia Junod, devia se-considerar a "criança Nativa" como um "pequeno Bantu", que tem apreendido no seu lar uma língua na qual a mente de seus antepassados está incorporada. Essa língua vernácula "…é mantida como o principal meio de sua educação". Segundo esse método:

> *"…A criança é ensinada primeiramente a ler, escrever e conhecer sua própria gramática. Os leitores devem avançar através do conteúdo de partes escolhidas de seu folclore, coletadas da história da sua tribo, descrições das características naturais de seu país. Porém de forma progressiva, devem ser introduzidas novas idéias no seu cérebro, às vezes explicadas no seu próprio dialeto: as quatro operações simples da aritmética, geografía do globo e história sagrada. Deve se ensinar inglês (português), também, mas não como se eles já conhecessem essa língua, e sim como língua que ainda é estranha"* (Junod, 1905: 2-3).

Assim a estrategia consistira em usar, a título instrumental, a língua materna nos primeiros anos e implementar, gradualmente o português nos graus avançados. Segundo o proprio Junod, em Moçambique, com os auspicios do Governador Freire de Andrade, foi seguido este método até 1930 (quando se promulgou o Acto Colonial). A partir daí, a língua "indígena" foi substituída completamente nas escolas (Junod, 1946: 607).

Por várias razões, o emprendimento educativo da missão suiça colocava em perigo a empresa assimilacionista de Portugual. De fato, Junod e outros colegas seus da missão suiça foram expulsos de Mozambique em 1895 (para voltar, depois, em 1899)[10]. Entre outras razões, o estímulo às línguas "nativas" contribuiu para que as missões protestantes fosem acusadas de desnacionalizar os indígenas.

Hoje, após um século, o lugar daqueles agentes des-territorializados e filantropos que eram os missionários é ocupado por outra categoría social, igualmente ambigua e dual,: os "cooperantes". Há quem opine que certos usos da diversidade cultural promovidos por essas Agências de Cooperação Internacional, possam provocar a fragmentação da "unidade nacional". De todas formas, ninguem ousaria pensar que o português deixará de ser a língua oficial nacional de Moçambique.

Isso não impede a posta em jogo de certas ansiedades e incertidumbres diante dos processos de fusão e confusão cultural que Geertz ilustrava com a metáfora do "Bazar kwaiti" e que tem a ver, mais uma vez, com as relações sempre complexas, entre o global e o local.

Os dois epígrafes com que iniciamos este trabalho evidenciam dois dilemas opostos porém complementários no que diz respeito à diversidade cultural e suas políticas. A frase do escritor moçambicano José Craveirinha tem a ver com o problema, recorrente, da identidade (neste caso a identidade lingüística) Isto supõe a necesidade de procurar elementos de agregação, como resposta aos processos de fragmentação. Por sua vez, a frase de Cliford Geertz refere-se, com um pouco de nostalgia e alguma ironia, a essa fragmentação, que às vezes parece inevitável: isto é, a evanescencia do que em Moçambique costuma se chamar de "tradição".

Não obstante, como dissemos, a "modernidade pós-colonial" necessita usar, e às vezes abusar, da tradição (ou da diversidade). Isso, ao menos, amortece a preocupação diante da perda de uma suposta pureza cultural , já que coloca em evidência uma idéia já quase que banal: a de que toda cultura é, por definição híbrida.

Os estudos recentes sobre colonialismo, pós-colonialismo e cultura retomam, de forma decisiva essa idéia de hibridez[11]. Nesse sentido Moçambique constitui, sem dúvidas, um lugar privilegiado para pensar de forma não esencialista nem reificadora o problema da diversidade cultural. Aquí tentamos, portanto, colocar apenas alguns dilemas deste contexto pós-colonial complexo e globalizado.

Bibliografia

CRUZ E SILVA, Teresa - 1996. *Protestant churches and the formation of political consciousness in Southern Mozambique (1930-1974).*PhD Thesis. Department of Social and Economics Studies, University of Bradford.

ELLER, J. D. and COUGHLAN, R. C. - 1993. "The poverty of primordialism: the demystification of ethnic attachments" In: *Ethnic and Racial Studies,* Vol. 16, No 2, april.

FIRMINO, Gregório - MACHUNGO, Inês - 1994. *Política Lingüística em Moçambique.* Universidade Eduardo Mondlane, Maputo.

FRY, Peter - 1995. *Modernidade, Tradição e a Pessoa na África Austral: reflexões sobre o passado recente em Zimbabwe e Moçambique*. Rio de Janeiro. Conferência proferida no concurso para Professor Titular,IFCS/UFRJ.

GEERTZ, Clifford - 1987. "La revolución integradora: sentimientos primordiales y política civil en los nuevos estados" In: *La interpretación de las culturas*. Gedisa, México. - 1996. *Los usos de la diversidad.* Paidós, Barcelona.

GULLI, Zaida - 1991. *O bilinguismo - Fenómeno social e problema educacional em Moçambique.* Universidade Eduardo Mondlane, Maputo.

HELGESSON, Alf - 1991. "Catholics and Protestants in a Clash of Interests in Southern Mozambique" In: Carl F. Hallencreutz and Mai Palmberg (ed.) *Religion and Politics in Southern Africa*. The Scandinavian Institute of African Studies, Uppsala.

HYLTENSTAM, K. and STROUD, Ch. - 1993. *Language Issues. Final report and recommendations from the Evaluation of teaching materials for lower primary education in Mozambique.* Swedish International Development Authority (SIDA). Stockholm.

JUNOD, Henri A. - 1905. *What should be the place of the native language in native education.* Morija, Sesuto Book Depot. - 1946. *Usos e costumes dos bantos. A vida duma tribo Sul-Africana,* Tomos 1 e 2. Imprensa Nacional de Moçambique, Lourenço Marques.

LOPES, Armando Jorge - 1997. *Politica Lingüística. Principios e Problemas.* Livraria Universitaria. Maputo, Moçambique.

MACAGNO, Lorenzo - 1996. "Assimilacionismo e 'duplo vínculo' das relações raciais: o colonialismo português em Moçambique" In: Glaucia Villas Bôas (coord.) *Territórios da língua portuguesa, culturas, sociedades, políticas.* UFRJ, Rio de Janeiro. - 1998. "Etnografia, missão civilizadora e 'colaboração racial' em H. A. Junod" presentado no *V Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*. Centro de Estudos Africanos, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, 1 a 5 de setembro.

MONDLANE, Eduardo - 1976. *Lutar por Moçambique*. Livraria Sá da Costa Editora. Lisboa.

NELIMO (Núcleo de Estudo de Línguas Moçambicanas) - 1989. *I Seminário sobre a Padronização da Ortografía de Línguas Moçambicanas.* Maputo.

NEWITT, Malyn - 1995. *A History of Mozambique*. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis.

NOTICIAS (Jornal) - 1996. "Craveirinha chocado com 'invasão' de estrangeirismos" In: *Noticias*, 23 de setembro.

THOMAS, Nicholas - 1994. *Colonialism's Culture. Anthropology, Travel and Government*. Polity Press, Cambridge. Varios - 1993. *Cenarios da lingua portuguesa. A vitalidade do idioma.* Centro de Estudos Brasileiros. Maputo, Moçambique.

WILLIAMS, Patrick and CHRISMAN, Laura - 1994. *Colonial Discourse and Post-colonial Theory*. Columbia University Press, New York.

YOUNG, Robert J. C. - 1995. *Hybridity in Theory, Culture and Race*. Routledge, London.

Notas

1. Procuramos analisar este discurso em outro trabalho (ver Macagno, 1996).

2. Embora a título de hipótese podemos atribuir um papel "modernizante" às missões protestantes, devemos tomar a precaução -como esta autora sostem- de não cair em preconceitos do sentido comum tomando como um bloco a Igreja Católica, identificada com o Estado Colonial, e portanto vista como anti-nacionalista, de um lado, e as Igrejas Protestantes vistas como progressistas e pró-nacionalistas, de outro. No início da década de 60, com o surgimento dos movimentos nacionalistas em Angola e Moçambique, as missões protestantes foram acusadas de despertar sentimentos anti-portugueses. Eduardo Mondlane desmentia

estas versões nos seguintes termos: "*..na realidade, a liderança dos movimentos nacionalistas nos dois paises é de religiões varias. Na nossa Frente de Libertação de Moçambique, muitos dos membros do Comité Central.., ou são católicos, ou pertencem a famílias católicas...A maioria dos nossos estudantes ausentes, que fugiam das escolas portuguesas de Moçambique ou de Portugal, é católica*.(1976: 71-72).

3. "Crentes senas boicotam missa na 'S. Benedito' " In: *Noticias*, 17 de setembro de 1996.

4. Ver, por exemplo, o artigo de Hennie Serfontein "Afrikaners regroup to protect language" In: *New Nation*, december 6, 1996.

5. Sobre a noção de "primordialismo" ver C. Geertz (1987) e J. D. Eller - R. M. Coughlan (1993).

6. O caso do conflito estudiantil acontecido em Soweto, Africa do Sul em 1976 é um exemplo contundente de cómo a lingua opera, não simplesmente como instrumento de comunicação, senão, nun sentido mais amplo como simbolo cultural, capaz de fazer atuar as pessoas e os grupos. Quando o Ministro da Educação Bantu anuncio que metade do curriculum escolar seria ensinada em afrikaans, milhares de estudantes sairam à rua. A policia do apatheid reagiu, assim o que tinha começado como uma manifestação pacífica transformou-se num dos massacres mais conhecidos na Africa Austral.

7. "*Uma Experiência de Educação Bilingüe em Moçambique*" é o nome do projeto, atualmente em fase final e em aplicação nas províncias de Tete e Gaza. O projeto incide sobre três escolas primárias, onde se lecciona o Nyanja e Changana.

8. Dentre outros estudos sobre bilinguismo em Moçambique, podem consultarse: Firmino, G. e Machungo, I. , 1994; Gulli, Z., 1991; Lopes, A. J., 1997;

9. Tentamos mapear em outro trabalho recente a contribuição de H. A. Junod (Macagno, 1998).

10. Nesses dias, também, a Missão Suiça foi acusada de cumplicidade com Gungunhane, o derrotado rei de Gaza, chefe de um império multi-étnico que abrangía todo o sul de Moçambique. A análise dos conflitos entre a Missão Suiça e Portugal precisaria de um estudo particularizado e complexo. Este conflito, asumiu, por momentos, a forma de uma luta pela hegemonia missionária entre católicos e protestantes. De fato, Georges Liengme (missionário e médico da Missão Suiça) era residente da corte de Gungunhana e "médico pessoal" dele, em 1893. Ver, para esta questão: Alf Helgesson (1991).

11. Podem-se consultar, entre outros, os textos de Robert J. C. Young (1995); Nicholas Thomas (1994) e a coletânea de Patrick Williams e Laura Chrisman (1994).

Modos de falar e de sentir a
língua das origens em situação de diáspora

Alcinda Cabral
Universidade Fernando Pessoa
Porto - Portugal

1. Metodologia

Esta reflexão baseia-se em dados obtidos durante um trabalho de campo por nós conduzido desde 1990 na cidade de Saint-Denis, situada na região parisiense.

A população da nossa amostra compõe-se de sujeitos de origem portuguesa, distribuídos da forma seguinte:

* 49 adolescentes de "Collège" que estudam Português (língua materna) no centro socio-cultural Marville e que responderam a um questionário de história socio-linguística com perguntas abertas e fechadas;

* 78 alunos do liceu Paul Éluard que estudam Português (língua estrangeira) e que responderam ao mesmo questionário;

* 74 alunos das escolas primárias Jules Guesde, Jules Vallès, Jean Vilar, Daniel Sorano, Pasteur e Saint-Just, que estudam Português (língua materna) e que foram interrogados por meio de entrevistas directivas, feitas com grupos de dez alunos;

* 13 mães de família, que foram objecto de entrevistas semi-directivas.

* observação directa e observação participante.

Para esta pequena análise partirei do seguinte princípio:[1]

O falar bilingue caracteriza-se […] por interferências, quer dizer formas que saltaram de um sistema linguístico para outro, por vezes sem sofrerem alterações marcadas (falar-se-á então de alternâncias de código, eventualmente de empréstimos), por vezes modificadas de maneira mais ou menos profunda (falar-se-á então de decalques, de interferências ou de variantes de contacto).(Py, 1992, 13)

2. Comportamentos linguísticos

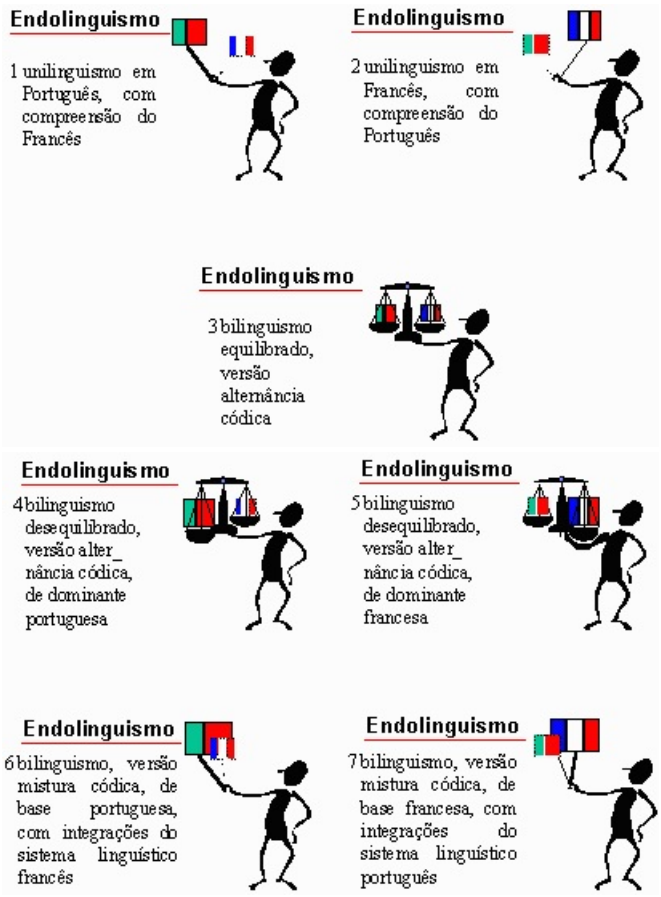
O grande surto migratório dos anos sessenta e setenta que se fez sentir na Europa na sequência da segunda guerra mundial, efectuado no sentido Sul/Norte, em que os países devastados pela guerra faziam apelo a trabalhadores estrangeiros para suprirem o défice nacional de mão de obra na reconstrução dos seus países, ofereceu a muitos Portugueses a possibilidade de uma melhoria económica e a alguns deles a oportunidade de escaparem à guerra colonial. Os maiores fluxos destes emigrantes chegarão a França, não propriamente por uma opção deliberada por este país, mas porque as circunstâncias facilitavam na altura o seu acesso, devido à relativa proximidade das duas nações e às redes clandestinas organizadas que aí conduziam, assim como aos círculos de entre-ajuda de cariz familiar e de vizinhança que entretanto se formaram nessa terra de acolhimento, favorecendo a instalação.

A mudança de espaço físico e social obrigou esta população a importantes adaptações no seu *modus vivendi,* sendo de realçar as de carácter laboral e linguístico. O novo quadro de trocas sociais vai colocá-la diante da necessidade de verbalisar novos elementos e realidades com os quais passou a conviver. O seu iletrismo e as condições de aquisição da língua veicular, em meio natural, por simples impregnação, serão o ponto de partida para a emergência de um dialecto que não cessa de aumentar, não obstante a sua permanência desde há várias décadas em solo francês. E se é verdade que a génese de dialectos a partir de uma língua materna pertencendo a um grupo minoritário fixado num local onde a língua veicular é outra constitui um fenómeno universal e antigo (Mayone Dias, 1989, 75), no caso presente, as interferências no idioma minoritário, pela quantidade e pela forma, revelam uma influência acentuada, apesar de se tratar de uma comunidade à qual se atribui comummente um lugar de invisibilidade no espaço autóctone, devido a uma ténue aculturação. De facto, as marcas transcódicas são sem dúvida o elemento dominante que apresenta esta população relativamente à sua adaptação à alteridade. A sua falta de consciência linguística faz com que ela utilise um falar vernacular que não difere muito, quer se dirija a locutores francófonos, quer a lusófonos, visto que essas formas se encontram já cristalizadas no seu reportório linguístico. Quando se trata de um interlocutor lusófono, o emprego deste falar acusa uma dominância portuguesa e quando se trata de um falante francês, ele é adaptado a esse receptor. Esta interlíngua (Selinker, 1972; Carreira, 1990; Deprez, 1994) é formada pela justaposição e pela sobreposição de variantes não standard dos dois idiomas em contacto (Dabène, 1987, 71).

No que respeita à dita segunda geração, na sua grande maioria nascida em França, o seu percurso linguístico fez-se no interior de um bilinguismo com carácter diglóssico. O Francês é a sua língua de instrução escolar e é também a utilizada em todas as trocas *extra-muros*. O Português é-lhe familiar, se bem que com graus diferentes, segundo o respectivo quadro *intra-muros*. Esta língua chega-lhe, regra geral, através de duas modalidades: a família e a escola. As aulas que frequentam apresentam, no seu conjunto, características dissemelhantes do ponto de vista da sua concepção. Num primeiro tempo, ou seja, na escola primária, tiveram acesso a aulas de língua de origem, organizadas pelas autoridades portuguesas e obedecendo às regras em vigor no país de partida: professores recrutados no local, manuais concebidos para os alunos nativos, o que significa a imposição da norma linguística e cultural de Portugal. Trata-se assim de aulas de língua materna, apenas frequentadas por alunos de origem portuguesa. No ensino secundário, as opções dividem-se entre aulas deste tipo e aulas de língua viva estrangeira. No caso das aulas de língua viva estrangeira, a clientela é formada por alunos de origem portuguesa e por alunos de outras nacionalidades ou etnias, portanto principiantes. Aqui os programas contemplam a lusofonia, com uma incidência particular no Brasil. Quanto ao Português falado no seio da família, trata-se de facto de um vai-e-vem entre os dois idiomas co-presentes, submetidos a adaptações recíprocas.

O posicionamento dos Lusodescendentes em relação à língua da família é fortemente influenciado pelo seu estatuto confidencial, confinada a um uso íntimo, percebida como língua de imigrantes, portanto, minorizada, sem lugar no espaço público francês em relação à língua do poder, maioritária e maiorizada. Por isso, não é raro que certos adolescentes e jovens a rejeitem, fingindo não a compreender. Todavia, o facto de estarem sujeitos a este duplo universo linguístico, coloca todos estes falantes numa situação de endolinguismo, mesmo se é certo que os graus de uso de cada uma das duas línguas em presença variam em função do lugar que lhes é atribuído por cada indivíduo. O exolinguismo não existe no interior desta amostra: na prática, tanto as pessoas que se marginalizaram em relação ao espaço cultural francês como as que a ele se deixaram assimilar possuem pelo menos um conhecimento passivo do idioma negado e são capazes de seguir conversações bilingues, ou mesmo unilingues, se criarem as condições mínimas de motivação para a recepção.

No interior do endolinguismo, encontrámos várias situações (Cabral, 1997, 419-421):



Entre estes sete níveis aqui sumariamente esquematizados podem aparecer ainda sub-níveis. A transição entre certos níveis, particularmente no que respeita ao code-mixing ou mistura de códigos e ao code-switching ou alternância de códigos, é por vezes tão imprecisa que é difícil estabelecer uma fronteira de separação absoluta.

Nenhum dos níveis apresentados se encontra em estado puro no seio desta comunidade linguística.

No caso dos monolingues, para além da compreensão do idioma que não é utilizado, há sempre, pelo menos, interferências não verbais.

O discurso bilingue equilibrado pode funcionar de diferentes maneiras: fazendo alternar os dois sistemas linguísticos no interior do mesmo enunciado, ou fazendo alternar os dois códigos segundo os locutores que partilham com o emissor o acto comunicativo.

A mistura códica é a forma de expressão mista que pressupõe do locutor um conhecimento mais imperfeito das duas línguas, as quais se mostram de uma grande permeabilidade à integração do elemento estranho como se ele fosse normal. Este elemento estrangeiro pode ser oriundo da língua de expressão habitual do falante e deformado por influência da outra língua que contacta com ela. Pode também pertencer à segunda língua e ser alterado por influência da primeira. Nos dois casos, todos os utilizadores da mistura códica adoptam este comportamento maquinalmente, e nem se apercebem que fazem incursões na outra língua senão quando são alertados nesse sentido. As formas extremas de misturas códicas, que existem também na nossa população de estudo, embora em pequena escala, podem constituir fenómenos de pidginização ou de crioulização (Carreira, 1989, 5) ou serem quase reveladoras da formação de idiolectos.

Poderemos constatar em seguida esta dupla presença linguística, através da observação da transcrição de uma conversa parcial por nós ouvida, por mero acaso, em Abril de 1997, no aeroporto Francisco de Sá Carneiro no Porto:

A Eles quer mostrar um trande-bi que num tem. Fizero unhas fiançalhas cum tantos imbitados caté ero p'ra ir à banca ó crédi. O que baleu foi o Bieira das chabes que les imprestou dinheiro sem interesses. Esse é que está bem, tem um ampirezinho!	A Eles querem mostrar um nível de vida (train de vie) que não têm. Fizeram um noivado (des fiançailles) com tantos convidados que até eram para ir ao banco (à la banque) pedir um empréstimo (au crédit). O que valeu foi o Vieira das chaves que lhes emprestou dinheiro sem juros (sans intérêts). Esse é que está bem, tem um impériozinho (petit empire).
B Ouais, há-de baler muito. É só p'ra dizer ca filha está fiançada. Cantal estão um p'ra cada lado. Eles num se ressemble nada. Nunca estão im santonia.	B Sim (oui), há-de valer muito. É só para dizer que a filha está noiva (fiancée). Quando tal estão um para cada lado. Eles não se parecem (ressemblent) nada. Nunca estão em sintonia (syntonie).
A Im quê ? B Im santonia. A Im qui é que bocê diz? B Im santonia. A Oh, bof, deixo tumbar.	A Em quê ? B Em sintonia. A Em que é que você diz ? B Em sintonia. A Oh, (bof), deixo para lá (je laisse tomber).
C Dis donc, pai, vous ne faites pas attention à la sonnerie? A mulher a déjà annoncé le départ de l'avion. Dépêchez-vous, si vous voulez. Moi, je file.	C Então, pai, vocês não prestam atenção ao toque? A hospedeira (senhora) já anunciou a partida do avião. Despachem-se, se quiserem. Eu vou-me embora.
A Num t'inquètes, rapariga, que num bamos chegar im retardo. Bonbé! On y ba!	A Não te aflijas (ne t'inquiète pas), rapariga, que não vamos chegar atrasados (en retard). Pronto! Vamos lá (on y va).

Este breve exemplo pode com efeito ser considerado paradigmático da situação do Português neste contexto migratório, assim como da circulação das línguas no seio destas famílias. Os efeitos de uma coabitação prolongada da língua de partida com a língua de chegada são a tal ponto evidentes que a compreensão desta interlíngua, ou seja a sua lisibilidade semântica (Carreira, 1989, 14) exige um conhecimento, não somente dos dois idiomas presentes, mas também deste contexto socio-cultural.

Como se pôde verificar, a geração dos pais utiliza de preferência o dialecto portu-francês. Este sistema aproximado ou aproximativo (Nemser, 1971; Noyau, 1976; Carreira, 1990) tem como base geral o Português. Algumas das suas estruturas são deformadas do ponto de vista normativo por influência do Francês, mas a situação mais corrente neste falar híbrido é a inversa, quer dizer, parte-se de estruturas francesas transformadas de maneira a serem adaptadas ao Português, sobretudo quando as situações de comunicação implicam falantes lusófonos. Nesta mistura de códigos, a sobreposição de elementos pertencentes aos dois idiomas pode integrar-se particularmente no decalque e na interferência. No caso do

decalque temos, por exemplo, **interesses**, em vez de **juros**. Relativamente à interferência, ela é o mais das vezes de tipo lexical, tal como a palavra **retardo**, em substituição de **atraso**.

A geração dos mais jovens emprega quase em permanência o Francês, habitualmente dominado ao nível do locutor nativo alfabetizado, no concernente à competência de pronúncia, à proxémica, à prosódia, enfim a tudo o que diz respeito ao paralinguístico, o que quer dizer que eles possuem efectivamente,se não uma consciência metalinguística, pelo menos uma consciência linguística normalizada, de grau médio, que lhes permite fazer a distinção entre o correcto e o incorrecto do ponto de vista normativo. Entretanto, colocados em situações de comunicação com interlocutores de origem lusófona, eles integram no seus discursos elementos do Português, por vezes na sua forma nativa, sem quebrar as regras de nenhum dos dois códigos, o que, por consequência, se pode integrar na alternância códica. Outras vezes, esses empréstimos acusam a influência dos modelos criados pelos pais. É o caso do acento rural manifestado na pronúncia de **pai** e de **mulher**, assim como da utilização desapropriada de **mulher**, em lugar de **hospedeira**, revelador do desconhecimento do léxico em questão, devido à falta de familiarização com a realidade urbana ligada às viagens aéreas que os migrantes só conheceram recentemente.

Acontece também que as estruturas emprestadas do Português empregues pela população jovem revelam a influência da escolarização em Francês, cuja gramática é utilizada como gramática de referência, o que dá origem, sobretudo, a decalques sintácticos (ex. **sigo cursos de Português**), a transposições semânticas (ex. **eu risco de haver problemas**), a adaptações gráficas (ex. **gosto da língua dos meus pais, mais prefiro a francesa**), a decalques de construções com preposições (ex. **tento de falar bem**), e ainda a acomodações fonológicas (ex. **na escola eu falou sempre francês**). Em todos estes casos, são utilizadas "variantes de contacto" em vez das "variantes standard" aceites pela norma (Py, 1992, 19-20).

3. Conclusão

As razões geográficas e sociais que ocasionaram o nascimento desta interlíngua de origem materna, apelidada por Mayone Dias (1989) de dialecto "horizontal", porque geográfico, e "vertical", porque social, estão a ser no presente substituídas, mesmo suplantadas, por outras variáveis, tais como a idade e a escolarização das novas gerações. Isto explica o hábito, de cada vez mais impregnado nestes sujeitos, que consiste em empregar uma alternância códica de tipo "situacional" (Gumperz, 1982; Deprez, 1994), quase obrigatória entre diferentes locutores bilingues desequilibrados, em que os pais se exprimem através deste falar vernacular e os filhos e sobretudo os netos lhes respondem na língua do país de residência, na medida em que muitos destes apenas possuem passivamente o idioma da família.

Actualmente regista-se um movimento significativo de chegada de jovens luso-franceses às universidades portuguesas, após terem feito os seus estudos primários e secundários em França. Este fenómeno, no início, contrariou todos os indicadores de tendência, mas o certo é que ele se tem vindo a intensificar. E se estes jovens iniciam esta nova etapa da sua escolarização na situação sumariamente descrita de assimetria bilinguística, a evolução ascendente que manifestam no manejo correcto das duas línguas é rápida. Ao fim de poucos anos, são capazes de as utilizar numa alternância de tipo "metafórico" (Gumperz, 1982; Deprez, 1994), como uma hipótese suplementar que possui um bilingue activo para conseguir um discurso mais expressivo e mais preciso face a falantes equipados com competências linguísticas de igual teor (Cabral, 1997). Quer dizer que adquiriram uma competência de comunicação tal como é definida por (Galisson e Coste, 1976, 106[2]): "A competência de comunicação supõe o domínio de códigos e de variantes sociolinguísticas e dos critérios de passagem de um código ou de uma variante a outros; ela implica também um saber pragmático quanto às convenções enunciativas que são de uso na comunidade considerada.":

Assim, a atitude destes jovens distingue-se da da família. Enquanto os pais fazem prova de uma identidade mista através de marcas discursivas transcódicas que pertencem ao domínio do impuro segundo a norma, os filhos instalados em Portugal procuram produzir discursos unilingues que os identifiquem como cidadãos dos dois países, aos quais, por direito, eles pertencem.

Bibliografia

Alcinda Cabral, *A comunicação intercultural nos imigrantes portugueses em França e seus descendentes,* Santiago de Compostela, Edição da Universidade, Tese de doutoramento, CD-ROM: ISBN 84 8121 573 2, 1997, p. 623.

Helena Carreira, "Langue maternelle et langue du pays d'accueil: une étude conduite auprès d'adolescents portugais scolarisés en France", Communication "Fourth International Conference on Minority Languages", Ljouwert, Pays Bas, 1989.

Helena Carreira, "Alternance et mélange de codes (Portugais-Français) chez des adolescents portugais scolarisés en France", Communication "9ème Congrès Mondial de Linguistique Appliquée", Thessaloniqui, Grèce, 1990.

Louise Dabène e Jacqueline Billiez, "Le parler des jeunes issus de l'immigration", *France, pays multilingue,* (Dir. Vermes et Boutet), Paris, L'Harmattan, 1987, p. 62-77.

Christine Deprez, *Les enfants bilingues: langues et familles,* Paris, Didier, 1994, p. 207.

Robert Galisson e Daniel Coste, *Dictionnaire de didactique des langues*, Paris, Hachette, 1976, p. 612.

J. Gumperz, "Conversational code-switching", *Discourse strategies,* Cambridge University Press, 1982, p. 59-99.

Eduardo Mayone Dias, *Falares emigreses - uma abordagem ao seu estudo,* Amadora, Biblioteca Breve - I.C.A.L.P., 1989, p. 172.

W. Nemser, "Approximative systems of foreign language learners", *International Review of Applied Linguistics,* 1971.

Colette Noyau, "Les français "approchés" des travailleurs migrants: un nouveau champ de recherche", *Langue Française, 1976.*

Bernard Py, "Regards croisés sur les discours du bilingue et de l'apprenant" *Autour du multilinguisme*, LIDIL, Nº6, Presses Universitaires de Grenoble, 1992, p. 9-25.

L. Selinker, "Interlanguage", *International Review of Applied Linguistics, 1972.*

Notas

1. Le parler bilingue se caractérise […] par des interférences, c'est-à-dire des formes qui ont sauté d'un système linguistique à l'autre, parfois sans subir d'altération marquée (on parlera alors d'alternances de code, éventuellement d'emprunts), parfois modifiée de manière plus ou moins profonde (on parle alors de calques, d'interférences ou de variantes de contact).

2. La compétence de communication suppose la maîtrise de codes et de variantes sociolinguistiques et des critères de passage d'un code ou d'une variante à d'autres: elle implique aussi un savoir pragmatique quant aux conventions énonciatives qui sont d'usage dans la communauté considérée.

Nas Memórias do Volfrâmio
Um Sociolecto Luso-Galaico[1]

Maria Otília Pereira Lage[2]

Introdução:

"*O ambiente subterrâneo é tecnológico - mas é também uma paisagem mental, um terreno social, e um mapa ideológico."*[3]

O mundo subterrâneo das minas cujas condições básicas de "habitabilidade" - ar e luz - são asseguradas pela acção humana através dos recursos técnicos mobilizados para esse efeito, é um ***ambiente***à-partida construído, artificial e marcadamente ***tecnologizado****.*

As minas de Volfrâmio dispersas na província estanotungstífera[4] do extremo ocidental europeu, localizam-se em montes e vales dos mais recônditos locais[5] mas sempre em meio rural. A sua exploração, desde o início do século, mas com redobrada intensidade, por ocasião II Guerra Mundial, correspondeu a um fortíssimo movimento de tecnologização de espaços rurais, em larga medida, ainda submetidos ao ritmo cíclico das estações, traduzindo-se, por conseguinte, numa violenta e acelerada interferência humana na natureza. Dessa acção e do revolvimento de terras em muitos casos inutilizadas para a cultura durante anos, que tiveram um efeito igualmente ou ainda mais poderoso ao nível de todos aqueles que dela participaram, ficaram marcas profundas no terreno social e cultural.

Foi toda uma ***paisagem mental*** que se alterou, decisivamente. Tanto que, no caso do volfrâmio e, com particular incidência nos anos 1940, foram milhares e milhares de homens e mulheres até aí entregues aos trabalhos do campo que acederam a um meio ambiente que prefigurava em quase tudo o novo meio da vida citadina. Um meio em que a marcada sucessão das noites e dos dias perde sentido no continuum da luz artificial.

Daí que falar de minas, seja entrar, no que em gíria mineira, se designa por "***um mundo à parte",*** onde depois de se lá estar, o que mais custa é sair dele[6]. Daí que falar de volfrãmio, seja falar de mineração intensiva pautada ciclicamente pelas guerras que mais marcaram o nosso século[7]. Em suma, um mundo, a vários títulos, subterrãneo.

Ideologicamente, esse mundo e a atracção magnética que tem exercido ao longo dos tempos, sobre a humanidade integra um princípio estruturante da sua própria organização espacial segundo um eixo vertical, a que cabe ao céu, sobrecarregado de promessas de salvação, o plano superior, e ao lugar traiçoeiro de lamas, lodos e ruídos da natureza mecanizada, *lugar tecnologizado*, inferno de todos os castigos, o plano inferior, à vida humana, restando a condição de passageiro dividido entre uma partida imprevista e uma chegada sempre antecipada de uma viagem irremediavelmente curta. Esta visão do mundo e da posição nele ocupada pelo homem enformou, a ocidente, a cultura dos povos largamente sustentada por toda uma historiografia e criação literária tendo por paradigma ou referência mais próxima a já tornada clássica mineração do carvão, infraestrutura da revolução industrial, fenómeno considerado inaugural do capitalismo industrial[8]. Mas as suas raízes perdem-se na noite dos tempos. Há toda uma história nocturna de descida aos infernos ao mundo espectral dos mortos de que se alimentam crenças, mitos e de que se compõem narrativas com um fundo comum, e que ainda hoje, nos salta ao caminho, nos momentos de maior aflição, com a força das coisas que fizeram de nós a possibilidade de o sermos.

Esta visão do mundo é ponto de passagem obrigatória ao querermo-nos abeirar desse trabalho de mineração subterrâneo, ao termos que penetrar também pela linguagem "*material sonoro de natureza social e histórica por excelência… património colectivo comum"*[9] , nesse mundo à-parte, ***terreno social*** que vimos estudando nas suas multímodas manifestações, e que aqui, nos propomos desenvolver através da identificação e inventário contextualizado de elementos de um sociolecto luso-galaico dos grupos sociais em que as mesmas se sustentam. Fazêmo-lo a propósito da passagem e posterior adopção de um vocábulo de estranha sonoridade - wolfram -[10], o volfro e wolfram de milhares de portugueses e galegos[11] que se entregaram, por empreitada e conta própria, á ***"apanha do mineral"*** ou, assalariados, se ocuparam na lavra subterrânea de filões em muitas minas e coutos mineiros registados por concessionários e companhias nacionais e estrangeiras - Borralha, Santa Comba, Panasqueira, la Silleda, Vale das Gatas, Monte Neme, Arteixo, Adoria, e tantos outros jazigos dos mais ricos do mundo em volfrâmio -[12] metal isolado em laboratório, há apenas 200 anos, e que, pelas suas inúmeras aplicações industriais veio a entrar na

categoria dos metais estratégicos, sendo considerado o metal do século XX.[13]

Em Portugal mas também na vizinha Galiza, a corrida ao volfrâmio com a sua intensa procura por parte dos dois blocos beligerantes da II Guerra Mundial, constituiu episódio central da vida das populações, largamente emigradas no pós-guerra. Movimento histórico acantonado nas designações "*questão do volfrâmio*", "*guerra do volfrâmio*", "*longa saga da batalha do volfrâmio",* e quanto a nós instituinte de modernidade, obscurecido nas práticas historiográficas e sociológicas, temos vindo a estudá-lo, enquanto *objecto de fronteira* para uma sociologia histórica do Portugal Contemporâneo. Neste âmbito, perspectivamo-lo aqui como núcleo organizador de uma constelação de expressões sociolinguísticas que compõem o dialecto de grupos sociais desse "*mundo-à- parte*", o mundo mineiro, subterrâneo. Só aí "***Volfro", "wolfram", "volfrâo", "ouro negro", "china", "volframistas"*** e outros termos de idêntico enraízamento são expressão de uma mesma "língua" balbuciada, nas suas diversas variantes, no contrabando de fronteiras e na emigração, de um mesmo espaçotempo sociocultural onde se interpenetram várias lógicas ou mundos sociais constituindo-se na mundividência através de cuja compreensão, o estudo da sociedade portuguesa (1930-1960) adquire uma nova linha de investigação. A discussão deste argumento de história social anónima que compõe o que designamos *nas memórias do volfrãmio, um sociolecto*[14] *luso-galaico* faz-se, procurando tomar como recurso teórico a noção sociológica de "testemunhos articulados"[15], de uma nova teoria crítica, através da interpelação de memórias e depoimentos e da interrogação de materiais de que se compõe o "mundo imaginário" das ficções e romances de "intervenção social" que tomaram a saga dos mineiros e a questão do volfrâmio para matéria literária.

1. O terreno social

Em Portugal, e em idêntico processo, na Galiza, produziram-se socialmente em torno das palavras ***volfrâmio, wolfram*** e ***volframistas destaxistas*** elementos de um sociolecto lusogalaico e uma intensa e mesclada constelação filoniana de mundividências, paisagens mentais, e mapas ideológicos, de que certa literatura da época se fez eco. Com estes e outros materiais - discursos, narrativas autobiográficas, registos orais e visuais de história - tentamos trabalhar memórias sociais reconstituir, na medida em que aí se terão manifestado e para tal contribuido, uma profunda e lenta mudança social e cultural, politicamente obscurecida, e cuja compreensão desafia outras escavações de velhos e novos veios da nossa contemporaneidade, numa perspectiva de análise que integrando a "*contemporaneidade do amanhã dos que não têm ontem nem hoje*"[16], privilegie o estudo das práticas e representações, e dos meios da técnica e da ciência então em afirmação.

O ***Volfrâmio***, "o mesmo" que o Wolfram alemão, inglês e galego[17] entra na língua portuguesa a designar um mineral metálico raro e valioso para a indústria moderna. Mas para além deste seu significado mais preciso, o volfrâmio - o ***"Volfro", "volfrão", volfran e "ouro negro"*** das populações, outros tantos elementos do sociolecto que inventariamos - viria a tornar-se, pelos preços exorbitantes a que chegou, em termo de comparação de todos ou quase todos os produtos que, por indução, atingiram preços especulativos, ainda hoje quase inconcebíveis, desde o azeite às batatas, e ao próprio pão cuja carestia era então significado de "***pior do que volfrâmio".***

As características da sua exploração induziram subsequentes alterações nos modos de vida e costumes das populações que sem trabalho ou abandonando tradicionais e menos rendosas actividades, se entregaram à sua extracção e comércio, poucos sabendo ao certo do seu destino final, todos procurando, por mil artes e artimanhas vender aos melhores preços - subindo/descendo no jogo das redes cruzadas de intermediários ao serviço de um ou de outro ou de ambos os blocos beligerantes, em negócios mantidos pelo dinheiro barato ou gratuito da extorsão nazi-alemã do ouro e bens de judeus e outras minorias, e pelas vidas dos povos vitimados no curto espaço desses anos. ***"A Mina é uma cheia implacável, que vem sempre e sempre crescendo"*** e as pessoas correm para a ***apanha do mineral***, a céu-aberto - "*há casas que os homens deitam abaixo para não perder a pista de um filão"-* , ou para a extracção do volfrâmio, em trabalho subterrâneo, à procura das ***bolsadas*** , perseguindo filões debaixo da terra, esventrada em poços e galerias abrindo-se aos carris e vagonetas, por ruas transversais qual plano urbanístico subterrãneo.

Na convulsão social e mudança caótica assim gerada, o desenho polícromo de riquíssimos frescos humanos, episódios e facécias de grande vivacidade, onde abundam, os ***"pilhas", "os do quilo", os "cem gramas", os "apanhistas",*** os "***empreiteiros"***, os "*apanhadores"* e "*lavaderos"*, conforme os usos das regiões mineiras, apanhando, desviando, falsificando e vendendo minério, e se destacam, o***s "volframistas"*** de todo o lado, os***"farristas"*** das Minas da Borralha, no Gerez, os "***destaxistas"*** galegos comprando, vendendo e fazendo contrafacção. Figuras sociais novas, novas imagens e simbologias em que renasce súbita e fabulosa , a velha mira da riqueza fácil dos ***cartos***, ***peludas, notas d*e quilo** ou ***de conto*** que enchiam as carteiras e serviam para imediatisticamente aceder aos então sinais exteriores de riqueza - livros por grosso e lombada, canetas de tinta permanente para ostentar na lapela, gabardines para colocar no braço, colchões de ***suma-a-duas***, melhores que os de suma-a-uma, ***andar a cavalo*****,** nas deslocações aos prazeres e negócios citadinos, em carros e táxis alugados que começavam então a generalizar-se como

meio de transporte público. Novos ricos e excessos de todo o tipo no comércio do volfrâmio ***negócio da china,*** cujas somas fabulosas movimentadas terão permitido a uns poucos acumular fortunas escondidas, aos novos comerciantes remediar as suas vidas e melhorar a dos filhos, pela via dos estudos - uma nova geração, a dos *"filhos do volfrâmio"* - a muitos outros tendo deixado tão pobres como antes, assim justificando o velho aforismo de que *água o deu água o levou*. Nada deixando porém, como dantes"[18] *Já chamaram à nossa época, pelo muito que o fenómeno vincou o meio, época do volfrâmio. Quero crer que haja exagero de expoente. Entre nós, tal furunculose, com o dramático que comporta, deve antes representar uma das manifestações eruptivas da crise social que o mundo atravessa.Volfrâmio aqui, petróleo além, borracha acolá, há que integrá-los no substrato complexo e temeroso que engendrou a guerra."*[19]

Na "*batalha do volfrâmio",* época de contrabandos e ***candongas***, essas imagens de "*dedos recheados de anéis*, *fatos de senhor da cidade, contando aventuras de olhos esbugalhados"* [20] e de *mineiros aburguesados*[21] derretendo os ganhos a comprar chita por seda, correm a par de outro mundo que o volfro não desnorteou, o de milhares de trabalhadores e mineiros, ex-lavradores e jornaleiros, morrendo novos com ***o mal do pó*** ou ***atabafados*** do ***tufo***, estropiados nos desastres frequentes pela ânsia do ganho e míngua de cuidados, entalados entre pensões de miséria e negaças dos seguros, comendo na mina ***"pão e faca"***. Mundo pouco visível como outros, mobilizadores de tecnoculturas e terminologias importadas, as quais relevando de saberes técnicos e formalizados[22] iriam ser reapropriados e objecto de misceginação com práticas e saberes leigos.

Todo um território social em que mundos diferentes e lógicas contrastantes são postos em relação uns com os outros.

2. O ambiente sociotécnico : a paleotécnica da indústria.

No Norte e no Centro de Portugal, como na Galiza, foram (re)activadas no contexto da II Guerra Mundial, centenas de pequenas, médias e grandes minas que utilizando basicamente máquinas e tecnologia de mineração importadas dos países do centro do capitalismo (Inglaterra, Alemanha, França, etc.)[23] passaram a absorver a mão de obra então largamente disponível. De tal facto é testemunho evidente a exploração do volfrâmio apreensível ao nível da emergência do sociolecto luso-galaico cuja inventariação se prossegue.Na generalidade das muitas pequenas e médias minas do país, sob intensa exploração alemã, foi a língua alemã, de cujo wolfram se deriva volfrâmio, e quiçá, as tão desejadas ***"chinas"-***[24] pedras de cor negra, muito mineralizadas - ***,*** ainda hoje efusivamente lembradas por todo o mundo para onde emigraram os que antes as procuravam . (Noutros sítios, como no Couto Mineiro da Borralha, durante mais de 50 anos, explorado por capital francês, foi por exemplo o caso do vocábulo francês "***poches"*** seguido de outros, enquanto que nas minas da Panasqueira exploradas por ingleses, desde a década de 1930, o mesmo se passou com a língua inglesa) Todas sendo, por modos de recepção diversos, objecto de contrabandos e transacções linguísticas, num processo de profunda miscigenação de saberes "leigos" e "peritos" em contextos socioprofissionais.

> [25]*Aqui na Panasqueira, o primeiro método de desmonte foi ....o foi o "***rendas e bordados***"…era o que se fazia no tempo da guerra e continuou até 50 e tal…desde 1937 até 1948 era só esse… …o* **"bacalhau"** *ou* **"leque"***…não, long wall é outra coisa é o de* **"frentes paralelas"** *e foi até por volta de 1980 …. o bacalhau ou leque usou-se até 1977/1978…era com martelos para poupar energia …íamos avançando na rocha.. e o empolamento que se tirava ficava lá, fazíamos as barragens … e aterros de lama para construir paredes…para o fogo não rebentar com as paredes…assim é que se faz o leque… depois passámos para o de frentes paralelas…e desde 1960-70 que se usa o método que está agora, o de* **"câmaras e pilares"***…o em* **"espinha"***… aqui vê-se melhor neste conjunto de desenhos… fazíamos ruas e metíamos parafusos …"rolf botes" … nos* **"pelos"…***são fissuras…onde parte a rocha… metíamos um ferro com uma fissura numa parte e uma cunha na ponta…era para segurar o terreno…para estar mais fixe…então metíamos o "***pampeso"***…era o tal ferro de meia polegada…. para segurar a pedra do piso de baixo às de cima, …vê-se ainda ali fora …era isso que se chamava* **"furar contra Deus"***…mas isso não deu resultado…a pedra de baixo partia e o ferro ficava lá sózinho e as pedras seguiam o seu caminho…ainda estragava mais…era por isso que se chamava furar contra Deus…sabe como se chamam os espaços entre as barragens das galerias? …***"ouvidos"…*** *No desmonte há também a construção das chaminés…a chaminé real e a chaminé gémea…a real é feita para o produto sair e a gémea é para o pessoal subir…também houve vários processos de construção…primeiro faziam-se com uns* ***roletos*** *de madeira…escadas e patamares …depois veio o método de* **gaiola** *….morreram vários indivíduos nesses trabalhos…e dizer que ganhava menos um indivíduo que andava nesses riscos do que outro que estava seguro no escritório ou no gabinete…*

Também a geologia foi profusamente reinventada em termos de sociolecto, onde muitos dos termos surgem associados à vida do mundo rural, mas também, curiosa e longinquamente, outros sugerindo o mundo marinho. Desde o "***rabo de enguia",*** onde o filão acaba de repente, lentícula que assinala a existência de

filões lenticulares, suscitando a cobiça do mineiro em segui-lo, desde a impregnação siliciosa da rocha até ao ***"galo"*** nome que o pessoal mineiro chama ao "***ligal***" (pequeno filão que liga duas lentículas seguidas) ; encontrando por vezes a seguir um ***"risqueiro"*** que o aproxima do filão principal, mais rico; umas vezes o filão "***assenta"*** e é fácil explorá-lo porque segue horizontalmente; outras vezes o filão ***"mergulha"*** ou faz "***ressalto"*** e torna-se difícil segui-lo; umas vezes o "***galo cruzou"*** o filão, o filão aparece no **"*seixo bravo",*** xisto argiloso impregnado de quartzo**,** não mineralizado, duro e difícil de furar, ou no **"*ferrenho",*** (dolerite), também rocha dura e difícil de furar, por isso, dois grandes inimigos do mineiro **;** outras vezes o filão **"*deu na falha"*** que pode ser **"*a falha gorda"*** que atravessa o couto mineiro e provoca grande irregularidade nos filões[26]. Nos jazigos aluvionares e nas minas velhas, o ***filão rico*** para as populações, eram os trabalhos de apanha do minério, a alegria de encontrar ***"chinas"*** (pedras muito mineralizadas) naquelas ***"bossadinhas"*** (bouçadas) .

A generalizada tecnologização destes espaços rurais, a sua *rurbanização* - a entrada precoce, abrupta, e marcada pela efemeridade do mundo rural português, num processo de urbanização ad-hoc, suscitado pelas características próprias da exploração intensiva do volfrâmio, gerador de intensas e vastas mobilidades populacionais -, é outra característica desse mundo tecnologizado, indutor de elementos do sociolecto que inventariamos e que é por sua vez, espaço de **inscrição** do ambiente sociotécnico em mudança que se vem também traçando.

3.O Mapa Ideológico : De objecto inominado a objecto literário - o volfrâmio.

3.1. Aspectos (modos) - inscrição dos mundos mineiros na ficção literária.

O volfrâmio é *leit-motiv* do corpus textual literário cuja produção acompanha um período que, ao longo da primeira metade do nosso século, vai do inicio à fase da sua mais intensa exploração, e de que se constitui o imaginário. Compõem-no : o romance de cordel *Autobiografia do Borralha*, do princípio do século, em que esse mineral ainda não tem nome próprio; o romance *Volfrâmio,* publicado em 1942, que sob um ponto de vista centrado nos meandros da exploração alemã, que aliás lhe dá o nome, dramatiza a sua exterioridade nacional; o romance *Mineiros*, de 1944, que contrapõe à engrenagem da mina um projecto de centro mineiro ideal; o romance *As Minas de S.Francisco* de 1946 que acompanha a metamorfose do velho mundo rural no novo e estranho mundo das minas; a novela autobiográfica *Era Tempo de Apandar* que do outro lado da fronteira, na narrativa do ***estraperlo*** (comércio ilegal fomentado pelas empresas) do volfrâmio,[27] faz espelho com o contrabando do volfrâmio português; o conto galego *O Marelo (Apocalypse Now)*, curto apontamento literário de antigas profecias bíblicas convocadas pelo mal e pela violência dos poderes.

Projectado nos tempos subsequentes dos empreendimentos hidroeléctricos *O Lodo e as Estrelas* retido nas memórias de muitos dos protagonistas da ***saga do volfrâmio,*** articula em poemas a passagem do trabalho sofrido nas galerias das minas para o trabalho nos túneis das barragens.

Só pelo facto de assim se ter estruturado, o corpus ficcional apresentado permite traçar um quadro de leitura. Se na autobiografia em verso do Borralha, pastor e mineiro ,[28] temos a narrativa mítica da origem (do mineral inominado), vertida em molde de tragédia, *Volfrâmio*, *Minas de S.Francisco* e *Mineiros* desenham, nos modos e aspectos diversos da acção que se desenvolve em torno da exploração mineira do volfro=volfrâmio, *seres* humanos e não humanos *que valem por si mesmos e excedem todo o vivido, em diferentes configurações de perceptos - não percepções, porque independentes do estado daqueles que os experimentam - e afectos - que não são já sentimentos ou afecções, excedem a força daqueles que passam pelos afectos.*[29] A linha de fronteira com o lado exterior deste quadro sendo marcada, como se disse, por *Era tempo de Apandar*, autobiografia de um preso político obrigado a trabalhos forçados nas minas de volfrâmio da Galiza. Desbordando desta estrutura, como sua *linha de fuga,* a pequena colectânea de curtos textos poéticos *O Lodo e as Estrelas*, elegia aos trabalhadores dos túneis de minas e barragens.

Este corpus simbólico donde em larga medida está ausente o sociolecto, colhe porém raízes num imaginário colectivo de uma história nocturna em que a recorrência do cânone dualista - céu/inferno, deuses/demónios, bem/mal, razão/desrazão, perdição/salvação - se reactualiza, em dispêndios, desperdícios e excessos, na linha (ir)reversível[30] dos acontecimentos e contextos, seta e ciclo do tempo. Conforme a esse imaginário, a visão infernal dos trabalhos subterrâneos, confirmada nas mortes numerosas de mineiros jovens que reactualiza o imaginário social dos quatro cavaleiros do *apocalipse* - fome, miséria, peste e guerra - dos monstros da *Torre de Madorna* que comem criancinhas, dos seres medonhos e peçonhentos da escuridão contra o que se contrasta o sonho claro de uma cidade de utopia, um falanstério de harmonia social. Imaginário que se desenvolve na longa continuidade de uma tradição de toda a casta de poderes e impérios, que se perde na memória dos tempos, grupos financeiros e grandes empresas mineiras que estrategicamente, têm quadriculado quase todos os recursos minerais do planeta.

4. A paisagem mental

A recepção do vocábulo estranho e a tradução que dele as populações de Portugal e da Galiza fizeram,

fazendo--o entrar num quotidiano que se modificou profundamente - movimento de atracção da vida citadina, estabelecimento por conta própria, intensificação de meios de negócio, obras públicas, novos hábitos e comportamentos de consumo, revolvimento do mundo agrário tradicional e deslocação paulatina e abafada, mas irreversível do seu predomínio para o incremento de outras actividades, designadamente fabris, a generalização da entrada das mulheres no mercado de trabalho, a reemergência de vagas de emigração, etc. - e de cuja mudança a coisa nomeada foi o desencadeador, é-nos patente no quadro de um "conhecimento situado", no cruzamento de diferentes memórias sociais que (re)configuram práticas nómadas e sedentárias, saberes leigos e peritos.

> [31]*Lembro de trabalhar na busca do volfrâmio na época da guerra numa companhia alemã num lugar chamado Pranheira …Carrazeda de Ansiães....Então fui para lá lavar daquela terra que saia dos tuneles onde saia o minério…andei muito tempo eu e muito pessoal a lavar aquela terra…onde ficava o volfrâmio no fundo daquelas* **caleiras** *de madeira …. Essa companhia saiu mais ou menos em 1946, 1947 mas depois ficaram uns portugueses lá com ela…ficaram uns 3 a 4 anos...mas já era uma exploração mais fraca …o volfrâmio trouxe bastante benefício porque acontece o seguinte…trabalhava lá muita gente daquelas aldeias todas por ali e de outras terras ...então muitos começaram a explorar aqueles terrenos por conta deles e a vender para compradores…mas aquilo era uma coisa provisória faz de conta que era como estes mieniros aí em Minas que andam atrás do ouro ...garimpeiros...assim era na altura lá em Portugal...*

De idênticos materiais se compõe a narrativa seguinte onde, incorporando elementos correspondentes do sociolecto, se traça, para a vizinha Galiza, na época da *Fevre do wolfram*[32], *Tempos de Apandar,* um meio físico e uma paisagem mental equivalentes ao anteriormente descrito e ocorrido nas regiões do Norte e Centro de Portugal.

> [33]*"… **as minas já fecharam há uns anos**… trabalhei aqui quando tinha 18 anos… por esta finca abaixo e arriba…estava cheio de* **caleiras** *…havia aqui unas casetas onde tinhamos as cousas… trabalhava como* **labadero***…***a céu aberto** *…primeiro esteve a Companhia Férrea Mineria…depois lebou-a um chamado Mariano …depois de Mariano um cristano de S.Roque….e outro do Carballo…e dois que morreram…a general de riba lebaba-a Xinto…**morreram todos**… um tal Eglesias que bibe na Coruña…é o único que ficou*[34] *… e mais o Soeiro do Carballo…esse era o dono de una casa de seguros mui importante em Carballo…e un de una casa grande na beira da carretera que bai a Malpica **tambien estibera aqui com lavaderos** e* **lavaderas** *ó **volfrão**…o de Monte Neme era muito melhor que de Verilongo… **trabalhei aqui no*** **volfrão** ***cinco anos**… os Varelas compravam-lhe fora da mina …si …si… eram os* **destaxistas***… um fulano de cá…que era aloucado…era o pirata negro… chamavamos-lhe assim … marchou para Montevidéu… **Habia aí*** **caleras** ***de madeira**…tinha aqui um poço e lavavamos da parte de cima quando libraram o canal…eu de noite vinha por ele ali…os carros carrejavam o mineral de lá de riba…cobravam-nos pouco por cada carro…1000 kg de terra…15 a 20 pesetas … **vou por aí mirando e se vejo uma*** **chininha***, **se me gusta levo**… foram os mais velhos que puseram **o nome de*** **china de mineral***…há muitos que chamam aos adubos mineral…são os abonos dos prados…mas nós chamamos* **volfram***…***volfrão…volfram***…mineral…**aqui houve quem acendesse um cigarro com bilhete de 1000 pesetas***…dizem…*

Conclusão : "Testemunhos articulados"

A análise levada a cabo supôs o exercício de "*uma constelação de modos de envolvimento e de intervenção".*[35] O trabalho de articulação entre discursos, narrativas, romances e o sociolecto emergentes das memórias do volfrâmio, de que diatopicamente procurámos fazer a interpretação, testemunha a necessidade sentida no decurso da pesquisa efectuada de pôr em relação perspectivas próximas mas distintas de abordagem sociohistórica do processo de exploração do volfrâmio, curto mas intenso, o que nos foi facilitado pelo facto de se nos darem a ver em variantes distintas de uma mesma língua, segundo uns, o galaico-português, ou em línguas diferentes mas contíguas, o galego e o português, segundo outros.[36]

Nas memórias da exploração de um mineral metálico recente - o volfrâmio - a emergência de elementos de um sociolecto bem como as composições literárias são radículas de um rizoma inscrito no canto de uma página - a da riqueza (mineira) das nações, um dos segredos mais bem guardados das suas economias. Portugal e Galiza, geologicamente ligados pelos mesmos veios mineralizados, economias de enclave no quanto a riqueza própria não serviu ao seu autodesenvolvimento, foram-no também social e culturalmente neste processo histórico singular, do modo específico que procurámos ver.

Referências bibliográficas

AKRICH, Madeleine - *Des Réseaux vidéocom aux réseaux électriques: machines, gestion, Marchés.* In Ces Réseaux que la raison ignore, p. 5-30

AVILÉS DE TARAMANCOS, Antón - *Os tempos do wolfram*. "Cadernos A Nosa Terra" - "Os anos despois (1936-1953)"

BASTOS, Óscar Teixeira - *Uma desobediência no tempo do volfrâmio.* Separta nº 56 da Revista "Polícia Portuguesa", Jul-Ag. 1946.

BATOQUE, António - "*A Quimera do Volfrâmio e uma falsificação com base no artº 252º do Cód. De Proc Civ. : `A margem de uma questão mineira*. Coimbra: Coimbra Ed Ldª, 1943.

BENJAMIM, Walter - *Problemas da Sociologia da Linguagem*.in BENJAMIM, W. - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Àgua, 1992. p.197-229

BLOCH, Marc - *História e Historiadores* : *textos reunidos por Étienne Bloch*. Lisboa: teorema, 1998.

CABA, Carlos - *wolfram, Wolfram !* . Ediciones Morata de Arxentina, 1947

CAMPOS, Jorge de - *As Minas na Toponímia de Portugal (elementos ... história)*. Lisboa: Ed.Autor, 1944

CAPINHA, Graça - *Tecendo e dostorcendo o colonialismo da linguagem ... A Poesia e Nós* "Revista Crítica de Ciências Sociais", Coimbra, nº 47, Fev. 1997, p. 65-72

CAPINHA, Graça - *A produção do discurso literário num contexto de globalização : a propósito da dialéctica da colonização de Alfredo Bosi*. Coimbra:Oficina do Centro de Estudos Sociais, 1995; nº 56.

CAROLA, Carlos Renato - *Dos Subterrâneos da História : as trabalhadoras das minas de carvão de Santa Catarina(1937-1964) .* Florianópolis:Universidade Federal de Santa Catarina, 1997.(tese de mestrado policopiada)

CECERRUTTI, Simona - *Normes et pratiques.* In LEPETIT, Bernard, Dir. - *Les formes de l'éxperience: une autre histoire sociale.*Paris: Albin Michel, 1995, p. 127-149

CHARTIER, Roger, PIETRO, Corsi, Dir. - *Science et langue en Europe.*Paris: EHESS, 1996.

COSTA, Mendes da - *Volfrâmio e estanho*...Porto: Domingos Barreira, 1946. 2ª ed.

DELEUZE, Gilles - *O Fio de Ariana.* Lisboa: Ed. Vega, 1996

DERRIDA, Jacques – O outro cabo. Coimbra: Reitoria da Universidade, 1995

DIAS, Jaime Lopes - *Volfrâmio e Estanho na vida e costumes da Beira Baixa*. Separata da Revista de Etnografia nº 23. Museu de Etnografia e História. Junta Distrital do Porto. [s.d.]

DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan - *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.* Paris: Éd. du Seuil, 1972

FARIÑA JAMARDO, Jose - *La balada del Wolfram.* Editorial Magistério Español, 1977

FERRAZ, Telmo - *O Lodo e as Estrelas*. Porto: Ed. Autor, 1960

Galicia Toponimia 1/250.000, Xunta de Galicia , Direccion general del Instituto Geográfico Nacional, 1986

GUILLEMOT, Hélène - *Comment réagir face aux risques technologiques*. " Science & Vie". Paris, nº 979, Av.1999, p. 92 - 97

KEMLER, John H.- *The Struggle for wolfram in the Iberian Peninsula (Jun.1942 -Jun.944).* Chicago : University of Chicago, 1949

KROLL, Heinz - *O Eufemismo e o Disfemismo no português Moderno*. Lisboa: ICALP, 1984

LEAL, P.e Manuel Vaz - *As Minas da Panasqueira : Vida e História.* Lisboa: Portugália Editora, 1945

LECOURT, Dominique - *Le langage au tribunal de la science. A propos du Circle de Vienne* in

CHARTIER, Roger, PIETRO, Corsi, Dir. - *Science et langue en Europe.*Paris: EHESS, 1996, p. 203-208

LÉVY- LEBLOND, Jean Marc - *La langue tire la science* in CHARTIER, Roger, PIETRO, Corsi, Dir. - *Science et langue en Europe.*Paris: EHESS, 1996, p. 235-245

LIMA, Martinez de - *WO3 : a Febre do volfrâmio(episódio nortenho da grande guerra 1939-1945).* Porto: Ed. de Autor, 1953

LOPES, Óscar - *A Busca de Sentido.* Lisboa: Caminho, 1994

LOURENÇO, Eduardo - *Sentido e forma da poesia neo-realista.* Lisboa : D.Quixote, 1983.

MATA, E. e VALÉRIO, N. - História Económica de portugal: Uma perspectiva global. Lisboa: Presença, 1994

MOTA, C. G. Mota - *Em busca de uma memória comum.* Revista Crítica de Ciências Sociais. Coimbra, nº32, Jun. 1991

NAMORA, Fernando - *Minas de S.Francisco*. 2ª edição refundida. Lisboa: Ed. Inquérito, 1952.

NAMORADO, Joaquim - *Uma poética da cultura*. Lisboa, Caminho, 1994

NAMORADO, Joaquim - "Um romance visto por dentro ..." in PITA, António Pedro, Org. - Joaquim Namorado : obras, ensaios e críticas:Uma poética da cultura.Lisboa: Caminho, 1994.

NASCIMENTO, Manuel do - *Mineiros* . Porto: Livraria Latina Editora, 1944

NEIVA, Cotelo - *Jazigos de cassiterite e volframite*. Porto: Faculdade de Ciências . Comunicações dos Serviços Geológicos de Portugal. Tomo XXV, 1944.

NUNES, Gilda - *Os Lavradores do volfrâmio*. Montalegre: Câmara Municipal, 1995

NUNES, João Arriscado - *Para além das "duas culturas":tecnociências, tecnoculturas e teoria crítica*. Coimbra: Revista Crítica de Ciências Sociais", nº 52/53, Nov.98/Fev.99, p. 5-50

PASLEAU, Suzy - *La perception de la vie active : d'une étape dans le progrès soial à la mesure d'un facteur de production, Seraing (XIX-XX siècles).* Université de Liège, 1997, (trabalho policopiado)

PITA, António Pedro - *O Poético e Os saberes.* Coimbra: Oficina do CES, Centro de Estudos Sociais, 1991, nº 28

PONDAL, Isidro Parga e Garriga, Vasquez – *Contribución al estudio de los minerales de volframio de Galicia. I)Analisis de las volframitas de la Brea, Corpiño y Carboeiro, Lalin (Pontevedra), II)Analisis de la scheelitas de Garcia y Villare de Cervos e Pondal, Isidro Parga e Garriga, Vasquez – Contribución al estudio de los minerales de volframio de Galicia. III) Analisis de volframitas de Juno Monte Neme, Casaio e Vila Cova*. "Anal. De la Real Soc. Esp. de Fis. y Quim." Tomo XXVIII, 1930, p. 82 e 905 .

RAMALHO, Maria Irene - *A Poesia e Nós* "Revista Crítica de Ciências Sociais", Coimbra, nº 47, Fev. 1997, p.5-21

RAMON DE VALENZUELA - Era tempo de apandar. Ó, Jorge do - Elementos para uma História Social do Salazarismo (1939-1958) in MARQUES, A.H. de Oliveira, Coord. - História de Portugal Contemporâneo : economia e sociedade. Lisboa : Universidade Aberta, 1993.

PEREIRA, José Jorge Àlvares - *Riquezas mineralógicas de Barroso e sua história*. Montalegre: Edição da Câmara, 1984

REIS, Daniel, PAULOURO, Fernando - *A Guerra da Mina e os mineiros da Panasqueira.* Lisboa: Regra do Jogo, 1979

REVEL, Jacques – *L'institution et le social.* In_LEPETIT, Bernard – Les formes de l'expérience. Paris : Albin Michel, 1995.

RIBEIRO, António Sousa - *Walter Benjamim, pensador da modernidade.*Coimbra: Oficina do

CES, Centro de Estudos Sociais, 1994, nº 41

RIBEIRO, Aquilino - *Volfrâmio*: *Romance* . Lisboa: Bertrand Editora, 1985

ROSE, Steven - *The Making of Memory : from molecules to mind.* Toronto: Bantam Books, 1995

SANTIAGO RODRIGUEZ, X.L., Dir,Realiz. - *A Fevre do Wolfram*. Edic. Xoan Garcia, 1995 (video VHS, 58)

SANTOS, Boaventura Sousa - *Por uma concepção multicultural de direitos humanos*. Coimbra: Revista Crítica de Ciências Sociais", nº 48, Jun.97, p. 11-32

SEIXO, M. Alzira - *A palavra do romance : ensaios de genealogia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

SERRÃO, Joel - *A novelística social na década de 40- esboço de problematização*. Colóquio Letras", nº 9 set. 1972.

SOARES, Freitas - *Volfrâmio : O 'barão da Picareta' juntou-se ao 'Marquês da Pá'*.Porto:Livraria Internacional 1941

SOBRAL, Fernando Sousa e Silva e MATIAS, Manuel João Senos - *Volfrâmio, aspectos técnico-económicos.* Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologia, 1980, p. 1-3, 51-52

STENGERS, Isabelle - *Pour en finir avec la tolérance :Cosmopolitiques VII*.Paris: La Découverte /Les Empêcheurs de penser en rond., 1997.

TELO, António- *Portugal na Segunda Guerra. Lisboa: Perspectivas e Realidades*, 1987, p. 458-459

TORGAL, Luís Reis - Salazarismo, fascismo e Europa. "Vértice", nº 52, Jan.-Fev., 1993, p. 41-47

TORRES, Alexandre Pinheiro - *Introdução muito elementar ao neo-realismo português* in "*Entre a Realidade e a Utopia : O Neo-realismo literário português: Catálogo e Roteiro da Exposição*". Matosinhos: Câmara Municipal, 1996, p. 15

TORRES FEIJÒ, Elias José - *Cultura portuguesa e legitimação do sistema galeguista : historiadores e filólogos (1880-1891)* " Ler História", nº 36, 1999, p. 273-318

VILAR, António - O *Volfrãmio de Arouca: No contexto da segunda Guerra Mundial (1939-19459).* Arouca: Câmara Municipal, 1998

VILELA, Mário - Linguagem e Ideologia. "Alma Nacional: Revista Republicana".Livraria Civilização, 1977

WHEELER, Douglas L. - *The price of Neutrality : Portugal, the Wolfram Question, and World War II.* Luso-Brazilian Review XXIII, 1, 1986.

WILLIAMS, Rosalind - *Notes on the Underground: an essay on techonology, society, and the imagination*. Cambridge: Massachusetts Institute, 1996

Wolfram, o ouro dos anos 40 (reportagem). " A Nosa Terra", nº 791, Ag. 1997, p. 2-3

ZOLA, Emílio - *Germinal.* Lisboa: Europa América, [s.d.]

Notas

1. Comunicação ao 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. Rio de Janeiro, 8 a 13 de Agosto de 1999.Esta comunicação inscreve-se no âmbito de preparação de tese de doutoramento *Wolfram=Volfrâmio:Terra revolvida memória revolta:Para uma análise transversal da sociedade portuguesa (1930-1960*), sob orientação do dr. J.Arriscado Nunes da Fac. de Economia da Universidade de Coimbra e da Prof.Dr.Norberta Amorim da Univ. do Minho. A apresentação desta comunicação contou com um subsídio do Instituto Camões, Portugal e a preparação da tese, tem o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia do

Ministério da Ciência e Tecnologia , aos quais se agardece

2. Doutoranda do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho.

3. WILLIAMS, Rosalind - *Notes on the Underground: an essay on techonology, society, and the imagination.* Cambridge:Massachusetts Institute, 1996 , p.21.

4. Podem definir-se como principais províncias metalogénicas : "*Província sino-malaia; província da cordilheira norte-americana; prov. Andina; prov. Australiana; prov. do Japão, Coreia e estremo oriente da URSS; Prov. Euroepia ocidental e central (Portugal, Espanha, França, Cornualha, Áustria, etc.). A província sino-malaia é a mais importante, possuindo mais de 50% das reservas mundiais de volfrâmio e contribuindo com cerca de 30% dos concentrados produzidos em todo o mundo*" SOBRAL, Fernando Sousa e Silva e MATIAS, Manuel João Senos - *Volfrâmio, aspectos técnico-económicos.* Coimbra, F. C. T., 1980, p. 16. Segundo Li e Wang, que refere também jazigos volframíticos em África, Cuba e Canadá, a essas 6 provínicias metalogénicas, acresceria a do Brasil,. KEMLER, John H.- *The Struggle for wolfram in the Iberian Peninsula (Jun.1942 -Jun.944).* Chicago : U.C., 1949, p. 5

5. Em Trás-Os-Montes, Minho e Beiras - Norte e Centro de Portugal e na Galiza - Coruña, Santiago de Compostela, Orense.

6. "*na mina, o que mais custa é sair dela* ", técnico de geologia, em trabalho de terreno nas Minas da Panasqueira , Maio de 1998.

7. Com a I Guerra Mundial e a concomitante expansão da indústria de armamento, verificou-se um extraordinário aumento de consumo e procura do tungsténio, efectuando-se então a descoberta dos grandes jazigos volframíticos chineses. *No final dos anos 20, começaram-se a comercializar ferramentas com carboneto de tungsténio, altura em que pela adição de cobalto à liga CW, se resolveu o problema da sua fragilidade.* Posteriormente com a Guerra Civil de Espanha, a II Guerra Mundial,e a Guerra da Coreia e com o recente desnvolvimento da indústria dos aços, aumentou o consumo e procura do volfrãmio. *...as aplicações do volfrâmio baseiam-se nas suas propriedades de extrema dureza, resistência ao uso (o carboneto de tungsténio) e a altas temperaturas, ... o seu comportamento em relação aos ácidos e água régia (não é atacado, mas sim solúvel...), bem como no desenvolvimento das suas aplicações na indústria nuclear e aeroespacial. O tungsténio metal tem o maior ponto de fusão de todos os metais...possui boa resistência à corrosão, boa conductibilidade eléctrica e térmica e pequeno coeficiente de dilatação calorífera.*SOBRAL, Fernando Sousa e Silva e MATIAS, Manuel João Senos - *Volfrâmio, aspectos técnico-económicos.* Coimbra, F. C.T., 1980, p. 1-3, 51-52

8. Do acervo de trabalhos sobre a mineração do carvão no período contemporãneo, referimos com perspectivas de abordagem diferentes, CAROLA, Carlos Renato - *Dos Subterrâneos da História : as trabalhadoras das minas de carvão de Santa Catarina(1937-1964).* Florianópolis:Univers. Federal de Santa Catarina, 1997.(policopiado);PASLEAU, Suzy - *La perception de la vie active : d'une étape dans le progrès soial à la mesure d'un facteur de production, Seraing (XIX-XX siècles).* Univers. de Liège, 1997, (policopiado) *;* ROCHA, I. V. da - *O carvão numa economia nacional : o caso das Minas do Pejão*. Porto: Fac. de Letras, 1997. (policopiado)

9. CAPINHA, Graça - *Tecendo e dostorcendo o colonialismo da linguagem* ... e RAMALHO, Maria Irene - *A Poesia e Nós* "Revista Crítica de Ciências Sociais", Coimbra, nº 47, Fev. 1997, p. 65-72 e p.5-21

10. Em terminologia técnica, existem dois modos diferentes de apelidar o metal que se extrai do minério volframite : volfrâmio, designação correntemente dada àquele minério, e tungsténio. Esta última palavra deriva do sueco, a partir da associação dos termos 'tung' e 'sten', *que significam pedra pesada, alusão directa à elevada densidade do metal - 19,3; a palavra volfrâmio é originária do alemão, a partir da associação de 'olf' e 'rahm' que significam espuma ou nata de lobo, alusõa oa facto de o volfrâmio 'devorar' o estanho (cassiterite) em leitos de fusão, por certo e devido ao seu elevado ponto de fusão - 3.419.ºC. (6.170ºF.).* Em Portugal, o volfrãmio *é já referido no Catálogo da Exposição Industrial Portguesa de 1888, assinalando-se aí o seu bom preço no mercado, apesar de há poucos anos atrás ser considerado como ganga sem valor e ser lançado aos entulhos nas minas de estanho; nessa época a sua aplicação fazia-se em cada vez maior escala, na indústria do ferro e do aço, havendo descoberta recente de nocvas aplicações.... Mencionava-se a presença de volfrãmio*

nos distritos de Castelo Branco, Guarda, Viseu, Porto e Bragança." SOBRAL e Matias, 1980

11. Portugal , o maior produtor europeu de volfrâmio e um dos dez primeiros a nível mundial, chegou a ter, na altura da II Guerra, 100.000 mineiros enquanto na Galiza, encontravam-se registadas para trabalhar no volfrâmio 10.000 pessoas, segundo dados colhidos respectivamente em entrevista com eng. M.C., eng. de minas, professor e concessionário português em Jun.1998 e documentário galego Santiago Rodriquez, Dir. Realiz. - *A Fevre do wolfram*. Santiago, 1995, 58m.

12. NEIVA, Cotelo - *Jazigos de cassiterite e volframite*. Porto: Faculdade de Ciências . Comunicações dos Serviços Geológicos de Portugal. Tomo XXV, 1944.

13. Em 1943, a produção de concentrados de volframite da Galiza terá atingido 3.000 toneladas, do total de 4.000 da Espanha, de acordo com dados oficiais. Quanto à produção de Portugal , que em 1895 rondaria 12 ton./ano, passou às 500 ton. em 1906 e 1000 ton. em 1910. Em 1917, subiu para 1.500. Desceu abaixo das 1000 ton. até 1935, e com o rearmamento (1935-1938), volta a crescer, passando em 1938 a 2.810 ton. Em 1941, 1942, 1943, a produção excedeu as 5.000 ton. /ano. Em 1945 e 1946, a produção foi insignificante, dado o embargo legald de Jun.1944. De 1947 a 1950 a produção nacional atinge cerca de 2.500 ton./ano; em 1951, com a Guerra da Coreia, vai até 4.700 ton. e em 1952, 4.900 ton. Manteve-se acima das 4.000 ton./ano até 1958, ano em que ficou nas 1.670 ton., dada a profunda crise e quebra acentuada das cotações no mercado mundial . Em 1963, atingiu o valor mais baixo desde 1917, com 1330 ton.

14. O sociolecto é formado por palavras comuns a uma certa área ou grupo de pessoas, espécie de calão ou gíria fabricada e não ouvida fora dessa região ou grupo social. Em termos formais, sociolecto é, na lista de termos importantes da linguagem em contextos sociais, uma de quatro subdivisões de um tipo de dialecto que constitui com as variedades sociotécnicas, étnicas e de género, o dialecto não standard, exemplo, com o dialecto regional e outros, da diversidade que caracteriza a realidade dialectical.

Ao centramos no inventário dos elementos do sociolecto luso-galaico este estudo que se desenvolve segundo um ponto de vista da sociohistória, interessa-nos sobretudo relevar um aspecto importante para o conhecimento do processo histórico da exploração do volfrâmio no noroeste da Península Ibérica, em que esse sociolecto se ancora, e não propriamente fazer um estudo profundo no âmbito da sociolinguística, da etnolinguística ou da antropologia linguística, cujas perspectivas, no seu âmbito mais genérico, não podemos porém ignorar.(DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan - *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.* Paris: Éd. du Seuil, 1972 ; VILELA, Mário - Linguagem e Ideologia. "Alma Nacional: Revista Republicana".Livraria Civilização, 1977 ; KROLL, Heinz - O Eufemismo e o Disfemismo no português Moderno. Lisboa: ICALP, 1984 (Biblioteca Breve)

15. " ....*uma testemunha de processos e de ocorrências posicionada num terreno, contraposta à definição convencional do investigador como um observador ou produtor de conhecimento sobre um terreno- mesmo que esse terreno seja qualificado como reflexivo, dialógico ou multivocal(Hebdige,1993:207). A expressão" testemunha" é, aqui, indissociável da ideia da transmissão de uma experiência que requer um envolvimento sensorial e corpóreo com o que se procura conhecer. Esse envolvimento, por sua vez permite-lhe realizar a dupla tarefa de enunciar e de pôr em relação o poder interrogativo - por oposição ao poder legislativo - da teoria crítica.... Articular significa estabelecer as mediações necessárias para afirmar o que liga aquilo que parece ' naturalemnte' separado, mas também criar as condições para que as divisões, separações e distinções sejam estabelecidas através de práticas não coercivas e naõ desqualificadoras dos Outros. Neste sentido, o testemunho articulado dá corpo à relação cosmopolítica de que fala Isabelle Stengers*." NUNES, João Arriscado - *Para além das "duas culturas":tecnociências, tecnoculturas e teoria crítica*. Coimbra: Revista Crítica de Ciências Sociais", nº 52/53, Nov.98/Fev.99, p. 5-50

16. MORAIS, Vinicius - *O Haver*, citado por Carlos Gulherme Mota - *Em busca de uma memória comum.* Revista Crítica de Ciências Sociais. Coimbra, nº32, Jun. 1991, p. 35-55

17. registe-se que a equivalência em termos de linguagem escrita, não se verifica em termos da fonética e sonoridade específicas das línguas faladas; a propósito, poder-se-á considerar que embora o discurso oral possa ser um marcador de distinções sociais, a escrita é a linguagem da selecção social, do poder - tópico porém a merecer discussão noutra instância.

18. pese embora a sua problematização, feita no prefácio da 2ª ediçaõ (1944) do romance *Volfrâmio* de Aquilino Ribeiro, "romancista com " *uma visão mais complexa e mais pertinente das realidades sociais coevas, dos seus processos de efabulação e de escrita*" SERRÃO, Joel - *A novelística social na década de 40- esboço de problematização*. "Colóquio Letras", nº 9, set. 1972, p. 27.

19. É hoje dado assente em qualquer análise histórica das consequências económicas e financeiras da guerra que o volfrâmio, enquanto factor de prosperidade nacional, adquire lugar de relevo " *A principal consequência do grande aumento das quantidades e dos preços no mercado do minério de volfrãmio foi a existência de saldos positivos na balança comercial portuguesa em 1941, 1942 e 1943, um acontecimento único desde que existem séries oficiais publicadas do comércio externo português*."MATA, Eugénia e VALÉRIO, Nuno - História Económica de portugal: Uma perspectiva global. Lisboa: Presença, 1994, p. 194-195. Ou ainda, "*Em meados de 1941, vários factores conjugam-se para abalar a política decidida no início do conflito…Internamente tudo se conjuga para alterar a estabilidade económica e a paz social…..A evolução da balança comercial portuguesa reflecte bem as mudanças indicadas. As exportações sofreram um aumento espectacular(259%, em valor, desde 1938) ultrapassando, em 1941, as importações pela primeira vez. A sua estrutura alterou-se significativamente: em 1938, a principal exportação eram Os vinhos e as aguardantes (20%) seguidos das madeiras e derivados(19%) e das conservas(17%); em 1941, a principal exportação é o volfrâmio (18%, oficialmente), seguida das conservas (17%) e das madeiras e derivados (15%). O destino das exportações também mudou, com a diminuição do peso da Inglaterra, França e Bélgica, e aumento da Alemanha, suíça e E.U.A*." - TELO, António- *Portugal na Segunda Guerra. Lisboa: Perspectivas e Realidades*, 1987, p. 458-459

20. Fernando Namora - *Minas de S.Francisco*, 1946,

21. ibidem

22. ver textos apresentados a conferências e congressos realizados em Portugal , anos 1997 e 1998 - " *Do lado Sombra de lua : sobre a mulher no Portugal Volframizado(1938-1944*); " *Dialecto e gíria de um 'negócio da china' : O volfrâmio, semióforo de mercado em Portugal ?* " ; " *Minas, Trabalho de terreno e laboratórios: Emergência de redes sociotécnicas (Portugal anos 1930-60).*

23. Aliás, a exploração mineira em Portugal como noutros países da semiperiferia e periferia, foi desde sempre dependente das técnicas e tecnologias dos países do "centro"

24. Não tendo encontrado, no trabalho de terreno e/ou de pesquisa documental, pista alguma da origem deste nome, agradeço a Emmanuel e Gilda Santos, especialistas de linguística e literatura , a seguinte hipótese " *forma encontrada pelos trabalhadores para "traduzir" a palavra schon (=bonito) do alemão. Certamente seria com esta exclamação que os alemães recebiam as pedras especiais*."Correspondência, 1998.

25. Trab. de terreno, Panasqueira, Junho 1998. Informantes, técnicos médios de desenho, geologia e topografia

26. LEAL, P.e Manuel Vaz - *As Minas da Panasqueira : Vida e História.* Lisboa: Portugália Editora, 1945, p. 74 -78.

27. As minas galegas de volfrâmio estavam espalhadas por diferentes zonas da Coruña, Santiago de Compostela , Orense, Pontevedra , nomeadamente em Barbanza, Santa Comba, San Fins de Noia, A Penouta, Silleda, Casaio, Monte Neme, Arteixo.

28. Composição em 43 versos e mote, transcrita em PEREIRA, José Jorge Àlvares - *Riquezas mineralógicas de Barroso e sua história*. Montalegre: Edição da Câmara, 1984, p. 25-36

29. DELEUZE, Gilles - *O Fio de Ariana.* Lisboa: Ed. Vega, 1996, p. 98

30. A linha sinusoidal da totalização da experiência histórica na concepção sistémica da história de Abel Salazar. Ver "*Da disjunção da polémica à compelmentaridade…*"

31. Entrevista feita por G.S. a F.M. dos S., ex-trabalhador mineiro. Rio de Janeiro de 1998.

32. Título de documentário videográfico referenciado em nota seguinte

33. Entrevista com X. F.T., ex -trabalhador no volfrâmio de Monte Neme, Galiza. Monte Neme, Março de 1998.

34. Entrevistado no documentário SANTIAGO RODRIGUEZ, X.L. , Dir. eRealiz. - *A Fevre do Wolfram*. Edic. Xoan Garcia, 1995 (video VHS, 58) que gentilmente nos foi cedida cópia pelo realizador, designadamente para integrar no arquivo audiovisual " *Minas: Paisagens, Ruínas, Miragens*" que produzimos ao longo de 4 anos de trabalho de terreno, nas regiões de volfrâmio.

35. NUNES, J.A. art. cit.

36. Ver para a história desta polémica sobre a relação entre o português e o galego, o artigo TORRES FEIJÒ, Elias José - *Cultura portuguesa e legitimação do sistema galeguista : historiadores e filólogos (1880-1891)* " Ler História", nº 36, 1999, p. 273-318

O ensino da língua portuguesa no segundo grau em França

Solange Parvaux
França - ADEPBA

Preliminares

Agradeço à Associação Internacional dos Lusitanistas que, pela primeira vez num dos seus Congressos, dedicou duas mesas redondas à situação do ensino do português no mundo: uma mesa redonda sobre **O ensino do português língua estrangeira ao nível universitário,** onde sempre se implanta primeiro (1920 em França) e uma mesa redonda sobre **O ensino do português língua estrangeira ao nível secundário,** que se desenvolve numa fase mais tardia, e por enquanto em poucos países, mas que confere à língua um estatuto de língua internacional, facilitando um verdadeiro reconhecimento da língua no país (1970 em França, por volta de 1975 no Senegal, 1985 na Argentina).

A difusão do português no mundo é simbolicamente sugerida, nestas mesas redondas, pela variedade dos comunicantes, oriundos de quatro continentes, e geralmente não lusófonos de origem, mas especialistas de português nos seus respectivos países. As comunicações não visam, como seria necessário no desalbar do século XX1, um estudo exaustivo da situação do ensino do português em países não lusófonos onde o português é ensinado, como língua oficial, geralmente segunda, ou como língua estrangeira, o que, aliás, já foi feito em 1983, pela primeira e única vez.[1] Estas comunicações procuram ajudar a enriquecer a necessária reflexão sobre as estratégias a privilegiar para fortalecer o desenvolvimento do ensino do português, não só em países onde o português é língua oficial, mas não materna, ou a comunidades lusófonas expatriadas, mas também, como língua estrangeira, a não lusófonos.

Desde 1975, o ensino da língua portuguesa, progrediu muito em países não lusófonos, graças a esforços políticos e a medidas institucionais, de Portugal, de alguns países não lusófonos (nomeada-mente na Europa), e mais recentemente do Brasil no quadro do Mercosul. Tal desenvolvimento desencadeou uma reflexão imprescindível para a credibilidade e eficácia do ensino do português língua estrangeira, cujos progressos, se bem que tardios e lentos, são constantes e constructivos, como se nota pela multiplicação, geralmente por iniciativa de Portugal (Instituto de Alta cultura, agora Instituto Camões), de congressos, colóquios e seminários obre o assunto (ver anexo 1), ou pelos esforços de publicação de material pedagógico mais ou menos adaptado (ver anexo 2), faltando ainda uma reflexão suficiente sobre a formação dos professores, portugueses, brasileiros, africanos lusófonos ou estrangeiros não lusófonos de origem, mas parceiros e amigos nos seus respectivos países.

No começo do século 21, nunca a língua portuguesa teve tantos trunfos (políticos, económicos, culturais para conseguir o estatuto internacional de língua de comunicação de grande difusão, já que é a oitava língua do mundo, falada por 205 milhões de pessoas em quatro continentes, como língua materna ou oficial, e a terceira língua da Europa mais difundida no mundo, graças ao Brasil e os seus 160 milhões de habitantes e graças aos portugueses que trilharam os mares ocidentais e orientais nos séculos XV e XVI. Para vencer, no entanto, necessitam-se políticas linguísticas estruturadas e coerentes, trabalho em colaboração com os países que acolhem e apoiam o ensino da língua portuguesa, qualquer que seja a variante escolhida, e com os amigos que naqueles países lutam para o enraizamento do ensino do português, assim como a preocupação, por parte de todos, duma maior legibilidade, pelo grande público, das culturas dos países que falam o português.

Mas vejamos o caso do ensino do português no secundário em França.

O ensino do Português no segundo grau em França

À procura dum estatuto de igualdade

O ensino do português, em França, entrou primeiro nas*universidades,* a partir de 1920. A sua introdução no "secundário " de um sistema educativo estrangeiro, é sempre uma valorização que lhe confere um estatuto semelhante ao das outras línguas ensinadas, e aumenta portanto as suas possibilidades de difusão a nível universitário e junto do grande público. Esta integração, ainda muito difícil por falta de tradição, só pode ser encarada nos sistemas educativos que oferecem um leque aberto de línguas. Era já o caso, em 1970, em França: os alunos podiam escolher entre seis línguas (alemão, árabe, espanhol, inglês, italiano, russo), nos vários níveis de escolha duma língua estrangeira: (uma primeira língua estrangeira (LV 1) em *'6 ème'* (5° ano português ou brasileiro), uma segunda língua estrangeira (LV2) em *'4ème'* (7° ano português ou brasileiro), ou uma terceira língua (LV3) na *'classe de seconde'* (9° ano português ou brasileiro).

Histórico

Foi em março de **1939** que o ministro Jean Zay decidiu introduzir o português a par das outras línguas, já instaladas, nos três últimos anos do secundário, no quadro da diversificação das línguas. Infelizmente, a segunda guerra mundial atrasou o projecto que só devia ter um começo de aplicação na década de **1950**, com a abertura de algumas horas de português, em quatro liceus: Paris (Liceu Henri IV), Poitiers (Camille Guérin), Toulouse (L. Raymond Naves) et Nîmes (L. Alphonse Daudet).

Nos anos **1969-1970**, o projecto completou-se com medidas permitindo o recrutamento de futuros professores de português. O português entrou, em 1969, no concurso do Instituto de Preparação para o Ensino Secundário (IPES)[2] aberto a estudantes que se destinavam ao ensino da língua portuguesa e que podiam assim beneficiar de uma bolsa de estudos (uma ou duas vagas pour ano) e, em 1970, no concurso de recrutamento dos professores do secundário ou CAPES[3] (uma vaga em 1971, duas em 1972).

Em 1973, depois de um encontro entre Ministros da Educação, francês e português, é que o ensino do português se institucionalizou definitivamente, conforme a estrutura das seis outras línguas, já citadas:

- possibilidade de escolher o português, ao mesmo tempo que as seis outras línguas, como primeira (5° ano de escolaridade), segunda (7° ano) ou terceira (9°ano) língua estrangeira;

- aumento significativo das vagas (20)[4] no *CAPES*, aberto a todos os estudantes, e já não só aos bolseiros dos IPES, e decisão de criar, como para as outras línguas, uma *agrégation*[5] de português segundo concurso de recrutamento de professores efectivos do secundário (1a sessão em 1974). Esta criação duma via profissionalizante em português, ao nível universitário, devia ter um efeito benéfico para o desenvolvimento dos estudos universitários de português.

- criação dum corpo de Inspecção para a organização dos cursos, a formação de professores e a elaboração dos programas: um cargo de*Inspecção Geral* que eu própria ocupei de 1973 até 1997 (sendo Michel Pérez o actual Inspector Geral de português), e que seria completado pela nomeação de *Inspectores Pedagógicos Regionais (IPR)* em 1976, 1977 e 1990.

- intercâmbio anual de assistentes de língua entre Portugal e a França, como nas outras línguas.

- elaboração de programas (os primeiros entraram em vigor em 1975).

- integração do português em todos os cursos do secundário do ensino por correspondância *(Centre National d'Enseignement par Correspondance ou CNED),* a partir de 1976.

- introdução de provas de português nos vários exames do ensino secundário (brevet des collèges no fim do básico, Baccalauréat no fim do secundário, nos exames do ensino técnico (CAP, BEP, BP, BTS) e, no *'Concours Général'* em 1976, e progressivamente nos exames de entrada nas *'Grandes Ecoles'*, como a Escola Normal Superior, ENA (Escola Nacional de Administração), escola Veterinária....

- um primeiro (e infelizmente último) esforço de apresentação do português, em igualdade com as outras línguas ensinadas, numa brochura de informação sobre as línguas, *Les Langues Vivantes*, publicada em 1974 pela ONISEP[6], um organismo de informação do Ministério da Educação.

- em 1989, houve também a tentativa de desenvolver o ensino do português no primário, no quadrodo ensino precoce das línguas, o que deu lugar à criação dum intercâmbio de 20 professores primários (10 portugueses e 10 franceses) entre Portugal e a França.

Este ensino da língua portuguesa no secundário, da inteira responsabilidade do Ministério da Educação francês, era o primeiro que ia desenvolver-se num país não lusófono.

Dado o número elevado de crianças de origem portuguesa que frequentavam as escolas francesas, primárias e secundárias, o Ministério criou ambém, **em 1975**, para as crianças portuguesas do primário, cursos de língua de origem (chamados LCO), da responsabilidade das autoridades portuguesas (nomeação e pagamento de professores, programas).

Programas - exames - manuais - material pedagógico

professores e a sua formação inicial e contínua.

Os progamas que foram elaborados a partir de 1975, e várias vezes actualizados, para os diferentes níveis de ensino (5° ano de escolaridade até 12° ano), tomam em conta a descoberta das culturas dos vários países de língua portuguesa. Por causa da vizinhança de Portugal e da presença de alunos de origem portuguesa, prioridade é dada, em França, à aprendizagem activa da norma portuguesa, mas os alunos deverão ter uma sensibilização progressiva, mas passiva, às variantes da língua dos outros países, nomeadamente do Brasil[7]. As prioridades serão inversas nos territórios próximos do Brasil como as Antilhas

e a Guiana.

Os exames tomam também em conta os vários aspectos das culturas de língua portuguesa, textos africanos, brasileiros e portugueses, e aceitam a norma falada pelo aluno, com a condição que seja coerente (ortografia, fonética, sintaxe, léxico).

Os manuais e o material pedagógico foram muito raros durante vários anos (ver anexo 2), e pouco adaptado, o que dificultou o trabalho dos professores. 0s manuais de português língua estrangeira são geralmente concebidos para estudantes universitários ou adultos, e tratam quase só de temas portugueses ou brasileiros quando são publicados em Portugal ou no Brasil. Foi muito difícil publicar, em França, como é o caso para as outras línguas ensinadas, manuais de português adaptados, por falta de confiança dos editores receando vendas demasiado limitadas e por falta de apoios financeiros por parte dos países de língua portuguesa.

Só em **1997** é que se conseguiu publicar, em França, um primeiro método de português língua estrangeira, *Espaços* (livro do aluno, livro do professor e duplo CD audio)[8]. Este conjunto pedagógico, concebido por uma equipe de professores portugueses e franceses, foi publicado com a ajuda duma editora do Ministério da Educação e um subsídio da Comunidade Europeia. Dirige-se a alunos do secundário começando o estudo do português no 7°ou no 9° ano, e toma em conta a idade dos alunos e a heterogeneidade de certas turmas. Linguisticamente dá prioridade à norma europeia do português, permitindo no entanto uma sensibilisação a outras normas, principalmente à brasileira e, culturalmente, abre-se por meio de textos e fotografias, a todos os países de língua portuguesa.

Esta falta de manuais adaptados ao ensino do português lingua-estrangeira no secundário, além de dificultar o trabalho dos professores, prejudica ambém a própria difusão do ensino do português, marginalizando-o em relação às outras línguas, melhor apetrechadas em manuais, produzidos em França e vendidos nas livrarias escolares abertas a todo o público.

O material pedagógico de apoio (vídeo, CD audio ou CD rom, filmes, livros de arte ou de literatura) vem geralmente de Portugal, do Brasil, às vezes de países africanos, mas é de aquisição díficil. Houve no entanto algumas produções realizadas em França, mais pelo serviço público do que pelas editoras. Sob a impulsão de professores ou de Inspectores Pedagogógicos Regionais *O Centro Nacional de Pedagogia* (29 Rue d'Ulm, 75005 Paris) e *Centros Regionais de Pedagogia* (Amiens, Bordeaux, Strasbourg, Rouen...) produziram uma documentação pedagógica de apoio sobre o Brasil, Portugal, ou os países africanos, em português[9], em francês[10], ou em francês e em português, como videogramas sobre temas de arte portuguesa.[11] Este material é destinado às aulas de português, mas concebido para facilitar também um trabalho pluridisciplinar, favorável, dentro do meio escolar, a uma melhor difusão do português e das culturas dos países que o falam insuficientemente, conhecidas do grande público francês.

A formação dos professores, inicial e contínua.

Na formação inicial, dada ou nas Universidades, ou no Instituto de Formação dos Mestres (IUFM), os estudantes têm uma iniciação às culturas e literaturas dos vários países de língua portuguesa, e portanto provas correspondentes nos concursos de recrutamento de professores. Esta formação prolonga-se na formação contínua, nos estágios anuais organizados pela Inspecção geral ou regional, ou nas viagens de estudo organizadas, desde 1981, pelo Ministério da Educação, em colaboração com a ADEPBA, nos países de língua portuguesa: em Portugal (cada dois anos), no Brasil (1981, 1985, 1987, 1989, 1991, 1994), em Cabo Verde (1996) e em Moçambique (1999).[12]

Actualmente contam-se 318 professores efectivos no secundário (certifiés ou agrégés).

Os alunos, os efectivos, as dificuldades.

O número dos alunos cresceu regularmente até 1988, mas a presença de numerosos alunos de origem portuguesa no ensino primário e secundário influenciou fortemente o recrutamento nos quinze primeiros anos. Nos cursos de "primeira língua estrangeira" (5° ano), dominaram os alunos de origem portuguesa (para os quais foram previstas adaptações de programas) e chegaram a representar 72% dos 19387 alunos de português[13] em 1988-1989; os restantes alunos não lusófonos escolhiam o português como segunda língua estrangeira no 7° ano (10%) ou como terceira língua estrangeira no 9° ano (16%). Na década do 90, o número global dos alunos (estabelecimentos e ensino por correspondância) diminiu progressivamente (15.300 alunos em l998-1999), mas a repartição dos alunos inverteu-se: os alunos não lusófonos representam agora quase 70 % nas opções de segunda (LV2) e terceira (LV3) íngua estrangeira, enquanto o número dos alunos de origem portuguesa, e portanto os alunos da opção de primeira língua estrangeira (LV1) são apenas 30 %.

Como o mostra o quadro dos efectivos junto em *anexo 3*, a progressão do ensino do português, nesta última

década, conhece várias alterações, devidas a obstáculos que influenciam os responsáveis do sistema educativo e alteram as decisões das famílias. Classificam-se em três categorias:

1) um desconhecimento muito grande no grande público no que diz respeito à língua portuguesa e aos países que a falam, na altura da introdução do português no secundário e que perdura quase até hoje (pouca informação nos médias, falta de informação sobre o português nas brochuras do Ministério sobre as línguas distribuídas às famílias, no período da escolha das línguas, ou também ausência de referências sobre Portugal, o Brasil e países lusófonos de África nos manuais de história, de geografia e nos capítulos dedicados às literaturas estrangeiras nos manuais de francês);

2) problemas de concorrência*,* por um lado com as outras línguas ensinadas há mais tempo e que beneficiam de melhor informação oficial no meio escolar ou nos médias, e por outro lado, às vezes, com o sistema de ensino de português da Embaixada (apesar de uma boa colaboração desde o início) ou com os cursos que, a partir de 1986, se multiplicaram nas associações.

3) problemas de ordem institucional : intercionalmente tais como a classificação da língua portuguesa, na Comunidade Europeia, entre as língua *'modimes'* (o que significa 'menos difundidas' ou menos ensinadas) ou, nacional mente, tais como mudanças na política de diversificação das línguas em vigor no sistema educativo, ou reformas de estruturas que podem surgir e alterar directamente ou indirectamente o ensino das línguas. A falta de manuais e de material pedágogico adaptado, gravíssimo antes de 1985, contribui para marginalizar a língua.

Existem soluções: algumas delas, essencialmente políticas, devem ser negociadas internacionalmente quando têm incidências em decisões institucionais no domínio da educação ou da cultura (eventos nacionais ou internacionais para o grande público); outras, quando se trata de medidas de aplicação, ganham a ser realizadas em colaboração com os países lusófonos interessados (criação de material pedagógico, intercâmbios, estágios para a formação de professores...); outras emfim são de tipoassociativo e até individuais.

Foi para apoiar o desenvolvimento do ensino do português que foi criada em **1973** a **ADEPBA** (Associação para o Desenvolvimento dos Estudos Portugueses, Brasileiros, da África e da Ásia lusófonas): (ADEPBA, 6 rue Sarrette 75014 Paris, tél.00.33.1-43.22.55.47, Fax.00.33.1-43.21.23.28).

O seu objectivo era apoiar os professores de português, organizando viagens de estudos no países de língua portuguesa ou fornecendo-lhes material pedagógico e material de informação para ajudá-los nos seus esforços de difusão da língua (cartazes, folhetos de apresentação, exposições itinerantes, concursos....), promovendo acções de informação sobre o português e as culturas dos países que o falam, visando o grande público (colóquios, mesas redondas principalmente em Paris como em Expolangues, etc...). Para assumir esta actividade de apoio imprescindível, beneficiou de ajudas francesas (Ministério dos Negócios Estrangeiros, Ministério da Educação..), portuguesas (Instituto Camões, Fundação Gulbenkian, Ministério da Educação), e às vezes brasileiras.

Apesar da diminuição global dos alunos estudando o português (perto de 24% em dez anos), os esforços que foram feitos em meio escolar e ao nível do grande público para dar a conhecer a língua portuguesa e as culturas dos países que a falam não foram vãos, já que o número de alunos não lusófonos, que se interessavam pouco pela língua portuguesa nos primeiros anos dobrou no mesmo período: 5816 em 1988-1989 (30% dos 20047 deste ano) e 10710 em 1998-1999 (70 % dos 15300 alunos do ano). Portanto o estatuto do português língua-estrangeira progrediu em França ao nível dosecundário, apesar de muitas dificuldades.

Conclusão

A introdução do ensino do português no segundo grau dum sistema educativo dum país não lusófono é importante para a expansão do português língua-estrangeira e para um melhor conhecimento dos países que o falam. Confere-lhe, como a outras línguas mais conhecidas, um verdadeiro estatuto de língua de comunicação internacional. Permitindo progressivamente sensibilizar um público jovem e até adulto cada vez mais amplo, fortalece também o seu ensino nas universidades, e até em cursos privados.

O exemplo da experiência da França que foi o primeiro país a tentar a experiência há trinta anos, é complexo, evolutivo, mas encorajador, apesar das dificuldades encontradas. Já não é um caso único. Está a ser felizmente seguido, desde os anos setenta, na África, pelo Senegal que já tem uns cem professores de português e uma inspecção geral de português; Macau, na Ásia, tentou sistematizar, o ensino do português língua estrangeira e dedicou muitos seminários a uma reflexão sobre o assunto; na Europa, nos anos noventa, alguns países que já aberto cursos de português para as crianças de origem portuguesa, tentaram oficializar o ensino de português no secundário para não lusofónos (Luxemburgo, Holanda, alguns *lander* da Alemanha..); mais recentemente, na América do Sul, em 1995, a criação do Mercosul suscitou a introdução do ensino do português no secundo grau de vários países (Argentina, Paraguai, Urugai).

Claro que serão variadas as modalidades de ensino, de programas e de formação de professores, conforme os países, a organização dos respectivos sistemas educativos e dos contextos geografícos e socio-ecónomicos. Mas será sempre benéfico para a valorização e a expansão mundial da língua portuguesa.

A evolução do conceito de português língua-estrangeira e do seu ensino é confirmada por numerosos congressos sobre o tema (anexo 1) e pela criação duma primeira Associação Internacional dos professores de língua portuguesa em 1995, no Brasil, a SIPLE (Sociedade Internacional dos Professores de português, língua-estrangeira).

Muitos outros factores favoráveis, económicos ou culturais, podem mudar a imagem da língua portuguesa, nomeadamente na Europa, no grande público, e portanto ajudar ao desenvolvimento do ensino da língua e a ultrapassar, em França, os problemas encontrados nos últimos anos no secundário. Alguns deles são eventos internacionais, políticos e económicos, como a criação efectiva do Mercosul em 1995, da C.P.L.P (Comunidade dos Povos de Língua Portuguesa) em 1996, da independência de Timor em 1999, e o papel de Portugal na Comunidade Europeia onde assumirá a Presidencia na primeira metade de 2000; outros são eventos culturais mais europeus como *O projeto intergovernamental França-Brasil* em 1987, Exposição Portugal na *Europália,* na Bélgica, em 1990, *Lisboa, capital Europeia da cultura* em 1994 *Expo mundial* 1998 em Lisboa, a presença como convidados de honra do Brasil e de Portugal nos Salões dos Livros de Frankfurt (Brasil 1997, Portugal 1998) ou de Paris (Brasil 1998, Portugal 2000*),* a exposição*O barroco brasileiro* em Paris (novembro 1999-fevereiro 2000), *Porto, capital europeia da cultura* em 2001, a Copa do mundo de futebol em Portugal em 2004, sem esquecer de mencionar a coroação da língua portuguesa ao nível mundial com o Prémio Nobel outorgado ao escritor português José Saramago.

Anexo

Nascimento do conceito do português língua estrangeira. Colóquios, Congressos, Encontros, Seminários.

1973, Paris: Création de *L'Association pour le Développement des Etudes Portugaises et Brésiliennes,* devenue en 1976, *Association pour le Développement des Etudes Portugaises et Brésiliennes, de l'Afrique et de l'Asie Lusophones (ADEPBA)*

1976, Lisboa: *Primeiro encontro para a investigação e ensino do português* organizado pelo Instituto de Alta Cultura.

1983, Lisboa: *Congresso sobre a situação actual no mundo,* organizado pelo Instituto de Alta Cultura, Actas, Instituto Camões, Lisboa, 1984, 2 volumes.

1984 - Poitiers: 1° Congresso da *Associação Internacional dos lusitanistas-* AIL.

1983, Paris: *Les Assises du Portugais,* organizado pela ADEPBA (6 Rue Sarrette, 75014 Paris) (sem actas).

1987, Lisboa: *Segundo congresso sobre a investigação e ensino do português* organizado pela Universidade de Lisboa (sem actas).

1987, Leeds2° Congresso da *Associação Internacional dos lusitanistas-* AIL.

1989, Lisboa: *Seminário internacional sobre o ensino do português,* organizado pela Universidade de Lisboa, Alta Cultura (sem actas).

1990, Coimbra: 3° Congresso da *Associação Internacional dos lusitanistas-* AIL. Actas

1991, Macau: *Primeiro seminário internacional sobre o português como língua estrangeira* organizado pela direcção dos serviços de educação, Fundação Macau e Fundação do Oriente. Actas, Macau, 1991, 586 pages.

1992, Macau: *Encontro de português-língua de especialidade.* organizado pelo IPOR (sem actas).

1992, Lisboa: *O Português-língua de comunicação internacional* Universidade de Lisboa, Instituto Camões (sem actas).

1992, Luxemburgo: *Colóquio internacional sobre 0 português na Comunidade Europeia,* organizado pela Universidade Aberta e a CE.

1993, Macau: *Encontro do português-língua de cultura,* organizado pelo Instituto português do 0riente. Actas, IPOR, 1995,446 pages.

1993, Hamburgo: 4° Congresso da *Associação Internacional dos lusitanistas*- AIL. Actas

1995, Macau: *O ensino de Português - estratégia de crescimento* organizado pelo Instituto português do 0riente (sem actas).

1996, Oxford: 5° Congresso da *Associação Internacional dos lusitanistas*- AIL. Actas, Oxford-Coimbra, 1998, 3 vol.

1997, Macau: *Seminário Internacional de português-língua estrangeira* organizado pela universidade de Macau, o Instituto politécnico de Macau, a direcção dos serviços de educação e juventude de Macau. Actas, Macau, 1997, 684 pages.

1997, Niterói (Brésil): *Primeiro Congresso internacional de português como língua-estrangeira - ensino-aprendizagem de português-Língua-estrangeira,* organizado pela SIPLE (Sociedade Internacional dos Professores de língua estrangeira. (Actas-em preparação).

1998, Arrábida (Portugal) *Para uma política da língua portuguesa,* organizado pela Universidade Clássica de Lisboa (Actas em preparação)

1999, Macau: *Seminário Internacional do português como língua estrangeira* , organizado pela Universidade de Macau, IPOR. Actas em preparação.

1999, Rio de Janeiro: 6° Congresso da *Associação Internacional dos lusitanistas*- AIL.

1999, Pékin: *Primeiro seminário de Língua e cultura portuguesa do Oriente* organizado pleo Centro português de Pequim, Universidade de Pequim. e o IPOR.

1999, Lisboa: *Primeiro Congresso do português-língua não materna* **,** organizado pela Associação dos Professores de Português

1999, Rio de Janeiro (12-14 de Novembro**:** *2de Congresso sobre o português-lingua estrangeira.* organizado pela SIPLE (Sociedade Internacional dos Professores de língua estrangeira).

O ensino do português em Macau

Ana Cristina Rouillé Correia

Breve historial da implantação do ensino do português em Macau

A língua portuguesa chega a Macau com os primeiros portugueses que por ali passaram e se estabeleceram, logo na primeira metade do séc. XVI. Macau era nessa altura constituída por pequenas povoações chinesas, ligadas à pesca ou à agricultura, separadas por zonas de paisagem natural. Com a instalação dos portugueses, assiste-se à formação dum entreposto comercial, e ao nascimento dum núcleo urbano que atinge grande dinamismo ainda nos finais do mesmo século.

A língua portuguesa é, desde as mais remotas origens da cidade, falada como língua materna, pelos portugueses do (então) *reino*, da *metrópole* ou *de Portugal*. É a língua das sucessivas instituições administrativas e governamentais, e a das firmas e particulares que detêm o grosso do comércio e que controlam o capital. Assim, o português é instrumento em trocas verbais relacionadas com transacções comerciais, prestação de serviços, e relações de ordem muito variada, e é em português que se registam contratos, se emite legislação, se redigem os relatórios e actas e se troca correspondência.

Até aos finais do século XIX, uma larga faixa da população dominava uma variedade linguística própria de Macau (*lingu maquista*, *língua de Macau* ou *patois*), um crioulo de base lexical portuguesa, cujas múltiplas influências –malaia, indiana, filipina, japonesa, inglesa, principalmente - estão bem estabelecidas. Falavam essa língua todos os membros da comunidade étnica macaense, euro-asiáticos naturais de Macau ou de zonas próximas, e ainda os chineses que contactavam de perto com aquela comunidade.

Para os macaenses, o português era, então, uma língua que, em maior ou menor grau, aprendiam como língua segunda, e que apresentava algumas dificuldades. Alguns chineses aprendiam também português, quer informalmente, quer em escolas, sendo as instituições religiosas cristãs os principais centros de instrução da língua portuguesa.

Os chineses têm grandes problemas na aprendizagem do português, quer na pronúncia, quer a nível morfo-sintáctico, quer a nível da compreensão e aplicação de elementos de carácter cultural. Só um ensino muito prolongado e de grande qualidade, complementado por estudo intenso e contactos frequentes com falantes, permite que os aprendentes atinjam um bom domínio da língua. Não sendo este o caso, é corrente a fixação numa interlíngua de base lexical portuguesa mas com imensas interferências, quer do cantonês, quer do inglês, se conhecem esta língua.

Dentro de pouco mais de 4 meses, a administração de Macau vai passar para a República Popular da China. O português partilha, desde há alguns anos, o estatuto de língua oficial com o chinês, mas continua a ser a língua mais utilizada a nível das chefias e dos registos escritos da administração, pois os dirigentes do topo são, ainda, e até 20 de Dezembro de 1999, maioritariamente portugueses que não dominam o chinês. Devido às transformações de ordem política e social, o estatuto das línguas sofreu também alterações. De variedade *alta*, ou *acrolecto*, num contexto claramente diglóssico, o que sucede desde há mais de 400 anos, o português tem vindo a transformar-se, progressivamente, em língua instrumental, útil em certos contextos, mas já sem o prestígio que lhe advinha de ser a língua da administração. O português permanecerá, ainda, como traço próprio duma minoria étnica em crise, os macaenses, cujo peso político será, ao que tudo indica, muito reduzido. Se a tendência actual não se inverter, é provável que, dentro de algumas décadas, desapareça totalmente.

Ao longo da história de Macau, assiste-se a tentativas várias de implementação do ensino do português como língua estrangeira junto da população chinesa. De um modo geral, todas elas atingem apenas parcialmente os objectivos pretendidos, dadas as dificuldades de aprendizagem dos alunos e a escassez de recursos humanos e materiais.

No início da década de 1980, e até à actualidade, a administração propõe-se difundir a língua e cultura portuguesa de forma mais sistemática e eficaz. O número de alunos atingiu valores muito elevados, o que está relacionado com a obrigatoriedade de qualificações em língua portuguesa para progressão na função pública, e com as facilidades dadas para inclusão desta disciplina, como opção, em muitas escolas do território.

A situação vai mudar muito em breve, mas ainda não é possível definir com precisão os contornos da mudança. Certo é que o português vai continuar, pelo menos por alguns anos, a ser estudado em Macau, quer como língua estrangeira, quer como primeira língua.

Tipos de alunos, número de estudantes

A população de Macau, cuja área é de pouco mais de 23 km^2, está estimada em cerca de meio milhão de habitantes, na maior parte residentes na península de Macau e, desde há alguns anos, na ilha da Taipa

Estudam português como língua estrangeira todos os alunos dos Jardins Infantis, Escolas Primárias e Escola Secundária Luso-Chinesas, que rondam os 4.000. Nestas escolas, oficiais, o português é obrigatório a partir dos 4 anos, idade em que a maior parte dos alunos frequenta já este sistema de ensino. Parte significativa dos estudantes vem de faixas da população carenciada, e as consequências fazem-se sentir no aproveitamento escolar das crianças. A Língua Portuguesa é uma das disciplinas com maior grau de insucesso, e é vulgar os alunos saírem da escola, após 10 ou 12 anos de aprendizagem do português, sem serem capazes de comunicar de forma minimamente eficaz em português.

No ensino privado, o Português é disciplina de opção em muitas escolas, abrangendo alunos de várias origens sociais. As condições de ensino variam muito, mas os resultados são muito reduzidos.Embora haja largas centenas de alunos, estes aprendem português apenas um ou dois anos, e a progressão linguística é escassa.

Alguns alunos têm uma história de aprendizagem do português em três ou mais instituições diferentes, por exemplo: na escola particular que frequentaram, no Instituto Politécnico ou na Universidade e na Escola da Polícia. O que normalmente se passa é que os conhecimentos anteriores dos alunos não são tidos em conta, pelo que, no segundo ou terceiro curso, os conteúdos leccionados são os mesmos que no primeiro. Isto causa desmotivação, e verifica-se a persistência em erros básicos, mesmo após o aluno estar perfeitamente ciente da forma correcta. Noutros casos, pelo contrário, a frequência anterior de aulas de Português leva à integração do aluno em classe de nível superior à sua real competência, e ele não consegue acompanhar as aulas.

O Instituto Politécnico de Macau, para além dos cursos de Tradução e Interpretação (Português-Chinês), tem o português como opção de língua estrangeira nos outros cursos. Na Universidade de Macau, alguns cursos cuja língua veicular é o chinês têm o português como língua estrangeira obrigatória. De entre eles, salienta-se o curso de Direito, em que a formação linguística em português assume grande importância, pois, embora os principais códigos estejam traduzido, há numerosa legislação que só está publicada em português. Há também uma licenciatura em Estudos Portugueses e um Mestrado em Língua e Cultura Portuguesas frequentados por alunos, sobretudo chineses, para quem o português é uma língua estrangeira, a par de outros, em número cada vez mais reduzido, que são falantes nativos. Há alguma dificuldade na implementação de estratégias e na utilização de materiais específicos para os dois tipos de alunos, o que acarreta óbvias desvantagens.

Há mais instituições onde o português é ensinado a chineses: nas Escolas das Forças de Segurança, nos cursos promovidos pelo Centro de Difusão de Línguas e pelos Serviços de Administração e Função Pública, pelo Instituto Português do Oriente (IPOR) e por outros organismos de menor dimensão. Os alunos têm idades variadas, com franca predominância das faixas etárias mais jovens.

Um problema que dificulta bastante o ensino/aprendizagem é a inclusão, na mesma turma, de indivíduos com níveis culturais muito afastados, como seja um técnico qualificado, com um mestrado feito no Canadá, na mesma turma que outros indivíduos que desconheciam o alfabeto ocidental.

Dificuldades ou estratégias de recrutamento dos alunos

A maioria dos alunos frequenta as aulas por imposição do sistema, quer da rede escolar pública, quer do regime de carreiras da função pública. Isso não significa, porém, que muitos dos alunos não estejam, também, genuinamente interessados na língua portuguesa, em Portugal e nos portugueses. O interesse pela língua é patente nos adultos, independentemente da sua real capacidade de aprendizagem. Os alunos sabem que o domínio do português lhes pode ser bastante vantajoso, imediatamente a seguir ao inglês, que muitos já dominam. O interesse por aspectos culturais revela-se mais nos alunos com maior formação, embora as crianças e jovens adiram também a certas actividades de carácter nitidamente cultural.

As escolas luso-chinesas são frequentadas por um número elevado de alunos, que poderá corresponder a cerca de 10 % da população escolar das faixas etárias abrangidas. Em Macau, a rede escolar pública é muito reduzida, sendo a maior parte das escolas particulares subsidiadas. No entanto, as escolas têm provas de admissão, e não renovam a matrícula a alunos cujo aproveitamento ou comportamento são deficientes. Assim, é nas escolas da rede pública que estão praticamente todos os alunos com dificuldades de aprendizagem, independentemente da natureza dos factores que as determinam. Apesar da preocupação que os responsáveis têm demonstrado, ainda não foi possível inverter a tendência para que os resultados obtidos sejam bastante maus. A aprendizagem do Português ressente-se muito de toda esta situação, já porque as condições em que o ensino é feito não oferecem grandes possibilidades de sucesso, já porque se trata de uma das disciplinas consideradas "menos importantes" por parte da maioria da comunidade escolar e das famílias.

O IPOR dá cursos gerais e específicos, podendo os alunos pagar directamente ou frequentar um curso financiado pelo seu serviço. Os alunos do IPOR têm, geralmente, uma formação de nível médio ou superior, o que facilita a aprendizagem. O Centro de Difusão de Línguas (CDL) tem professores colocados em escolas particulares, nas escolas das Forças de Segurança, e ainda cursos próprios, frequentados por funcionários da administração. Nos próximos ano lectivos, haverá menos investimento nos cursos para funcionários públicos, cujo desaparecimento é, até, previsível a curto prazo, e o ensino do Português nas escolas luso-chinesas ficará também a cargo do CDL.

A Universidade de Macau pretende ser um local de difusão da Língua e Cultura Portuguesas nesta área geográfica. O Instituto Português do Oriente apoia e dinamiza intervenções diversas, quer locais, quer nos países circundantes. Estas duas instituições organizam cursos de férias e outras actividades, dirigidas a um público diversificado, incluindo professores de Português. Os planos para o futuro prevêem a sua continuação.

Com a passagem da administração para a RPC, a decorrer no início do próximo ano lectivo, são certas modificações na política linguística. De início, porém, a situação manter-se-á bastante semelhante ao que é actualmente, pois será necessário alterar legislação, reformular currículos e planos de estudos, etc.

Programas

Os programas são um dos aspectos mais problemáticos. Cada curso tem programas próprios, o que se justifica dadas as diferenças entre os vários cursos, mas não estão referenciados a qualquer padrão. Torna-se, portanto, quase impossível utilizar de forma eficaz qualquer dos programas em vigor, e o caminho seguido é, geralmente, adequar as exigências à competência efectivamente revelada pelos alunos. Estes programas foram elaborados, na maior parte das vezes, por equipas constituídas *ad hoc*, cuja preparação científica e domínio de técnicas aplicáveis eram reduzidos. A elaboração de programas, ou a sua remodelação, foi sempre um aspecto desfavorecido nos planos de actividades das várias instituições, e não existem organismos ou instâncias que se dediquem especificamente a este aspecto. A avaliação dos programas em vigor ou não é feita, ou não é tomada em consideração. A investigação nesta área temática é, até à data, inexistente em Macau, e a pesquisa levada a cabo noutros lugares é ignorada.

Verificam-se numerosas incoerências, como sejam programas de 7º ano das Escolas Luso-Chinesas, cujos conteúdos, quer vocabulares quer gramaticais, correspondem nitidamente a uma iniciação, e isto apesar dos alunos já andarem a aprender português há 8 ou 10 anos. Não foram anunciados quaisquer projectos nesse sentido, e a experiência anterior, aliada ao conhecimento empírico dos recursos humanos que permanecerão no território, leva a recear que, a havê-los, sejam efectuados por equipas com deficiências várias, nomeadamente por não se tratarem de equipas pluri-disciplinares e por os seus prováveis membros não terem formação científica e pedagógica adequada, apresentando até, nalguns casos, insuficiente domínio da língua portuguesa.

Na licenciatura e no mestrado em Estudos Portugueses da Universidade de Macau, estudam alunos para quem o português é língua estrangeira, a par de outros para quem é língua materna. Os programas, no entanto, são orientados para alunos que tenham um domínio bom da língua, bem como razoável conhecimento de aspectos históricos e culturais, o que, muitas vezes, não é o caso dos alunos inscritos. Seria, portanto, vantajoso reformular os programas, ou mesmo alterar o plano do curso, sobretudo tendo em conta que, para atingir os objectivos que a Universidade se propõe, os cursos passarão a ser frequentados quase exclusivamente por alunos de PLE. No entanto, não há ainda indicações de projectos nesse sentido.

Atenção dada à cultura dos vários países de Língua Portuguesa e relações, intercâmbios e ajudas entre os vários países de Língua Portuguesa

As referências à cultura dos vários países de Língua Portuguesa são escassas e não sistematizadas. Menciona-se, geralmente, o nome dos países onde se fala português, mas pouco ou nada é dito sobre esses lugares. Em termos de selecção de textos, é muito raro encontrar textos de autores não portugueses, e os temas tratados são sempre em referência a Portugal e a Macau.

Não obstante, a inclusão de elementos relativos a outros contextos lusófonos não é, de forma alguma, impedida pelos programas existentes. Estes são constituídos, sobretudo no ensino a adultos, por vários módulos, em que se procura que os alunos dominem um português de carácter instrumental relacionado com cada temática. Seria, pois, possível empregar, para apresentação dos temas, exercícios de aplicação e utilizar como materiais didácticos complementares, textos, imagens e gravações que incluíssem esta vertente.

Outro aspecto a explorar seria a promoção de contactos com os membros de outras comunidades lusófonas residentes em Macau, nomeadamente angolanos, moçambicanos, brasileiros e cabo-verdianos. É de realçar que as câmaras municipais organizam eventos culturais em que essas comunidades representam papel de relevo, e que o governo subsidia estudantes das ex-colónias portuguesas, havendo alguns protocolos de cooperação entre instituições de Macau e de vários contextos lusófonos.

Tipos de exames e de certificados

Este é outro campo em que há problemas graves a resolver. Nalgumas instituições, os progressos feitos são nulos, noutras são ainda pouco significativos. A legislação existente institui e dá equivalência a cursos com programas mal estruturados, não cumpridos ou mesmo inexistentes. Os exames são elaborados com base nos conteúdos leccionados e nos materiais utilizados, e a avaliação das competências dos alunos é feita de forma, em geral, demasiado subjectiva. As equivalências são dadas com referência à escolaridade portuguesa, e há lacunas quanto à correspondência entre os vários cursos existentes no território, e, por maioria de razão, em relação a cursos de outros países.

Muito recentemente, a Universidade de Macau e o IPOR começaram a oferecer a possibilidade de certificação do PLE reconhecida pela *Association of Language Testers* (ALTE). O Centro de Exames do Instituto de Estudos Portugueses da UM está ligado ao Centro de Português Língua Estrangeira da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CAPLE). Os exames são cinco: um Certificado Inicial, e Diplomas Elementar, Intermédio, Avançado e Universitário.

Material didático utilizado – facilidade ou dificuldade de aquisição

Os materiais didácticos são de acesso fácil, pois se trata quase sempre de materiais produzidos pelas próprias instituições de ensino. Nem sempre, porém, os materiais possuem qualidade aceitável, havendo mesmo casos de materiais francamente mal elaborados, não adequados aos objectivos, com vocabulário pobre ou impróprio e até com erros científicos, terminologia errada, etc.

Quando falamos de materiais didácticos para o ensino do português como língua estrangeira em Macau, referimo-nos praticamente só a textos escritos; não há,praticamente, outros materiais, como filmes, cassettes para utilização nos laboratórios de línguas, CD-Roms... As instituições e respectivas chefias não dão o devido valor à importância da utilização de materiais diversificados, e esperam que, quando muito, os professores os produzam. Em termos práticos, este tipo de materiais não é, portanto, utilizado, o que dificulta ainda mais a aprendizagem dos alunos. A maior parte nunca saíu da Macau ou desta área geográfica, e o contacto com línguas, pessoas ou elementos culturais não chineses é reduzidíssimo, pelo que as carências referidas a nível da diversificação dos materiais didácticos se tornam especialmente graves. Neste aspecto, há um significativo contraste com o que se passa em Hong Kong, em que os materiais utilizados para o ensino do inglês são muito mais bem estruturados e atraentes, sendo a difusão dessa língua feita também através da televisão. Em Macau existe uma Televisão Educativa, mas os métodos e recursos utilizados são extremamente modestos, sendo o impacto muito limitado.

Recrutamento e formação dos professores

Portugal tem pouca tradição do ensino do português como língua estrangeira, e o que em Macau se tem feito para colmatar essa lacuna não tem sido suficiente. Parte significativa dos professores começam a ensinar sem qualquer preparação ou mesmo sensibilização nesse sentido. Apercebendo-se, posteriormente, das dificuldades, alguns tentam superar as suas deficiências, no que têm, porém, falta de apoio por parte das instituições.

A falta de formação é não só inicial – o que se compreende que seria difícil de ultrapassar – como, sobretudo, contínua. Houve há mais de 10 anos, cursos de formação de professores de Português como língua estrangeira, sendo muitos dos alunos desses cursos bilingues. Alguns desses professores abandonaram o ensino, pois os salários continuam a corresponder a um nível de habilitações não superior, apesar de esses indivíduos terem, posteriormente à sua formação inicial, completado licenciaturas, nomeadamente em Estudos Portugueses. As acções de formação contínua são praticamente inexistentes, reduzindo-se a uma ou outra palestra a que, muitas vezes, os professores nem sequer podem assistir por coincidência com o horário lectivo. A frequência de acções de formação não só não é obrigatória, como não é estimulada – podemos mesmo dizer que é de acesso extremamente difícil - nem traz quaisquer outros benefícios ao professor para além do enriquecimento pessoal em termos científicos. A agravar a situação, o professor que, por esforço próprio, aumenta os seus conhecimentos relativamente a este aspecto, desenvolve, naturalmente, um sentido crítico em relação às falhas do sistema que lhe traz problemas laborais, pois nem os colegas nem as chefias das instituições revelam sensibilidade para esta área. Há, como é evidente, excepções, mas esta é a regra geral, sobretudo no ensino da responsabilidade directa do governo.

Quanto ao recrutamento, é feito sem ser por concurso, e a contratação de professores segue critérios desconhecidos. Como já foi referido, os professores que criticam o sistema, quer global quer pontualmente, e com ou sem fundamentos, têm problemas em vir a ser contratados nos anos lectivos seguintes, ou são-lhes distribuídos horários e funções que funcionam como verdadeiros "castigos". É também frequente que professores com maiores habilitações, e com mais experiência no ensino do PLE em Macau sejam preteridos, vendo serem colocados nos lugares a que se candidatam indivíduos de perfil nitidamente menos adequado às funções a desempenhar. Tal situação conduz, em certos casos, a uma atitude de alienação, e há casos de professores que seguem, sem qualquer tentativa de argumentação, ordens totalmente

contrárias a todas as noções básicas de pedagogia e de didáctica de línguas estrangeiras. Outros professores, que foram afastados do ensino do português em Macau por motivos que consideram injustos, apresentaram queixa às instâncias adequadas, não tendo, até agora, havido qualquer decisão sobre o assunto. Esta situação tornou-se mais patente nos últimos cinco anos, o que está relacionado com a forma de gestão efectuada pela Direcção dos Serviços de Educação e Junventude de Macau, e com os indivíduos que têm vindo a executá-la.

O Governo de Macau decidiu prescindir da esmagadora maioria dos professores de Português falantes nativos que, até agora, empregava nas Escolas Luso-Chinesas e no Centro de Difusão de Línguas, substituindo-os por professores bilingues de origem chinesa ou euroasiática, cujo domínio da língua língua portuguesa varia consideravelmente, sendo poucos os que a dominam bem, sobretudo em termos de pronúncia, tanto mais que raramente contactam com falantes nativos, quer de origem portuguesa, quer de qualquer outra origem.

A Escola Portuguesa de Macau, em que o Ministério da Educação de Portugal é sócio maioritário, a Universidade de Macau e o Instituto Politécnico de Macau, ambos organismos do Governo de Macau com autonomia relativamente aos Serviços de Educação e Juventude, renovaram o contrato a todos os professores, não havendo mais vagas para preencher. Assim, os professores que, até agora, trabalharam para organismos dependentes dos Serviços de Educação e Juventude terão grande dificuldade em encontrar colocação em Macau, pelo que se preparam para partir. Alguns lugares ficarão preenchidos por professores com menor formação, menos experiência, menos conhecimento do território.

Em Macau não há sindicatos, pois a lei vigente não o permite. Não há qualquer associação de professores de Português. Só dentro de alguns anos se poderá fazer a avaliação do ensino do Português na futura Região Administrativa Especial de Macau da República Popular da China, que, nos tempos mais próximos, não pode prescindir desta língua.

O ensino do português nas universidades britânicas

Tom Earle
Universidade de Oxford

Pode-se dizer que estamos a atravessar actualmente um período feliz na história do ensino do português em universidades inglesas, escocesas e do País de Gales, já que existem à volta de vinte destas instituições onde se ministram disciplinas relacionadas com o estudo da língua e da cultura luso-brasileiras. Uma característica muito marcada das universidades britânicas é a diversidade dos cursos que oferecem, sendo portanto difícil calcular com todo o rigor o número de licenciados em português que saem cada ano do sector. Porém, podemos estimar em cerca de 200 o número de pessoas formadas anualmente em português por universidades britânicas, o que implica que estudaram o português ao longo de um curso superior com duração de quatro anos, normalmente em combinação com uma outra língua ou com uma outra disciplina, tal como a história, a filosofia, a economia, a gestão etc. Regra geral, o português constituirá pelo menos a metade dos estudos feitos pelos 200 alunos referidos. Existem, porém, muitos outros alunos, que seguem o português como cadeira de opção durante um ou mais anos. Além disso, nos últimos anos muitas instituições britânicas de ensino superior, que antigamente eram conhecidas como politécnicas ou colégios de ensino superior (*Further Education Colleges*), obtiveram o estatuto de universidade. É razoável supor que destas novas universidades sairão no futuro mais alunos com formação luso-brasileira.

As razões do surto do português em universidades britânicas são muito simples e são essencialmente duas. Em primeiro lugar, o apoio do Instituto Camões, e em segundo lugar, a 'asa protectora' do espanhol, na frase muito feliz da Prof. Solange Parvaux. O Instituto Camões investe todos os anos uma quantia considerável no ensino superior britânico. Assegura a manutenção de 17 leitorados em universidades espalhadas por todo o Reino Unido, oferece bolsas de estudo aos alunos e aos professores de português, dá apoio financeiro a bibliotecas, e torna possível a viagem de especialistas vindos de Portugal para dar conferências e participar em congressos organizados em Inglaterra. Nisto continua e desenvolve a política já estabelecida pelas entidades governamentais que o procederam, nomeadamente o Instituto de Cultura e Língua Portuguesa e o Instituto de Alta Cultura. Na verdade, a política cultural dos sucessivos governos portugueses sempre foi, e continua a ser, de uma generosidade quase sem paralelo na Europa.

A reacção normal das universidades britânicas face à oferta por parte do Instituto Camões dum leitorado tem sido a criação de um ou mais postos de trabalho na área dos estudos luso-brasileiros. Como consequência, portanto, nas universidades onde existe um leitor ou uma leitora existe de modo geral também um professor de português pago pela universidade local. Em muitos centros universitários, tal como o King's College de Londres, Oxford, Southampton, Leeds e outros o corpo docente na área do português é mais vasto, havendo vários professores, ou a tempo inteiro, ou divididos entre o português e uma disciplina afim, tal como o espanhol, a teoria literária ou a linguística. Mas, mesmo tomando em conta o investimento efectuado pelas universidades britânicas, o apoio do Instituto Camões continua a ser essencial.

É importante também não esquecer o papel do espanhol no ensino do português. Se recuarmos no tempo para a época em que se inauguraram os primeiros departamentos de português, tanto em Inglaterra como em França, verificamos que foi muitas vezes graças ao entusiasmo de um professor do espanhol que o processo começou. Em França foi o Prof. Georges le Gentil que, nos anos imediatamente a seguir à primeira guerra mundial, promoveu o estabelecimento de estudos portugueses na Universidade de Paris. E em Oxford, alguns anos mais tarde, o Prof. William Entwistle, catedrático de espanhol mas grande investigador na área dos estudos medievais portugueses (deve-se-lhe uma edição importante da *Crónica de D. João I* de Fernão Lopes), tomou a iniciativa de abrir uma cadeira de português, com o apoio do governo português de então.

Se voltarmos para a nossa própria época, é inegável que a grande maioria de professores estrangeiros do português (isto é, os professores que não têm o português como língua materna) ficou captiva da riqueza da língua e da cultura lusas depois de ter estudado o espanhol. As relações muito próximas entre as duas culturas ibéricas são também importantes no domínio político. Muitas vezes os departamentos de espanhol em que os estudos portugueses estão integrados têm dado uma protecção valiosa nos momentos duros a que a vida universitária está sujeita. No caso da Inglaterra, houve um período muito difícil quando o governo conservador da senhora Thatcher decidiu "racionalizar", na terminologia da época, as universidades, fechando departamentos pequenos que eram considerados inviáveis. Graças ao papel importante desempenhado pelos estudos hispânicos no nosso sistema universitário, não se perdeu nenhum posto de português durante esses anos conturbados.

Contudo, é forçoso admitir que a vida à sombra de *nuestros hermanos* nem sempre é fácil. O departamento de estudos luso-brasileiros do King's College, de Londres, tornou-se o maior de Inglaterra, pelo menos em termos de número de docentes, em parte por nunca ter sido integrado no departamento de espanhol dessa

universidade, e em 1990 o departamento de Oxford também conseguiu escapar à tutela da língua vizinha, tendo crescido muito depois daquele momento. Os dois departamentos referidos são actualmente os únicos independentes.

Em Inglaterra os estudos portugueses têm já quase 70 anos de vida oficial. Sem dúvida nenhuma, o novo milénio nos trará desafios de vária ordem, dos quais o maior é a penetração cada vez maior da língua inglesa a escala global. Há pouco tempo um jornal londrino publicou um relatório segundo o qual por volta do ano 2010 90% da população da terra terá alguns conhecimentos do inglês. É um prognóstico desolador que terá o triste efeito de fazer supor aos ingleses que o estudo de línguas estrangeiras não traz vantagens práticas. Já presentemente o número de alunos que estudam duas ou mais línguas estrangeiras a nível do ensino secundário está a declinar, facto que tem consequências sérias para o português. O nosso aluno universitário típico costumava optar pelo português depois de se ter entusiasmado pelo mundo ibérico na escola secundária, onde teria aprendido o espanhol além do francês. Ao entrar na universidade tal aluno queria logicamente progredir para os estudos luso-brasileiros, que normalmente se ensinam *ab initio.* Mas hoje em dia alunos com formação deste género estão em vias de desaparecer. Há muitas escolas secundárias em Inglaterra em que só se estuda uma língua estrangeira, que é quase sempre o francês, resultando daí que o nosso aluno típico chega à universidade sem a preparação linguística e cultural que as gerações anteriores tiveram. Dada esta situação, é possível também que comece a haver concorrência entre as duas línguas ibéricas, que antes se ensinavam juntas.

Há um outro problema a enfrentar, que não é próprio só de Inglaterra. Já sabemos como o português tem prosperado a nível universitário, graças ao apoio sobretudo do Instituto Camões. Mas é uma triste verdade que a nível secundário a língua e a cultura lusas quase não existem entre a população escolar inglesa, apesar de haver excepções, professores entusiastas que ensinam o português mesmo fora do programa oficial das suas respectivas instituições. Felizmente, ainda é possível fazer os exames do secundário em português. Mas, na esmagadora maioria dos casos, os alunos que se candidatam ao G.C.S.E. e ao *A-Level* são filhos de emigrantes, para quem o consulado de Portugal em Londres mantém uma rede de professores. É essencial atrair os jovens ingleses também para o estudo do português mas, pelas razões acima apontadas, não é fácil conseguir este propósito.

Mas é importante não sermos pessimistas. Portugal e o Brasil são países que continuam a ter um grande fascínio para muita gente. E apesar dos mitos muitas vezes propagados pelos próprios portugueses, a língua de Camões não é das mais difíceis para falantes do inglês, cujo vocabulário, especialmente ao nível da abstracção, está repleto de palavras de origem latina e francesa, tal como o português. Além disso, o estudo obrigatório do francês nas nossas escolas tem a vantagem de acostumar os alunos a noções de gramática que também são aplicáveis ao caso português. E até a pronúncia portuguesa, tantas vezes considerada imprópria para uma boca britânica, em certos respeitos não é tão distinta da inglesa como se imagina, se considerarmos por exemplo o tratamento dado nas duas línguas às vogais átonas.

Em conclusão, a melhor garantia do êxito dos estudos portugueses a nível universitário na Grã-Bretanha é a existência de um corpo docente entusiasta, dedicado e bem preparado. Se nos próximos meses se concretizar, como assim o desejamos, a proposta da formação de uma associação britânica de lusitanistas, sob a égide da Associação Internacional de Lusitanistas, haverá mais uma razão para enfrentar com confiança o futuro dos estudos portugueses no Reino Unido.

O imperativo no português e no espanhol

Marcelo Lustosa da Cruz

Por serem línguas-irmãs, originárias da mesma base latina, o português e o espanhol possuem, certamente, várias estruturas formais comuns entre si, tais como a morfossintaxe e a fonética. E o as formas verbais parecem seguir essa característica genética que possuem os irmãos, no caso as duas línguas neolatinas.

Para poder comprovar, ou não, a assertiva, acima aqui será estudado um pouco o verbo latino, mais especificamente seu modo imperativo, assim como esse mesmo modo verbal na língua portuguesa e na espanhola, verificando as semelhanças que se supõe existir pelo fato da base comum, tentando identificar que semelhanças seriam essas e procurando apontar também as diferenças encontradas, que hão certamente de existir por se tratarem de línguas diferentes.

Devemos nos lembrar sempre que o português e o espanhol, assim como todas as línguas neolatinas, descendem diretamente do latim vulgar, não do latim culto e literário. Por isso far-se-á primeiro um brevíssimo estudo do imperativo desse latim do *vulgus*, partindo depois para estudá-lo, comparativamente, no português e no espanhol.

Na língua latina haviam dois tipos de imperativo, dos quais no chamado imperativo II o futuro tinha um aspecto sobrevivente desde a época clássica, não sendo mais encontrado em outras situações a não ser em fórmulas jurídicas ou consagradas, não restando rastro dele nas línguas românicas.

O imperativo, com todo seu aspecto de futuro, sofre no decorrer do tempo a influência do modo subjuntivo. Parte dos verbos latinos apresentam, quando do surgimento do *romance*, a presença de formas do imperativo que remontam ao subjuntivo. Em terceiras pessoas, que não têm o imperativo, esta função se realiza através do subjuntivo.

A fala familiar tende a colocar o imperativo pelo presente do indicativo quando se espera a execução imediata de uma ordem. É o presente do indicativo latino que representa, por exemplo, o plural em francês *chantez* e o provençal *cantatz*.

A prosa clássica utiliza como imperativo de proibição tanto *ne* + perfeito do subjuntivo como a perífrase *noli facere*, enquanto *ne* + imperativo ou subjuntivo pertencem à linguagem popular e poética.

Na época pós-clássica aparece o uso do presente de infinitivo em função de imperativo e em função de proibição da segunda pessoa singular com *ne* (*nom*).

Visto um pouco do imperativo latino podemos passar para o imperativo da língua espanhola[1], que possui oito formas verbais simples, que têm a característica de serem formas verbais puras, não possuindo os denominados morfemas intensos. As desinências constituem a característica extensa de nexo onde aparecem.

Em espanhol, o imperativo não possui mais que duas formas, designadas **pessoas**, no modo imperativo, denominadas como segunda pessoa do singular e segunda pessoa do plural. As outras formas, ainda que pareçam cobrir o conteúdo do imperativo, não pertencem a esse modo, lingüisticamente, pois têm outros valores e conteúdos.

O imperativo apresenta, no castelhano, uma base verbal e um elemento desinencial, que adota em sua expressão as formas *a*, *e*, *cero*, *ad*, *ed*, *id*. A diferenciação entre as três primeiras desinências e as três ultimas é a noção de número, uma diferença morfêmica bastante importante.

Não existe mais que um elemento indicador de noção no imperativo do verbo espanhol: o morfema extenso.

O imperativo deve constituir-se exclusivamente na forma verbal que vai funcionar para a exortação e para a apelação. Ou seja, o imperativo espanhol é um morfema extenso, com função puramente apelativa ou atuativa, que tem determinação com o morfema desinencial de segunda pessoa e é indiferente às diferenciações dos demais morfemas extensos.

Podemos dizer ainda, seguindo o pensamento de Moreno de Alba (1978: 13), que o imperativo tem valor de futuro, pois é o modo no qual se expressam a ordem e a exortação, podendo a pessoa que a recebe somente executá-la após tê-la recebido.

Vários autores, ainda segundo Alba, não aceitam o imperativo como modo verbal, chegando a afirmar que o imperativo é um modo de fala, não de língua. Não faz sentido a idéia de o imperativo não ser um modo de

língua porque a língua também é formada, além da sintaxe da escrita, de uma fala que certamente vai influenciá-la, tornando-se, assim, um dos constituintes lingüísticos. Se o imperativo não for um dos modos verbais, em qual outra categoria gramatical seria colocado? Aqui certamente não conseguirei responder essa indagação, mas certamente vale a pena fazê-la.

Em se tratando do vernáculo português, temos o uso do imperativo afirmativo e do negativo. Utiliza-se as duas formas somente nas orações absolutas, nas principais ou nas orações coordenadas. Tanto o afirmativo quanto o negativo podem exprimir:

1. uma ordem, ou comando;

2. uma exortação, ou conselho;

3. um convite, uma solicitação; uma súplica.

Emprega-se o imperativo também para sugerir uma hipótese em lugar de asserções condicionadas expressas por *se* + *futuro do subjuntivo*. Esses diversos valores dependem da significação do verbo, do sentido geral do contexto e da entoação que se dá à frase imperativa.

Embora o imperativo esteja ligado ao vocábulo latino *imperare*, não é para comando que usamos o imperativo em português, no comum das vezes, mas para exortar nosso interlocutor a cumprir a ação indicada no verbo que utilizamos. É, portanto, mais um modo de exortação que de comando.

Ao contrário do imperativo espanhol, o imperativo no português não é contestado como modo verbal por se entender, de comum acordo, que assim o seja.

Nas duas línguas neolatinas aqui apresentadas constatamos que o imperativo se caracteriza por ter um número reduzido de formas, posto que se pode dar ordens somente a quem se dirige a palavra.

Um contraste verificado entre o português e o espanhol é o fato de no espanhol ser recomendado, até mesmo imposto, que o imperativo somente se deva usar nas orações afirmativas, enquanto que no português coexistem a forma afirmativa e negativa.

Comentando um pouco mais sobre as semelhanças de características existentes entre as duas línguas neolatinas, verifica-se que nas duas o imperativo serve mais para a exortação que propriamente para se dar ordens ao nosso interlocutor, tendo uma característica de futuro, porque a pessoa somente pode atender a uma exortação depois de tê-la recebido.

Posto isso, verifica-se que, por causa de sua origem latina comum, o português e o espanhol apresentam imperativos com mais semelhanças que diferenças. Como não poderia deixar de ser, temos algumas diferenças, apontadas aqui na medida em que foi possível verificá-las.

Não se quis encerrar aqui o assunto, e tampouco se poderia, mas certamente este estudo mostrou o quanto percorrer os (des)caminhos das línguas pode se tornar apaixonante.

Bibliografia

CUNHA, Celso, *Gramática do português contemporâneo*, Belo Horizonte, Bernardo Álvares, 1970.

LLORACH, Emilio Alarcos, *Gramática Estrutural*, Madrid, Editorial Gredos, 1969.

MORENO DE ALBA, José G, *Valores de las formas verbales en el español de México*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.

VÄÄNÄNEN, Veiko, *Introducción al latín vulgar*, Madrid, Editorial Gredos, 1968.

Nota

1.Denominada, também, de castelhano por se tratar da língua do antigo reino de Castela, sendo uma dentre outras línguas faladas na Península Ibérica. Essa língua passou a ser nacional e oficial devido a força política e econômica deste reino quando de sua união com o reino de Leão, passo decisivo para a formação da atual Espanha.

O léxico de dois manuscritos brasileiros do século xvi[1]

Violeta Virginia Rodrigues
(UFRJ)

Nos inícios dos anos oitenta, observa-se um reencontro entre Lingüística, Lingüística Histórica e Filologia nos estudos lingüísticos no Brasil, devido ao crescente interesse pelos estudos históricos-diacrônicos. Tal reencontro, aqui, relaciona-se exclusivamente à Lingüística Histórica, em função da História da Língua Portuguesa. Nesse sentido, por meio de textos escritos, procura-se depreender algumas características do português no Brasil do século XVI.

Assim, este trabalho descreve alguns aspectos do vocabulário de dois manuscritos brasileiros do século XVI. São duas cartas escritas por Tomé de Sousa, governador do Brasil, e endereçadas ao Rei Dom João III, em Portugal. Escritas em Salvador, a *Carta 49* data de 18 de julho de 1551 e a *Carta 42*, de 01 de junho de 1553. No que concerne ao tipo de escrita utilizado nas cartas, ressalte-se que a *Carta 42* foi escrita numa minúscula assentada e que na *Carta 49* a escrita é processada (cortesã degenerada), muito comum em Portugal e na Espanha. Embora contemporâneas, parece que as *Cartas* foram redigidas por dois escrivães, que já estavam um bom tempo no Brasil e, portanto, também um bom tempo sem ter contato com o português de Portugal. Relata-se na *Carta 49* a procura de corsários na costa do Brasil e a captura de dois franceses. Além disso, menciona-se o término do governo de Tomé de Sousa e seu pedido para voltar ao reino. Na *Carta 42*, o governador presta conta de sua administração, informando sobre os problemas enfrentados em diversas capitanias brasileiras. Dá notícias, ainda, sobre uma povoação de castelhanos e sobre a Companhia de Jesus.

Sabendo-se que o português da transcrição é posterior ao do manuscrito, ao se "fazer a lição", ou seja, a leitura do manuscrito, assumem importante papel as anotações sobre o léxico e a ortografia, o que justifica a predileção por questões desse tipo.

Os aspectos de uso de vocabulário a serem analisados são: o uso do *h* [2] em *ho, o, oo, ò, ó* e em *ha, a*; a oposição *antre / entre,* fazendo-se, quando possível, relação com o(s) uso(s) lingüístico(s) atual (is). Para tanto, consultou-se a literatura vigente sobre o assunto, na qual se destacam autores como: Huber (1933); Oliveira (1933), Cafezeiro (1969).

Cumpre observar que os comentários sobre os usos observados no léxico das cartas supracitadas não visam a esgotar o assunto, já que são bastante preliminares.

Analisando-se os contextos de uso de *ho, o, oo, ò, ó*, vale registrar algumas considerações extraídas de Huber (1933:76;162). Este autor registra *ho = o* nos parágrafos 121, 4; 126; 302; 328; 346. Segundo ele, "*é já pré-romana a aférese nos artigos (il)lu > lo, o, (il)la > a, plural los, os, las, as".*

Outra possibilidade de uso destacada por Huber é a de *o = ao* (cf. p. 325, 74).

Vale mencionar, ainda, desse mesmo autor, o quadro de uso do artigo definido:

Artigo definido - masculino		
Nominativo	singular *o, u*	plural *os, us*
Genitivo	*do, du*	*dos, dus*
Dativo	*ao, au, ou, óó*	*aos, aus, ós*
Acusativo	*o, u*	*os, us*

Um fato não menos interessante é o de "*óó (em vez de ao) ser encontrado em documentos da Beira de 1270; ou (em vez de ao) na Regra de S. Bento, num documento de Lisboa de 1281, no CG.*" Também, refere-se, Huber, a *óó = ao* e a *ós, os = aos,* no parágrafo 302.

Leão (59-60; 149), por sua vez, apresenta as seguintes observações sobre o uso do *h:*

> **H**
>
> *H não é letra mais que na figura. Mas é uma aspiração ou assopro, com que se pronunciam as letras, a que se ajunta. Da qual aspiração os Portugueses não usamos em pronunciação, posto que a usamos na escritura. Porque assim pronunciamos homem, como omem e honra, como onra, e hoje, como oje e hogano, como ogano, e hagora, como agora, e haver, como aver. E somente parece que a sentimos na pronunciação de duas interjeições: de há-há, significativa de riso, e de ah, significativa de temor, ou indignação. Porém, ainda que pareça esta aspiração*

> *ociosa, por não pronunciarmos, é porém necessária para guardar a ortografia dos nomes latinos e gregos, para por ela se conhecer a origem e etimologia dos vocábulos, e para diferença deles: como fazem os Franceses, que muitas letras não pronunciam perfeitamente em alguas palavras, e em outras as não pronunciam de maneira algua e todavia as escrevem, para entendimento das palavras na escrita e para se saber a origem delas.*
>
> *E assim como esta aspiração se ajunta a vogais, assim também se ajunta a consoantes. Mas tem nisto diferença, que às vogais sempre o h precede, como homem, humilde, tirando estas duas interjeições dos Latinos, ah e oh. E nas consoantes sempre vai depois, como Philosophia, Theologia.*

Sobre o uso do artigo afirma o mesmo autor:

> *O vocativo não tem artículos. Porque o ó com que chamamos é advérbio de chamar e não artículo. Porque a natureza dos nomes relativos e demonstrativos, como os artículos são, não padece aquele caso, que requer presença da pessoa a que se dirijam as palavras de chamar. E assim vereis, que não tem variação de gênero nem de número. Porque dizemos: ó senhor, ó senhores, ó senhora, ó senhoras. Assim que erram os que cuidam que o artículo tem variação de caso: o, a, d'o, d'a, ao, aa, ó. Porque não há mais que o, a e o que se prepõe, são as ditas preposições. Porque por dizermos de o de a viemos dizer d'o, d'a, comendo e apagando o e por ua figura chamada sinalefa, assim como de en o e de en a, viemos dizer no, na, e de como de com o, co e de com a, coa. De maneira que quando dizemos ao, a é preposição, e o é artículo. E quando dizemos aa, da mesma maneira o primeiro a é preposição, e o segundo artículo feminino. Donde se segue, que, necessariamente, quando a preposição se ajunta ao artículo feminino, que é no caso dativo, escreveremos por dois aa. O que antes parecia duro a alguns que não caiam na razão disso. Porque o a, como digo, por si só é preposição.*

Oliveira (1933:30;45), em seu *Capitolo deçimo,* escreve:

> *E cõ tudo a estas duas til e h não metemos em conto de letras perfeytas: porq de feito a força dellas e muy diminuyda e tanto q quasi a não sentimos sen ajuntameto doutras letras: ne lhe podemos dar nome proprio que a pronuçiação dellas mostre (...)*

Digno de nota, também, do mesmo autor, é o que este afirma no *Capitolo xvlij:*

> (...) *e não somente a ortografia e diuersa é diuersas linguas mas tãbe em hua mesma lingua se muda cõ o costume.*

Cafezeiro (1969:11;51;66), que fez uma edição do Auto de dois ladrões, de Antônio de Lisboa, na nota 428, registra *ò coitado: ao coitado* e, na, de número 704 - *Dou ò demo o bestarrão: dou ao demônio o besta.*

Cumpre lembrar que não se encontraram, em nenhuma das duas cartas em análise, *oo, ó, ò* com valor de *ao*; forma essa que ocorreu em ambas.

Listam-se a seguir os contextos de *ho* na *Carta 49* e na *Carta 42:*

Carta 49

1) (...) e o que Vossa Alteza ordenar em tudo isto serra o milhor, que eu não são senão todo **ho** cativeiro do mundo.

2) E por nom emfadar Vossa Alteza, gerado nas palavras que lhesus Cristo dizia a Seu Pai, Spritos quidem partus est, para todo **ho** que Vossa Alteza mandar, caro auctem deseja ir casar sua ffilha e ver sua mai, (...)

Carta 42

3) (...) ao menos fiz todo **ho** que pude e entendi (...)

4) (...) e guastei todo **ho** que tinha (...)

5) (...) senão pera que Vossa Alteza saiba que **ho** que me deu follguo de o despender em seu serviço.

6) (...) e vai muito nellas em as dizer e llenbrar a Vossa Alteza pera **ho** beem destas partes.

7) Mando **ho** debuxo delle a Vossa Alteza (...)

8) (...) mas tudo he graça **ho** que se delle pode dizer (...)

9) Tem tanntos filhos e netos, bisnetos e deçenndentes delle que **ho** nom ouso dizer a Vossa Alteza.

10) (...) e parte na costa, antre **ho** rio da Prata e São Viçente sessenta lleguoas delle (...)

11) (...) hordenei com grandes pennas que este caminho se evitasse ate **ho** fazer saber a Vossa Alteza.

12) Acuda Vossa Alteza com muita brevidade a mandar **ho** que nisto ha por seu serviço (...)

13) (...) por que não queria eu ter com homens tão vertuosos e tanto meus amigos, deferennças de pareçeres, por que senpre tenho **ho** meu por pior.

14) (...) nem menos da justiça que se faz. **Ho** Esprito Santo he a melhor capitania e mais abastada que ha nesta costa (...)

A exceção dos exemplos de número 12 e 14, parece que nos demais, usa-se o *h* para evitar a crase de vogais - em todos os contextos supracitados as palavras antecedentes terminam por vogal.

Comparando-se os casos de **ho** com os de **o,** nota-se que ambos podem ter os mesmos valores - artigo, pronome demonstrativo e pronome oblíquo átono. Justamente, por isso, o maior número de casos de **o** parecem já apontar para não mais se manter esta distinção gráfica.

Listam-se, agora, os contextos de *ha:*

Carta 49

1) (...) e a mandei careguada de madeira porque vall muito no Cabo Verde; **ha** hum ano que he partida daqui e nom tenho nova della (...)

2) (...) e homem que **há** dez anos que sabee esta costa e serve nella de piloto.

3) (...) e nos, por muito madruguemos, nom **há** de amanheçer mais asinha.

Carta 42

4) E o guovernador gerall não deve ter lluguar çerto senão rezedir onde lhe pareçer que **ha** mais neçessidade delle.

5) Ho Esprito Santo he a melhor capitania e mais abastada que **ha** nesta costa (...)

6) Pareçe me que Vossa Alteza deve mandar fazer alli huma povoação honrrada e boa por que ja nesta coosta nom **ha** rio em que entrem françeses senão neste (...)

7) Acuda Vossa Alteza com muita brevidade a mandar ho que nisto **ha** por seu serviço (...)

Percebe-se que o **h** permanece no verbo haver por questões etimológicas, diferenciando assim de **a** artigo e **a** preposição (número muito maior de casos nas cartas).

Cumpre ressaltar, no entanto, que há dois casos de verbo haver sem **h** na *Carta 49,* que reproduzimos abaixo:

(...) que he a maior nobreza e fartura que pode **aver** nestas partes (...)

(...) e ffugirão os culpados para dentro de sertão e não pode **aver** a mão pero de Guoees mais que dous prinçipaees e huma molher.

Nas duas cartas, distingue-se **antre** (preposição) de **entre** (verbo entrar), o que não se observa hoje - **entre** como **preposição** ou **verbo** só será distinguido pelo contexto lingüístico.

Os exemplos a seguir ilustram tal fato.

Carta 49

(...) E topou **antre** os indios dous françeses, hum grande linguoa e outro ffereiro que estavam ffazendo brasill para quando tornasse a nao que ali os deixara (...)

(...) e tornou se a São Vicente a tomar os oficiaes para se tornar a esta çidade e tornando da vinda outra vez a **entrar** no Rio de Janeiro topou ahi nova que no Cabo Ffrio, que são dahii dezoito leguoas, estava huma nao de cosairos ffrançeses. (...)

Carta 42

(...) dizendo lhas que asi como se for Vossa Alteza allarguando se vão elles tambem, e que se quiserem

entrar polla terra a dentro que o fação dous e tres com suas llinguoas a preguarem ao gentio mas irem a fazer casa **antre** elles me não pareçe bem por agora (...)

Evidentemente, muitas outras anotações poderiam ser feitas sobre os manuscritos analisados, tais como: fonéticas, morfológicas, sintáticas. No que concerne às anotações ortográficas, a afirmação também é verdadeira - muitas outras considerações poderiam ser acrescentadas. Mas o que não se pode / deve esquecer é que se pôde/ pode entrar em contato com o português no Brasil do século XVI por meio de textos escritos aqui.

Bibliografia

HUBER, Joseph. Gramática do português antigo. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1933. p. 76; 162.

LEÃO, Duarte Nunes de. Ortografia e origem da língua portuguesa. Imprensa Nacional - Casa da Moeda. p. 59-60; 149.

OLIVEIRA, Fernão de. Gramática da lingoagem portuguesa. 3. ed., Lisboa, Edição de José Fernandes Júnior, 1933. p. 30; 45.

LISBOA, Antônio de. Auto de dois ladrões. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1969. Edição preparada por Edwaldo Cafezeiro. p. 11; 51; 66.

Notas

1. O trabalho que ora se apresenta é resultado de outro, apresentado ao professor Doutor Edwaldo Cafezeiro no curso Manuscritos brasileiros do século XVI, XVII e XVIII, na disciplina Scriptologia e crítica textual, como monografia de final de curso de Doutorado em Língua Portuguesa na Pós-graduação da Faculdade de Letras da UFRJ, no 1o. semestre de 1998.

2. Normalmente, o h era usado para indicar a tônica e/ou a palatal.

O método contrastivo e a prática da traduçao no ensino do português e do espanhol para hispano e lusofalantes de nível avançado

Ana Isabel Briones

A decisão mais importante que um professor de línguas estrangeiras deve tomar talvez seja a escolha de um manual de estudo para uso na sala de aula e, portanto, de uma metodologia adequada. As opiniões dividem-se, em termos gerais, entre os professores que preferem um método baseado no estudo gramatical, a partir do qual se propõem exercícios de fonética, morfologia, sintaxe e vocabulário fundamentados na prática da tradução, e outros que consideram mais eficaz o método direto ou comunicativo, para o qual não importa tanto o critério de correção quanto a possibilidade de entendimento entre os falantes.

Antes de continuar com uma breve explicação dos diferentes métodos existentes para o ensino de uma língua estrangeira, e da história que precedeu à situação atual, é preciso adiantar que, em termos de eficácia, não existe um método melhor do que outro independente das circunstâncias. É fundamental fazer um estudo detalhado das características e intenções do grupo de alunos com os quais vamos trabalhar, e conhecer o nível educativo e o interesse pessoal deles, bem como o grau de conhecimento do funcionamento interno da própria língua adquirido na escola, ou se fizeram estudos de lingüística geral. Tendo em conta estas considerações, o panorama dos métodos para o ensino de línguas estrangeiras poderia ser resumido nas seguintes afirmações de caráter geral: o "método gramatical" é mais adequado para alunos adultos com formação lingüística média; quando o grupo de discentes é constituido por alunos procedentes de culturas muito distantes, e as suas línguas nativas respondem portanto a sistemas lingüísticos bem diferentes, será imprescindível o "método direto comunicativo"; o "método contrastivo" é bem mais útil, a partir de um nível avançado, quando se está ensinando e aprendendo uma língua próxima à materna, como é o caso com o português e o espanhol.

Cada método de ensino baseia-se numa teoria lingüística e didática. De fato, três das mais importantes e difundidas metodologias para o ensino de línguas (as denominadas "gramatical", "audio-oral" e "comunicativa") não seriam entendidas sem considerar-se a importância do princípio lingüístico que as sustenta. Mas o professor se perguntará, decerto, "como posso saber que uma teoria, e portanto, o método de ensino que dela procede, é correta e adequada para meus fins e dos meus alunos?" Podemos começar afirmando que nada é mais prático do que uma boa teoria. Isto não significa, porém, que se deva estabelecer uma relação de dependência absoluta entre lingüística ou gramática e ensino/aprendizagem de línguas, como veremos a seguir. E por outro lado, é preciso estar consciente de que nem sempre é possível estabelecer uma teoria. George Steiner pregunta-se em *After Babel* se a tradução, que não passa de uma praxis vasta e variada e que, portanto, não existe no abstrato e resiste sua inclusão em qualquer esquema, pode ser de fato uma disciplina. Trata-se de uma reflexão que vai ser aqui aproveitada para estabelecer uma comparação entre tradução e ensino de uma língua estrangeira a partir do método contrastivo, devido a que ambas as práticas constatam a existência de diferenças e semelhanças entre duas línguas, o que não sempre pode ser fixado enquanto objeto de análise.

Tradicionalmente, os professores de línguas ensinavam gramática seguindo as diretrizes do ensino das línguas clássicas, o latim e o grego. Eles tiveram, em geral, seu processo de formação em Faculdades de Filologia e Lingüística, de maneira que era normal que se servissem, para sua labor docente, da gramática sistematizada da língua de que se tratasse. O conteúdo dos livros elaborava-se apartir de critérios de organização gramatical, e via-se como uma necessidade que o aluno aprendesse o artigo, o sustantivo e o adjetivo e suas formas, o verbo e suas flexões, etc.

O modelo por excelência do latim clássico foi Cicerone. À medida que as línguas locais adquiriram importância o ensino do latim como segunda língua se estendeu. A base da sua docência foi a gramática de Donato, do século IV. O método era esencialmente dedutivo, baseado na memorização de palavras e frases incluidas em glossários e, no que foi a prática mais significativa da metodologia romana, a tradução direta e inversa aplicada a frases e textos. O ensino do latim foi posteriormente modelo para as conhecidas como línguas românicas ou neolatinas. As gramáticas nacionais aparecem nos séculos XV (1492, *Gramática de la lengua castellana*, de Nebrija) e XVI (1530, *L'esclarcissement de la langue françoyse*, de Palsgrave). Trata-se de gramáticas elaboradas por eruditos, não pensadas para estrangeiros. Fundamentam-se na idéia de que a língua é um sistema lógico, formulado em regras que se podem aprender e aplicar para alcançar a perfeição no uso do idioma. Se a tradição "não gramatical" ou "conversacional" tinha já sido um método habitual durante alguns séculos, a vinda do Renacimento, e o prestígio da tradição gramatical devido à sua vinculação ao âmbito escolar e académico, faz com que as gramáticas do latim passem a ser um modelo imprescindível. Aumentam sua extensão no relativo à morfologia e sintaxe e, evidentemente, não estão conectadas com o uso da língua (ninguém falava já latim na vida quotidiana), de maneira que acabam por

constituirem a sua própria finalidade. Uma vez perdida a finalidade comunicativa quotidiana, a aprendizagem do latim fica reduzida a uma prática intelectual. Portanto, a tradição gramatical no ensino das línguas vernáculas impregna-se também de abstração e se afasta da realidade comunicativa. Esta é a origem do "ensino gramatical tradicional". Contribuiu, em certa medida, o fato de não serem já capazes todos os professores da época de manter com fluidez uma conversa em latim: uma aula guiada por normas gramaticais e exemplos fossilizados é mais fácil nesse caso.

A partir das aportações teóricas de lingüistas de base estrutural como Bloomfield e Fries nos anos quarenta, que influiram a teoria lingüística até a década de sessenta, considera-se, porém, que são os lingüistas, e não os professores, os que devem elaborar os materiais para serem usados na sala de aula. O professor devém então um simples intermediário. Parte-se do princípio de que a língua é um conjunto de estruturas organizadas e, portanto, os manuais constam de conjuntos de estruturas lingüísticas que o aluno deve consolidar mediante a repetição continuada. Os livros não mencionam as regras gramaticais. Este é conhecido como "método audio-oral". O descritivismo próprio do estruturalismo faz com que os estudos contrastivos sejam uma das preocupações destes e outros autores inseridos nesta tendência. Veremos mais tarde o significado prático de utilizar o método contrastivo. Mas digamos por ora que, ao contrário do que vamos defender aqui, a tese de que a tradução é um exercício adequado para alunos formados em lingüística e cujas línguas maternas são muito próximas, os estruturalistas consideravam-na nociva: promovia as transferências de uma língua para outra, pensavam eles. Devemos ter em conta, porém, que os primeiros alunos que usaram este tipo de manuais foram os empregados do Programa de Treino Especializado do Exército dos Estados Unidos (*Army Specialized Training Program*), muito diferentes portanto do tipo de alunos de que vamos falar aqui.

A pergunta de que partiam, tanto o método gramatical-tradicional quanto o método audio-oral, era "o que é, e como é que funciona a língua?" Foi, sobretudo, a partir dos anos sessenta, e ao longo dos setenta, quando surgiram outras questões relativas ao ensino de línguas: "como é que se desenvolve no ser humano o processo de aprendizagem?" (ponto de partida da psicologia), "qual é a melhor maneira de ensinar?" (perspectiva da pedagogia). É a época na qual, após o estruturalismo lingüístico, impera a teoria generativo-transformacional de Noam Chomsky. Os aspectos cognitivos e semânticos da linguagem, a sua capacidade para a criatividade, bem como a noção de contexto e os códigos extralingüísticos, merecem maior atenção do que as estruturas lingüísticas. A teoria geral na qual se fundamenta é a Lingüística Textual ou Pragmática. O professor Aquilino Sánchez menciona neste sentido uma curiosidade que ilustra a importância de considerar o contexto e as referências culturais, que podem ser determinantes em certas situações. Parece que na Austrália, convidar uma visita a tomar café após o jantar, é equivalente a uma pergunta do tipo: "Não acha que é muito tarde e você deveria ir embora?"; no nosso código sociolingüístico, pelo contrário, se oferecemos um café é porque desejamos prolongar o encontro. Aparece então uma terceira via para o ensino, o "método direto comunicativo", fundamentado na teoria de que as segundas línguas devem ser aprendidas da mesma maneira que se aprendeu a primeira, e os objectivos dirigem-se ao uso da língua oral. Já desde o início da elaboração de gramáticas das línguas vulgares, duas tendências foram estabelecidas: as gramáticas baseadas na especulação e na análise, e as que tomavam o uso da língua como ponto de partida, denominadas "gramáticas práticas" ou "pedagógicas", que, ao irem adquirindo características próprias, passaram a ser "gramáticas para estrangeiros". Estas novas gramáticas, ou manuais, têm uma orientação construtivista-condutista, incluem diálogos e elementos visuais que visam captar a realidade comunicativa, em vez de introduzirem assuntos gramaticais, e procuram estabelecer hábitos de conduta. Parte-se da idéia de que para um turista, por exemplo, não têm importância alguma as normas gramaticais de uma língua, se ele não é capaz de compreender as frases mais simples de um empregado de hotel. De forma que os exercícios básicos são o resultado do que se conhece como "enfoque de tarefas", ou seja, procuram que o aluno aprenda a preencher um impresso, fazer a reserva de uma passagem aérea ou de um quarto num hotel, encontrar um endereço, etc. Se compararmos esta proposta com a *Gramática* de Nebrija, da qual falamos anteriormente, veremos que a diferença fundamental é que esta obra é uma referência para escritores e professores. E nesta altura quero recordar que, num nível avançado de português (ou espanhol), e com alunos de língua materna espanhola (ou portuguesa) de uma Faculdade de Letras, por exemplo, estariamos perante um público semelhante ao que naquela época se servia da *Gramática* de Nebrija, ou seja, professores, ou futuros professores e tradutores.

Em suma, o método gramatical sustenta-se na racionalização, na abstração e sistematização do saber sobre a língua; é, portanto, um método normativo e dedutivo, que quadra nos postulados e práticas do ensino escolar e universitário. Por seu lado, o método conversacional-comunicativo ou direto, reivindica uma volta à natureza, à experiência primeira do ser humano quando aprendeu a língua materna; trata-se de um método indutivo que possibilita a função comunicativa e a fluidez no uso da língua. A simulação desta prática pode dar ótimos resultados com alunos que procuram a simples comunicação numa língua estrangeira, como turistas, colegas de um âmbito professional internacional, ou emigrantes à procura de melhores condições de trabalho. Mas, estudantes de Lingüística, ou alunos de nível superior, que têm adquirido em certos casos profundos conhecimentos sobre gramática, não estão em situação de voltar a esse estado de língua virginal, e devem ter como objetivo a perfeição no uso da língua que estão aprendendo. Trata-se de escolher entre a via mecânica ou a via reflexiva. Penso que os futuros professores e tradutores, sem abandonar completamente outros métodos, devem escolher o caminho do estudo

detalhado da gramática, comparando as duas línguas de que se trate, o que significa optar por um "método contrastivo". Porque, ainda que todos os métodos usem técnicas adequadas para atingir seus objetivos, é claro que nem todas as técnicas são igualmente úteis para todas as metodologias. Fica, portanto, definido o "método" como uma série de elementos lingüísticos selecionados conforme uma base teórica, que constituirão os objetivos propostos de ensino/aprendizagem, e um conjunto de técnicas adequadas para atingir esses objetivos.

A partir de aqui, tenciono tratar do método contrastivo com certo detalhe. Com efeito, vimos anteriomente que, numa sala de aula na qual predomina a mistura de nacionalidades, é preciso renunciar aos detalhes em favor do interesse comum; mas, utilizado no ensino do português para hispanofalantes de nível avançado (ou *viceversa*), o recurso à lingüística contrastiva entre duas línguas dá resultados muito bons em ambas as direções. Em verdade, não se trata de um método definido específicamente. Seria melhor dizer que, quando aludimos ao método contrastivo, estamos falando de umas práticas de ensino que se fundamentam na comparação de duas línguas, como são a reflexão comparativa de determinados aspectos gramaticais, e a tradução direta e inversa, práticas que, de fato, evidenciam a existência de semelhanças e diferenças. Outras metodologias usam também eventualmente este tipo de exercícios. Já no século XVI, algumas gramáticas para estrangeiros incluiam exemplos para ilustrar o uso da língua baseados na comparação com outros idiomas, como acontece entre o espanhol e o toscano na obra *Osservationi de la lingua castigliana*, de Juan de Miranda, publicada em 1566. E vimos anteriormente que o método estrutural ou audio-oral também se servia por vezes da comparação; bem como o método comunicativo, que considera, entre outras aplicações mais características da sua teoria metodológica, a identificação de problemas específicos comparando a língua que se está ensinando com a própria dos alunos. O recurso a procedimentos filológicos e à tradução direta e inversa, é, porém, específico do método contraastivo, e é evitado pelos métodos comunicativos puros e funcionais; bem como o facto de oferecer uma seleção de textos literários, para serem adoptados como modelo na aprendizagem e com a finalidade da tradução.

O método conhecido como "doble tradução" foi muito célebre devido a um autor inglês, Roger Aschman, e sua obra *The Schoolmaster*, publicada em 1570. A doble tradução, que consiste em traduzir o original e, posteriormente, traduzir o resultado, visa um domínio do idioma que era procurado por grupos específicos no século XVI. As elites aristocráticas divertiam-se com a aprendizagem requintada da língua (*delicate learning*), mais interessadas na beleza formal do que na esência das palavras. O principal interesse era, portanto, o uso correto da língua conforme prescreve a gramática, e a leitura e tradução de autores clássicos. Dois objetivos que não são desprezáveis, embora não deveriam ser os únicos.

Outro modelo importante do método contrastivo na história do ensino de línguas estrangeiras, que aqui nos interessa porque se adapta em certa maneira à tese proposta, foi a obra de José González Torres de Navarra, *Ensayo práctico de simplificar el estudio de las lenguas escritas*, de 1798. O manual é constituido por uma parte de Gramática comparada, na qual estabelece contraste gramatical entre o inglês e o espanhol, e outra de exemplos de traduções "literais". Os exercícios baseiam-se na tradução e comparação de línguas e nos comentários sobre problemas suscitados em volta da tradução. O autor, ciente da polémica provocada entre defensores e detractores de um ou outro método, afirma que cada método há-de ser diferente para atingir fins diferentes:

el fin con el que aprendemos idiomas varía en cada sujeto y en cada ocasión; pues de uno deseamos entender los libros; de otro deseamos entender a las personas que le hablan; y de alguno tal vez ... también hablarle y escribirle como ellos.

John Locke, que não foi lingüista nem gramático, mas foi pedagogo, além do filósofo influente que conhecemos, afirma na sua obra *Some thoughts concerning education* (1693):

Concedo que la gramática de una lengua debe ser estudiada cuidadosamente en algunas ocasiones, pero sólo por adultos, cuando se trata de lograr una comprensión crítica de la misma, que no es sino lo propio de los estudiosos y profesionales.

[...]

Y si la gramática debe ser enseñada, debería serlo a quien ya habla la lengua. ¿Cómo, si no, puede serle enseñada la gramática?

Inserido na mesma tendência encontra-se G. Langenscheidt, que publicou um manual em 1883 para o ensino do francês para alemães. O autor fundou sua própria editorial, que ainda hoje subsiste. Numa época em que os manuais inspirados no uso quotidiano da língua e no "método natural" ou "direto" estavam em total expansão, ele afirma que: "el conocimiento claro y la seguridad en la expresión escrita sólo se logra con la gramática". Seu livro é dirigido a adultos, e também se fundamenta na tradução e no isolamento de problemas concretos. Em vez de incluir capítulos organizados sobre questões gramaticais específicas, é a prática da tradução que determina o estudo de dificuldades específicas que vão surgindo.

Como conclusão, direi que, a defesa que faço aqui do método gramatical-contrastivo, deriva da convicção de que a aprendizagem do espanhol e do português de parte de alunos adultos luso e hispanofalantes, respectivamente, que já adquiriram um nível avançado e que ainda desejam melhorar, deve ser sempre uma aprendizagem consciente. E não só pela evidência de que o aluno conserva melhor na memória o que descubriu de forma consciente, também porque o adulto é habituado a servir-se da razão e aprender razoando. Trata-se, aliás, de um método que funciona quando o grupo de alunos é selecto, ou seja, com pessoas que cultivam valores intelectuais e são interessadas pela correção. Uma parte importante do trabalho do professor consistirá, portanto, em corregir erros. Mas isto não significa, porém, que se deva adoptar a idéia tradicional de que, numa aula de método gramatical, o professor é o protagonista absoluto, enquanto o aluno, que só deveria memorizar regras gramaticais e listas de vocabulário, devém um simples receptor. O processo metodológico que eu proponho visa que o aluno obtenha conclusões sobre o funcionamento da língua que está aprendendo e compare os resultados com a língua dele. Alguns dos exercícios fundamentais para atingir esse objectivo são a análise e a tradução de textos literários. E não só para conseguir objectivos gramaticais e de compreensão; também porque ajudam o aluno a atingir o gosto pela leitura e a conhecer um mundo cultural determinado, além de se autoafirmar nos níveis morfosintático, léxico e semántico da segunda língua. O professor, por seu lado, deve elaborar atividades que coloquem o aluno no caminho adequado, tanto para descobrir as regras que determinam o funcionamento da língua quanto o estilo singular do texto, o que significa a organização prévia dos elementos lingüísticos que deverão ser estudados.

Por último, este tipo de prática deve ser entendida também como uma necessidade de que os trabalhos de tradução literária sejam uma labor séria e profissional, respeitem o conteúdo e a forma da obra original, e evitem a improvisação.

Após esta breve introdução sobre a história dos diferentes métodos de ensino de línguas estrangeiras, e conhecidas as bases da proposta que aqui é apresentada, quero fazer algumas reflexões prévias sobre as peculiaridades do processo de ensino/aprendizagem da língua portuguesa ou espanhola de parte de alunos hispano ou lusofalantes.

É sabido que a proximidade lingüística do português e o espanhol faz com que muitos falantes de cada uma destas línguas empreendam o estudo da outra com uma confiança excessíva, considerando mais as similitudes do que as diferenças. Enquanto um estudante de língua nativa mais distante estaria muito prevenido para as peculiaridades fonéticas, sintáticas e semânticas da língua que está aprendendo, o aluno hispano ou lusofalante deixa-se levar pelas interferências da sua própria língua, o que faz com que dificilmente o português de um hispanofalante, e ao contrário, dê a impressão de autenticidade.

Partindo da noção de interferência que Rafael E. Hoyos-Andrade expunha no I Seminario de Dificultades Específicas para la Enseñanza del Español a lusohablantes, sabemos que existem interferências de natureza "estrutural" e "habitual", constituindo estas últimas sistemas de hábitos automatizados e internalizados. O caso mais claro de interferência é a escolha de palavras e estruturas da própria língua para serem incluidas sem modificação, ou com uma leve mudança, em estruturas da língua que se está aprendendo, o que só pode ser combatido pela insistência do professor, para que o aluno atinja uma boa competência lingüística em português ou espanhol e se sirva de um registo culto de língua.

Para fazer entender aos hispanofalantes que aprendem português, e viceversa, a importância de interiorizar as diferenças fonéticas, sintáticas e semânticas entre o português e o espanhol, vou expor algumas situações lingüísticas em que se produzem a maior parte das interferências.

No plano fonético-fonológico, é preciso salientar a dificuldade dos hispanofalantes para pronunciar o -s- intervocálico como som linguo-dental fricativo sonoro [z], já que se trata da realização de um fonema inexistente em espanhol. A importância de pronunciar corretamente este som é óbvia, devido a que em português existe uma oposição fonológica entre /z/ e o fonema surdo que lhe corresponde, /s/. O mesmo acontece com o som lábio-dental fricativo sonoro [v], que também não existe em espanhol como fonema, uma vez que a grafia "v" tem idêntica realização fonética que o "b", e não existe portanto oposição fonológica. O professor deveria insistir igualmente na pronúncia de vogais abertas, fechadas, semiabertas e semifechadas, bem como nas nasalizações, fenómenos totalmente estranhos para os falantes de língua materna espanhola.

*No que se refere ao aspecto morfológico, os alunos têm com freqüência interferências devidas à confusão do género de determinadas palavras, e ao fato de o uso do gênero neutro em espanhol não ter uma equivalência total no português, língua que mostra uma menor tendência para este tipo de abstração sintetizada. No âmbito verbal, a maior frequência de verbos pronominais em espanhol (quedarse, creerse, venirse, etc.) faz com que se dêm erros do tipo *"Venha-se/Se vem comigo ao cinema". Os advérbios, as preposições e conjunções, por seu lado, apresentam poucas dificuldades derivadas de peculiaridades morfológicas, mas são motivo constante de interferências decorrentes da diferente distribuição contextual. A conjunção "não obstante" existe em espanhol (no obstante), mas nem sempre coincide no significado com a*

portuguesa, e deve ser traduzida por a pesar de, que pode significar, conforme os contextos, "porém". Todavía, em espanhol, é "ainda", só que "ainda" pode significar também, em determinados contextos, "aliás" ou "além disso", de maneira que, nestes casos, deve ser traduzida em espanhol por además. A palavra "apenas" existe também em espanhol como advérbio, e é muito frequente encontrá-la traduzida literalmente quando, em geral, não significa "só" mas "quase não"; de fato, a tradução em espanhol de O rio triste, de Fernando Namora, proporciona numa determinada altura um caso interesante de significado contrário, ao traduzir o enunciado "sou um leviano de pequenas aventuras. E nelas entra ***apenas*** *o sexo", ou seja, só o sexo, por "me encantan las pequeñas aventuras, y en ellas* ***apenas*** *entra el sexo", ou seja, quase não entra o sexo.*

*No plano sintático é preciso elaborar exercícios específicos sobre o emprego ou ausência do artigo, colocação dos pronomes, e sobre complementos diretos de pessoa, por exemplo, que em espanhol são antecedidos da preposição a, de forma que o hispanofalante que não seja consciente desta peculiaridade sintática do espanhol (que por sua vez produz os fenômenos de leísmo e laísmo) vai introduzir nessa situação um a que, no caso do nome próprio masculino, pode resultar bastante esquisito: um hispanofalante, num nível básico da aprendizagem da língua portuguesa, dirá *"Encontrei* ***a*** *Pedro no ônibus". A sintaxe verbal apresenta problemas com o pretérito perfeito simples e o composto, que não são equivalentes em português ao pretérito perfecto simple e pretérito perfecto compuesto do espanhol. Por outro lado, o futuro do subjuntivo, que em espanhol deixou de ser usado numa fase determinada da evolução lingüística (hoje só permanece na linguagem jurídica e em certos ditos populares que ficaram fossilizados) será motivo de evidentes dificuldades para o aluno estrangeiro. O erro mais frequente neste sentido será a transposição da frase "Se eu tiver muito dinheiro não iria trabalhar" para "Se eu tivesse muito dinheiro ..."; não se trata neste caso de um erro gramatical, mas o significado de probabilidade se transforma em impossibilidade. O enunciado "Quando eu tiver tempo casarei" será provávelmente "traduzido" por *"Quando tenha tempo ...". O uso do modo subjuntivo apresenta outras diferenças na comparação; por exemplo, numa oração subordinada condicional que depende de um verbo principal no passado, o sentido de possibilidade improvável de um fato acontecer no futuro só pode ser exprimido em espanhol com imperfeito de indicativo (entende-se que a possibilidade não existe mais), enquanto que em português se deve usar o modo subjuntivo ("Pensou que se continuasse falando acabaria por confessar tudo" corresponde em espanhol a "Pensó que si continuaba hablando ..."). Por outro lado, a inexistência na língua espanhola do infinitivo flexionado ou pessoal será também motivo de confusão, até porque o uso de orações do infinitivo é muito mais frequente em português do que em espanhol.*

No aspecto semántico encontramos o problema dos chamados "falsos amigos", que constituem uma dificuldade para estudantes e tradutores. Quando o estudante hispano se encontra na primeira fase da aprendizagem do português, dirá "alargar" quando quer dizer "alongar", "artículo" em vez de "artigo", "borrar" por "apagar", "casco" por "capacete", "contestar" por "responder" ou "atender", "desenvolver" por "desembrulhar", "distinto" por "diferente", "oficina" por "escritório", e "esquisito" em vez de "gostoso" ou "requintado". A confusão, porém, quando chegamos a um nível de maior sutilidade, pode atingir o âmbito da tradução de obras literárias. Como exemplo dos problemas que o tratamento pouco profissional de ambas as línguas pode causar, podemos citar alguns casos de traduções encontrados ao comparar versões espanholas de romances em português e viceversa. Não se trata, portanto, de uma reflexão sobre teoria da tradução, mas simplesmente de uma aproximação a questões sobre traduzibilidade.

Numa tradução espanhola de um romance do escritor português José Cardoso Pires (Balada da praia dos cães) encontramos que há "vasos y cajones" de flores nas janelas (tradução de "vasos e caixotes"), em vez de "jardineras y tiestos", que seria a tradução correta em espanhol peninsular; que os "compridos dedos abertos" das patas traseiras de um lagarto adotam na versão espanhola uma posição impossível: ao traduzir "compridos" (em espanhol "largos") por "comprimidos" (cujo significado é igual ao português), não se entende como podem, ao mesmo tempo, estar os ditos dedos abertos e fechados. Isto só para não entrar em pormenores sobre escolhas estilísticas ("la mujer de las tetas al aire" -expressão bastante grossa em espanhol- para traduzir "a mulher dos seios nus"). Infelizmente, não se trata de um caso isolado. A tradução espanhola de Vidas secas, de Graciliano Ramos, não só introduz desnecessárias mudanças de sentido, como também proporciona inexplicáveis exemplos de uma interpretação errada do texto original: o tradutor entendeu "perto" como particípio de "perder", e traduz "estavam perto" ("cerca", em espanhol) por "se habían perdido"; e interpretou o verbo "chegar" (que no texto tem o significado de "bastar", "ser suficiente") como "dar entrada" ou "aproximar-se".

No âmbito da tradução de obras espanholas para português, encontramos que na edição portuguesa de El invierno en Lisboa, de Antonio Muñoz Molina, a locução modal "a su aire" (que significa "alheio a tudo") é traduzida por "com o seu ar", e "más bien" é às vezes interpretado como "mas" e outras como "muito", quando o significado é "antes", "contrariamente". Por último, nenhuma das duas versões em português (uma brasileira e outra portuguesa) do romance Corazón tan blanco, de Javier Marías, consegue transmitir a verdadeira reação emocional de um pai perante o corpo ensanguentado da filha morta: para a afirmação do narrador "se sintió espantado" foram escolhidos os termos "espantado", na versão brasileira (que constitui um falso amigo evidente; significa sorprendido em espanhol), e "admirado", na portuguesa, que ficam muito longe da sensação de angústia e pavor da personagem nessa terrível situação.

A prática da tradução, bem como o ensino de línguas estrangeiras, é a base para o conhecimento de culturas diferentes e para as relações internacionais em todos os níveis. Daí a importância de os alunos universitários, que serão futuros professores de português ou espanhol, ou tradutores espanhol-português, estarem conscientes da necessidade da especialização e do estudo rigoroso tanto da própria língua quanto da que estão aprendendo. Octavio Paz reflectiu sobre o mito da torre de Babel como fenômeno de felicidade e não de castigo, ao afirmar que "ni la pluralidad de las lenguas ni la singularidad de las obras significa heterogeneidad irreductible o confusión sino lo contrario: un mundo de relaciones hecho de contradicciones y correspondencias, uniones y separaciones". Espero que estas "uniones y separaciones" entre o português e o espanhol sejam no futuro consideradas, de maneira que ambas as línguas sejam valoradas no âmbito internacional como merecem.

Bibliografia consultada.

Alarcos Llorach, E., Gramática de la lengua española, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

Canellas de Castro Duarte, Denis M., "El español y el portugués como lenguas universales: discrepancias e interferencias desde la similitud radical y aparente", I Seminario de Dificultades para la Enseñanza del Español a Lusohablantes, São Paulo, Embaixada de Espanha no Brasil, 1993.

Gómez Torrego, Leonardo, Gramática didáctica del español, Madrid, SM, 1998.

Hoyos-Andrade, Rafael E., "Las interferencias fonético-fonológicas del portugués en el español de estudiantes brasileños", I Seminario de Dificultades para la Enseñanza del Español a Lusohablantes, São Paulo, Embaixada de Espanha no Brasil, 1993.

Lorenzo Fejoo, Balbina, Dicionário de falsos amigos do espanhol e do português, São Paulo, Embaixada de Espanha no Brasil, 1992.

Mira Mateus, M. Helena et al., Gramática da língua portuguesa, Lisboa, Caminho, 1989.

Nunan, David, Designing Tasks for the Comunicative Classroom, Cambridge University Press, 1989.

Paz, Octavio, Traducción, literatura y literalidad, Barcelona, Tusquets, 1981.

Sánchez, Aquilino, Los métodos en la enseñanza de idiomas, Evolución histórica y análisis didáctico, Madrid, SGEL, 1997.

_____ , Gramática práctica de español para extranjeros, Madrid, SGEL, 1982.

Sarmiento, Ramón y Sánchez Aquilino, Basic Grammar of the Spanish Language, Madrid, SGEL, 1996.

Steiner, George, After Babel (Aspects of Language and Translation) (1 ed. 1985), New York, Oxford University Press, 1992.

Vázquez Cuesta, Pilar e Mendes da Luz, M. Albertina, Gramática da língua portuguesa (1ª ed. 1949), Lisboa, Edições 70, 1971.

Ortografia da língua portuguesa e globalização*

Saboia, A. M. T.
Medeiros, D. F. R.
Sturm, I. N.
Silva, N. N.
(EDU/ICHS-R/UFMT)

1. Introdução.

Este trabalho decorre da pesquisa que se vem desenvolvendo acerca da variação ortográfica da língua portuguesa, em face das variedades lingüísticas consideradas cultas. O objetivo fundamental é registrar essa variação, de forma sistemática e com destaque especial, dado o fato de que sua existência, embora oficial e encontrada alhures, não tem merecido realce. A variação ortográfica é constatada, praticamente, na escrita da maioria das línguas. Pode-se assegurar, entretanto, que ela não tem constituído objeto de preocupações maiores para os estudiosos dos sistemas de escrita ocidentais, à exceção daqueles que se dedicam a essa questão na França, onde encontra um grande espaço de pesquisa, notadamente em trabalhos desenvolvidos por Nina Catach. É, no entanto, dentro dos estudos terminológicos que a variação ortográfica ganha importância, posto que surge associada à discussão de princípios e orientações teóricas da ciência terminológica, como se discute mais adiante. Partindo, portanto, dessas questões básicas e levando em conta a "facultatividade", vigente entre as normas da língua portuguesa e descrita no texto que fundamenta o Acordo Ortográfico de 1990, assinado entre os sete países de língua portuguesa oficial, buscou-se verificar a real abrangência dessa variação ortográfica oficial, primeiramente pela "varredura", em dicionários de língua portuguesa, editados no Brasil, de acordo com o Sistema Ortográfico de 1943, com as modificações de 1971, e em Portugal, na obediência ao Sistema Ortográfico de 1945, com as alterações de 1973.

É nas relações políticas que as diferenças de escrita têm ocupado um bom espaço de discussão, notadamente, entre os defensores da unificação dos sistemas ortográficos dos países lusófonos, fato que se constata pelas seguidas tentativas nesse sentido e que não lograram êxito. Mesmo não estando ainda em vigor, o Acordo apresenta sua fundamentação das hipóteses de "facultatividade", já existente e que persistirá, mesmo depois de sua vigência, facultatividade esta doravante denominada de variação ortográfica prevista, estimada em torno de 2%, calculados estes sobre um total de 110.000 palavras.

Desse modo, o projeto Variantes Ortográficas da Língua Portuguesa buscou, inicialmente, esses 2% de variação ortográfica, partindo dos dicionários, tendo em vista as hipóteses descritas. Ocorreu, no entanto, que, uma vez levantados os dados, em dicionários de língua portuguesa de quatro diferentes autores e edições, verificou-se que uma parte significativa da variação ortográfica detectada não se encaixava nas hipóteses previstas e descritas, além do que detectou-se o registro de vocábulos não portugueses, integrando a macroestrutura de dicionários de língua portuguesa.

Diante desse quadro, o próprio andamento do trabalho de pesquisa exigiu o estabelecimento de uma tipologia das variações ortográficas e desse "achado" alienígena, levando em conta o critério diatópico, definidor de variedades lingüísticas, a descrição das variações encontradas, além do critério normativo da variação prevista e não prevista e da procedência dos vocábulos estrangeiros, detectados estes notadamente nas mais recentes edições do conhecido "Dicionário Aurélio", inclusive na versão eletrônica. "Achados" lingüísticos ainda mais extraordinários foram encontrados no mais recente Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa, editado em 1998, pela Academia Brasileira de Letras, como se mostram adiante.

2. Fundamentos teóricos

As questões gráficas ocupam importante espaço dentro do quadro teórico da Terminologia, porque os estudiosos dessa área reconhecem no estatuto da escrita seu relevante papel, tanto na formação filogenética, quando ontogenética do pensamento em geral e da intelectualização técnico-científica em particular (KOCOUREC, 1991:98). Destaca ainda esse mesmo autor que não constitui exagero afirmar que a escrita é uma condição essencial da intelectualização e da particularização das técnicas e, por conseguinte, da língua técnico-científica.

Enfoca-se, desse modo, o estatuto da escrita no âmbito da ciência e da tecnologia, reconhecendo-se seu papel na própria construção e no desenvolvimento do saber humano, na direção de seu aprimoramento. Por outro lado, a Terminologia registra, também, em seu âmbito, as questões teóricas atinentes à monossememia e, mais do que isso, à mononímia, pelas quais as noções, ou os conceitos, deverão ser representados por um e tão somente um signo, aqui assumida a concepção saussuriana. Em existindo uma

variação de representação gráfica do signo, as exigências postas pela ciência terminológica passam a sofrer um abalo.

Ocorre que a variação da escrita oficial é um fato constatado dentro do sistema ortográfico das línguas, em sua maioria, cabendo, pois, à Terminologia rever, ou ampliar as possibilidades de representação ortográfica dos conceitos, ou das noções, pelo fato de que o sistema comporta diferentes normas e seus subsistemas. Discussões acerca dessa questão foram desenvolvidas, mais profundamente, por CATACH (1978:53-58) que considera, dentro do sistema gráfico das línguas, seu caráter de "plurissistema gráfico" que atende às necessidades de todos os planos da língua, recobrindo, pois, diferentes funções (lexicais, sintáticas, textuais). Nessa perspectiva, propôs a mesma autora uma teoria da língua escrita que tem subsidiado investigações nessa direção, formando um precioso arcabouço teórico, no que tange às fontes gráficas essenciais que vão do plano da articulação distintiva ao aspecto gráfico dos planos significativos, dentre os quais está, naturalmente, o ortográfico que constitui o aspecto normativo oficial da representação escrita de uma língua.

O recorte mais recente da ortografia encontra, pois, sua maior tradição na Escola Francesa, na qual estudos da variação gráfica e ortográfica nos dicionários têm-se desenvolvido, sob a chancela de Nina Catach, Josette Rey-Debove, Béatrice Lebeau-Bensa, Gérard Petit, Carole Champy (1995: 33-52), entre outros, além daqueles que desenvolvem estudos sobre ortografia, voltados para as questões psicolingüísticas e lingüísticas aplicadas ao ensino, como Michel Fayol, Jean Pierre Jaffré, Liliane Sprenger Charolles, Juan Segui, Jean Louis Chiss, Jacques David (1992), para citar alguns.

Os estudos assim desenvolvidos assentam-se em concepções teóricas bastante conhecidas entre os lingüistas em geral, como a da dupla articulação da linguagem (Martinet), pela qual, nessa perspectiva, elimina-se a possibilidade de que a variação ocorra no nível da primeira articulação, ou seja, alcance o plano do significado, restringindo-se, portanto, à segunda articulação e ao plano do significante. Essa orientação teórica preliminar, de fundo saussuriano, sustenta também a pesquisa que subjaz a esta comunicação.

Diferentemente do que ocorre nos países francófonos, os lusófonos não apresentam uma preocupação maior, por parte dos pesquisadores, em torno das questões da ortografia. Nesse particular, há alguns trabalhos descritivos, dissertações de mestrado e teses de doutorado, a maioria dos quais voltada para questões de ensino, sem que se levem, no entanto, em conta questões mais críticas sobre a normalização ortográfica da língua portuguesa, ignorando completamente a produção científica das universidades, o que cria um grande fosso entre estes, de um lado, e políticos e as Academias (Brasileira de Letras e a das Ciências de Lisboa), do outro, com desdobramentos, para o comércio livreiro, professores, alunos e usuários da língua portuguesa escrita, explicando, em parte, o distanciamento verificado entre o Vocabulário Ortográfico, produzido pela Academia Brasileira de Letras e o que registra o "Dicionário Aurélio", este, naturalmente, mais próximo da cultura lingüística brasileira, ainda que incorpore na sua macroestrutura vocábulos estrangeiros, sem o tradicional aportuguesamento.

3. Tipologia da Variação Ortográfica.

A variação ortográfica prevista no Acordo de 1990.

Variação segmental e a das seqüências consonânticas. 1º) Conservam-se ou eliminam-se as letras c e p (com valor de oclusivas) nas seqüências interiores cc (este último sibilante), cç e ct; o p de pc (este sibilante), pç e pt: a) quando proferidas nas pronúncias cultas, conservam-se, como em compacto, convicção, erupção, núpcias, etc; b) quando não são proferidas nas pronúncias cultas, eliminam-se, como em ação, afetivo, aflito, direção, etc; c) quando se proferem em uma das pronúncias cultas, conservam-se, ou eliminam-se, facultativamente, como em aspecto/aspeto, cacto/cato, facto/fato; concepção/conceção, recepção/receção[1], etc ; d) quando o p eliminar-se, nas seqüências interiores mpc, mpç e mpt, o m passa a n, como em nc, nç e nt, respectivamente, conforme assumpcionista, assumpção, assumptível, peremptório.[2] 2º) Quando se proferem ou oscilam entre o emudecimento e a prolação, nas pronúncias cultas, conservam-se as letras b, g, m, t, ou eliminam-se, quando não são proferidas nessa pronúncia, como em súbdito, subtil, amígdala, amnistia, indemne, aritmética.

A variação ortográfica supra-segmental. 1º) Em algumas palavras oxítonas terminadas em -e e -o, o acento pode ser agudo (´) ou circunflexo (^), como em bebé/bebê, caraté/caratê, ró/rô. 2º) Admite-se ainda entre algumas palavras variação, mediante deslocamento da tonicidade, como em metrô/metro, judô/judo. 3º) A acentuação gráfica das letras vogais e e o, em vocábulos paroxítonos e proparoxítonos, pode ser marcada com o acento agudo (´) ou com o acento circunflexo (^), dependendo da variante culta em jogo, como em sémen/sêmen, fémur/fêmur, pónei/pônei, ónus/ônus, fenómeno/fenômeno. 4º) Ao entrar em vigor, o Acordo eliminará uma variação atualmente existente, pela qual, na escrita da variedade brasileira, os ditongos abertos éi e ói grafam-se dessa forma e passarão a grafar-se sem o acento agudo, nas seqüências internas, como em idéia e jóia que passarão a grafar-se ideia e joia. 5º) A marcação gráfica da oposição de tempo, em algumas formas verbais, como em amámos (pretérito perfeito do indicativo) e amamos (presente do indicativo), é facultativa, assim como em dêmos/demos, ou entre fôrma e forma.

A variação ortográfica dicionarizada e não prevista no Acordo de 1990.

A variação ortográfica encontrada nos dicionários pesquisados (referências in fine) alcança segmentos consonânticos e segmentos vocálicos, como descrita a seguir:

Variação ortográfica consonântica e de grupos consonânticos. 1º) Alternância entre representações gráficas das consoantes oclusivas surdas e sonoras, como em chamborreirão/champorreirão, ou como em quadradura/quadratura. 2º) Alternância entre representações gráficas de consoantes, cujos pontos de articulação são próximos, conservando-se o modo de articulação e o papel das cordas vocais, como em fetichista/feticista, sacolejar/chacolejar. 3º) Alternância entre representações gráficas de consoantes e de grupos consonânticos palatais e nasais, com repercussão na escrita, como em chainha/chaína, chinchila/chinchilha. 4º) Alternância entre seqüências de representação gráfica de consoantes palatais, nasais e laterais, como em figueirilha/figueirinha. 5º) Representações gráficas do mesmo vocábulo, apresentando letras distintas, como em chavantes/xavantes.

Variação ortográfica vocálica e de grupos vocálicos. 1º) Alternância vocálica, nas representações gráficas, correspondentes e/o, e/a, como em farte/farto, equipe/equipa, detective/detectiva, chamalote/chamelote.[3] 2º) Vocalização/ditongação, ou vice-versa, como em chacona/chacoina, cestríneas/cestrinas, fastoso/faustoso, fastuoso/faustuoso. 3º) Nasalização de vogais, como em chafalho/chanfalho. 4º) Metátese, como em chambadela/chabandela.

4. Padrões Silábicos da Escrita da Língua Portuguesa

P	S I	C U L	T U	R A		S A	Ú	D E	
c+c+v		c+v+c	c+v	c+v		c+v	v	c+v	
P	T E	R I	A L		T R A	N S	G R E	S	SÃO
c+c+v		c+v	v+c		c+c+v+c+c		c+c+v+c		c+v+c
T	M E	S E		M N E	M Ô	N I	C O		
c+c+v		c+v		c+c+v	c+v	c+v	c+v		

5. Padrões de Escrita Encontrados no VOLP/ABL

C	C H	E V	Q U	I N	I T	A				
c+c+c	+v+c	c+c+v	c+v	c+v						
L	E E U	W E	N H	O É	K I	A				
c+v+v+v		c+v	c+c+v	v	c+c+v					
P	R Z H	E	V A L	S	K I	T A				
c+c+c+c+v		c+v+c+c	c+v	c+v						

6. Distribuição dos vocábulos estrangeiros encontrados no vocabulário ortográfico Da língua portuguesa da Academia Brasileira de Letras e no Dicionário Aurélio.

LINGUAS	AURELIO	VOLP (ABL) *
LATIM	35,3%	5,12%
FRANCES	31,8%	10,84%
INGLES	23,5%	18,25%
ITALIANO	5,1%	2,54%
ALEMAO	1,8%	1,29%
OUTRAS	2,3%	5,11%
SEM ORIGEM DEFINIDA	0,0%	56,85%

*VOLP – Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa, 1998. ABL – Academia Brasileira de Letras.

OBSERVAÇÃO: Esses percentuais foram obtidos considerando-se: A) Total de vocábulos extraídos do VOLP (ABL) – 2.952; B) Total de vocábulos extraídos do Aurélio – 1.146.

O quadro acima revela um distanciamento entre o "Dicionário Aurélio"e o VOLP/ABL, no que tange à possível influência do processo de globalização, o que parece explicar a configuração do "Dicionário Aurélio", pela significativa ocorrência de vocábulos oriundos da língua inglesa e menos significativa no VOLP. Surpreendente neste último é a elevadíssima ocorrência de vocábulos sem origem esclarecida.

7. Conclusões.

A variação ortográfica da língua portuguesa, prevista no Acordo de 1990, alcança apenas as hipóteses que se configuram

entre normas, deixando, inteiramente a descoberto, as variações encontradas dentro da mesma norma. Uma parte da variação ortográfica segmental, prevista e descrita no Acordo, diz respeito a hipóteses de escrita já superadas nos acordos e sistemas anteriores a 1945, ou seja, desde as Bases da Reforma de 1911, o que leva a crer ter havido desatualização dessas informações, por ocasião do preparo da justificativa da fundamentação daquele documento.

Alguns resultados deste trabalho de pesquisa têm sido surpreendentes. Entretanto, merece destaque especial a constatação do registro inexplicável, como acima se pode verificar, dos 1.146 vocábulos estrangeiros na macroestrutura do "Dicionário Aurélio" e dos 2.952 vocábulos alienígenas, no corpo do Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa, editado, em 1998, pela Academia Brasileira de Letras, o que sequer pode ser atribuído à interferência do "processo de globalização da economia" que passa pela absorção de alguns empréstimos da língua inglesa principalmente, mas não justifica a ocorrência dessa grande quantidade, da qual vários procedentes de línguas faladas no Oriente Médio, e a grande maioria sem origem definida, além do que sua escrita não se enquadra, em absoluto, nos padrões tradicionais da estrutura ortográfica da língua portuguesa. Fica, aqui, a questão: inegável e irreversível parece ser a chamada "globalização";. no bojo desse processo e em seu nome, até que ponto é razoável, ou aceitável, descaracterizar-se a representação ortográfica das línguas dos povos submetidos a esse mesmo processo?

Bibliografia

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*, 1998.

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA. (1970). *Vocabulário Resumido da Língua Portuguesa. Imprensa Nacional, Lisboa.*

BARBOSA, M. A. (1994) "Dicionário, vocabulário, glossário: concepções". In: *Cadernos de Terminologia*, CITRAT, FFCL-USP, São Paulo.

CARDOSO, M. E (1988) "Entre irmãos e cavalheiros: um saudável desacordo". In: ***A questão do "Acordo Ortográfico***". Gráfica Maiadouro, Maia, Portugal.

CASTRO, I. et al. (1987) A demanda da ortografia portuguesa. Comentário do Acordo Ortográfico de 1986 e subsídios para a compreensão da Questão que se lhe seguiu. Edições João Sá da Costa, Lisboa.

CATACH, N. (1995) ***Langue Française***. La variation graphique et les rectifications de l'orthographie française (1990**).** Larousse, Paris.

_____ (1973) ***Langue Française,*** nº 20**.** L'Orthographe. Larousse, Paris.

CST (1990) *Recommendations relatives a la Terminologie*., CSTEEO, Berne.

FAYOL, M. et JAFFRÉ, J.-P. (1992) L'orthographe: perspectives linguistiques et psycholinguistiques. In: *Langue Française*, Larousse, Paris.

FERREIRA A. B. H (1997) ***Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa***. Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

_____ (1997) ***Aurélio Eletrônico 2.0***, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

HONVAULT, R. (1995) "Statut linguistique et gestion de variation graphique". In: ***Langue Française***, nº 108, Larousse, Paris.

KOCOUREK, R. (1991). *La Langue Française de la Technique et de la Science. Vers une linguistique de la langue savante.* Oscar Brandstetter Verlag GMBH & Co. Kg, Wiesbaden.

PETIT, G. (1995) "Le traitement des variantes graphiques dans les Dictionnaires Larousse et spécifiquement dans le Petit Larousse Illustré". In: ***Langue Française***, nº 108, Larousse, Paris.

PORQUET, A. (1973) "Réforme orthographique et graphémologie". In: ***Langue Française***, nº 20, Larousse, Paris.

SABOIA, A. M. T. , MEDEIROS, D. F. R., STURM, I. N. (1998) "Para um dicionário de variantes ortográficas da língua portuguesa". In: ***Acta Semiotica et Lingvistica***, nº 8, Plêiade, São Paulo.

Notas

* Este trabalho traz resultados obtidos no desenvolvimento do Projeto VARIANTES ORTOGRÁFICAS DA

LÍNGUA PORTUGUESA, em realização no Departamento de Letras do Instituto de Ciências Humanas e Sociais do Campus da Universidade Federal de Mato Grosso, em Rondonópolis, contando com a participação dos seguintes bolsistas do PIBIC/UFMT/CNPq: Iara Aparecida dos Santos, Kênia Adriana Aquino, Marilza Celestina Campos, Núbia P. R. de Oliveira e Rosângela F. Cadidé. Este projeto é financiado com recursos do convênio CNPq/UFMT/FAPEMAT.

1. Esses exemplos foram arrolados diretamente do texto do Acordo Ortográfico de 1990, assinado entre os países lusófonos. Vale observar que o exame feito nos dicionários consultados indicou que não há registro de formas como "conceção" ou " receção". Por outro lado, "assumpção" é forma em desuso. Nesse caso, talvez, a hipótese de grafia que sustenta o citado documento remete à matéria vencida desde as Bases da Reforma Ortográfica da Língua Portuguesa, de 1911. A mesma observação cabe para os exemplos "amnistia" e "indemne", questões essas já superadas e sequer aventadas nas bases ortográficas de 1945 (Portugal) e de 1943 (Brasil).

2. As Bases da Reforma de 1911 já previam essa mudança. Causa estranheza que a fundamentação "lingüística" do Acordo Ortográfico, de 1990, entre os países lusófonos, retome uma questão que parece superada desde o começo deste século. (Ver Castro et al., referências in fine)

3. As divergências vocálicas detectadas entre as variantes brasileira e portuguesa, por vezes, expressam a distinção de gênero, para Portugal, como em detective/detectiva e, por vezes, não, como em equipe/ equipa, ou apenas fonético-fonológica, entre as variantes portuguesa e brasileira.

Os provérbios de *Don Quijote*
***de la Mancha* nas Traduções em Português**

Maria Josefa Postigo

1.- Esta comunicação, enquadrada numa linha de investigação mais ampla,[1] tem como objectivo contribuir para o estudo da paremiologia contrastiva espanhol-português. Neste trabalho, procedeu-se à selecção dos provérbios do *Quijote* de Cervantes, confrontando o texto da 1ª edição espanhola com o texto da tradução portuguesa de Aquilino Ribeiro, e compararam-se determinados provérbios com o texto de outras traduções para português. Recolhem-se os contextos e provérbios onde se encontram indicadores formais da existência dos mesmos e agrupam-se aqueles cuja fórmula introdutória contém um termo paremiológico. Além disso, analizando vários conjuntos de provérbios, proponho alguns procedimentos de sistematização e, com alguns exemplos, verifico o tipo de correspondência -literal ou conceptual- na tradução.

A comparação entre a língua espanhola e a portuguesa, línguas próximas em muitos aspectos, facilita, geralmente, a tarefa e, no entanto, o primeiro escolho encontramo-lo no título. Se o trabalho fosse em espanhol, para referirmo-nos a este tipo de ditos sentenciosos, não duvidaríamos em entitulá-lo "refranes" em lugar de "provérbios". Mas, **refrão/ refrões** em português actual comum é estribilho de uma canção e, ainda que sejam utilizadas outras designações, como adágio ou dito ou rifão, preferimos o vocábulo provérbio, utilizado amplamente e pelas razões aduzidas por Chacoto, Funk, Lopes, Brazão (1998, 23).

Os provérbios, expressão verbal da sabedoria dos povos, têm sido objecto de investigação de duas disciplinas diferentes: a linguística e o folclore. Ao tratar-se de um tipo de fraseologismo, foram estudados no âmbito da linguística, mais concretamente no da fraseologia, e, sendo interessantes pelos seus aspectos histórico-culturais, etnológicos e antropológicos, por um ramo específico do folclore: a paremiologia. Actualmente, o estudo dos provérbios aborda-se de maneira conjunta, global e interdisciplinar.

No imortal livro *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes abundam as fórmulas expressivas, os diferentes tipos de fraseologismos sentenciosos com maior ou menor grau de fixidez e de idiomaticidade. Este trabalho, pensado numa perspectiva contrastiva, parte de um *corpus* espanhol/português, e pretende contribuir para um melhor conhecimento e sistematização deste tipo de fraseologismo ou unidade fraseológica que denominamos como provérbio.

2.- Uma enorme quantidade de publicações acerca dos problemas empíricos e teóricos dos fraseologismos referem-se à definição, classificação, diferenças e termos utilizados nas diversas línguas. Dos objectivos que cada trabalho se proponha, depende o tipo de classificação que se adopte. Sem entrar em pormenores, consideramos necessárias algumas precisões de índole terminológica para definir o tipo de fórmulas de que nos vamos ocupar. A linha divisória entre unidades fraseológicas como locução (Casares:1969), frase proverbial e provérbio é escorregadia mas os três tipos têm em comum a chamada função fraseológica básica, ou seja, uma grande eficácia na produção e interpretação da mensagem linguística. Quero apontar as diferenças, apesar da proximidade, entre frases proverbiais e provérbios. Não são objecto desta contribução os fraseologismos, recolhidos no *Quijote* e traduzidos para português por Aquilino Ribeiro, do tipo que se segue:

> "está nas suas tamanquinhas" (A. III, 323)[2]// *está en sus trece.* (**visorrey**, II, 64)[3]
> "misturou alhos com bugalhos" (A. II, 196)// *ha mezclado berzas com capachos* (**Sancho**, II, 3)
> "faz de tripas coração" (A. I, 134)// *saca fuerzas de flaqueza* (**D.Q**. I, 15)
> "dar coices contra um sedeiro" (A. III, 303) // *dar coces contra el aguijón.* (**el castellano,** II, 62)
> "vão a buscar lã e saem tosquiados "(A.I, 72)// *van por lana y vuelven trasquilados* (**sobrina**, I, 7)

Os anteriores exemplos são locuções e frases proverbiais, ou seja, unidades fraseológicas equivalentes a sintagmas verbais que, no discurso, requerem um sujeito para constituir uma oração. Contudo, os provérbios não necessitam de um sujeito e, tanto inseridos num discurso complexo como em determinados contextos situacionais, comunicam um sentido completo, têm significado autónomo. Não possuímos uma definição global de provérbio e nem pela lógica nem pela estrutura o podemos reconhecer. Como afirma M. Gross (1984), o único critério de distinção para reconhecer um provérbio é a intuição. O falante pertencente a uma comunidade linguística é capaz de identificar o provérbio, quer apresente uma forma canónica quer se encontre alterado, quando se integra num texto, produzindo determinado efeito. Às vezes, o reconhecimento torna-se difícil, principalmente quando o provérbio é evocado de maneira alusiva, quando produz determinado efeito ou o discurso é distante no tempo. Nestes casos, o filólogo ocupar-se-á da hermenêutica.

Além de provérbios e frases proverbiais o *Quijote* inclui outros tipos de parémias.

a) As sentenças ou máximas são fraseologismos que contêm uma doutrina aceite como norma de moral e têm significado literal, não idiomático. Por exemplo, as frases que procedem das Sagradas Escrituras, convertidas em máximas, como:

> *según oí decir a mi señor, que más vale el buen nombre que las muchas riquezas.(***Sancho**, II, 33)// "mais vale bom nome que muita riqueza" (A.III, 86).

b) Os dialogismos são refrões dialogados. Nas duas fórmulas, equivalentes, que se seguem, repreende-se aquele que, tendo un defeito, se escandaliza pelos defeitos dos outros, às vezes de menor importância.

> "lhe aplique o ditado: disse a sertã à caldeira, tira-te para lá que me enfarruscas*"* (A.III, 340).
> *Paréceme [...] que vuesa merced es como lo que dicen: Dijo la sartén a la caldera: Quítate allá, ojinegra*". (**Sancho**, II, 67)

3. -A integração do provérbio no discurso realiza-se segundo determinados procedimentos formais que explicitam a existência da fórmula sentenciosa. No *Quijote* recolhemos as seguintes modalidades:

a.- Procedimentos pouco explícitos, como os tipográficos, com que o tradutor marca o provérbio. A tradução de Aquilino Ribeiro apresenta, ainda que com alguns esquecimentos ou erros, os provérbios em itálico.

b.- Os provérbios são introduzidos por bordões ou caracterizações verbais que conseguem com que a autoridade se translade em colectividade. Fórmulas que Aquilino traduz de maneira aproximada:

> *Antes he yo oído decir [...] que quien canta, sus males espanta*. (**DQ** I, 22).
> "sempre ouvi dizer: quem canta seus males espanta" (A.I, 202).
> *Como dicen, váyase el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza. (**Sancho** I, 19).*
> "Já dizia meu pai: o morto ao chão, o vivo ao pão" (A. I, 172).
> *Tanto vales cuanto tienes, decía mi agüela* (**Sancho** II, 43).
> "Tanto vales, quanto tens, dizia a minha avó" (A.III, 147).

c.- Como mostraremos de seguida, a fórmula introdutória costuma conter um termo que alude ao provérbio: ***adágio*, *anexim*, *ditado*, *dito*, *provérbio*** e, mais frequentemente, ***rifão***. São comentários metalinguísticos que, às vezes, não se encontram no original espanhol e que Aquilino acrescenta.

> ***Adágio:***
>
> [...] *y así se cumplió el refrán en ellos de que pagan las veces los justos por pecadores*. **Cervantes,** I**,** 7).
>
> "[...] cumprindo-se o adágio de que às vezes paga o justo pelo pecador" (A.I, 69).
>
> ***Anexim:***
>
> [...] *antes, por cumplir com el refrán que él muy bien sabía de cuando a Roma fueres, haz como vieres*. (**Cervantes,** II**,** 54).
>
> "[...] antes para se pôr em regra com o anexim que ele sabia de cor e salteado: Por onde vás, assim como vires assim farás"(A,.III, 239).
>
> ***Ditado:***
>
> [...] *si es verdadero el refrán que dice: Dime com quien andas y decirte he quién eres*. (**Sancho**, I, 10)
>
> "Lá reza o ditado: dize-me com quem lidas, dir-te-ei as manhas que tens" (A.II,240);
>
> [...] *se debió de atener al refrán que dicen: que para dar y tener, seso es menester*. (**Sancho** II, 58).
>
> "Lembrou-se do ditado: para dar e ter, siso se faz mister" (A.III, 263);

Em alguns casos são evocados vários provérbios sucessivamente:

> [...] s*abiendo un refrán que dicen por ahí, que un asno cargado de oro ligero sube por una montaña y que dádivas quebrantan peñas, y a Dios rogando y con el mazo dando, y que más vale un toma que dos te daré*. (**Sancho**, II, 35).

"[...] devendo saber o que reza o ditado: burro carregado de oiro sobe ligeiro por um monte acima; dádivas quebrantam penhas e vale mais um toma que dois te darei" (A.III, 100).

Dito:

Paciencia y barajar. Y esta razón y modo de hablar no la pudo aprender [...] (**primo, II,** 24).

"Toca a baralhar e dar cartas não é dito que tenha aprendido [...] " (A. III, 10)

Provérbio:

Lo que comúnmente se dice, que debajo de mi manto al rey mato. (**Cervantes. Prólogo)**.

"[...] conheces o provérbio: por diante, faço e acato; por detrás, o rei mato," (A.I, 18);

[...] *el cual cumplió com ellos nuestro refrán castellano que aunque la traición aplace, el traidor se aborrece*. (**el cautivo**, I, 39)

"[...] que practicou para com eles a moral do provérbio: paga-se o rei da traição, do traidor não" (A.II, 38):

es común provebio, fermosa señora, que la diligencia es madre de la buena ventura (**DQ I,** 46).

"É provérbio corriqueiro, formosa senhora, que a diligência é a mãe da fortuna" (A.II, 108).

Rifão:

[...] aunque mejor cuadra decir: más vale salto de mata que ruego de hombres buenos. (**Sancho** I, 21).

"Também não quadra mal este rifão: salta o barranco e não rogues o santo" (A. I, 197);

Hay un refrán en nuestra España, a mi parecer, muy verdadero, como todos lo son, por ser sentencias breves sacadas de la luenga y discreta experiencia, y el que yo digo que: Iglesia, o mar, o casa real (**el cautivo, según su padre,** I, 39).

"Há um rifão na nossa Espanha, segundo o meu modo de ver verdadeiro como os que o são, tirado da longa e sábia experiência, que diz: Igreja, mar ou casa real." (A.II, 33);

[...] se debió de atener al refrán: De paja y de heno [.. **DQ**,] II, 3).

"Por lá se lembrou do rifão: meu ventre pleno, sequer de feno" (A.II, 198);

[...] ateniéndose al refrán que dice: cada oveja com su pareja. (**Sancho** ,I, 19).

"[...] atida ao rifão: cada ovelha com sua parelha, cada um case com seu igual". (A.II, 312).

[...] atendiendo al refrán : Haz lo que tu amo mande y siéntate com él a la mesa.(**Sancho**, II, 29).

"Reza o rifão: sê moço bem mandado, comerás com teu amo o bocado" (A.III, 47);

[...] que maguera tonto, se me entiende aquel refrán de, por su mal le nacieron alas a la hormiga. (**Sancho,** II, 33).

"O meu entendimento é cerrado, mas vejo muito bem onde o rifão quer chegar: Dá Deus asas à formiga para que se perca mais asinha" (A.III, 83).

Desa manera no aprobará vuesa merced aquel refrán que dicen: Muera Marta, y muera harta. (**Sancho** II, 59).

"Dessa maneira [...] não aprovará Vossa Mercê aquele rifão que reza: morra Marta, morra farta" (A.III, 274).

Na língua portuguesa, como acontece noutras línguas românicas, o uso de um ou outro termo para este tipo de sentença de carácter popular, comum a todo um grupo social, breve, expressa em forma sucinta e geralmente rica em imagens, vem marcado por uma preferência de época o que faz com que hoje todas as

denominações anteriores sejam susceptíveis de ser usadas.

Em relação à definição dos termos, nem as obras lexicográficas nem os estudos paremiológicos esclarecem muito. Tanto o *Vocabulario Portuguez e Latino* (1712-21) elaborado por R. Bluteau como o *Dicionário da Língua Portuguesa* (1949-1959) de A. Morais Silva ou *O Novo Dicionário Aurélio da Língua Poruguesa (1986)* apresentam definições que remetem de uns termos para outros e as distintas denominações — adágio, aforismo, anexim, ditado, parémia, provérbio, rifão, refrão — resultam sinónimas.

A falta que notámos na língua portuguesa foi a de um estudo sistemático que incluísse uma relação das denominações e a correspondente referência documentada antes e depois da fixação da língua, como fizeram, para nos referirmos ao domínio ibérico, Cotarelo (1917) para o espanhol e, mais recentemente, M. Conca e J. Guia (1993) para o catalão. Nesta linha parece-nos de utilidade dar testemunho dos termos relativos aos enunciados fraseológicos empregues na tradução do *Quixote* de Aquilino Ribeiro

4.- As traduções para a língua portuguesa

Com considerável atraso — quase dois séculos após a primeira edição (1605, 1ª parte; 1615, 2ª parte) — publica-se a primeira tradução para português (1794) da imortal obra de Miguel de Cervantes, *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha.* Seria preciso questionar, à luz dos conhecimentos actuais, os motivos por que o livro universalmente admirado foi traduzido imediatamente para outras línguas europeias e não para a língua portuguesa, quando foi precisamente em Lisboa que se fizeram várias reedições (impressas por Jorge Rodrigues y Pedro Craesbeck) no mesmo ano da primeira edição impressa em Madrid por Juan de la Cuesta. Na minha opinião, não se deixou, nesse tempo, de ler, em Portugal, o Quixote mas, provavelamente, as línguas espanhola e portuguesa, mais próximas que hoje, não precisavam de tradução. É, em finais do século XVIII, que se começa a sentir a necessidade de ler a obra traduzida e se publicam seis pequenos volumes de tradutor anónimo que podia muito bem ter sido realizada por Francisco Rolland, o autor de *Adagios, proverbios, rifãos e anexins da Língua Portugueza*, volume também publicado pela Typografia Rollandiana em 1780.

Enumeramos, de seguida, a primera e sucessivas traduções para português:

1.-*O engenhoso fidalgo Dom. Quixote de la Mancha* por Miguel de Cervantes Saavedra, traduzido em vulgar Lisboa, na typografia Rollandiana, 1794. [Rollandiana][4]

2.-*Historia de D. Quixote de la Mancha* por Miguel de Cervantes de Savedra. Edicção enriquecida com gravuras. Lisboa. Typographia Universal, 1853. [Typographia]

3.-*O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha* por Miguel de Cervantes Saavedra. (tradutores Vizcondes de Castilho e de Azevedo. O vol. II, tradutores Vizcondes de Castilho e de Azevedo e M. Pinheiro Chagas, com desenhos de Gustavo Doré, gravados por H. Pisan). Imprensa da Companhia Litteraria. Vol. primeiro, 1876. Vol. segundo, 1878. (Livraria Chardron, Porto, 1929; Livraria Lello, Limitada, Porto, 1933; as edições modernas do Círculo de Leitores). [Castilho]

4.-*O engenhoso fidalgo D. Quichote de la Mancha* por Miguel de Cervantes Saavedra. (Tradução do Visconde de Benalcanfor e Luis Breton e Vedra). Desenhos de Manuel de Macedo - Gravuras de D. José Severini. Editor-proprietário Francisco Arthur da Silva. Lisboa, 1877; 2ª edição, Livraria Editora. Lisboa, 1930. [Benalcanfor, 1877) [Benalcanfor, 1930]

5.-*O engenhoso fidalgo D. Quichote da Mancha* por Miguel Cervantes de Saavedra. (Tradução de D. José Carcomo). Ornado com gravuras e impresso a cores. Biblioteca de Instrucção, Lisboa, 1888 ?.[5] [Carcomo]

6.-Cervantes, *D. Quixote de la Mancha*. Livraria Editora Guimarães. Lisboa, 1905[6]

7.-Miguel de Cervantes Saavedra, *O engenhoso fidalgo D. Quixote de la Mancha.* (Tradução de Almir de Andrade e Milton Amado). Rio de Janeiro, Livraria José Olympo Editora, 1952. [Andrade]

8.-Miguel de Cervantes Saavedra, *O engenhoso fidalgo D. Quixote de la Mancha* (Traduzido por Aquilino Ribeiro e ilustrado por Lima de Freitas). Edições Artísticas Fólio. Lisboa, 1954 – 1955. 2 Vols. [Fólio]

9.-Miguel de Cervantes Saavedra, *O engenhoso fidalgo D. Quixote de la Mancha* (Versão de Aquilino Ribeiro). Livraria Bertrand. Lisboa 1959; 1960. [A.]

10.-Miguel de Cervantes, *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha.* (Tradução revista por S. Pinto). Éditions Ferni. Genève – Edição Amigos do Livro. Lisboa, s.d. [Pinto)

11.-Miguel de Cervantes, *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote da Mancha*. (Tradução de Daniel

Augusto Gonçalves). Clássicos Civilização. Barcelos 1978. [Gonçalves]

12.-Miguel de Cervantes, *Dom Quixote* (Tradução: Albertina de Sousa). Clássica Editora. Lisboa, 1991. [Sousa]

13.-Miguel de Cervantes, *Dom Quixote de la Mancha.* (Tradução de Adelino dos Santos Rodrigues). Editorial Minerva. Lisboa, s.d. [Rodrigues].

Alguns provérbios são recolhidos em edições resumidas:

14.-Miguel de Cervantes Saavedra, *D. Quixote de la Mancha*. (Ilustrações de Alfredo de Moraes). Biblioteca Ideal da Casa Garret, Editora, Lisboa, 1921 [Biblioteca Ideal]

15.-Miguel Cervantes Saavedra, *Dom Quixote de La Mancha* (Tradução de João Meireles). Colecção Juventude, Editora Educação Nacional. Porto, 1938. (Nova edição, Ensaio preambular de Mário Gonçalves Viana. Adaptação e resumo de Joao Meireles, 1941) [Meireles, 1941]

Outras adaptações são muito livres e não incluem provérbios:

16.- *D. Quixote de la Mancha* para contar às crianças da Colecção Manecas, Lisboa 1927,

17.- *D.Quixote de la Mancha*, (Desenhos, adaptação e fotografia de A. Albarrán e A. Perera) Edinter, Lisboa, 1982.

Se a primeira tradução [Rollandiana] é quase idêntica à segunda [Typographia], as que se seguem apresentam características peculiares que na maioria dos casos são fiel reflexo da época. Aquilino Ribeiro, no prólogo à edição [Fólio], faz o seguinte comentário em relação às traduções de Castilho e Benalcanfor que, segundo o tradutor, carecem de naturalidade, mostrando ao longo da obra um pudor exagerado que o original não tem:

> "Há em português traduções várias razoáveis. A pudibundaria de Castilho tolheu-o de ser exacto. O culto excessivo do vernáculo prejudicou-lhe também a naturalidade e deslize fluvial que tem o D. Quixote, sem cachopos nem borbotões. De tempos a tempos, empolgado pela ênfase dos pregadores e gongóricos de má morte, dá-nos um Cervantes *tiré a quatre épingles,* arrevezado e pomposo. Benalcanfor está mais perto do original, em despeito das suas insuficiências. Citar as de um e de outro, para quê? As pequenas inexactitudes ou traduções menos felizes como *roto*, para roto, em vez de maltrapido, quando roto escorregando para a gíria é sinónimo de pederasta, *venta* para venda quando é estalagem, *zurdo* para surdo, quando é canhoto, *arriero* para arrieiro quando é almocreve, etc., etc., breve dano podem trazer à obra lida em semelhantes textos. Mais grave é a falta de respeito pelo carácter de elocução, tendo-se obrigado a uma brancura de palavras que atraiçoam o texto na essência e na forma. *D. Quixote* não é livro, porém que se possa enfeudar a nenhuma Biblioteca cor de Rosa [...] " [Fólio, LXII].

5.- Apesar de, por motivos metodológicos e de espaço, nos ocuparmos da análise mais pormenorizada da tradução realizada por A. Ribeiro, cremos ser de interesse fazer um breve périplo por outras traduções do português, comparando os provérbios. No segundo exemplo, recolhemos, para além disso, quando existe, a fórmula introdutória.

> *[...] una golondrina sola no hace verano*. (DQ , I, 13).
> "Huma andorinha só não faz verão" [Rollandiana, I: 147]
> "Uma andorinha só não faz verão" [Typographia: 46]
> "Uma andorinha nao faz a Primavera" [A., I: 113]
> "Uma andorinha só nao faz verao" [Benalcanfor,1877: 138], [Benalcanfor, 1930: 74]
> "Uma andorinha só não faz primavera " [Castilho, 1876,I:80]
> "Uma andorinha só não faz a primavera" [Castilho, 1933, :107; 1978,: 125]]
> "Uma andorinha só nao faz verao" [Carcamo: 75]
> "[...] uma andorinha só nao faz o verao" [Rodrigues: 90]
> "[...] Uma andorinha só nao faz primavera" [Gonçalves: 80]
> "[...] uma só andorinha não faz o Verão" [Sousa: 91]
> "[...] uma simples andorinha nao faz a Primavera" [Pinto: 122]
> "[...] uma andorinha não faz verão" [Andrade, I: 264]
> [...] *aquel que dice: Donde una puerta se cierra, otra se abre*. (DQ I, 21: 465).
> "que diz: Onde huma porta se fecha, outra se abre". [Rollandiana, 1 :275]
> "que diz: Onde uma porta se fecha, outra se abre". [Typographia: 85]
> "que diz: Aonde uma porta se fecha, outra se abre". [Benalcanfor, 1877: 205] [Benalcanfor, 1930:141]

"aquele que diz: "Uma porta se fecha, outra se abre". [Castilho, 1876, I, 139] [Castilho, 1933:189]
"quando afirma "Uma porta se fecha, e outra se abre". [Meireles, 1941: 75]
"porque são máximas tiradas da experiência e está n'este caso o que diz: mal uma porta se fecha, logo outra se abre".[Biblioteca Ideal, 1941:71]
"aquelle que diz: Aonde uma porta se fecha, outra se abre". [Carcomo, 139]
"aquele que diz: Onde uma porta se cerra, outra se abre.". [Rodrigues, 158]
"aquele que diz: Onde se fecha uma porta abre-se outra" .[Gonçalves, 128]
"aquele que diz: "onde se fecha uma porta, abre-se outra". [Sousa: 155]
"Um ruim se nos vai da porta, outro vem que nos conforta". [A., I: 187]
"Quando uma porta se fecha, outra se abre". [Pinto: 122]
"Onde uma porta se fecha, outra se abre". [Andrade, II, 385]

A selecção destes dois provérbios nas diferentes traduções proporciona dados interessantes para o linguísta, o filólogo e o tradutor. Nas variantes formais das fórmulas podemos observar:

-diferenciação ortográfica,
-sintaxe diferente,
-variante léxical: primavera/verão (cuja justificação está no facto de, em português e espanhol medieval e clássico, verão equivaler a primavera). Consideramos variantes todas as alterações formais de um fraseolexema que não modifiquem o seu significado.

No segundo exemplo há dois fraxeolexemas sinónimos que têm um significado equivalente mas variam na sua estructura lexical.: "Aonde uma porta se fecha, outra se abre" Aquilino traduz por "Um ruim se nos vai da porta, outro vem que nos conforta".

6.- Consideramos que o principal valor do trabalho que apresentámos — e que não dá nas vistas — é contar com um levantamento sistemático, em suporte digital , dos provérbios do *Quijote* e da tradução realizada por Aquilino Ribeiro. Os exemplos das correspondências aqui estudados, constituem uma pequena amostra desse repertório que não podemos, evidentemente, enumerar neste lugar. Propomos uma abordagem com vistas a uma futura sistematização.

6.1- Para comunicar a ideia de que por um pormenor ou amostra se conhece o original, uma das fórmulas mais utilizadas em espanhol é *por el hilo se saca el ovillo* que Cervantes põe na boca de Sancho, ou na boca de D. Quixote ou do narrador:

[...] *por el hilo se saca el ovillo*. (**DQ, I,** 4). // "pelos domingos se tiram os dias santos" (A.I, 55)

Por ese hilo que está ahí saque el ovillo de todo.(**Sancho**, I, 23). // "Só se for pelo fio que se chegue a desembrulhar a meada" (A. I, 215)

[...] *por el hilo del gitano sacó el ovillo de su asno*. **Cervantes.** I, 30). // "E, como pelos domingos se tiram os dias santos [...] " (A.I, 312)

[...] *por el hilo sacaremos el ovillo*. (**DQ**, II,12). // "Pela letra, avaliaremos dos seus pensamentos" (A.II, 256)

Otras traduções para português oferecem outros proverbios sinónimos:

"pela unha se conhece o leão" [Rollandiana, 46]
"pelo dedo se conhece o gigante" [Pinto, 61]
Por el hilo se saca el ovillo.
"pelos domingos se tiram os dias santos"
"pelo dedo se conhece o gigante"
"pela unha se conhece o leão"
Tradução literal. "Pelo fio desembrulha-se a meada"
Tradução do sentido pontual no texto."Pela letra, avaliaremos dos seus pensamentos"

Observando o quadro acima, verificamos que podem haver diversas fórmulas para um mesmo conceito. São provérbios sinónimos, existentes, ou que existiram na mesma língua e cuja ideia chave e significado estão próximos.

6.2.- A função fraseológica básica de eficácia e imediatez expressiva manifiesta-se ao longo da tradução de Aquilino. Na maior parte das correspondências que propõe, realiza uma tradução, em nossa opinião, "correcta" ao utilizar um provérbio equivalente, ou seja, com correspondência conceptual .

a).- Tradução "correcta" é a que apresenta Aquilino ao utilizar um provérbio equivalente com correspondência conceptual: Assim, para advertir que ninguém deve fazer nem falar daquilo que não entende:

1.- Quien las sabe, las tañe. (**Sancho**,II, 59)

"Quem te manda a ti, sapateiro, tocar rabecão? (A. III, 278)

Veja-se outro exemplo:

2.- [...] buenas son mangas después de Pascuas. (**DQ,** I, 31).

"O que se não faz em dia de Santa Maria, faz-se ao outro dia" (A.I ,316)

b).- Quero aludir ainda, com dois mais exemploas, aos provérbios equivalentes, formal e semânticamente similares, por motivo da relação de parentesco linguístico.

3.-*A buen entendedor, pocas palabras.* (**Sancho,** II, 37).

" A bom entendedor, meia palabra basta" (A.III, 112)

4.- No con quien naces, sino con quien paces (**Sancho,** II, 10). (**DQ** II,68).

"Não com quem nasces, senão com quem pasces" (A.II, 240). (A.III, 343)

c) .-Noutros casos surge a tradução literal. Não existe ou não encontrou ou, nessa ocasião, não o tradutor utilizou o provérbio equivalente. Conservam-se os elementos do provérbio espanhol, mas em português não se sente como tal. Tal ocorre com:

5.- [...] pues Dios Nuestro Señor se la dio, San Pedro se la bendiga.(**DQ** ,II, 56).

"[...] pois Deus vo-la dá, S. Pedro vo-la abençoe" (A.III, 254)

Em relação ao exemplo anterior, constatamos que o tradutor socorreu-se de diferentes opções. Provérbio equivalente (a) e tradução livre.

6.-[...] a quien Dios se la dé, San Pedro se la bendiga. (**DQ** I, 44).

"[...] Deus nao fia toucas, que tira a umas e dá a outras" (A.II, 102)

d) .- e tradução livre

7.-[...] a quien Dios se la diere, San Pedro se la bendiga. (**DQ,** II, 64).

"[...] e confiemos no juizo de Deus" (A. III, 323)

e).- A par dos acertos, há casos em que Aquilino não comprende a alusão ao provérbio ou não encontra o provérbio adequado e tradu-lo por uma expressão idiomática. Tal acontece com o último provérbio utilizado por Cervantes no *Quijote,* essencial, segundo Zuloaga (1997: 638), para compreender o alcance da obra:

8.-[...] en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño.(**DQ** , II, 74).

"O que lá vai, lá vai." (A.III, 380).

A fórmula portuguesa ,"expressão de uma atitude resignada e compreensiva de aceitação, de perdão de coisas desagradáveis do passado" (Santos, 1990, 218), equivale sucintamente ao provérbio espanhol; no entanto, resulta numa menor riqueza expressiva porque a expressão idiomática não possui funcão icónica, (= não apresenta o conteúdo mediante uma imagem concreta de orden visual) e possui uma função lúdico-poética (= configuração fonoestilística) mais rudimentar.

Registar os provérbios e os diferentes dados de maneira objectiva, clara e útil é o objectivo principal da nossa linha de investigação. Dos vários campos que Julia Sevilla propõe para a sistematização de dados ("Propuesta de sistematización paremiográfica" [Sevilla, 1991: 31-39] e cuja ficha-modelo está sendo enriquecida pela equipa que ela coordena), o nosso esforço, neste momento, está orientado no sentido de encontrar, a partir do *corpus* espanhol, a correspondência conceptual na língua portuguesa; por outro lado, e paulatinamente, da mesma forma que fazemos com o provérbio espanhol, elaborar um material que conste de diversos elementos: formalização do núcleo ou núcleos que conseguem a identificação por parte do utilizador, da estrutura rítmica e gramatical, etc.. Muitas são as dificuldades, e muito ambicioso o objectivo, se considerarmos as variedades da língua portuguesa e da língua portuguesa em diacronia. Mas apesar das dificuldades, é possível.

Bibliografia

BRAZÃO, J. Ruivinho, *Os provérbios estão vivos no Algarve* Lisboa, Editorial Notícias, 1998.

CASARES,J., *Introducción a la lexicografía Moderna.* Revista de Filología Española Anejo LII (Madrid, 1950)

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha.* Barcelona, Instituto Cervantes. Crítica, 1998.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *O engenhoso fidalgo D. Quixote de la Mancha* (Versão de Aquilino Ribeiro), Lisboa, Livraria Bertrand ,1959.

CHACOTO, L. M. VIEIRA GONÇALVES, *Estudo e Formalização das propriedades Léxico-sintácticas das Expressões Fixas Proverbiais* .(Tese de Mestrado) *Lisboa*, 1994.

CHAVES, P., *Rifoneiro Português.* Porto, Imprensa Moderna, 1928.

CONCA, M.; GUIA, J., "L´ús dels termes paremiològics en la història de la literatura catalana" *Els Marges 48* (Barcelona, 1993)

COSTA, J.R. MARQUES DA, *O Livro dos Provérbios Portugueses*. (Recolha e Organizaçao de...) Lisboa, Editorial Presença, 1999.

COTARELO, E., "Semántica Española (I) Refrán". *Boletín de la Real Academia Española IV, 17,* (Madrid, 1917) 242-259.

FUNK, M. G. CABRAL BERNARDO, *A Função do Provérbio em Português e em Alemão.* Ponta Delgada, 1993.

GARCÍA YEBRA, V., *En torno a la traducción,*Madrid, Gredos, 1983.

GROSS, M., "Une classification des phrases "figées" du francais", *De la Syntaxe à la Pragmatique*" P. ATTAL & C. MULLER (eds.). Amsterdam/Philadelphia, 1984.

LIMA, F. de CASTRO PIRES de, (1965): *Adagiário Português (Contribuição para o seu estudo sistemático),* Lisboa, 1965.

LOPES, A. C. MACÁRIO, *Texto Proverbial Português. Elementos para uma análise semântica e pragmática.* Coimbra.1992.

SEVILLA, J., "Propuesta de sistematización paremiográfica" in *Revista de Filología Románica*, 8 (Madrid, 1991) 31-39.

ZULOAGA,A.,(1997): "Sobre las funciones de los fraseologismos en textos literarios". *Actas del I Congreso Internacional de Paremiología (Homenaje al prof. Pedro Peira Soberón* .(631-640).

ZULOAGA, A., "Traductología y Fraseología" *Paremia 8* (Madrid, 1999) 537-549.

Notas

1. *Paremiologia contrastiva (espanhol ,catalão, francês, italiano, português e provençal). Estudo linguístico e contrastivo aplicado à tradução e ao ensino de línguas*, (DGES. PB-97-0322-C04) é um projecto de investigação espanhol do grupo de investigação coordenado por Julia Sevilla e subsidiado pelo Ministério de Educação e Cultura. Por outro lado a Direcção General de Enseñanza Superior do Ministério de Educação e Cultura de España apoiou (entre Janeiro e Julho de 99) o projecto *Automatização de corpora textuais de enunciados fraseológicos: espanhol e português* que levei a cabo sob a orientação de Elisabete Ranchhod no Centro de Automática da Universidade Técnica de Lisboa (CAUTL-IST).

2. A citação da tradução de Aquilino Ribeiro da editorial Bertrand contém a abreviatura A. (= Aquilino Ribeiro), o volume e a página. Citamos pela edição de Bertrand (1959) que na tradução é idêntica à publicada em 1954 pela editorial Fólio. Difierem nas ilustrações e no

prólogo de Aquilino, mais extenso na Fólio.

3. A citação do original espanhol contém: as siglas da personagem que emprega o provérbio (D.Q. = *Don Quijote*; as restantes personagens não aparecem com abreviatura); a parte (I ou II) do livro e o capítulo da Edição, em papel, do Instituto Cervantes. Barcelona, Crítica, 1998.

4. O parêntesis recto que aparece no final de cada edição refere-se à abreviatura utilizada nas citações deste trabalho. As citações contêm também o número da página.

5. Na publicação não aparece a data de publicação; mas indica essa data o trabalho de Cordeiro de Sousa, "El Quijote en la B.N. de Lisboa" in *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* LXII, 2 (Madrid,1956).

6. Nas bibliotecas públicas portuguesas, só encontrámos o primeiro fascículo. O trabalho de Cordeiro de Sousa de 1956 não regista esta edição comemorativa do tricentenário da primeira edição.

Projectos oitocentistas de ortografia brasileira

Maria Filomena Gonçalves
(Universidade de Évora, Portugal)

1. A questão ortográfica no século XIX

Como é sabido, a língua portuguesa só conheceu uma ortografia oficial no século XX, embora nas épocas precedentes existissem sistemas gráficos mais ou menos usuais ou generalizados. Até 1911, data em que se oficializa, por iniciativa do governo da República portuguesa, proclamada em 1910, um sistema unificado e simplificado, assente nos estudos realizados, desde o século anterior, por Aniceto dos Reis Gonçalves Viana, muita tinta foi vertida em matéria ortográfica tanto em Portugal como no Brasil, onde a Academia Brasileira, fundada em 1897, também vinha discutindo a questão e até chegara a propor uma Reforma Ortográfica em 1907. Efectivamente, as tentativas de acercamento das duas Academias, nesta matéria, já vinham desde o ano seguinte ao da fundação da agremiação brasileira, mas sem efeitos práticos.

Unilateralmente feita em Portugal, a reforma encontra todavia os seus antecedentes nas décadas de 70 e de 80 de oitocentos, período em que nos dois países, por razões diversas, o problema da fixação e simplificação dos sistemas gráficos circulantes conheceu um relevante epicentro. Vamos, pois, centrar a nossa atenção nos projectos oitocentistas em que autores brasileiros, à luz de factores externos, quer dizer, de factos histórico-políticos e culturais, e de factores internos, ou seja, dados linguísticos, defendem e legitimam sistemas gráficos distintos dos modelos já existentes ou propostos em Portugal, antiga potência colonial cuja Academia não conseguiu ter o poder congregador da sua congénere espanhola.

Antes, porém, é conveniente referir os antecedentes que permitem compreender como em Portugal a tendência fonográfica foi formalizada e, por consequência, lançada a discussão da sua validade. A questão ortográfica sofrera um forte abalo com a publicação, em 1875, da **Memória** em que o cirurgião de brigada José Barbosa Leão propunha um sistema de base sónica, baseado na realização fonética do vocalismo e do consonantismo do português. A partir dessa data, como reacção àquele texto e aos princípios e soluções ortográficas nele expendidos, ficam assentes as bases da discussão entre os sónicos, encabeçados por Barbosa Leão, e os chamados etimológicos, seus detractores, entre eles os próprios académicos, em particular Pinheiro Chagas, que refuta as ideias da chamada Comissão Portuense e do seu mentor, Barbosa Leão. A discussão gira em torno daquilo que a escrita deve representar, por um lado, e, por outro, da identificação e descrição prévias da variedade padrão do português e, portanto, das soluções mais adequadas à transcrição desse português padronizado. Com efeito, para os sónicos, prevalecia o primado da oralidade, entendida aqui como realização fonética ou fonetizante, motivo por que admitiam a criação de unidades gráficas novas, rompendo com a continuidade da tradição alfabética, como propuseram, em 1879, João Félix Pereira,[1] Barreto Corte-Real[2] e Castanheira Neves;[3] para os etimológicos, a escrita, e portanto a ortografia, devia representar o vínculo de parentesco com a matriz greco-latina, elo nobilitador e garantia da relação entre a sincronia presente e a sua construção diacrónica. Prescindindo de uma apresentação das soluções incluídas em cada uma das propostas portuguesas, vale a pena dizer, contudo, que estas eram conhecidas do lado de lá do Atlântico. Se em Portugal o quadro das correntes ortográficas em presença, entre as décadas de 70 e de 80, era favorecido por condições sociais, culturais e políticas, como o debate público das causas do endémico atraso económico, industrial e social do país, a fraca escolarização da população e a taxa de analfabetismo, a ascensão do republicanismo e a instabilidade política, já no Brasil a questão ortográfica está associada à independência recente e à assunção de uma identidade nacional, alicerçada na autonomia linguística e cultural. De facto, as propostas brasileiras oitocentistas traduzem, embora em graus variáveis, o desejo e a intenção de favorecerem a autonomia linguística do Brasil, face ao português europeu, por meio de uma ortografia brasileira tradutora das diferenças fonéticas, sintácticas e lexicais entre as duas normas.

1.1. A corrente "fonográfica" na América Latina

Importa dizer que o movimento reformista que em Portugal e no Brasil ganhou particular intensidade, atendendo ao número de propostas sobre o assunto, na década de setenta, vinha alastrando igualmente em outros países da América do Sul, sobretudo no Chile, o caso mais significativo de nacionalismo ortográfico. Com efeito, a ideia da reforma ortográfica, parece ter sido impulsionada na América Latina por circunstâncias de índole linguística, ao mesmo tempo que era favorecida por factores sociais e políticos.[4] No Chile, os impulsionadores da reforma simplicadora da ortografia castelhana foram Andrés Bello e Juan García del Río, os quais, logo em 1823, publicaram em Londres umas **Indicaciones obre la conveniencia de simplificar y uniformar la ortografía en América**; de volta ao Chile, Bello vai ser o Reitor da Universidade Chilena e proporá o chamado sistema chileno, baseado na pronúncia do espanhol, sem atentar nas peculiaridades dialectais da América. Em 1844, da Argentina, seu país natal, chega ao Chile

Domingo Faustino Sarmiento,[5] cuja intervenção na questão ortográfica ficará na história das ideias ortográficas respeitantes ao castelhano, visto ter lançado uma proposta radical e revolucionária que originou uma intensa polémica. Na mesma altura, no México vêm a lume alguns artigos de teor coincidente com as propostas do argentino. Na sequência da proposta de Sarmiento, uma comissão universitária chilena resolveu adoptar parcialmente algumas das soluções daquele reformador. Esse sistema chileno incluía as seguintes soluções gerais: representação de /Z/ por < j> e de i por < i> , supressão de < h> em todos os contextos, adopção de < rr> para representar a vibrante forte em todas as posições, a oclusiva surda /k/ passa a ser sempre transcrita por < q> , sem suporte mudo junto de < e, i> ; a sua correspondente sonora /g/ também é apenas grafada por < g> . É curioso que algumas destas soluções coincidem com as do sónico português Barreto Corte-Real. Todavia, a reforma chilena fracassou e, depois dela, surgem os chamados "neógrafos", encabeçados por Rodolfo Lenz, que pugnam por uma reforma mais radical, ao arrepio da Academia Espanhola (Contreras, 1994: 50-51). Não obstante a intervenção desta, houve tanto em Espanha como na América Latina, em especial no Chile, diversas tentativas de reforma radical, em certa medida equivalentes às que assinalámos para o português: disso são exemplo os adeptos da "fonografia" e os "neógrafos".[6] Acrescente-se, ainda, que o movimento reformista alastrou em diversos países, como a Espanha, onde também surgiram propostas de carácter muito radical, herdeiras do espírito da tradição quintiliana, como se vê pelo título da **Ortografía berdadera de la lengua española, o sean reglas fijas i senzillas para eskribir el español segun aztualmente se abla** (Balladolid,1881), de Juan de Becerril, e nos **Estudios de fonetika kastellana** (1894), de Fernando Araujo; em Inglaterra, a corrente foi representada por Bullokar, Alex Gill e Charles Buttler.[7] Também o sistema italiano foi objecto de reformas como a de **Riforma Ortografica** de Gelmetti (Milão, 1886). Esses projectos reformistas estrangeiros eram conhecidos em Portugal, sendo que a proposta de ortografia chilena era conhecida do próprio Gonçalves Viana, que a ela se refere na "Adverténcia Preliminar" (p. IX) ao seu vocabulário **Ortográfico e Ortoépico da Língua Portuguesa** (1909).

O problema da simplificação e da nacionalização ortográfica estava, pois, na ordem do dia e relacionava-se, claramente, com a procura de emancipação cultural das nações recentes com respeito às antigas potências colonizadoras. São estas as ideias subjacentes às propostas brasileiras do Padre Siqueira, de Paranhos da Silva e de Miguel Lemos, de 1877, 1879-1880 e 1880, respectivamente. Embora de maneiras diferentes, todas elas se integram na chamada "questão da língua brasileira".

2. Propostas oitocentistas de ortografia brasileira

2.1. Estudo sobre a Ortografia da Lingua Luzo-Brazileira (1877)

Da autoria do Padre Francisco Antunes de Siqueira,[8] este estudo vem a lume dois anos após a publicação, em Portugal, da **Memória** de Barbosa Leão, e cinquenta e cinco anos depois da independência do Brasil. Apesar da denominação de cunho nacionalista, dos princípios expendidos, das soluções gráficas expostas, e das frequentes expressões "no Brazil", "na lingua brazilica", "alfabeto luso-brazilico", a proposta de Siqueira pauta-se pela moderação, sem atingir, portanto, os contornos de uma verdadeira reforma sónica, nem pôr em causa a tradição alfabética. Baseando-se nas particularidades fonéticas da "língua luzo-brazileira", o autor propõe um sistema simplificado em que a componente etimológica se vê bastante reduzida. Assim sendo, esta **Ortografia Luzo-Brazileira** integra-se no chamado "movimento da ortografia brasileira" – mais pelo título e pelos princípios do que pelas soluções apresentadas – , impulsionado por um nacionalismo linguístico ulterior à independência e fundado nos traços distintivos da fonética brasileira relativamente à portuguesa. Ao amparo do princípio da adequação entre os registos oral e escrito, esse movimento constitui uma espécie de "grito do Ipiranga ortográfico":

> A ortografia tambem tem seguido os caprixos da moda, e poriso tem mudao muitas vezes: o que nos importa o que os latinos ecrevêrão ? Não é mais sensato o escrevermos como falamos, como fazem outras nações, que não tirão do latim menos do que nós ? Se cada nação tem sua linguagem e sua ortografia, porque não temos nós a nosa ? (...) E porque havemos nós, os brazileiros, estar sujeitos ao aranzel babilonico, sendo livres nas mais leis, e costumes ? O costume dos formadôres da nosa lingua adotando as palavras latinas, e de outras nações, foi sempre encurtando-as, suprimindo silabas, mydando vogaes, e consoantes para lhes dar o som proprio da nosa linguagem e voz: e he barbarismo o escrevêrmos o que não pronunciamos.
>
> A etimologia para falarmos e escrevermos a nosa linguagem he o som brazileiro, com que nos entendemos: e os sons adotados em nosa lingua (venhão d'onde vierem) he que devemos tirar as duvidas. A unica objeção plausivel a este sistema he que perdendo-se a filiação das palavras, em poucos annos a linguagem se corrompe inauditamente; mas um dicionario, que mostre com os competentes acentos da pronuncia a significação das palavras, será mais util para evitar esa correcção, do que o valiôzo estravagante exame das ruinas de Babel, com que se uafana inconstantemente Constancio. Estudemos a nosa lingua, que havemos de acha-la melhor do que latina (pp. 4-6).

Porém, ao nível das soluções aplicadas à representação tanto do vocalismo como do consonantismo, o sistema descrito fica aquém do que seria de esperar da bandeira doutrinal do ortografista brasileiro. Duas das soluções mais interessantes são, por exemplo, a supressão das chamadas consoantes mudas ("atual", "aspeto") e a redução dos grupos consonânticos não articulados ("nacer"). Todavia, em nome do "uzo geral" mantém o < h> inicial e em interior de palavra ("ahi", "bahia"), com função diacrítica. Ao invés do grafema anterior, < y> é proscrito do sistema, inclusive nas grafias de palavras de origem indígena ("tupi"). Na verdade, a "ortografia luzo-brazileira" não é mais do que uma versão fraca de fonetização, visto contentar-se com reduzir a componente etimológica (grafias duplas, dígrafos e grupos consonânticos), em diminuir pontualmente a heterografia, para além de tentar sistematizar a representação vocálica.

Os princípios subjacentes a este sistema têm o seu corolário nas seguintes conclusões: grafar unicamente o que é requerido pela pronúncia; adaptar à língua portuguesa mesmo as palavras retiradas do latim ou de outras línguas; em suma, respeitar a "simplicidade natural e desafetada da nosa lingua" como único critério ortográfico.

2.2. Sistema de Ortografia Brazileira (1879-1880)

O Sistema de Ortografia Brazileira foi proposto pelo brasileiro José Jorge Paranhos da Silva (1859-?) que em alguns dos seus trabalhos ortográficos (**O idioma do hodierno Portugal comparado com o do Brazil**, 1ª e 2ª Partes, 1879; **Systema de Orthographia Brazileira**, 1880) se identificou simplesmente como "Um brasileiro". Também publicou, em 1881, a **Carta de Nomes para se Ë sinar ë pôco të po a ler e a escrever figurãdo a pronü sia do Brazìl dedicada a os méstres e paes brazilèiros**), e, em 1882, alguns artigos vindos a lume na **Revista Brazileira**.

Se as ideias ortográficas durante o período oitocentista, em Portugal, assumiram o carácter de disputa entre os partidários de um sistema etimológico, mais ou menos moldado pelo uso – a chamada "ortografia usual" – , e os arautos de um sistema sónico, representados sobretudo por Barbosa Leão, pela Comissão do Porto e por Corte-Real, já no Brasil a questão ortográfica, embora assente na necessidade de fixar e simplificar o sistema tal como em Portugal, adquire no entanto um cariz nacionalista, justificado quer pelas divergências entre as pronúncias brasileira e portuguesa, quer pela reivindicação de uma autonomia da "língua brasileira". A tentativa de criação de um sistema gráfico brasileiro que reflectisse as particularidades distintivas da língua portuguesa falada na antiga colónia insere-se na procura da identidade nacional e cultural do país, independente desde 1822. Com efeito, José Jorge Paranhos da Silva visava legitimar teoricamente e instituir na prática um sistema gráfico brasileiro, de tendência fonográfica, distinto de todos quantos haviam sido propostos em Portugal.

Sem entrarmos na análise pormenorizada da sua descrição da pronúncia brasileira, importa notar, todavia, os aspectos que devem traçar, no entender deste reformador, a fronteira entre os sistemas sónicos portugueses e um sistema fonográfico brasileiro. No seu estudo sobre **O Idioma Hodierno de Portugal comparado com o do Brasil**, ainda escrito no "sistema usual", Paranhos da Silva faz uma análise comparativa da pronúncias portuguesa e brasileira (1ª parte), seguida de uma comparação lexical que pretendia pôr de manifesto as coincidências e as divergências vocabulares entre a fala portuguesa e a fala brasileira. Assim, no respeitante às diferenças de pronúncia,[9] determinantes só por si de um sistema brasileiro, segundo o autor são de destacar tanto aspectos relativos ao vocalismo como ao consonantismo: em Portugal, as vogais átonas pretónicas são quase inarticuladas ("s'lada", "r'zão", "j'nella"; "m'nistro", "exc'z'tice", "inc'lino"; "c'lonia", "t'stões", "p'suir", 1879, p.12)[10], ao contrário do Brasil, onde as referidas vogais se articulam distintamente; em Portugal < e> e < o> átonos realizam-se como [i] e [u] ; junto de nasal, a tónica é fechada no Brasil, ao passo que em Portugal é aberta ("*gênio-génio", "trêmulo-trémulo", "êmulo-émulo"*, p. 27); também em Portugal < e> realiza-se como [ɐ̃] , junto de palatal lateral e nasal ("vâjo", "pâjo", "d'zâjo", "juâlho", "cunsâlho", "xpâlho", "vânho", "lânha", "tânho", p. 27); ao invés do Brasil, em Portugal as grafias < -ãe> e < -em> correspondem a um só ditongo [ãj] ("mãi"- mãe, p.27, "Blãi" - Belém, p.28); no Brasil, não se verifica a elevação das vogais átonas dos derivados, que mantêm o timbre ("gêlo-gêládo", "pêso-pêsádo", p.28); devido à fonética sintáctica, em Portugal verifica-se a crase entre a vogal final de um vocábulo e a do seguinte ("tod'ó dia", "cort'ó p'scoço", "and'ó hómem", p.33). Com respeito aos ditongos orais, salienta Paranhos da Silva a redução do ditongo [aj] a uma só vogal aberta [a] ("cáixa-caxa", "báixo-baxo", p.38) e refere a dissimilação vocálica de < ei> em [ɐ̃j] no fala portuguesa ("lâite", "bâijo", p.39). Em conformidade com as ideias expostas na sua fundamentação e com a realização brasileira, este sistema adoptará grafias como as de "atemosféra", "adevogado", "menemonica", "indiguinar", p.5), nas quais os grupos consonânticos são desfeitos pelo acrescentamento de uma vogal.

Quanto ao consonantismo, o autor descreve o fenómeno de palatalização da sibilante em final de sílaba interior ou final[11] ("mixterio", "livrox novox", p.20), que não se verifica no Brasil.[12] Idêntica palatalização regista-se, ainda, na sibilante do grupo culto < -sc-> , reposto por via erudita ("paxcer", "naxcer", p.21), embora no Brasil perdure a pronúncia antiga,[13] isto é, uma única sibilante. Na pronúncia portuguesa,

Paranhos da Silva reconhece igualmente a realização fricatizada da oclusiva dental[14] [δ] . Por último, menciona a neutralização da oposição[15] /b/-/v/, fenómeno dialectal do português europeu que não encontra no território brasileiro. Interessante é solução proposta para a representação do valor de < x> em palavras como sexo ("sec**s**o", p.23). O espírito reformador leva-o a adoptar a < j> como única grafia da palatal sonora e a proscrever totalmente < h> inicial ("umor", p.29). O mesmo princípio fonográfico de aproximação entre escrita e fala presidiu à representação dos grupos consonânticos, cuja grafia depende da realização oral ("decepção", "opção", p.5).

Também nos domínios lexical e morfo-sintáctico Paranhos da Silva indica toda uma série de aspectos que, repetindo uma expressão de Teófilo Braga (1870), afastam o "idioma brasileiro" ou "dialecto brazileiro" da língua portuguesa. Com respeito ao léxico, refere vocábulos comuns aos dois países, vocábulos com significação diferente em ambos, palavras apenas usadas em Portugal e palavras brasileiras de origem indígena. Relativamente à morfo-sintaxe, o autor salienta, entre outros aspectos, o emprego dos pronomes pessoais e possessivos, assim como o uso de certos verbos (estar, ter) e de algumas preposições. Afora estas particularidades, fundamenta a especificidade do "idioma brasileiro" em características diferentes do chamado estilo do português.

Deste modo, o **Systema de Orthographia Brazileira** (1880) proposto por Paranhos da Silva tinha em vista transcrever a fala brasileira, correspondendo, portanto, a um nacionalismo linguístico, já anteriormente traduzido na literatura de estro romântico, entre 1840 e 1880, pela inserção de "indigenismos" nas obras dos autores (José de Alencar, por ex.) que pretendiam criar uma expressão brasileira, diferenciadora da língua e literatura do antigo colonizador.[16] Na sua reivindicação da autonomia linguística do Brasil, Paranhos da Silva chega ao ponto de entroncar a "língua brasileira" no castelhano[17] e de refutar o enraizamento do "brasileiro" no português, assunto de que se ocupa longa e repetidamente, quando diz:

> O brazileiro, porem, que é uma pequena moficasão do portuguez ãtigo e tão pôco dialéto dele em razão dos neologismos indijenas e africanos (...) é scientificamente falando, o mesmo dialeto castelhano empregado ãtigamente em Portugal. por consequencia, não se pode com sereiedade afirmar que em relasão a o castelhano, isto é, tomãdo se dialéto em sua acsepsão sientifica, seja o brazieleiro o mesmo dialéto que o galiziano moderno ou portuguez atual. (...) Alem disto, os portuguezes ilustrados reconhecem que o brazileiro não conforma cõ as regras da gramática de portugal, e dizem que o brazileiro não é «curréto» (*Questões de Lingoística*, 1882, p. 12,15).

Segundo Paranhos da Silva, só uma ortografia "phonographica não desnaturada é capaz de fixar e conservar os sons da bella lingoa do Brazil", mesmo que isso implique criar novos tipos de imprensa.

A avaliar não só pela doutrina e soluções propostas como também pelas referências aos reformadores e ortografistas portugueses, em particular a Barbosa Leão,[18] este sistema integra-se no debate oitocentista sobre a "questão da ortografia portuguesa", com reflexos em ambos os lados do Atlântico, situação à qual se refere o autor brasileiro, ao encerrar as suas reflexões sobre o assunto:

> sei què mü itos, porë , não pódë abãdonar a idéia de què a ortografia brazilèira deve não perder de vista «as tradisões e as istórias de Purtugál». só lhes declaro què në admiro a sua firmeza, në o discurso de quë na Academia de Lisboa falò 4 óras, para cõvë ser seos cõpatriótas da nesesidade de se respeitar a Etimolojia latina na escritura do portuguez. Porquè, coãto a firmeza, vejo maiór nos miguelistas ô Miglistas (partidarios de D. Miguel) de Portugál; e coãto a o discurso declarada-më te bazeado ë fiziolojia, ë anatomia, ë fizica, etc., afirmo què já vi côza superior a as carradas de razão do Etimológo «novo», do què dizë ter sido defë sor da ortografia fonética (p. 45).

Com respeito às fontes, Teófilo Braga [19](1876) é o autor português mais frequentemente citado. Ora é sabido que Teófilo era adepto do positivismo. No Brasil, esta corrente também produzirá frutos no plano ortográfico, como se observa na **Orthografía Positiva** (Rio de Janeiro, 1888)[20], de Miguel Lemos.

A verdade, porém, é que este "sistema brasileiro" passou quase despercebido em Portugal.

2.3. Ortografia Positiva

Para além de Paranhos da Silva, a corrente fonetizante teve ainda outros partidários em terras brasileiras. Um deles foi o positivista Miguel Carlos Correia de Lemos (1854-?), que assinava como Miguel Lemos. Seguidor das ideias de Augusto Comte, desde 1875, veiculadas no Brasil pelo **Apostolat Positiviste du Brésil**, e secretário da Biblioteca Nacional do Rio, em 1884, na **Ortografía Positiva Nota avulsa** (Distribuissão gratuita, Rio de Janeiro,1888), propõe uma simplificação gráfica em sentido fonético, cujos princípios basilares e soluções foram apreciados e comentados por Gonçalves Viana, numa recensão crítica publicada na **Revista Lusitana** (vol. I). À **Ortografia Pozitiva** seguir-se-ão: **Aviso sobre algumas**

modificações no nosso sistema ortografico (Rio de Janeiro, 1890) e **Simplificações ortográficas, praticadas desde já por todos e uzadas em nossas publicações** (Rio de Janeiro, 1893).

Miguel Lemos dá-nos conta dos seus mentores ideológicos em matéria metaortográfica no **Boletim do Apostolado Positivista do Brasil** (Rio de Janeiro, 1888). De facto, o positivista brasileiro atesta a sua filiação não só na doutrina comtiana como também na de Arsène Darmesteter, cuja posição anti-etimologista subscreve. Assim, seguindo aqueles mestres, propõe um sistema médio de ortografia, ou seja, uma *ortografia pozitiva*. À semelhança dos sistemas de Barbosa Leão e de outros reformadores portugueses, o sistema positivo de Lemos caracteriza-se pela primazia do princípio fonético: a cada som deve corresponder uma única unidade gráfica e vice-versa, ideal fonetizante que parece inviabilizar qualquer conciliação com o princípio histórico, isto é, a etimologia e a história da língua, ao contrário do que proclamavam Vasconcelos Abreu e Gonçalves Viana, nas **Bases da Ortografia Portuguesa** (1885), onde os dois filólogos portugueses defendem a unidade da língua literária, como condição necessária à não pluriferação de sistemas locais ou individuais e à congregação das variedades regionais em torno da mesma norma escrita.

Definida como uma "ortografia brasileira", porque baseada na pronúncia brasileira, a **Ortografía Positiva** visa corresponder a todas as variações, assumindo por isso carácter supra-regional. Quanto às soluções adoptadas pelo autor, são de destacar as seguintes: < i> para representar a vogal final de "cidadi"; a grafia < j> para a palatal sonora ("jeral") e a substituição de < ç> por < ss> , por ex. em "distribuissão".

3. Conclusão

As propostas oitocentistas de ortografia brasileira acima sumariamente descritas bem como o seu enquadramento na discussão da ideia da "reforma ortográfica" no espaço latino-americano traduzem até que ponto, no século passado, o problema da ortografia portuguesa se integrava plenamente num movimento inter e transnacional, não só na Europa como também na América do Sul, com especial ênfase para o Chile,[21] país onde tiveram grande impacto as ideias reformistas de Andrés Bello, gramático e ortografista venezuelano-chileno, assim como as do alemão Rodolfo Lenz (1863-1940) e as do grupo dos "neógrafos". A corrente sónica portuguesa e a questão ortográfica, tanto em Portugal como Brasil, tiveram o seu epicentro no ano de 79, e inserem-se num movimento internacional, impulsionado pelos progressos dos estudos de fonética, ou da então chamada "fonologia". Estes movimentos reformadores transnacionais têm em comum a procura de racionalização e da economia dos sistemas gráficos, somadas a problemas educativos, que no caso português se prendiam sobretudo com o analfabetismo e, no caso brasileiro, com uma tentativa de autonomia linguística de carácter nacionalista. À luz de ideologias promotoras da consciência social e da igualdade de direitos dos cidadãos, o republicanismo, que em Portugal começa a organizar-se por volta de 1876, assume como causa própria a redução do número de analfabetos. Além fronteiras, as reformas ortográficas constituíram até uma bandeira da identidade cultural de nações modernas. Assim sucedeu no Brasil, país independente desde 1822, como se vê pelo **Sistema de Ortografia Brazileira** (1879/1880), proposto por Paranhos da Silva, e também no Chile, onde se verificaram diversas tentativas de reformar a ortografia castelhana em conformidade com a pronúncia chilena. Se é certo que nas três propostas brasileiras não encontrámos referências explícitas à polémica chilena, a verdade é que a questão da ortografia brasileira, apoiada nos mesmos princípios daquela, coloca o Brasil na corrente reformista em que os aspectos linguísticos são indissociáveis dos políticos e sociais.

Que estas notas sobre o estado da questão ortográfica no século passado sirvam para melhor compreendermos a remota origem de desacordos contemporâneos.

Notas

1. *Carta sobre a orthographia portugueza dirigida ao sr. José Barbosa Leão*, 1879.

2. *Proposta de reforma ortografica* (Angra do Heroismo, 1879), e *Notiçia ortografiqa da qomição nomeada pela Aqademia Real das Çiencias de lisboa açerca da reforma ortografiqa que lhe foi çubmetida por uma qomição qongregada na çidade do Porto em 1878*, 1879.

3. *Projecto de ortografia portugueza reformada*, Lisboa, 1879.

4. Cf. Abraham Esteve Serrano, *Estudios de Teoría Ortográfica del Español*, Universidad de Murcia, 1982, p. 109.

5. Cf. Lidia Contreras, *Ortografía y Grafémica*, Madrid, Visor Libros, 1994, p. 27-48.

6. Criado por Voltaire (*Encyclopédie*, t. XI), o termo designa uma nova maneira de escrever, diferente da tradicional, e passará depois a designar uma corrente de orientação fonetizante aplicada aos sistemas gráficos de várias línguas.

7. Cf. J. A. de Sousa, "Escriptura Repentina. Nova tentativa de revolução orthographica", *O Instituto* I (Coimbra, 1853) 384-385. O autor via no métido Castilho uma verdadeira "revolução neográfica".

8. Publicada em Vitória do Espírito Santo, a obra tinha sido revista e aprovada por José Ortiz e Luís Alves de Azambuja Suzano.

9. Com frequência recorre o brasileiro à descrição dos sons portugueses realizada Jerónimo Soares Barbosa (*Grammatica Philosophica*, 1822/1830).

10. Cf. p. 51: « (...) a lingoa de Portugal tem grupos de quatro, de cinco, de seis e sete consoantes ! Quem duvidar conte as de cr'star, as de 'str'm'cer, as de pr'scr'ver, e as de pr'scr'v'rá, e diga quaes serão mais valentes, si os orgãos vocaes que podem pronunciar tantas consoantes juntas, ou os tympanos de quem as ouve».

11. O autor descreve o fenómeno nos termos seguintes: «E então ?! São gostos. Para nós os Brazileiros, por exemplo, a cousa é muito differente: a continuação dos sons de *x* não faz ao nosso ouvido o effeito de uma cascata, mas de uma duzia de frigideiras. Oução: *Achaxtex e tumaxtex extex cuxtumex lá por ond'andaxtex*» (p.21).

12. A esse respeito, cf. p. 23: «sempre sibilante, ás vezes forte, ás vezes branda», mas sem ser chiante. Todavia, também localiza o fenómeno de palatalização em território brasileiro: « (...) o sõ d'caxcata du Caxtilhu e da Madáma Tachtu continuoù: o sõ de ch foi desterrado para o Brazil (...); e depois se refujiò no së tro de São Paulo».

13. Cf. p. 21: «Nós outros, porem, dizemos nacer, como João de Barros, nacimento, pacer; pois para nós o s tem no fim das syllabas o mesmo som do nosso ç, e só o nosso mao instincto de imitação nos faz escrever como os Portuguezes nascer, para mostrarmos que a nossa moderna palavra vem do latim *nascor* (sem embargo de que a antiga, a de João de Barros vinha do castelhano *nacer*)».

14. Cf. p. 22: «Tem o *d* ás vezes um som algum tanto differente nas duas maneiras de falar; mas essa differença tende a desapparecer. Em muitos logares de Portugal o *d* é pronunciado ás vezes quasi como o mais brando dos dous rh inglezes, o qual é um *d* pronunciado com a ponta da lingoa molle sobre os dentes superiores. Comparemos o d de mulhado, dito pelos nossos primos de Portugal, com *the*, artigo inglez, e vejamos si ha muita differença. (...) Lisboa, porem, parece ter já desterrado o d natural da Peninsula».

15. Cf. *ibid*.: «A troca do *b* pelo *v* é considerada no Brazil como caracteristica da fala dos Portuguezes, e excita o riso mesmos dos Primos que vivem entre nós. entretanto essa troca não me parece ridicula nem desagradavel. (...) Si ha cousa de ridiculo é que o numero menor de Portuguezes não deixe imprimir em Portugal o que pronuncia o numero maior. Não é porque não fazem a troca de *b* por *v* que para nós a pronuncia de Coimbra é soffrivel, posto que algum tanto dura».

16. Sobre a "questão da língua brasileira" no século XIX, vide: Nilce Sant'Anna Martins, *História da Língua Portuguesa*, S. Paulo, Editora Ática, 1988, vol. V, p. 8-33.

17. Do opúsculo *Algü s Artigos què já forão e ôtros què ião ser publicados na Revista Brazilèira*, Rio de Janeiro, Tip. de L. Winter, 1882, consta uma secção intitulada *Questões de Lï goìstica* (p. 9-24), na qual Paranhos da Silva tenta demonstrar a filiação do brasileiro no castelhano.

18. Cf. *Questões lingoísticas*, 1882, p. 37.

19. Natural de Ponta Delgada (Açores), Joaquim Teófilo Fernandes Braga (1843-1924) era escritor e poeta. Esteve envolvido na chamada "Questão Coimbrã" e teve um papel destacado no campo político: foi presidente do Governo Provisório, em Outubro de 1910, logo após a implantação da República, para a qual ele também muito contribuíra, e chegou a ser chefe de Estado.

20. Sobre este sistema, vide: A. R. Gonçalves Viana, "Miguel Lemos - Ortografia Positiva, 1882, *Revista Lusitana* I 389-390.

21. Vide: Lidia Contreras, *Ortografía y Grafémica*, Madrid, Visor Libros, 1994, p. 15-85.

Que tratamento dar ao Rei?

Eneida do Rego Monteiro Bomfim
PUC-RJ

É impossível falar em formas de tratamento, sem recorrer ao livro de Luis Felipe Lindley Cintra [1] *Sobre "Formas de Tratamento" na Língua Portuguesa,* um clássico sobre o assunto. Este trabalho servirá de ponto de apoio para as digressões que pretendo apresentar sobre a realização língüística do tratamento nas fases mais antigas da língua portuguesa, tomando como pretexto a carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal, datada de 01 de maio de 1500. Na carta, Caminha sempre se dirige ao rei pela forma vocativa **Senhor** e utiliza na função de sujeito e outras, **Vossa Alteza**. Em desacordo com a sintaxe atual, as formas possessivas empregadas com relação ao rei são **vosso** e **vossa** e o pronome **ela** aparece anaforicamente relacionado a **Vossa Alteza**, no parágrafo final.

E neesta maneira Senhor dou aquy avossa alteza doque neesta vossa terra vy ese aalguu pouco alomguey, **ela** me perdoe, cao desejo que tijnha de **vos** tudo dizer mo fez asy poer pelo meudo. E pois que Senhor he certo que asy neeste careguo que leuo como em outra qualquer coussa que de **vosso** seruiço for **uosa alteza** há de seer de mym mujto bem seruida, **a ela** peço que por me fazer simgular mercee mãde vijr dajlha de sam thomee jorge dosoiro meu jenrro, o que **dela** rreceberey em mujta mercee.[2] (Os negritos são de minha responsabilidade)

Por enquanto, não quero falar de mistura de tratamentos. Apenas registro que pretendo fazer distinção entre, de um lado, **oscilação** ou **variação** e, de outro, **mistura.**

O sistema de formas de tratamento dos dois lados do Atlântico tem pequenas divergências. Em Portugal, segundo Cintra, observam-se três planos: o da intimidade, o utilizado entre pares e o cerimonioso. No Brasil, mesmo levando-se em conta as preferências regionais, há dois: familiaridade e paridade opondo-se a respeito e cerimônia. Ao lado desses dois sistemas diferenciados do português corrente, há outro, extremamente convencional, próprio de situações de alta formalidade que se utiliza de formas nominais, concordando com a terceira pessoa gramatical. O mesmo acontece com os possessivos e com as formas pronominais que com elas mantêm relação anafórica. A escolha da forma adequada, ao contrário da concordância, não depende de conhecimento lingüístico, mas de uma imposição sócio-cultural, do mesmo nível que a adequação do traje a determinadas cerimônias; da exigência do uso de becas, togas, fardões, capelos, colares e outros para os membros de algumas instituições e agremiações, em ocasiões específicas; de descobrir-se em sinal de respeito ou como saudação, hábito cada vez mais raro pelo desuso do chapéu. A esse propósito, lembram-me duas passagens, uma de Gil Vicente, outra de Machado de Assis.

Diz mestre Gil, pela boca de Mercúrio que, no *Auto da Feira*, de uma só vez zomba da astrologia, que gozava de grande prestígio entre as pessoas cultas da época, e critica a carestia da carne:

> E quanto ao Touro e Carneiro,
> são tão maus d'haver agora,
> que quando os põe no madeiro,
> chama o povo ao carniceiro
> Senhor, c'os barretes fora.[3]

Quanto a Machado de Assis, no primeiro capítulo do **D. Casmurro,** lê-se: «Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu»[4]

Em fases mais antigas da língua, o sistema é mais simples. Pelo que se pode depreender da pesquisa em textos em prosa, de fins do século XIII, início do XIV até o século XV e primeira metade do XVI, para um só destinatário, **tu** e **vós** dividem-se nas preferências. **Vós** é o plural universal. Cintra,[5] na esquematização da evolução do sistema das formas de tratamento na língua portuguesa, aponta para o singular, até o século XIV, a forma **tu**, ligada à intimidade, e **vós,** como forma de cortesia. Ainda, segundo Cintra,[6] as formas nominais apenas começam a ser registradas nas atas das cortes. Na de 1331, **Vossa Mercê**, na de 1442, **Vossa Senhoria** e na de 1445, **Vossa Alteza.** Em Fernão Lopes aparecem, pela ordem, **Vossa Mercê** e **Vossa Alteza,** usadosesporadicamente por estrangeiros, principalmente castelhanos. A expansão e especialização das fórmulas nominais de tratamento acentua-se na segunda metade do século XV, o que pode ser observado nos textos do cronista-mor Gomes Eanes de Zurara, sucessor de Fernão Lopes. Na carta dedicatória da *Crônica da Guiné*(1453), dirigida a D. Afonso V, **vós**, **Vossa Alteza, Vossa Senhoria** e **Vossa Mercê** misturam–se com implicações na concordância. Transcrevo:

Como milhor sabe **Vossa Alteza** que hua das propriedades do magnanimo he querer ante dar que receber[.]. E, como quer que em **vossos** factos se podessem achar cousas assaz dignas de grande honra, de que bem **poderees** mandar fazer vellume, **Vossa Senhoria**, husando como verdadeiro magnânimo a quis ante dar que receber. E tanto he **vossa** magnanimidade mais grande quanto a cousa dada he mais nobre e mais excellente. Pollo qual, stando **Vossa Mercee** o anno passado em esta cidade, me **dissestes** quanto **desejavees** veer postos em scripto os feitos do Senhor Iffante Dom Henrrique **vosso** tyo.[7] (Os negritos são de minha responsabilidade.)

Nos textos pesquisados para esta apresentação, nem sempre é rigorosa a observação do sistema.

1. Constituição do *corpus*

A escolha dos textos para a coleta de dados obedeceu a dois critérios combinados: 1. terem representatividade na história da língua e da literatura e 2. pertencerem a narrativas longas que possibilitem a presença de discurso direto. Foram escolhidas as seguinte obras:

Séculos XIII/XIV- *Demanda do Santo Graal*. Reprodução fac-similar e transcrição do códice 2584 da Biblioteca Nacional de Viena- (Magne, Augusto, 1955,vol I). Tradução do original francês, talvez do século XIII ou XIV. A transcrição do manuscrito de Viena é cópia parcialmente modernizada do século XV

Séculos XIV/XV- *Crônica Geral de Espanha de 1344* Edição crítica do texto português por Luís F. L. Cintra. (vol. I). Lisboa, Casa da Moeda, 1951. O original é português e da primeira metade do século XIV. Pode ser considerado o maior monumento histórico do século. O códice mais antigo é do século XV. D. Pedro, conde de Barcelos, foi o responsável pela compilação. Além de partes originariamente escritas em português, é constituída de traduções de fontes latinas, árabes e hispânicas.

Crônica de D. Fernando,de Fernão Lopes. Foi utilizada a edição crítica de G. Machi. Lisboa, Casa da Moeda, 1975. A linguagem das crônicas de Fernão Lopes é representativa da de Lisboa, na primeira metade do século XV. A Segunda edição desta crônica é do século passado. Os códices da *CDF* mais antigos são dos últimos anos do século XV ou do início do XVI. Foram copiados alguns no século XVI e outros no XVII.

*O Livro de Vita Christi em lingoagem português*de Ludolfo Cartusiano. Edição fac-similar e crítica do incunábulo de 1495, cotejado com os apógrafos, por Augusto Magne, S. J. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura- Casa de Rui Barbosa, s.d. Deste livro, que não é uma narrativa, interessam como fonte de dados para o presente estudo as orações colocadas ao fim de cada um dos trinta capítulos contidos no volume I e a Epístola Proemial de Valentino de Morávia, também conhecido como Valentim Fernandes, artista alemão que, em parceria com Nicolau de Saxônia, da mesma nacionalidade, foi responsável pela impressão, em 1495.

O texto da carta de Caminha utilizado foi o de responsabilidade de Maria Beatriz Nizza da Silva, incluído na publicação *A carta de Pero Vaz de Caminha* / estudo crítico de J. F.de Almeida Prado; texto e glossário de Maria Beatriz Nizza da Silva. 4ª ed.Rio de Janeiro, Agir, 1990.

Como representante do século XVI, escolheu-se a Primeira Década da *Ásia*, de João de Barros. Outros textos usados para confronto serão identificados no decorrer do trabalho.

2. Um pouco de história

Na leitura cuidadosa dos quarenta capítulos do vol. I da *Demanda do Santo Graal*,foi possível fazer algumas observações que de certa forma contrariam a expectativa de que **tu** é a forma pronominal própria do tratamento de intimidade no português antigo. Também não se pode dizer com convicção que **tu** seja usado de superior para inferior, embora ocorra em pequena escala nessas situações.

Como sujeito, a preferência recai em **vós**, no singular e no plural. O narrador dirige-se freqüentemente aos leitores / ouvintes, tratando-os da mesma forma. O mesmo é observado de pai para filho e vice-versa e assim dirige-se o rei Artur ao sobrinho Galvão. É o que acontece, também, entre cavaleiros. Entretanto, num momento de dor física e aflição Lançarot chama o companheiro, tuteando-o: «_ Ai, Persival, amigo boõ! Socorre-me, que mouro da mais coitada morte [de] quenunca homem morreu.» (p.305). Para as referências a reis, tiliza-se a fórmula **El-rei.** Como vocativo de respeito, **senhor**, **senhora,** com marcação de gênero.

Há quatro ocasiões em que se pode encontrar o tuteamento: 1. na fala das donzelas e dos ermitãos, homens bons como também são chamados; 2. nas mensagens escritas e inscrições misteriosas; 3. nos diálogos de sonhos e visões e nas mensagens de vozes e, finalmente, 4.dirigindo-se a Deus em preces e súplicas.

Na *Demanda***,** o plano natural e o sobrenatural, pagão ou cristão, convivem ou se misturam harmoniosamente. Fadas, donzelas, magos, ermitãos, figuras lendárias, aparições, vozes misteriosas, presságios e profecias povoam o conto, como o narrador nomeia seu relato.

As donzelas são uma espécie de mediadoras entre o mundo real e o sobrenatural. Geralmente têm uma missão, são intermediárias ou 'mandadeiras', isto é, mensageiras. Usam o tratamento **tu**, em situações formais, dirigindo-se a cavaleiros e a reis. É comum também o tuteamento por parte de ermitãos, embora, em raras ocasiões façam uso de **vós** e manifestem oscilações de tratamento para o mesmo interlocutor. Nas preces e evocações trata-se Deus por **tu**, mas também por **vós**. Em termos percentuais, respectivamente 55% e 44% de ocorrências. Observa-se sempre, apesar da flutuação, a correspondência entre o pronome sujeito e os possessivos que lhe dizem respeito, assim como a concordância verbal adequada.

Pelo visto, ouso afirmar que na *Demanda do Santo Graal* as formas de tratamento desviam-se do que seria o sistema da língua da época, podendo-se propor um sistema binário alternativo, que confirma uma oposição entre o plano natural, em que os interlocutores se tratam por **vós,** e o sobrenatural, cujo tratamento preferencial é **tu.**

Passemos aos dados da *Crônica Geral de Espanha de 1344***.** Essa obra alentada, na sua segunda redação, pode ser localizada nos fins do século XIV ou no início do XV. Cronologicamente situada, portanto, entre a *Demanda* e as crônicas de Fernão Lopes.

Da *Crônica Geral* examinamos um trecho extenso que trata das campanhas contra a Península Ibérica por invasores do norte e de Cartago, aí incluídas as disputas entre César e Pompeu, seguido da parte referente ao aproveitamento da *Crônica do Mouro Rasis*, texto traduzido do árabe para o português, por Mestre Maomé e Gil Peres, por mandado de D. Dinis. São cento e noventa e um capítulos, perfazendo um total de pouco mais de trezentas páginas.

A predominância é de discurso indireto. Com certa parcimônia, há falas e pequenos discursos.Na parte do texto anterior ao aproveitamento da *Crônica do Mouro Rasi*,**,** há preferência pelo tuteamento. Nota-se inclusive que não ocorre **vós** quando os africanos e romanos estão em cena. Talvez por basear-se este ponto do texto em fontes de língua latina.

Na história dos reis godos, **vós** aparece em ocasiões revestidas de certa solenidade, o que justifica a maneira cerimoniosa de tratar. Quanto ao tuteamento, é observado em situações comuns, entre pares e de superior para inferior e vice-versa. Há uma ocorrência isolada de oscilação entre **tu** e **vós**. Está na fala bastante longa (vinte e sete linhas) dos guardadores da casa de Hércules ao rei Rodrigo.

Nos capítulos que têm por base a *Crônica do Mouro Rasis*, o tratamento é respeitoso, **vós,** marcando distância entre os interlocutores. **A** forma vocativa comum é **Senhor.** Observa-se, uma vez, **tu** de vassalo para senhor, ambos nobres, mas marido e mulher tratam-se por **vós**. Em outra passagem, Allataba ou Lataba, filha do conde dom Ilham, e sua amiga Alquifa tuteiam-se familiarmente, favorecidas por um momento de confidências e pedido de conselho. Já a carta que Allataba remete ao conde seu pai, primor de formalidade protocolar, assim se inicia: «Oo muy honrrado e discreto, sisudo, prezado e temudo senhor de Cepta, conde dom Ilham, padre senhor (.)». (vol. II, p.308). Neste trecho da crônica há exemplo de vacilação de tratamento. Um homem bom, primo do conde, trata-o por **vós** num dia e por **tu**, no dia seguinte. A Deus, como na *Demanda* trata-se por **tu**. No que diz respeito a sonhos e aparições, cumpre assinalar que só se registram na parte do texto referente aos godos e a forma escolhida é sempre **tu.**

Neste ponto, já é possível fazer algumas observações. A parte do texto referente aos africanos e romanos opõe-se, no que diz respeito ao tratamento, à que corresponde à *Crônica do Mouro Rasis*. Já a história dos godos é neutra, deste ponto de vista. Acredito que a explicação para o fato prenda-se às fontes: romanas, privilegiando **tu** por influência do latim; árabes, guardando o tom oriental de cerimônia e reverência (veja-se a carta de Allataba ao pai) e peninsulares, no caso dos godos, provavelmente mais condizentes com a realidade lingüística da época.

3. Expansão das formas nominais

No final do século XIV e no século XV, do ponto de vista político, observa-se a luta entre a nobreza e a burguesia, cada vez mais reivindicadora. Sem dúvida, a crise social afeta as relações pessoais e institucionais, o que pode ter reflexos nas formas de tratamento.

A *Crônica de D. Fernando*, além de retratar o período de instabilidade política anterior e contemporânea do reinado deste rei, é também representativa de uma fase importante na história do português, a qual se estende até meados do século XVI. A língua, nesse momento da sua história, já vem adquirindo uma feição mais madura e as mudanças em curso, na maioria, estão em fase de implementação, completando-se na virada do século ou na primeira metade do seguinte. Na proposta de periodização de Bechara,[8] trata-se da fase arcaica média.

O tratamento comum na *Crônica* é o cerimonioso. Por **vós** são tratados reis, rainhas, nobres, cavaleiros, bispos e autoridades eclesiásticas. É também usado para o homem do povo e na intimidade. Nas seiscentas e poucas páginas do livro, apenas em três ocasiões, salvo engano, observa-se o tuteamento: quando o mestre se dirige por **tu** a um pagem (p.508); quando D. Pedro é ferido de morte pelo irmão D. Henrique e lhe

diz: «Oo treedor, aqui estas tu?» (p.83) e num diálogo entre Leonor Teles e o conde João Fernandes. A intenção da rainha era fazer notada a intimidade, porque suas palavras foram ditas em altura suficiente para serem ouvidas pelas outras pessoas presentes. Vale a pena transcrever o diálogo: «Johane, toma este anel».«Non tomarei» disse ell. «Porque?» disse ella. «Senhora, disse ell, porque ei medo que digam d'ambos». «Toma tu o que te eu dou, disse ella, e diga cada hûu o que quiser» (p.510). As outras ocorrências de **tu** aparecem nas preces de D. Maria, dirigidas a Nossa Senhora e a Jesus Cristo, quando o infante D. João a fere mortalmente.(p. 372)

Não há registro de fórmulas nominais de tratamento em função de sujeito ou outras não vocativas a não ser, em escala mínima, apenas quatro vezes, **Vossa Mercê**, precedida de artigo, com o verbo na terceira pessoa do singular. Como vocativo, é constante para os reis, nobres e autoridades religiosas, a forma **senhor**. A rainha é chamada por **senhora**, com flexão de feminino, apesar de outras palavras em **–or,** no texto**,** permanecerem invariáveis.

Como títulos, para os reis usa-se obrigatoriamente **el-rei dom,** e a seguir o nome.

Dom precede sempre, não somente o nome de reis, mas o de príncipes, infantes, autoridades eclesiásticas e possuidores de títulos de nobreza. Para estrangeiros usa-se, antes do nome, **monsé/mossé** ou **micé/micer**. Moraes, no *Dicionário*[9] registra **:**

Micer (p. 298) Prenome Italiano, que vale o mesmo que *Monseor,*ou *meu Senhor,* ou o Senhor.

Mossem (p.322) Prenome, que se dava aos que não eram cavalleiros: v.g.Mossem Ripalba.

As expressões **El-rei, o príncipe** e outras são usadas anaforicamente**.** Em certas ocasiões, no caso de **el-rei,** quando estão em cena mais de um rei, pode haver ambigüidade, que só o contexto resolve. O título **doutor** aparece em dois momentos diferentes, em um deles, quando o rei manda chamar alguns 'leterados', que por sinal são três, dois doutores e o 'dayam'- deão- de Coimbra.

Como se vê, a *Crônica*está rigorosamente dentro do sistema, ao contrário do que se observa nos textos anteriormente pesquisados.

Antes de prosseguir, gostaria de fazer algumas considerações sobre o tratamento dado a Deus, à Virgem Maria e aos santos. Viu-se nas observações até agora feitas que nestes casos o tratamento genérico é **tu.** Apenas na *Demanda*há vacilação entre os dois tratamentos, com ligeiro predomínio da forma **tu.** No **Livro de Vita Christi** (1495), no fim de cada um dos trinta capítulos da primeira parte que integram o volume I, há uma oração. Em todas elas, o tratamento dado a Deus, à Virgem e aos santos é **tu.**

No século seguinte, João de Barros,[10] na *Cartinha*, transcreve, entre outras orações, o 'Pai Nosso'e a 'Salve Rainha'em latim e na tradução portuguesa, usando **tu,** como está na língua original.

A esse respeito ocorre-me fato que se teria passado com Gregório de Matos, logo, no século seguinte, segundo notícia escrita pelo Licenciado Manuel Pereira Rabelo, incluída no volume I das *Obras de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1929. O nosso Boca do Inferno, que estudara leis em Coimbra, tinha fama aqui de ser um bom defensor. Certo homem de baixa condição social alçou-se ao cargo de juiz e tendo sido tratado por **vós** por um antigo amo que ignorava sua nova condição, mandou autuá-lo por desonra pelo tratamento recebido. Gregório de Matos, chamado a defendê-lo, surpreendeu a todos confessando o ato do réu, mas alegando que não era crime tratar o juiz por vós, porque:

> Se a Deus se trata por tu,
> E se chama a El-Rei por vós;
> Como chamaremos nós
> Ao Juiz de Igaraçu?
> Tu e vós e vós e tu.[11]

Resumindo o que até este ponto foi sendo apresentado, reforça-se o reconhecimento, na fase da história do português que vai até o século XVI, inclusive, de um sistema binário de tratamento, no qual **tu** opõe-se a **vós**, no singular. Os desvios observados na *Demanda* e na *Crônica Geral de Espanha de 1344*podem ser explicados.Na época de Fernão Lopes começam a aparecer formas nominais de reverência, dirigidas inicialmente a reis e posteriormente a fidalgos. A mais antiga é **Vossa Mercê.** Das cortes de 1468 até a época de Felipe II de Espanha, I de Portugal **Vossa Alteza** é o tratamento apropriado para o rei. D. Felipe, numa provisão de 1597, logo, quase um século depois da carta de Caminha, determina que o tratamento de **Majestade** seja dado exclusivamente ao rei e à rainha; **Alteza** aos príncipes e princesas, infantes e infantas, ficando reservado **Sua Alteza** para os príncipes herdeiros.

Gil Vicente, em 1562, dirige-se ao rei D. João III como «**alto e excelso Príncipe, El-rei** Dom João, o terceiro deste nome em Portugal», no prólogoem que lhe encaminha a cópia de suas obras. Nas ocasiões em que

há referência aos reis de Portugal não poupa cortesia e respeito: **poderoso e nobre, mui nobre e próspero, alto e poderoso** e variantes. Não chega ao exagero, entretanto, do impressor da versão portuguesa do *Livro de Vita Christi*,Valentino de Moravia, no início da sua 'Proemial Epistola'.Cito:

Ao Sereníssimo Príncipe e Rei Potentíssimo e Senhor, Dom Joam o Segundo, Rei de Portugal e dos Algarves daquém e dalém-mar em África, Senhor de Guinee, dirigida, preposta em a leitura da Vida de Cristo, per ordenança e mandado da mui esclarecida de sangue e virtudes e antre as princesas da cristandade ilustrìssima Senhora Rainha Dona Lianor, sua mui virtuosa molher (...) (p. 3)

No corpo desta carta, D. João II é tratado como '**Vossa Sacra Majestade, Ilustríssimo Príncipe, Rei e Senhor'; 'Vossa Alteza'; 'Vossa Sereníssima Senhoria'; 'Vossa Sereníssima Majestade'; 'Vossa Real Senhoria'; 'Vossa Sacra Majestade e Real Alteza'; 'Vossa Sereníssima Alteza'**e outras combinações.

No texto do prólogo da *Compilçam*, Gil Vicente trata D. João III por **sereníssimo Senhor** e **Vossa Alteza.** Reis personagens merecem nos autos o mesmo tratamento. **Vossa Majestade** tem presença esporádica e, também, **Vossa Senhoria** e **Vossa mercê.** Este último tem duas ocorrências na *Comédia de Rubena* e aparece também no*Auto do Velho da Horta*, em *Quem tem farelos?* e talvez em outros, se for feita uma pesquisa mais cuidadosa. Na boca de rústicos, na *Farsa de Inês Pereira*,no *Templo de Apolo*e no *Triunfo do Inverno*,registra-sea forma **Mercea** que, segundo Paul Teyssier,[12] é uma variante rústica, provavelmente criada por analogia com nomes femininos terminados em **–ea** (-eia, no português atual) e que aparece com freqüência na Escola vicentina.

No início desta apresentação propus uma distinção ente oscilação e mistura de tratamentos. Oscilação é o que se observa na *Demanda*e na *Crônica Geral de Espanha*, quando o mesmo personagem é tratado ora por **tu,** ora por **vós,** respeitando-se a concordância. Em alguns casos, pode ser uma atitude indecisa do personagem quanto ao grau de cerimônia. A oscilação também pode ter conotação estilística, como se vê em Gil Vicente, principalmente na trilogia das *Barcas*.

A indecisão na escolha da fórmula nominal adequada ao tratamento do rei foi atestada na"Proemial Epístola" de Valentino de Morávia ao apresentar a *Vita Christi*,em 1495, cinco anos antes da carta de Caminha, exatamente na fase de expansão de algumas desta fórmulas. A mesma indecisão, com conseqüências na sintaxe, já se notava, quarenta e dois anos antes, em Zurara, na carta dedicatória da *Crônica da Guiné*, dirigida ao rei D. Afonso V (1453).

Já o nosso Caminha, como vocativo, usa apenas **'senhor'.** Como sujeito e com função de complemento, a escolha recai sobre **'Vossa Alteza'.** Não há oscilação de tratamento. O mesmo pode ser observado na carta de Mestre João Faras a D. Manuel, de 01 de maio de 1500. No que toca à concordância, podem ser feitas quanto à carta de Caminha as seguintes observações:

o verbo sempre concorda com a forma nominal, permanecendo na 3ª pessoa do singular;

em toda a extensão da carta, as formas de possessivo são as de 2ª pessoa do plural;

no último parágrafo, o particípio passado, em desacordo com a sintaxe atual, concorda em gênero com Vossa Alteza, como se pode ver no trecho transcrito, a seguir " em outra qualquer coussa, que de vosso serviço for uosa alteza há de seer de mym muyto bem **servida** e há, ainda, o emprego da forma oblíqua **vos**, referente ao rei;

o pronome **ela** aparece três vezes em relação anafórica com Vossa Alteza.

Levando-se em conta que Caminha utiliza apenas **Senhor**, como vocativo e **Vossa Alteza** na função de sujeito e outras, não se pode, em princípio, dizer que há oscilação ou variação de tratamento e nem tampouco, no que toca à concordância verbal, mistura. O que se pode observar é que, sem vacilação, mas em desacordo com a norma atual, o possessivo usado é **vosso(a)**, reminiscência do antigo tratamento cerimonioso **vós**. O particípio passado no feminino e as três ocorrências de **ela** como pronome substituto de **Vossa Alteza** mostram que, para Caminha, essa expressão não estava totalmente gramaticalizada. Ao contrário, nota-se que está mais para uma das qualidades que se podem atribuir ao rei do que para uma fórmula de tratamento.

A primeira Década da *Ásia***,** de João de Barros saiu em 1552. São poucas as ocasiões em que no texto se encontra discurso direto. No episódio da partida da esquadra para as Índias, D. Manuel dirige-se publicamente a Vasco da Gama que se ajoelha ante o rei e pronuncia um juramento solene. Trata-o por **vós** todo o tempo e, no final, assim encerra sua fala:

E assi juro que na execução e obra deste descobrimento que **vós, meu_Rei_**e **Senhor**, me mandais fazer, com toda fé, lealdade, vigia e diligência eu vos sirva, guardando e comprindo vossos regimentos que pera isso me forem dados, até tornar onde ora estou, ante a presença de **Vossa Real Alteza**, mediante a graça de Deus, em cujo serviço me **enviais.** (p.132)[13] (Os negritos são de minha responsabilidade)

No texto de Barros nota-se que a expressão **Vossa Alteza** não está sendo usada como fórmula de tratamento, como confirma a concordância verbal. Uma coisa é o rei D. Manuel, outra, a qualidade que lhe é ressaltada. Observe-se ainda que este atributo vem qualificado. Não se pode esquecer que João de Barros, além de ser o melhor prosador da sua época, também foi gramático.

Os comentários feitos sobre a carta de Caminha e o pequeno trecho de João de Barros confirmam que as fórmulas nominais de tratamento, na primeira metade do século XVI ainda estavam em processo de gramaticalização. Se for feito um retrospecto das considerações que permearam esta apresentação, confirma-se que a época da história do português em que se inserem os textos analisados, também no que se refere ao tratamento em geral, é uma fase de mudanças em curso.

Notas

1. L. F. Cintra,*Sobre "Formas de Tratamento" na Língua Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, s. d.

2. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*a (Estudo crítico de J. F. de Almeida Prado. Texto e glossário de Maria Beatriz Nizza da Silva).

3. Gil Vicente, *Compilaçam de todalas obras* (Introdução e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu), Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, vol. I, p. 147.

4. Machado de Assis, *Obra Completa*,Rio de Janeiro, José de Aguilar, 1962, vol. I, p.807.

5. L. F. Cintra, *op. cit.*, p. 127-128.

6. L. F. Cintra, *op. cit.*, p. 18-19.

7. Gomes Eanes de Zurara,*Crónica dos Feitos de Guiné* (ed. Dias Dinis), II, texto,Lisboa, 1949, p.IX-X. (*Apud* Cintra, *op.cit.*, 21)

8. *Cf*. Evanildo Bechara, *As fases históricas da língua portuguesa (tentativa de proposta de nova periodização)*, Tese de concurso para Professor Titular de Língua Portuguesa da UFF, Niterói,1985. Nesta proposta a periodização baseia-se em fenômenos lingüísticos balizadores.

9. A Moraes,*Dicionário da língua portuguesa*. (sob a direção de Laudelino Freire), Rio de Janeiro, Revista da Língua Portuguesa, 1922, Edição comemorativa do primeiro centenário da independência do Brasil, fac-simile da 2ª ed. (1813),

10. João de Barros, *Gramática da Língua portuguesa, Cartinha, Gramática, Diálogo em louvor da nossa linguagem e Diálogo da viciosa vergonha* (leitura, introdução e anotações por Leonor Carvalhão Buescu), Lisboa, Universidade de Lisboa, 1971, Reprodução facsimilada. A cartinha foi editada em 1539 e a Gramática em 1540.

11. Clóvis Monteiro, *Esboços de História Literária*, Rio de Janeiro, Acadêmica, 1961, p. 66, refere-se ao episódio e diz que Manuel Pereira Rabelo é o mais antigo biógrafo de Gregório de Matos

12. *La Langue de Gil Vicente*,Paris, Klinsksieek, 1959, p. 152-153.

13. João de Barros, *Ásia, Primeira Década*. (actualizada na ortografia e anotada por Hernani Cidade. Notas históricas finais por Manuel Múrias), Lisboa, Divisão de Publicações e Biblioteca, 1545, 6ª ed.

Rodrigues Lapa e a *estilística da língua portuguesa*

Amadeu Torres
(Prof. Catedrático da Universidade Católica
Portuguesa e da Universidade do Minho)

1. Era o positivismo, orlado de franjas do organismo evolucionista e, em menor escala, do monismo de raízes materialistas, a corrente filosófica que alimentava certos estratos influentes da cultura portuguesa aquando do nascimento, há um século, em Anadia, do Prof. Manuel Rodrigues Lapa, precisamente a 22 de Abril de 1897. Em simultâneo, no campo das Letras, pontificavam o historicismo e a crítica literária, enquanto o interesse pela psicologia e sociologia começava igualmente a entrar em jogo. Taine, Comte, Littre, Stuart Mill, Herbert Spencer, Darwin, Buchner, Haeckel haviam não só transposto o átrio do Curso Superior de Letras e a Porta Férrea da Universidade, mas outrossim comparticipavam em tertúlias de capas negras e aliciavam intelectuais como Teófilo Braga, Augusto Soromenho, Teixeira Bastos, Júlio de Matos, Consiglieri Pedroso, M. Emídio Garcia, aparecendo consequentemente em periódicos como *O Século*, *O Comércio de Portugal* e em revistas como *O Positivismo*, a *Era Nova* e a *Revista de Estudos Livres*.[1]

Adentro destas coordenadas ideológicas, que se prolongaram cá por algumas décadas, talvez, quem sabe, a modos de compensação pelo atraso da chegada, compreende-se sem dificuldade o teor das primeiras obras, já causadoras de grande impacto, de Rodrigues Lapa – *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média* (Lisboa, Seara Nova, 1929) e *Lições de Literatura portuguesa -Época medieval* (Univ. de Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1934), ambas relacionadas com a sua *História da língua e literatura portuguesa*, de que aquela constituiu o volume primeiro, como aliás se declara no "Prefácio" desta.

Pelo conteúdo e fontes citadas, desde Alfred Jeanroy, Gaston Paris, Edmond Faral, Hans Spanke, Menéndez y Pelayo, Carolina Michaelis, Adolfo Coelho, Friedrich Diez, até Teófilo Braga, Oscar Nobiling, Joseph Bédier, Julian Ribera e Henry Lang, entre outros, vê-se que predomina a pesquisa factual, a indagação determinística das causalidades frias, o racionalismo analítico aglomerador de explicações e hipóteses congraçantes de um corpo dissecado em mesa operatória, mas cujo psiquismo e "élan vital" não atraíram as atenções do cirurgião.

Sintomático é Karl Vossler figurar uma única vez na bibliografia, através da obra editada em 1918 pela Academia das Ciências da Baviera e intitulada *Der Minnesang des Bernard von Ventadorn*. Note-se, contudo, que este pormenor nada quer traduzir em desabono daqueles dois trabalhos do nosso ilustre filólogo, um dos quais deu logo brado como tese de doutoramento.

Entretanto as posições saint-beuvianas da história literária[2] e as gelidamente comparativas da linguística histórica, rumavam já, nos princípios do século, para um antipositivismo e anti-racionalismo de virtualidades múltiplas. A linguagem, afinal, não podia ser apenas um objecto lançado como pedra nos caminhos do homem, decomponível em elementos simples e inertes, sujeita, ao gosto de Augusto Schleicher, a leis rígidas semelhantes às das ciências naturais e abordável tão-somente na generalidade abstracto-calculada. Na realidade, ela é também "ε ν ε ρ γ ε ι α , actividade espiritual e criadora, intuição e expressão do espírito",[3] porque mantenedora e fomentadora, em moto contínuo, de um interface privilegiado com o pensamento e com o indivíduo como idiossincrasia e microcosmo físio-psiquicamente plurifacetado.

Para esta reviravolta contribuíram sobretudo Humboldt, Schuchardt e a sua teoria da dependência entre vivências e leis psicológicas ou sociológicas; Wundt, Freud, o anticartesianismo de Vico, Croce e as suas identificações em arte e linguagem, linguística e estética; o intuicionismo de Bergson e, mais para trás, o existencialismo de Kierkegaard nas suas investidas contra o limitativo generalismo racionalista de Kant e seus epígonos, tudo concorrendo para abalar a cidadela desumanizante dos comteanos.[4]

A nova ciência, humanizadora da linguística e da filologia, toma então o nome de Estilística e três obras marcantes a assinalam. Uma delas é o *Traité de stylistique française* (Heidelberg, Winter, 1902), de Charles Bally (1865-1947), iniciadora da escola da estilística descritiva, também conhecida por estilística da expressão, confinada ao plano da língua e às linguagens não literárias, portanto correntes ou esteticamente desintencionadas. Outra tem o título de *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft* (Heidelberg, 1904) de Karl Vossler (1872-1949), na qual se propõe "como objecto de estudo a linguagem como criação artística e, mais particularmente, a linguagem literária enquanto criação individual",[5] a ser examinada portanto no plano da fala: é a escola da crítica estética ou estilística literária, com incidência sobre autores e obras determinadas, sem no entanto menosprezar, ao invés de Spitzer, aspectos estruturais como os géneros literários ou as circunstâncias sociais e culturais daqueles.

Finalmente, *Die Wortbildung als stilistiches Mittel exemplifiziert in Rabelais* (Munchen, 1911) e *Stilstudien* em 2 vols. (*ibid*., 1928), demarcando as tendências idealistas de Leo Spitzer (1887-1960) que, tendo sido afeiçoado às teorias freudianas, posteriormente aderiu em parte à doutrina de Vossler e Croce. A sua crítica estilística centra-se no que chamou de "círculo filológico" indutivo/dedutivo: de um traço ou desvio de estilo intuído, parte para um factor genérico e nuclear iluminador do todo da obra, e daqui, por dedução, tenta explicar e compreender a multiplicidade de elementos da mesma e a psique dos intervenientes. É uma estilística da fala, como a de Vossler, mas com excessos psicologistas ou biografistas, propendendo bastante para a aceitação da "Erlebnis" como chave da obra. Três escolas estilísticas, ou melhor, duas, por a segunda e a terceira não diferirem muito, escolas estas que vão felizmente acabar com o fosso positivista aberto, durante gerações, entre linguistas sem gosto estético e filólogos sem saber linguístico, preenchendo-se assim a brecha que separava a ciência da literatura e as ciências da linguagem.[6] Ora, num contexto destes, o percurso de Rodrigues Lapa desde a fase dos anos 30 para a dos anos 40, quer dizer, da história literária e linguística metodológica e epistemologicamente engrenadas nos velhos moldes para as análises das novas filologias fez-se, propriamente falando, por contiguidade, sem qualquer salto comparável ao de Saussure quando, levantando-se do historicismo das escolas de Berlim, Leipsig e Paris, pousou no estruturalismo com que enobreceu a escola de Genebra.

2. Não custa, pois, admitir que a *Estilística da língua portuguesa*,[7] saída em Lisboa, à conta da Seara Nova, em 1945, num 8º. médio de cerca de 300 pp., ocupa uma espécie de epicentro de tudo o que Rodrigues Lapa escreveu. Merece, por isso, atenções especiais, até porque se tratou de um trabalho verdadeiramente inovador para o seu tempo, daqueles "rari nantes in gurgite vasto" cuja singularidade ainda nenhum plural ultrapassou entre nós. Vamos folheá-lo rapidamente.

No "Prefácio", quanto a subsídios de consulta o Prof. Rodrigues Lapa cita, de modo explícito, apenas o *Tratado de estilística francesa* de Bally como fonte principal, mesmo no concernente à terminologia adoptada, embora discordando do mestre suíço por causa da "separação demasiado rígida que faz entre linguagem corrente e linguagem literária, e aderindo, consequentemente, neste particular, à opinião de Vossler e Spitzer. Como fontes secundárias, indica ele haver adoptado Leo Spitzer para os três capítulos sobre palavras invariáveis e Amado Alonso para os dois sobre artigos e nomes.

Por seu turno, as terciárias ou de terceira ordem, em cujas obras não sei se acertei cabalmente, foram: Bréal, em *Essai de sémantique* (Paris, Hachette, 1897), o seu livro mais conhecido e apreciado; A. Darmesteter, em *La vie des mots étudiée dans leurs significations* (Paris, Delagrave, 1887); Van Ginneken, em *Les principes de linguistique psychologique*, citado na já apontada obra de Guiraud; Ferdinand Brunot, em *La pensée et la langue* (3ª. ed., Paris, 1936); Vossler, em *Introducción a la estilística romance* (Buenos Aires, 1932), com nova edição em 1942, de parceria com Spitzer e Helmut Hatzfeld (Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras); Spitzer, em *Romanische Stil- und Literaturstudien*, 2 vols. (Marburgo, 1931) além de *Stilstudien* (1928), atrás mencionado; Amado Alonso, em *Poesia y estilo em Pablo Neruda* (Buenos Aires, 1940); Said Ali, em *Gramática histórica* na secção dedicada à lexiologia, assim como nas 10 pp. finais sobre o gerúndio, e em *Dificuldades da língua portuguesa*, a propósito dos meios de expressão e alterações semânticas. A simpatia de Rodrigues Lapa pelo autor brasileiro, radica possivelmente nesta frase do mesmo Said Ali: "Não dissocio do homem pensante e da sua psicologia as alterações por que passa a linguagem em tantos séculos. É a psicologia elemento essencial e indispensável à investigação de pontos obscuros".[8]

Porque Rodrigues Lapa alude a *outras fontes* sem concretizar quais, avento estas, de aceitável probabilidade: B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, já na 5ª. ed., Bari, Laterza, em 1946; Giulio Bertoni, *Lingua e pensiero* (Florença, 1932); J. Marouseau, *Précis de Stylistique française* (Paris, 1941); Albert Dauzat, *Le génie de la langue francaise* (Paris, 1943); Charles Bally, Élise Richter, Amado Alonso y Raymon Lida, *El impressionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, 1936; Richard Moritz Meyer, *Deutsche Stilistik* (2ª. ed., Munique, 1913); Maurice Gramont, *Le vers français* (Paris, Delagrave, 1913).[9]

Ainda no "Prefácio" o autor avisa-nos que o volume em causa esteve para intitular-se *Estética da língua portuguesa*, do que desistiu por já haver no Brasil um outro assim designado. Eis um pormenor que nos alerta para a proximidade de dois conceitos-chave nas Letras: a estilística ou estudo das formas substanciais da matéria que é a linguagem, segundo termos de J. Herculano de Carvalho; a estética ou indagação dos gradientes do belo daí resultantes, de acordo com uma paráfrase à definição de *pulchrum* por S. Tomás de Aquino: *aquilo que visto, ouvido, sentido ou percebido, agrada*.

3. Consta a *Estilística da língua portuguesa* de um recheio temático seriável em sete conjuntos: vocabulário e sua formação (99 pp.); artigo e nomes (39 pp.); fraseologia (18 pp.); pronomes (23 pp.); verbo (43 pp.); concordância (24 pp.); palavras invariáveis (51 pp.).

A propósito do vocabulário de fundo lexical, há observações finas: as palavras despertando halos de imagens (auditivas, visuais, térmicas, motrizes, tácteis), colorações, sabores, sinestesias portanto; recordações, impulsos de atracção ou repulsão, encantamento ou desencanto, enfim, conotações de origem

psicológica, social, cultural, consoante os contextos. Sem olvidar as sugestões fono-estilísticas de não poucos grafemas e a carga emotiva de certas repetições; a expressividade gradativa dos sinónimos; o valor sentimental e intelectual dos registos da linguagem; as concatenações sintagmáticas equivalentes conceptualmente, mas emocional ou afectivamente diversas; os efeitos evocativos de alguns termos ou a sua capacidade de delineação de personagens ou ambientes, o que desculpa a predilecção eventual de escritores pelo estrangeirismo, pelos neologismos e até por formas retintamente arcaicas.

E aqui permito-me recordar que já em 1935, Viktor Vinogradov, em *Yasuk Puschkina* (Moscovo, 1935) apontava intuitos estilísticos do poeta *Eugénio Oneguine* do servir-se de múltiplos registos da língua russa: o antigo eslavo, a fala popular, os galicismos e os germanismos. Outro tanto se deduz do gosto pelas cacofonias, pelas articulações dialectais e saxónicas de Gerald Hopkins; do pendor para arcaísmos, neologismos e provincianismos de Spenser (Edmund);[10] e das super-construções neológicas de Joyce em *Finnegans Wake*.

No capítulo da fraseologia, Rodrigues Lapa destrinça excelentemente grupos, locuções estereotipadas e unidades fraseológicas. Estas últimas são as mesmas que Eugénio Coseriu seleccionou para a boa organização de estudos em lexemática e similares, pela capacidade, de que tais locuções gozam, de se adaptarem sucessivamente consoante os elementos comparticipantes da coesão do grupo: *ter fortuna*, *ter cuidado*, *ir ter com*; *nada ter com isso*.[11]

Muito pertinentes, de igual modo, as achegas sobre aspectos afectivos, representações mentais genéricas ou particularizadas, quer qualitativas quer quantitativas. E num destes pontos, afigura-se-me que Rodrigues Lapa não terá razão, ou será pouco claro. Nos exemplos – *o homem é acanhado*, *o homem é mortal*[12] parece atribuir ao artigo individuação conceptual na primeira proposição, e a totalização na segunda. Ora, tal individuação não decorre do facto de o artigo "ter sido antigamente pronome demonstrativo", mas do respectivo contexto, tanto que também pode equivaler a uma particularização, ou seja, *algum homem é acanhado*. Estas duas quantificações não provêm, pois, do artigo, mas do adjectivo predicativo, esclarecido pela concomitante visão do mundo.

No concernente aos artigos indefinidos, o autor frisando a "vis" sugestiva que despoleta o seu emprego correcto e oportuno, desaprova a fobia que deles sentiam Ferreira de Castro e Soeiro Pereira Gomes, o que os forçou por vezes a construções frásicas arrevesadas ou, pelo menos, de gosto duvidoso.

Ao deter-se nos nomes e não obstante a pertinência de variadas intervenções, exterioriza uma leitura dos substantivos abstractos, susceptível de discussão, em meu entender. Após exemplificar com *levantamento*, *silêncio*, *rapidez*, acrescenta classificarem-se desta forma porque "escapam à experiência dos nossos sentidos". Efectivamente a razão está em que a gramática, sob influência lógico-filosófica de séculos, os considera qual se, separados da substância, existissem em si mesmos como ela. Quanto a *pinheiral* ser abstracto por representar uma quantidade global e os pinheiros que lá se encontram serem concretos, deve ter havido confusão com determinados e indeterminados, o que não é sinónimo de concretos e abstractos.[13]

A colocação ou distribuição do adjectivo também lhe motivou parágrafos acertados e justos. Bernard Pottier procederá identicamente num dos capítulos de *Vers une sémantique moderne*, ao inserir casos destes na análise macrossemântica.

Ainda que a psicologia ou a psico-linguística *avant la lettre*, seja quase omnipresente em toda a obra, nem por isso a sociologia ou, vá lá, a sócio-linguística nascitura se encontra ausente nalguns textos, nomeadamente ao abordar os pronomes e demais formas de tratamento.

Nos dois capítulos dedicados aos verbos, num dos quais cita Brunot, o emprego dos tempos e modos, as valências aspectuais, a escolha dos particípios e o abuso do gerúndio[14] preenchem páginas que continuam actuais, além das que se revestem de acentuado pioneirismo, como as que tratam do aspecto verbal.

As regras da concordância, sempre firmadas nos clássicos da nossa literatura, na minha opinião, e apesar do espírito liberal que transluz em toda esta obra, roça às vezes a demasia, como se à autoridade de tais escritores quadrasse uma espécie de chancela bíblica.[15]

Finalmente, quanto aos três últimos capítulos acerca das palavras invariáveis, bastará dizer que aí se depara com uma lucidíssima e antecipada incursão no que hoje se chama pragmática da língua, ao distinguir-se, com mestria, no conjunto dos advérbios e conjunções, certos conectores modais ou partículas de agulhagem do discurso e respectivos valores.

4. Sem qualquer intento de secundarização do mérito destes textos e doutros a cuja análise se não procedeu, atente-se agora no ataque cerrado de Rodrigues Lapa às gramática tradicionais, vale dizer, a quantos pedagógica e didacticamente transverteram o seu normativismo, aliás imprescindível até certo

ponto, num suplício escolar.

Ouça-se, no "Prefácio": "Enfim, a Estilística é, de ponta a ponta, uma longa diatribe contra Gramática e os gramaticões…". Mais adiante: "a estilística, preconizando a liberdade criadora, está muitas vezes em conflito com as regras da Gramática, que se apoia nos ditames duma tradição empedernida". Escostando-se a Brunot, escreveu: "Não venham pois os gramáticos impor-nos arbitrariedades nas suas listas verbais […] O povo ou os escritores mostram gosto por uma forma; cai no uso e o uso é que faz a lei".[16]

Três parágrafos à frente: "Aqui só nos compete tratar, de maneira prática, as questões fundamentais que dependem, não propriamente da Gramática, mas da Estilística". Em desacordo com o brasileiro Carlos Góis, que critica os sincretismos de concordância, responde serem tais variantes não equivalências, nem meios supérfluos de expressão, porquanto a uniformidade mataria a Arte. "Ora, morrer por morrer, que morra antes a Gramática".[17]

Pondo em destaque a força de sugestão no esboço duma atmosfera ou convívio por parte do que Spitzer considerou "notações adverbiais de cenário", remata lamentando que tais morfemas adverbiais sejam "considerados pela Gramática como simples instrumentos de relações lógicas".[18] Nas linhas finais do volume, lega-nos a razão suprema da sua confecção : "provar que, para além da rigidez convencional da Gramática, há a liberdade de criação da Estilística".[19]

Claro que a Rodrigues Lapa assistem bastantes razões; não, porém, em absoluto, apesar dos desentendimentos eventuais entre estas duas "artes" policiadoras da linguagem. No entanto, se não me engano, os principais visados nesta diatribes eram os puristas esturrados, no género de Cándido de Figueiredo (1846-1925) e dos seus "consultórios linguísticos", mantidos, não obstante com enorme acatamento, em jornais de Portugal e do Brasil, embora de si excessivamente zelosos no repúdio de neologismos e estrangeirismos. Unamuno teve atitude semelhante quando, no seu livro *En torno al casticismo*, advogou, sem mais, a extinção da madrilena Real Academia de la Lengua.

De resto, se a Gramática morresse, à Estilística não ficava outro remédio senão expirar de inanição em simultâneo com a própria linguagem, cujo corpo e estruturas assentam sempre numa gramática, autêntica alma que lhes dá vida. Por outro lado, convém recordar que nem tudo o que a Estilística tomou como objecto formal era alheio à Gramática, inclusive o tratamento dos conectores modais. É que, apesar de radicada na *ratio* e no rigor lógico, ela não sujeita as dádivas do *usus*, de si inventivo e alforriado. E só a partir do conhecimento prévio e perfeito das leis verdadeiramente assumidas, é que se alcançou a liberdade de ser e de agir dentro da legalidade, que, neste caso, são os ditames fundamentais da Gramática, seja da língua como tal, seja da comunicação. É neste contexto de liberdade negativa ou de coacção, e positiva ou de autonomia, na acepção de Isaiah Berlin,[20] há pouco falecido, que se atinge em pleno o alcance pessoano do conselho de Bernardo Soares, prudente e sóbrio: "Agarre-se à Gramática quem não tiver tempo para a esquecer".

Por falar em Isaiah Berlin, escalonou este filósofo, num ensaio sobre Tolstoi de há mais de 40 anos, os intelectuais ou pensadores em dois conjuntos: o dos *ouriços cacheiros*, de visão relacionante e global com apoio num centro; e o das *raposas*, sempre à cata do sucessivo e da novidade, ainda quando contraditórios. O Prof. Manuel Rodrigues Lapa pertence indubitavelmente ao primeiro tipo intelectual: operosidade perquisitória, argúcia crítica, sensibilidade simpatética e meticulosa num arcaboiço de distinto "scholar" cujos trabalhos numerosos, desde os de literatura e linguística histórica à *Crestomatia arcaica* e outras antologias poéticas, se podem colocar em redor da *Estilística da língua portuguesa*, a que Serafim da Silva Neto, no *Manual de Filologia*, augurou "os louros que merece",[21] sem no entanto adivinhar que ela havia de ser a obra mais editada e conhecida deste Mestre brilhante de gerações escolares e universitárias, digníssimo das nossas homenagens.

Notas

1 Cfr. Theophilo Braga, *As modernas ideias na literatura portugueza. Com um estudo sobre Theophilo Braga e a sua obra*, por Teixeira Bastos, vol. II, Porto, Livraria Chardron, 1892, *passim*; A. Ferrão, *Teófilo Braga e o positivismo em Portugal*, Lisboa, 1935; M. Busquets de Aguilar, *O Curso Superior de Letras (1858-1911)*, Lisboa, 1939; Álvaro Ribeiro, *Os Positivistas. Subsídios para a história da filosofia em Portugal*, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, 1951; Moreira das Neves, "O positivismo de Teófilo Braga exposto numa carta (inédita)", em *Atlântida*, vol. 19, Coimbra, 1975, pp. 223-238.

2 Cfr. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, 2ª. ed., Coimbra, Almedina, 1968/1969, p. 498-500.

3 Cfr. Id., *ibid*., p. 568.

4 Cfr. Pierre Guiraud, *La Stylistique*, Paris, PUF, 1967, pp. 29-44.

5 Cfr. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *o.c*., p. 571.

6 Cfr. Id., *ibid*., pp. 563-595; Pierre Guiraud, *o. c*., pp. 45-86; René Wellek y Austin Warren, *Teoria literaria*, Madrid, Gredos, 1953, pp. 237-317.

7 Será sempre esta edição o ponto de referência das citações várias, não só por que é ela que marca a viragem que neste trabalho se procurou evidenciar, mas também porque as outras edições, acima da dezena, pouco divergem, salvo em pequenos acrescentos. Além disso, o "Prefácio" acaba por desaparecer, decerto por causa destas três linhas iniciais: "Obrigado pelas circunstâncias a publicar livros para viver, lembrei-me que poderia ser útil aos meus compatriotas, fornecendo-lhes uma série de lições por escrito sobre a arte da redacção e do estilo".

8 Cfr. M. Said Ali, "Prólogo", em *Lexeologia do português histórico* [Rio de Janeiro, 1921] , reproduzido na *Gramática histórica da Língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Livraria Académica, 1971, pp. 7-10; id., *Dificuldades da língua portuguesa* [Rio de Janeiro, 1908] que em 1971 já andava na 6ª. edição, da dita Livraria Académica.

9 Cfr. Helmut Hatzfeld, *Bibliografía crítica de la nueva estilística. Aplicada a las literaturas románicas*, Madrid, 1955 [tradução de *A critical bibliography of the new stylistics applied to the romance literatures (1900-1952)*, Chapel Hill, The Univ. of North Carolina Press, 1953] . Atente-se em que, das obras que se indicam no texto como possivelmente consultadas por Rodrigues Lapa, algumas têm várias edições. O haver-me inclinado para uma, não significa ter sido essa, forçosamente, a manuseada, o que geralmente é de nula relevância.

10 Cfr. René Wellek y Austin Warren, *o. c*., na nota 6, pp. 298-309.

11 Cfr. M. Rodrigues Lapa, *Estilística da Língua portuguesa*, Lisboa, Seara Nova, 1945, p. 79.

12 Cfr. Id., *ibid*., pp. 119-120.

13 Cfr. Id., *ibid*., p. 131.

14 Cfr. Ferdinand Brunot, *La pensée et la langue*, 3ª. ed., Paris, 1936. Não confundir com Charles Bruneau que, de parceria com R. L. Wagner, criou na Sorbonne uma escola de estilística de raiz saussureana e de pretensão científica contra o impressionismo intuitivo de Spitzer (vd. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *o. c*., p. 585; e Pierre Guiraud, *o. c*., pp. 79-83). Quanto ao gerúndio, cfr. M. Said Ali, *Gramática histórica da língua portuguesa*, 7ª. ed., Rio de Janeiro, Livraria Académica, 1971, pp. 354-361.

15 Cfr. M. Rodrigues Lapa, *o. c*., pp. 225-227.

16 Cfr. Id., *ibid*., pp. 179 e 205.

17 Cfr. Id., *ibid*., p. 227.

18 Cfr. Id., *ibid*., pp. 261-263.

19 Cfr. Id., *ibid*., pp. 296-297.

20 Sir Isaiah Berlin (1909-1997) nasceu em Riga, Letónia, ainda no tempo dos czares. Estudou em Oxford, onde foi um brilhante professor de Teoria Social e Política, sempre adversário de todos os totalitarismos. A obra sobre Tolstoi intitula-se *The hedgehog and the fox* (1953). Mas deixou outras, importantes, como *Four essays on liberty* (1969), *Vico and Herder* (1976), *Russian thinkers* (1978). Ficou memorável esta sua reflexão: "A liberdade é a liberdade; não é a igualdade, nem a equidade, nem a justiça, nem a felicidade, nem mesmo a consciência tranquila".

21 Cfr. *Manual de filologia portuguesa*, 3ª. ed., Rio de Janeiro, Presença, 1977, p. 81: "Oxalá consiga este livro, de tão bom sentido linguístico e tão feliz intenção, colher os louros que merece, e os frutos tão necessários ao progresso da Filologia".

A emigração e a guerra: as literaturas periféricas e os enganos do pós-colonialismo

Lucia Helena Ribeiro
(PUC-RS)

> ***Agora, eu via o meu país como uma dessas baleias que vêm agonizar na praia. A morte nem sucedera e já as facas lhe roubavam pedaços, cada um tentando o mais para si.***
> (Trecho de *Terra sonâmbula* de Mia Couto, p.27)

> ***E numa manhã de agosto, lúcida de azul partiram com destino à América [...] Estavam ainda sem motivos para imaginar que ser emigrante era uma espécie de penélope tecendo e destecendo o fio da saudade na teia abismável do partir e do ficar.***
> (Trecho de *Já não gosto de chocolates* de Álamo Oliveira, p.38)

Podemos definir, com alguma segurança, a literatura produzida em Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, ou em qualquer outro país ou povo que tenha na sua herança histórica a descolonização, como literatura pós-colonial, se entendermos o termo como expressão de uma produção teórica e intelectual que reflete e discute essa herança e as relações colono/colonizado, centro/periferia, *primeiro/terceiro-mundo.* Como poderemos definir, então, a literatura que provoca uma reflexão sobre a diáspora e o duplo papel do emigrante como colono e colonizado e a sua trajetória de desconstrução da própria identidade, descascando-se da sua nacionalidade e dos seus mitos ao absorver a cultura do país de exílio?

Terra sonâmbula, o primeiro romance do autor moçambicano Mia Couto narra, por meio de três personagens principais, a história de Moçambique num momento pós-descolonização, quando as guerrilhas internas continuavam a destruir o pouco que ficou depois da guerra colonial. O velho Tuahir e o menino Muidinga tentam sobreviver no meio da destruição e da morte buscando refúgio na carcaça de um ônibus incendiado e abandonado no meio de uma estrada. Próximo dali, encontram o corpo de um homem e, junto, uma mala com escritos que contam a vida de Kindzu, o narrador da sua própria história. A partir dessa descoberta o velho e o menino perambulam por caminhos que mostram uma África que teima em guardar o que sobreviveu das suas raízes, dos seus rituais e das suas crenças, ao mesmo tempo em que permite o exercício da morte entre os seus filhos. ***A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder. Seu veneno circulava agora em todos os rios da nossa alma.*** (p.19) A trajetória dos dois é intercalada pela história de Kindzu que o menino lê em voz alta para o velho, para ambos esquecerem da fome e do medo, a única certeza que os acompanha.

> ***A guerra crescia e tirava a maior parte dos habitantes [...]Os bandos disparavam contra as casas como se elas lhes trouxessem raiva. Quem sabe alvejassem não as casas mais o tempo, esse tempo que trouxeram o cimento e as residências que duravam mais que a vida dos homens.*** (p.27)

O romance se divide em dez capítulos que contam a história das três personagens, que contam também a história de um país arrasado pela guerra, ou pelas guerras que se perderam em ideal nenhum. Tuahir e Muidinga fazem do ônibus queimado a sua casa. A cada saída, exploram as redondezas. Encontram seres que a guerra torna fantásticos: um velho solitário teimando num lugar de onde todos se foram e que pede para o menino gravar o seu nome no tronco de uma árvore para que ela se fecundasse dele; encontram um fazedor de rios que escavava o chão nessa certeza — ***Estou a fazer um rio*** — insistia. ***As águas haveriam de nutrir as muitas sedes, confeitar peixes e terras. Por ali viajariam esperanças, incumpridos sonhos. E seria o parto da terra, do lugar onde os homens guardariam, de novo, suas vidas*** **[...]** ***limparia a terra, cariciando suas feridas.*** (p.105) O homem morre num furioso regato formado pelas águas de uma tempestade no leito de seu rio de pouca duração; encontram, ainda, mulheres que, em pleno ritual para afastar uma maldição, violentam o menino como forma de castigo pela sua intromissão no ritual. Os dois descobrem-

se, também, a si mesmos como pai e filho que a guerra pariu e vão descobrindo, a história de Kindzu, lida ao longo desse caminhar sem fim.

Esses escritos trazem histórias de uma *terra sonâmbula*: o sono, o sonho, pesadelos e visões misturam-se na história do narrador que leva o nome de uma palmeira de onde saía o vinho preferido do pai, o velho Taímo que o bebia até a inconsciência e tinha sonhos reveladores. ***Meu pai sofria de sonhos, saía pela noite de olhos transabertos*** (p.18) Kindzu conta que a guerra chegou aos poucos: primeiro chegaram notícias do que acontecia longe; depois os tiros foram avizinhando-se até a morte tornar-se cotidiana. ***De dia não saíamos, de noite não sonhávamos. O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos.*** (p.19) Taímo morre e seu filho sai a procura do seu objetivo: seria um *naparama*, guerreiro abençoado pelos feiticeiros que lutavam contra os fazedores da guerra. Abandona a sua aldeia e sai numa caminhada onde a única companhia é o espírito do pai a tirar-lhe a paz da sua decisão. ***Vou ajudar a acabar com essa guerra. Me acredita, pai*** — (p.54) argumentava com o seu fantasma.

Envolveu-se, na verdade, com a própria vida. Encontra o amor em Farida, a mulher gêmea de outra, condenada a morrer por ter nascido nessa condição, segundo a crença do seu povo. Na tentativa de ajudar Farida a encontrar o filho perdido, envolve-se com a outra gêmea, Carolinda, desvenda a história de ambas, também a história de Matimati, mais uma aldeia que sobrevive aos tiros e aos saques de bandos que defendem os ideais de qualquer lado que pague mais:

> ***... tinha que haver guerra, tinha que haver morte. E tudo era para quê? Para autorizar o roubo. Porque hoje nenhuma riqueza podia nascer do trabalho. Só o saque dava acesso às propriedades. Era preciso haver morte para que as leis fossem esquecidas. Agora que a desordem era total, tudo estava autorizado. Os culpados seriam sempre os outros.***(p.126)

Kindzu não consegue ser o guerreiro *naparama* que sonhava mas na sua trajetória consegue mais, reúne em si os ideais e as qualidades do seu povo que sobrevive apesar de tudo. Kindzu, Tuahir e Muidinga são a metáfora desse povo e das suas raízes. Através deles emerge um país (ou um continente) sufocado pelo silêncio que historicamente encobriu o tráfego de homens subjugados pela civilização branca, pela exploração das suas riquezas naturais, como as baleias que são retalhadas ainda vivas

Mia Couto recria com que os três personagens o espaço geográfico e histórico do seu país, Moçambique, onde o mar e o rio, o céu e as suas muitas cores, o verde e os animais são parte de um ritual só, que a natureza repete todos os dias apesar da guerra. O universo lingüístico também é recriado, um universo semiótico único onde as palavras ganham também o *status* de identidade. Expressões como sozinhar, desdelicado, absurdez, desvirtudes, ou ainda palavras da língua nativa como machimbombo (ônibus), sura (aguardente), cipaio (policial), concho (canoa), quizumba (hiena), e muitas outras, ajudam, também, a delimitar o espaço pós-colonial.

Já não gosto de chocolates, do autor açoriano Álamo Oliveira apresenta a história de uma família de emigrantes que sai do Arquipélago dos Açores para a Califórnia, nos EUA, e do seu desenraizamento, primeiro da terra natal, depois de si mesma. José Silva, como milhares de açorianos, buscou no sonho americano a saída para a vida de miséria das Ilhas. ***Adorava chocolates americanos e nunca os comera. Apenas lhes adivinhava o sabor.***(p.30) Aos 42 anos, foi para a América levando a família. Nas Ilhas, cumpriam repetidos rituais: ***cumpriam o calendário da vida apegados a devaneios pontuais: a festa do padroeiro, o carnaval, as domingas do Espírito Santo, as touradas do verão, ganhando energias para enfrentar a rudeza do resto do ano.*** (p.29) Uma vez emigrados, desvencilharam-se de tudo o que pudesse lembrar repetição. Vão descascando-se, então, do que cada um trouxe consigo na memória. A primeira casca é a própria língua. Essa infiltra-se de uma outra estranha linguagem, um arremedo de inglês (ou seria do português?):

> ***O seu inglês é que se ficou pelo macarrónico. A primeira palavra que aprendeu foi well. Por isso, não admirava que começasse cada frase com "Uel!, o senhor c'oma vai?," ou "Uel!, Faz o que te digo e xarape!" — bordão inevitável para quem não conseguia conciliar a força do desejo com a fraqueza mental.*** (p.137)

A ironia maior, porém, ficou com a troca dos nomes dos filhos: António tornou-se Tony; Lúcia, Lucy; Margarida (o mais açoriano dos nomes), Maggie; João, John. A mulher de José, Maria de Fátima tornou-se Mary e ele próprio, Joe Sylvia. Na primeira visita a sua ilha, cinco anos depois, era preciso aparentar a abundância que a nova vida lhes dera, exibindo uma confusa estética americana nas roupas e nos gestos. ***Era preciso levar roupa que espelhasse a abundância e a estética da América [...] O nylon alternava com o poliester, os riscados com os estampados e os amarelos com os verdes*** (p.51) Quando voltaram, quinze anos mais tarde, já não reconheciam as próprias origens, nem os vínculos que os ligavam àquela terra; não se reconheciam mais açorianos. Uma revolução embaralhou a fé e os valores. Cresceram ali na confusão sobre o próprio destino que estava definitivamente nas mãos de Deus e de Salazar, ambos com o mesmo poder, e tudo mudara. A prosperidade conseguida no exílio, porém, não veio sozinha: trouxe novos hábitos e valores, provavelmente necessários para a sobrevivência naquela terra.

Álamo Oliveira propõe, para além dos dramas da emigração, uma discussão sobre os valores humanos. Expõe a dor da perda, de todas as perdas, das referências geográficas às afetivas; discute a nacionalidade sem se deter num patriotismo inútil, mas naquilo que ela dá de sentido ao homem que pertence a algum lugar definitivo, real, lugar que pertence a ele, e que pode ser uma pequena ilha ou a sua própria casa. A ilha/pátria/casa perdidas fragmentam-se, também, junto com as personagens: Maggie sobrevive às drogas; John sucumbe, primeiro ao preconceito familiar, depois à AIDS; Lucy perde-se na própria frieza e mediocridade; Tony condena-se à mediocridade da mulher. Cada qual, um capítulo de recordações dolorosas para Joe Sylvia. Mary, Maria de Fátima, o último capítulo, a perda total: a mulher que amava é levada por um câncer nos seios. O chocolate perde o sabor. Joe interna-se num asilo. ***Há quatro anos viera para aquele quarto como se entrasse, voluntariamente, no jazigo da família.***(p.13) A ida para o asilo é a repetição da viagem epilogal que fizera há muitos anos às Ilhas. Com a morte da mulher, não reconhecia mais a sua casa nem a sua família. Mary era a essencialidade que dava identidade ao lugar, às pessoas e a ele próprio, como somente a ilha e os seus rituais se justificavam para os que lá viviam. Ela era a sua pátria e a sua ilha, perdida para sempre.

Nessa obra, Álamo Oliveira mostra o que pode estar do outro lado do mar: o exílio e o falso colorido do progresso e da prosperidade pessoal. O autor propõe, ainda, um olhar sobre a velhice, a solidão, os preconceitos, a morte, a AIDS, as drogas, a banalização do ser humano, enquanto discute a emigração e a conseqüente perda da identidade É proposto também, uma outra visão do pós-colonial. Se o pós-colonialismo pode ser entendido como uma discussão que se manifesta à raiz das heranças coloniais que têm a Europa como entidade geocultural que se expandiu com os viajantes de Ultramar, em *Já não gosto de chocolates* a relação colonizador/colonizado, se confunde na irônica contramão da história: não é mais o português a conquistar a América mas sendo conquistado por ela. Deslocou-se o centro: a colônia (EUA) converteu-se num poder mundial e o antes conquistador, em emigrante, mão de obra indispensável para a construção de um país que só cresceu graças a ele e ao trabalho pesado a que se submeteu.

O açoriano sobrevive à origem pobre, mas nem sempre sobrevive aos valores perdidos numa cultura onde a superficialidade substitui os seus mitos históricos, os seus rituais familiares e religiosos. Para o moçambicano, a terra é a mesma, é sua, porém aviltada, com irreconhecíveis caminhos... ***A paisagem prossegue suas infatigáveis mudanças.***(p.121); uma terra sonâmbula, com homens sonâmbulos, e sozinhos, que só sobrevivem às custas dos seus sonhos e visões, dos próprios rituais. A perplexidade frente à descontinuidade da vida para ambos só é menor do que o sentimento de irremediabilidade já que não há volta possível. As duas obras mostram, em síntese, a correlação existente entre *ser de* algum lugar e *não ser de*, e não importa se o lugar é uma ex-colônia ou um arquipélago perdido no meio do oceano, porém, território português.

Walter Mignolo, no texto La Razón Postcolonial: Herencias Coloniales y Teorias Postcoloniales (MIGNOLO,1996:5), aborda a questão das situações/condições pós-coloniais e a configuração sócio-histórica manifestada através dos povos que ganham independência ou emancipação dos poderes imperiais e coloniais do Ocidente. O autor traça um mapa dessas heranças e afirma que as situações pós-coloniais se diferem muito e por isso torna-se perigoso o emprego ou não do termo em conceitos tidos como definitivos e que não abarcam todas as diferenças existentes. É necessário uma rearticulação a partir das muitas perspectivas em que o pós-colonialismo pode ser visto. Para esse autor a razão pós-colonial pode ser entendida como um grupo diverso de práticas teóricas que se manifestam à raiz das heranças coloniais, na

intersecção da história moderna européia e as histórias contra-modernas coloniais.

Quando se compara com a razão pós-moderna, nos encontramos com duas maneiras fundamentais para criticar a modernidade: uma, a pós-colonial, desde as histórias de heranças coloniais; a outra, a pós-moderna, desde os limites da narrativa hegemônica da história ocidental. Assim, segundo Mignolo, se a modernidade consiste tanto na consolidação da hegemonia cultural européia como na história silenciada das periferias culturais, a pós-modernidade e o pós-colonialismo, como operação de construção literária (que deve trazer a posição do sujeito explorado e do objeto da exploração), são lados distintos de um processo para contrastar a modernidade com as diferentes heranças coloniais.

Em *Terra sonâmbula*, identifica-se o espaço e o discurso pós-colonial, identifica-se a procura de uma identidade quando um pacto colonial é desfeito e o espaço entre a cultura que se impôs e a nativa sobrevivente não passa de um espaço caótico. Em *Já não gosto de chocolates*, há uma transferência de perspectiva, é o emigrante sendo margem (não mais o conquistador), num espaço econômico e cultural que se impõe. Instala-se igualmente um espaço entre a perda das raízes, a assimilação dos novos signos e a perda da própria identidade. Em ambas as histórias está presente a preocupação ética sobre a emancipação humana.

Referências Bibliográficas:

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional.* São Paulo: Ática, [s.d.].

ANDERSON, Perry. *As origens da Pós-Modernidade.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BHABHA, Homi K. *The location of culture.* London: Routledge, 1994.

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo.* Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

MIGNOLO, Walter. La Razón Postcolonial: Herencias coloniales y Teorias Postcoloniales. *Gragoatá.* Niterói: Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. n.1, 2° sem., 1996.

OLIVEIRA, Álamo. *Já não gosto de chocolates.* Lisboa: Edições Salamandra, 1999.

"A Geração da Utopia"- Pepetela

Célia Regina Marinangelo
Universidade de São Paulo
Estudos Literários de Língua Portuguesa

"*Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.*
–Mas qual é a pedra que sustenta a ponte?- pergunta Kublai Khan.
–A ponte não é sustentada por esta ou por aquela pedra
- responde Marco-, mas pela curva do arco que estas formam.
–Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:
–Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.
–Polo responde:
–Sem pedras o arco não existe"
(As cidades invisíveis-Italo Calvino)

O que seria mais importante para ser analisado ao falar-se de um espaço? Qual o aspecto fundamental de um edifício? O que seria mais significativo em uma cidade ou numa paisagem?

Realmente analisar espaços dentro de um romance é uma tarefa delicada, que requer sutileza e percepção aguçada. A imagem de um espaço, uma paisagem, por exemplo, muitas vezes é inenarrável. Como a imagem de um filme mudo que pode dizer tudo sem nenhuma articulação sonora; roupas balançando em um varal, insinuando um vento não visível mas perceptível... Uma casa na beira da praia, batida pelo sol, refletindo o calor e o cheiro do mar...

No caso de uma cidade, segundo Nelson Peixoto, ao mapeá-la, simplesmente, perde-se a paisagem e ela passa a ser somente um espaço geográfico. Já ao ultrapassar-se a mera geografia do espaço observado, percebe-se as cores, odores texturas, clima...

Os espaços enquanto imagem falam por si mesmos, mas quando compõem um romance passam, através da linguagem literária, a dar as pistas para que o leitor possa senti-lo, captá-lo. Na linguagem literária espaço e tempo são indissociáveis, caminham juntos, unos e misteriosos entrelaçados com outros fios compondo a narrativa. No entanto, é possível puxar um desses fios a fim de melhor observá-lo. Projeta-se um objeto de análise mas têm-se a consciência da relevância de todos os outros dentro do texto.

Repetindo Osman Lins: "os espaços romanescos são espaços ficcionais, portanto apresentam-se sob um "olhar" especial, onde mais do que coisas os olhos têm impressões, impressões essas impregnadas por um espaço/tempo próprio de cada texto literário."

É o que se pretendeu com a leitura do romance escolhido; "A Geração da Utopia". Os espaços não deverão ser alvo de uma mera descrição ou enumeração dos objetos que o compõe, mas sim passarão pelo crivo da interpretação levando-se em conta a interação dos espaços com os personagens. Não seria possível deixar de ressaltar a temporalidade que perpassa todo o romance, portanto os personagens interagem entre si assim como com os espaços físicos e os espaços temporais.

Pepetela um dos autores mais conhecidos e premiados de Angola, possui um respeitável repertório de trabalhos literários principalmente no gênero de romances. Possuidor de uma profunda consciência política, faz parte do grupo dos escritores engajados, que fazem de seu trabalho com literatura uma forma de contribuição para conscientizar, divulgar e preservar a história de seu país.

"A Geração da Utopia", romance por nós enfocado, foi escrito no começo dos anos 90, em Berlim, quando seu autor recebeu uma bolsa de uma instituição alemã. Romance de cunho realista evidencia os percursos seguidos por uma geração de nacionalistas que tinham como projeto utópico a independência de Angola, essa geração chamada por Aníbal (Sábio), de geração da utopia corresponde a de 1950. O romance poderia ser classificado como amargo se não trouxesse em si a dose de poesia, bem distribuída responsável pelo equilíbrio entre a realidade e ficção.

O autor através desse trabalho, avalia e resgata fatos que favorecem a compreensão dos rumos escolhidos pelos personagens, que são a representação de pessoas reais e comuns que viveram esse período.

Distanciado do tempo das guerrilhas, já com a independência do país efetivada o autor lança um novo olhar sobre tudo aquilo que havia sido recoberto pelo sonho.

O romance é dividido em três décadas, sendo que cada uma delas se desenrola em um espaço diferente. Temos então: "A Casa"(1962)- "A Chana"(1972)- " O Polvo"(1982)- "O Templo"(a partir de 1991) .Nos fixaremos nos espaços sem esquecer que a análise temporal seria muito rica.

"A Casa" (1962)

O espaço que dá nome ao capítulo refere-se à "Casa dos Estudantes do Império", situada em Lisboa, representa um ponto de encontro de jovens africanos que sendo estudantes em Portugal ali se reuniam para comer, se divertir e fazer política.

Tanto o espaço como o tempo, descritos no romance, dão ao leitor uma idéia de como se desenrola a política salazarista e o clima de tensão e o racismo imposto pelo sistema colonial. O ambiente é a metrópole, carregada com todo preconceito peculiar do europeu frente ao africano. A cidade de Lisboa tem sua beleza apreciada, mas as observações são sempre carregadas de nostalgia das terras natais abandonadas.

Por ser um momento de tensão política nas colônias "A Casa" é um ponto bastante visado pela PIDE, fazendo com que gradativamente os estudantes se tornem cada vez mais apreensivos e cautelosos.

A Casa é descrita aos poucos, durante o capítulo e em várias passagens vamos conhecendo esse edifício por dentro. São alusões às a escadas que levam a um outro andar, um personagem que é apresentado ao leitor pois está sentado num sofá num corredor ou sala, estudantes jogam ping-pong, outros vão à cantina ou planejam um baile. O clima do espaço vai aos poucos se tencionando de acordo com o arrocho político de Salazar em função do descontentamento manifesto pelos colonos em África.

Podemos perceber pela composição das mesas nas refeições, por exemplo, as manifestações das diferenças étnicas comuns nos povos africanos. Apesar disso percebe-se a solidariedade e os projetos comuns que interagem nesse momento.

Assim sem nunca ter sido descrito como edifício, A Casa passa a se percebida pelo leitor e apresenta também as transformações políticas que estão ocorrendo no momento assim como as consequências nas vidas dos personagens, que também são em grande parte apresentados nesse capítulo.

A Chana (1972)

O espaço agora é africano, saímos da metrópole e nos encontramos em um complexo território . O tempo também já é outro, estamos em 1972. A descrição da chana é singular, uma vez que concretamente é um espaço deserto com areia e pouca vegetação e rodeado de floresta. Citando um trecho do romance, temos a seguinte definição:

"*A Chana não é um deserto, nada tem em comum com um deserto. A areia é um pormenor, não a alma do deserto. O deserto é um mundo fechado. A chana são vários mundos fechados, atravessados uns pelos outros. A complexidade da chana está na sua própria definição.*"

A complexidade desse espaço se reflete nas reflexões dos personagens que nela se encontram. A luta agora é real, os personagens centrais são os guerrilheiros, os pontos de vista defendidos no momento anterior se mostram alterados.

O sofrimento imposto pela guerra já não favorece o clima de solidariedade, a aridez do lugar se espelha nos sentimentos dos personagens, as rivalidades e incompreensões se intensificam. O projeto comum de uma nação livre vai gradualmente se esfacelando, deixando de ser coletivo.

Esse espaço africano é primitivo, e a exuberância da natureza faz o homem sentir mais fortemente sua miséria nesse momento...

O Polvo (1982)

Novamente em outro tempo, o espaço agora é uma pequena baía em Benguela, Caotinha, na qual se refugia Aníbal (Sábio), líder intelectual e guerrilheiro vamos encontrá-lo profundamente desiludido em sua lucidez observadora.

O ambiente que se descortina ao leitor é de profunda beleza. Puro, intocado, não conspurcado ainda pela mão do homem. Provoca a percepção do contraste entre o que poderia ser e o que é a verdadeira história.

O principal personagem, dentro desse espaço idílico, é dono de si mesmo, de seu tempo e a paisagem é um convite a filosofia, à qual Aníbal se entrega, confrontando os vencedores com os que foram vencidos outra vez.

Curiosamente o lugar escolhido por Aníbal, para viver sua decepção é a moradia de um Polvo com o qual se confrontou em criança e que ainda o persegue em pesadelos. O personagem acalenta o sonho de derrotá-lo e se prepara para fazê-lo, como se fosse retomar a luta pelos seus antigos anseios. Sucumbe a realidade da impossibilidade de lutar contra outra feras e parte para a destruição dessa figura mitológica para quem sabe resgatar dentro de si a utopia que parece perdida para ele.

O Templo (a partir de 1991)

Quarta e última parte do livro, temos como palco agora, Luanda. Angola está livre políticamente, mas prisioneira da miséria e da corrupção onde a decadência moral e a violência prolifera.

Toda urbanidade de Luanda é retratada em sua desolação, tudo está deteriorado, desorganizado, aí a tentativa de sobreviver é por si só uma crueldade. Já não nos deparamos com a possibilidade de sonhos, o projeto socialista pelo qual o povo lutou desapareceu, a tentativa de uma modernidade neo-liberalista engole a noção de solidariedade e o clima que se apreende nesse espaço é o de salve-se quem puder e como puder. Nem mesmo as observações tão sensatas de Aníbal traz um pouco de esperança nesse trecho do romance.

No entanto, em contraste a esse sinistro panorama, ainda vamos encontrar descrições poéticas sobre a beleza natural do lugar. Numa passagem tomamos contato com a seguinte observação de Malongo, um dos personagens do romance; citando:

"*Contemplou o azul do mar, a Ilha verde à sua frente, o vermelho das barrocas, o amarelo e cinzento dos prédios da marginal. Dali Luanda era um arco-íris numa concha*"

Dentro dessa paisagem de contrastes o leitor ainda se deparará com outro espaço "O Templo", que muito mais que uma construção, retrata a manipulação ideológica que um pequeno grupo pode exercer sobre uma população desencantada.

O povo desiludido sem perspectiva é cooptado pela "I greja da Esperança e Alegria de Dominus", cujo bispo, havia em 1961, militado no UPA sendo defensor da violência como método revolucionário e transformador. Profundo conhecedor da psique humana, aproveita-se de sua habilidade para falar ao povo o que ele quer e precisa ouvir nesse momento de profundo vazio.

Dominus (Senhor) quer que o povo seja feliz, libera as pessoas da noção de culpa pela busca do prazer e através de um discurso bem preparado, consegue fiéis que não só constroem o templo como se revertem em fonte de riqueza e poder para os fundadores da seita.

Se o romance terminasse definitivamente nesse capítulo, o leitor sem dúvida ficaria no mínimo amargurado, no entanto, o autor escreve um pequeno epílogo, deixando claro que a história não acabou e fazendo uma brincadeira com o início do livro, cuja primeira palavra é "Portanto" ele conclui que esse romance não poderia Ter um ponto final.

Dessa forma podemos pensar que o sonho não acabou...

Concluindo

Quisemos demonstrar através dessa breve análise a importância dos espaços romanescos na composição de um texto literário. No caso do romance analisado, a realidade, sempre

presente, reflete as impressões do autor na trajetória histórica de seu país , do qual participou e participa ativamente, embora hoje de maneira diversa.

Do encantamento dos anos 70 ao desencanto dos anos 90, o artista reproduz o contexto de uma sociedade fragilizada diante das dificuldades e sofrimentos impostos

pela guerra. Os espaços utilizados dão vida e substância ao enredo desenvolvido por ele, mas podemos conjecturar o quão diferente seriam suas abordagens se feitas por um autor cuja biografia e ou nacionalidade fosse outra.

Bibliografia

Abdala Benjamin Júnior- Via Atlântica- Lato Senso- Ed. De Textos- 1997

Bachelar Gaston – A Poética do Espaço- Ed. Martins Fontes Ltda.- S.P/S.P- 1993

Calvino Italo – As cidades invisíveis- Comp. Das Letras – S.P - !991

Lins Osman – Lima Barreto e o espaço romanesco – Ática – S.P 1976

Novaes Adauto – Ética – Comp. Das Letras – S.P – 1997

Pepetela – "A Geração da Utopia"- Publicações Dom Quixote – Lisboa – 1992

A *mise en abyme* de *Terra sonâmbula*

Paloma Vidal (UFRJ)

1

A leitura de *Terra sonâmbula* abriu-nos um leque de temas a serem explorados: a riqueza da linguagem poética e mítica, o retrato literário da guerra civil moçambicana, a pluralidade de narrativas, o papel definitivo da oralidade na literatura africana... Frente a tantas possibilidades, optamos por uma análise ao mesmo tempo específica e abrangente, isto é, a partir de um tema restrito, mas que diz respeito à estrutura da obra como um todo, procuramos abarcar alguns pontos essenciais do romance de Mia Couto.

O tema a que nos referimos é a *mise en abyme*, expressão já canonizada dentro dos estudos literários, mas que ainda assim não dispensa uma apresentação. Ela foi empregada pela primeira vez pelo escritor francês André Gide em 1893; ao comentar a composição de seu texto *La Tentative amoureuse*, Gide descreveu assim este procedimento: "Gosto bastante que numa obra de arte, encontre-se assim transposto, na escala dos personagens, o tema mesmo da obra. Nada esclarece melhor e estabelece com mais segurança todas as proporções do todo"[1]. Trata-se, portanto, de inserir uma obra dentro da obra, numa espécie de *emboîtement*. Tal estrutura pode também ser representada por um escudo, acolhendo em seu centro uma réplica em miniatura de si mesmo. Como o próprio Gide assinala, a *mise en abyme* já fora utilizada por escritores como Shakespeare em *Hamlet*, Edgar Allan Poe em *A Queda da casa de Usher* ou Goethe em *Wilhelm Meister*. Por viabilizar a pluralidade de narrativas, evidenciando a complexidade das relações escritor/obra/leitor, ela foi revalorizada pela literatura contemporânea.

Em *Terra sonâmbula*, a *mise en abyme* aparece na relação entre a história de Muidinga e os diários de Kindzu. A história de Kindzu desenvolve-se dentro da história de Muidinga e funciona como um espelho interno que reflete as vivências de Muidinga. Além disso, Muidinga, ao ler os diários, identifica-se com Kindzu pela correspondência entre as experiências dos dois, de modo que o amadurecimento de um corresponde ao amadurecimento do outro, numa aprendizagem que se dá por meio da leitura. Kindzu torna-se, assim, um duplo de Muidinga, pois, espelhando-se nele, o menino encontrará sua própria história. A presença do "duplo" é fundamental para a *mise en abyme*, pois é através dele que se efetua a passagem entre os níveis narrativos.

Partindo da *mise en abyme* central, constituída pela relação Muidinga/Kindzu, chegamos a algumas particularidades que dizem respeito não só a *Terra sonâmbula*, mas à literatura moçambicana como um todo. Em primeiro lugar, evidenciamos na escrita as marcas da oralidade, que traz consigo todas as tradições, os mitos, as lendas contadas de geração em geração. Em *Terra sonâmbula*, essa oralidade aparece na multiplicação incessante de histórias, o que nos faz atentar para uma *mise en abyme* específica dessa literatura. Em segundo lugar, percebemos que a *mise en abyme* pode funcionar como um meio para atingir um objetivo primordial de todas as literaturas africanas: a elaboração da história.

2

Inicialmente, gostaríamos de retomar o conceito de *mise en abyme*, observando suas particularidades. Lucien Dällenbach, no seu livro *Le Récit spéculaire*, define a *mise en abyme* como um espelho interno à obra que reflete a totalidade do relato por meio de reduplicação[2]. Essa definição, que tem como ponto de partida a nota do diário de Gide e o uso que críticos e escritores fizeram da expressão *mise en abyme*, procura ser o mais abrangente possível, contemplando as variações em torno dessa estrutura. Segundo Dällenbach, há basicamente três tipos de *mise en abyme*: a reduplicação simples, a reduplicação ao infinito e a reduplicação aporística.

A reduplicação simples é constituída por um fragmento que estabelece uma relação de similitude com a obra que o inclui. Assim, encontramos este tipo de estrutura em *Hamlet*, quando Hamlet encena a peça que deve incriminar Cláudio, retratando a própria trama da tragédia. Ou ainda, em *Um Amor de Swann*, que antecipa os temas principais da vida de Marcel. Este é propriamente o caso da obra dentro da obra.

Na reduplicação ao infinito, o fragmento, além de estabelecer uma relação de similitude com a obra que o inclui, ele próprio inclui um fragmento que estabelece com ele uma relação de similitude e inclui um fragmento que... e assim por diante. É a obra dentro da obra dentro da obra... ao infinito, como dois espelhos confrontados. Em *Contraponto* de Aldous Huxley, por exemplo, o personagem-escritor Philip Quarles imagina um romance infinito em que haveria um homem escrevendo um romance em que haveria um homem... T. Todorov, no seu texto "Os homens-narrativa", considera essa capacidade de se multiplicar infinitamente a essência das narrativas que utilizam o *encaixe*, como as *Mil e uma noites*. Embora Todorov não utilize a expressão *mise en abyme*, percebemos a correspondência entre o que ele descreve e a reduplicação ao infinito:

> Toda a narrativa deve tornar explícito o seu processo de enunciação; mas para isso é necessário que apareça uma nova narrativa em que esse processo de enunciação seja apenas uma parte do enunciado. Assim, a história que conta torna-se também e sempre uma história contada, na qual a nova história se reflete e encontra a sua própria imagem. Por outro lado, toda a narrativa deve criar novas narrativas: dentro de si, para que seus personagens possam viver; e fora, para que o suplemento que ela inevitavelmente comporta, possa ser utilizado[3].

Finalmente, a reduplicação aporísitica ou paradoxal ocorre quando o fragmento parece incluir a obra que o inclui, tornando a relação indecidível. Assim, em *Paludes* de Gide, o fato de que o narrador esteja escrevendo um livro que se chama *Paludes* faz com que, por momentos, os dois coincidam de forma paradoxal. Há, por exemplo, um trecho em que alguém diz ao narrador que ele deveria incluir tal coisa em *Paludes* e ele responde que isso já está ali. A qual *Paludes* está se referindo: ao de Gide ou ao do narrador? Outro exemplo deste tipo de reduplicação é a passagem nas *Mil e uma noites*, citada por J.L. Borges, em que o rei ouve da boca da rainha a sua própria história; ouve a história inicial que engloba todas as outras e que se engloba a si mesma.

3

Como já vimos, a *mise en abyme* principal de *Terra sonâmbula* ocorre entre a história de Muidinga e os cadernos de Kindzu. Muidinga é a voz que dá vida à narrativa de Kindzu. Uma narrativa que, por sua vez, reflete os temores e os sofrimentos de Muidinga, já que Kindzu também se confronta com os horrores da guerra. Ambos procuram uma saída para o estado em que se encontram, rodeados de destruição e morte; em volta de Muidinga:

> A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. Eram cores sujas tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui, o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte[4];

e em volta de Kindzu:

> A guerra crescia e tirava dali a maior parte dos habitantes. Mesmo na vila, sede do distrito, as casas de cimento estavam agora vazias. As paredes, cheias de buracos de balas, semelhavam a pele de um leproso[5].

As aventuras de Kindzu proporcionam a Muidinga um antídoto contra a estagnação de sua vida. "Letras do sonho", os cadernos de Kindzu penetram na vida de Muidinga para preencher o vazio de uma existência desmemoriada e sem esperança: "os cadernos de Kindzu se tinham tornado o único acontecer naquele abrigo"[6], diz o narrador. E mais adiante: "os escritos de Kindzu lhe começavam a ocupar a fantasia"[7]. Assim, até o final do livro haverá um jogo de alternância entre os capítulos dedicados a Muidinga e os cadernos de Kindzu. O paralelismo é rompido quando as duas narrativas se unem, ao descobrimos que a história de Kindzu faz parte da história de Muidinga ou vice-versa.

Tentando fazer uma correspondência entre o que dissemos antes sobre a *mise en abyme* e *Terra sonâmbula*, diríamos, em princípio, que se trata de uma reduplicação simples. Os cadernos de Kindzu são uma narrativa dentro da narrativa e, até certo ponto, refletem a experiência de Muidinga. Há um espelhamento entre as duas histórias, que se evidencia, como assinalamos, no nível da estrutura do livro (número de capítulos corresponde ao número de cadernos). Porém, a narrativa de Kindzu é evidentemente mais do que um fragmento-reflexo da narrativa de Muidinga. Não se pode dizer, como fazemos no caso de *Hamlet*, que há uma trama principal de que o fragmento é uma reduplicação. Por ser a história de Muidinga uma pura ausência – de memória e de esperança – a narrativa de Kindzu vai muito além do fragmento; ela é a própria história de Muidinga: "os escritos de Kindzu traziam ao jovem uma memória emprestada sobre esses impossíveis dias". Os cadernos devolvem a Muidinga sua existência, na identificação com Kindzu e na descoberta de sua verdadeira identidade.

Seguindo ainda a tipologia da *mise en abyme*, descobrimos uma semelhança entre *Terra sonâmbula* e as narrativas encaixadas descritas por Todorov. Assim como as *Mil e uma noites*, *Terra sonâmbula* possui a "dilatação incessante" das narrativas orais. Nas escritas marcadas pela oralidade, uma narrativa pode sempre levar a outra, pois há um excedente que fica fora do desenvolvimento fechado da intriga e que é completado por uma outra narrativa que, por sua vez, também é falha e precisa ser completada por outra. Assim, no relato de Kindzu, surge Farida, que relata sua própria história: "*Me chamo Farida*, começou a mulher o seu relato". Na narrativa de Farida, por sua vez, aparecem sua irmã gêmea, Virgínia e Romão Pinto que, mais adiante, também irão contar suas histórias. Como mostra Todorov, os relatos se encaixam por meio desses homens (ou mulheres)-narrativa: "o personagem é uma história virtual que é a história da sua vida. Qualquer novo personagem significa uma nova intriga"[8].

Há ainda outra aspecto das narrativas encaixadas que aparece em *Terra sonâmbula*: contar significa viver. Os personagens contam sua história em busca de um sentido para a vida. Contar é uma maneira de elaborar os traumas e de questionar a realidade. Este é o caso de Kindzu: "quero pôr os tempos, em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências", ele diz no início do primeiro caderno. Ou ainda de Farida: "ela só tinha um remédio para se melhorar, diz Kindzu, era contar sua história". "Divididos entre dois mundos", tanto Kindzu como Farida estão à procura de sua identidade. Na própria escolha da língua já se impõe o dilema: "esses fantasmas nos falam em nossas línguas indígenas. Mas nós já só sabíamos sonhar em português". A pluralidade de relatos de *Terra sonâmbula* evidencia a pluralidade de culturas e a necessidade de cada indivíduo de achar seu lugar nessa pluralidade.

Por outro lado, conta-se também para não sucumbir à realidade, para evadir-se dela. É o caso de Dona Virgínia que se refugia nos relatos para não ser vítima da violência que a cerca:

> Dona Virgínia amealha fantasias, cada vez mais se infanciando. Suas únicas visitas são essas crianças que, desde a mais tenra manhã, enchem o som de muitas cores. Os pais dos meninos aplicam bondades na velha, trazem-lhe comida, bons-cumprimentos. A vida finge, a velha faz conta. No final as duas se escapam, fugidias, ela e a vida[9].

Gaspar, por sua vez, é ameaçado de morte se não contar sua história, e ela deve ser alegre, porque, em meio da guerra, as crianças já conhecem de sobra histórias tristes. Porém, sendo também filho da guerra, o relato de Gaspar não pode ser menos triste do que o de todos os outros:

> Gaspar começou a medo. Contou a sua vida, sem esconder detalhe. Desfiou prosa por tempo. Quando se calou a chuva tinha parado. Os miúdos se entreolharam. Não tinham gostado, era uma estória triste. Nos dias de hoje, quem quer fantasiar desgraças?[10].

4

O último ponto que gostaríamos de tratar é o da relação entre a *mise en abyme* e a história. *Terra sonâmbula* é claramente uma crítica e uma revisão da história de Moçambique, mais especificamente de um período dessa história: a guerra civil. Para falar da "guerra que contaminara toda a terra", Mia Couto penetra nas contradições de sua terra. A forma que ele deu ao romance é inseparável do papel crítico que ele exerce.

É inevitável hoje que a literatura fale da história. Num período curto de tempo, o mundo vivenciou inúmeras guerras – guerras mundiais, coloniais, civis – que abalaram a ingenuidade diante do real. Na literatura, isso se manifestou como uma forte tomada de consciência do seu papel no processo histórico. A literatura não podia mais se dar o luxo de isolar-se dentro de uma realidade própria. A idéia de que a literatura cria suas verdades independentes e de que história e ficção são dois campos separados, foi fortemente questionada. Viu-se a necessidade, principalmente por parte dos grupos ex-cêntricos, como mulheres, negros, imigrantes, etc., de que a literatura fosse uma denúncia do *statu quo.*

A denúncia partiu de um questionamento da história como verdade fatual e absoluta. Os próprios historiadores promoveram esse questionamento que acabou os aproximando da literatura. Como determinar a verdade de um fato se tudo o que temos na história são relatos, e os relatos sempre podem ser ficcionais? Como estabelecer o limite entre o que consideramos fato e o que sempre se descartou como sendo ficção? Quem pode estabelecer esses limites? O que é, afinal de contas, a história oficial? Esse questionamento ganhou proporções muito amplas a partir de obras como as de Michel Foucault e Walter Benjamin. Foucault, em *A história da loucura*, colocou em evidência o processo histórico que excluiu a loucura em nome da racionalidade, mostrando que o que consideramos uma verdade absoluta da humanidade teve início no século XVII. Foucault sempre recorreu a textos de naturezas diferentes (literários, científicos, técnicos, etc) para fundamentar seu trabalho, sem privilegiar um em favor do outro, mostrando, pelo contrário, que os discursos só ganham seu valor de verdade em função de uma rede de poder. Por outro lado, Benjamin, em "Sobre o conceito de história", assinalou a necessidade de se romper com o *continuum* da história e com a idéia de progresso. A história é feita de rupturas (*descontinuidades*, na terminologia foucaultiana), de pequenos e grandes acontecimentos, de ruínas que o historiador tradicional junta e finge se tratar de um tempo homogêneo. É próprio dos revolucionários explodir esse *continuum* e enfrentar a história enquanto "tempo de agora".

A literatura, como dissemos, tomou parte nesse processo crítico. Retornou-se à história, mas sem o olhar ingênuo das literaturas históricas do século XIX. Mais do que isso, a literatura encenou o problema da separação entre ficção e história. Inserir esta última como componente fundamental de uma obra literária faz surgir imediatamente a questão: o que é história e o que é ficção? Admitindo as duas hipóteses – ser *ao mesmo tempo* história e ficção – a literatura encontra-se numa situação paradoxal. Diz Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo*: "Mais do que ambígua, a arte pós-moderna é duplicada e contraditória. Existe um repensar da tendência modernista de se distanciar da representação, repensar realizado por meio da inserção material e da posterior subversão dessa representação"[11].

Ficção e história se entrelaçam no romance de Mia Couto, afastando a perspectiva utópica, parcial ou panfletária. Pelo contrário, apresenta-se uma pluralidade de perspectivas; através da *mise en abyme*, promove-se uma intertextualidade que prefere muitas vozes à voz única, que opta por uma polifonia mais enriquecedora. Assim, temos um texto que valoriza a multiplicidade de raças, de versões, de histórias e de lendas que compõem Moçambique. Aliada ao uso do fantástico e à elaboração poética da linguagem, a *mise en abyme* viabiliza a criação de uma comovedora paródia da guerra civil moçambicana.

Notas

1. GIDE, André. *Journal*. Paris: Gallimard, 1992, p.41 (tradução do francês feita pela autora).

2. DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit spéculaire – essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977, p. 52 (tradução do francês feita pela autora).

3. TODOROV, Tzvetan. "Os homens-narrativa". in, p.93.

4. COUTO, Mia. *Terra sonâmbula.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 9.

5. Ibid., p.27.

6. Ibid., p.41.

7. Ibid., p.59.

8. TODOROV, Tzvetan. "Os homens-narrativa". op.cit., p.85.

9. COUTO, Mia. *Terra sonâmbula.* op.cit., p.192.

10. Ibid., p.199.

11. HUTCHEON, Linda.*Poética do pós-modernismo*, Rio de Janeiro: Imago, 1988, p.158.

A pedagogia do silenciamento:
da violência do opressor à resistência do oprimido

Maria do Carmo Sepúlveda Campos
UFF

> A língua materna do colonizado, aquela que é nutrida por suas sensações, suas paixões e seus sonhos, aquela pela qual se exprimem sua ternura e seus espantos, aquela enfim que contém a maior carga afetiva, essa é precisamente a menos valorizada. Não possui dignidade alguma no país ou no concerto dos povos.
>
> Albert Memmi

Esta reflexão sobre a representação da aprendizagem na ficção angolana centra-se na narrativa *A menina Vitória*, de Arnaldo Santos, considerada significante enunciação do processo de silenciamento veiculado pela instituição escolar no período colonial. Tal representação criativa e, ao mesmo tempo crítica, reconstrói, simbolicamente, o processo de colonização, permitindo ao leitor vislumbrar, desdobrando o tecido de que se compõe, tanto as transformações apresentadas pelos africanos que incorporaram a cultura estrangeira, elegendo-a como seu objeto de desejo, quanto a gestação do processo de resistência que preservou os valores culturais africanos e fortaleceu a luta pela independência.Nesse espaço em que a fala do opressor é silenciadora e o silêncio do oprimido assume variados sentidos, tornando-se tão ambíguo quanto as palavras, pode-se afirmar que

> o sujeito reporta-se a um sistema significante investido de sentidos: é o sujeito significante, sujeito histórico (material), posição sujeito que se produz entre diferentes discursos numa relação regrada com a memória do dizer face às situações, definindo-se em função de uma formação discursiva em relação às demais. (Orlandi, 1998, p. 20)

Assim, dependendo das opções ideológicas eleitas pelos sujeitos, definem-se, no texto, suas posições e delineiam-se diferentes discursos.

No contexto histórico da colonização, o homem africano que vê rejeitada sua herança cultural luta para manter sua identidade, filiando-se aos valores autóctones ou assimila a ideologia do poder passando a representá-la. Nesse cenário caracterizado pelo mascaramento cultural, pela busca de poder e pela resistência aos valores estrangeiros contracenam na narrativa ficcional de Arnaldo Santos: Vitória, opressor que silencia para excluir; Matoso, oprimido que resiste armando-se de silêncio; Gigi, que sem o poder adquirido pelo assimilado e sem o ódio característico do homem africano que se sente usurpado pelo colonizador, situa-se como portador da indefinição entre os dois mundos. Diferentes sujeitos, diferentes discursos.

A imposição aos naturais da terra de conteúdos estranhos, vazios de significado porque dissociados de seu contexto histórico – cultural, causou-lhes graves conflitos, já que estavam habituados a aprender através de experiências vivenciadas cotidianamente com os mais velhos — portadores da sabedoria. Com o passar do tempo, eles viram seus costumes renegados e a sua língua desprestiagiada, sua fala bloqueada nos espaços públicos e sua expressão prejudicada, encontrando-se, então, em uma encruzilhada: permanecerem fiéis ao seu mundo e continuarem vítimas das mais cruéis humilhações ou adaptarem-se aos novos costumes, vestindo a roupagem do *outro*, adotando seu discurso para ultrapassar a fronteira. Muitos africanos conseguiram fazer da assimilação uma arma para enfrentar o invasor: conhecendo a cultura de seu oponente e dominando sua língua, tornaram-se capazes de empreender contra eles uma luta em condições de igualdade, vinculando-se aos ideais de independência: Outros — caso bem representado na ficção de Arnaldo Santos através da personagem Vitória — de posse do idioma do colonizador, usaram-no para galgar os privilégios oferecidos pelo poder, tornando-se cúmplices dos dominadores no processo de opressão de seus irmãos. E aqui não podemos deixar de convocar Fanon:

> Il y a dans la possession du langage une extraordinaire puissance[...] Celui qui s'exprime bien qui possède la maêtrise de la langue, est excessivement craint; il faut faire attention a lui, c'est un quasi Blanc. (Fanon, 1952, p.14/16)

A menina Vitória assume o discurso autoritário, discriminatório, e extremamente repressor da educação formal introduzida pelos portugueses em Angola. Investindo-se do poder adquirido ao tornar-se professora — *Tinha tirado o curso na metrópole. (p.40)* —, acredita-se portadora do mesmo saber do colonizador e assume a ideologia dominante, fazendo dela sua bandeira exibindo em seu contato com os alunos uma prática discursiva própria do dominador, já que *o instrumento da prática política é o discurso. (Pêcheux,*

1969)

> Vergado na cadeira, não tirava os olhos do livro, nem mesmo quando a menina Vitória se referia a ele, quase sempre com desprezo, ao recriminar outro aluno [...] ele guardava-se cada vez mais à carteira, transido por aqueles comentários impiedosos. (p.40)

No conto de Arnaldo Santos, a professora Vitória, apesar de ser mestiça, é o espelho da cultura européia e, conseqüentemente, mecanismo de manutenção e reprodução do modelo repressor. Assimilando hábitos e posturas do *outro*, ela nega sua origem e toda a sua cultura. Não tendo desenvolvido ressentimento contra os conquistadores que exploram seu povo, deixa de atuar como elemento de resistência contra a dominação para ser, ela própria, símbolo da estrutura dominante. Aderindo ao jogo do colonizador, realiza um trabalho de silenciamento do oprimido, levando os alunos

> A interiorizar um conjunto de valores que, nos seus aspectos decisivos, contrastam com os que encontram em seu meio familiar, valores que eles notam ser especificamente europeus e contribuirem para tornar os Europeus tão fortes, tão inteligentes e tão poderosos[...] Aí está, antes de mais, um meio indireto de lhes sugerir que eles são de uma espécie inferior. (Zahar, 1976, p.92)

Desloca-se, pelo gesto de interpretação dessa personagem, a ótica do colonizado: o olhar de desconfiança que deveria ser lançado aos de fora — estranhos ao seu mundo — volta-se contra os seus iguais como forma de recusa de sua parte negra. Tal recusa não fica restrita aos valores culturais e ideológicos, patenteia-se, ainda, em sua aparência física, pois *renovava o pó-de-arroz nas faces sempre que tivesse um momento livre. (p.40)* Processo pelo qual esconde, envergonhada, sua *pele negra* para ostentar, com orgulho, sua *máscara branca* — passaporte para o mundo do poder.

Percebemos, assim, como a pedagogia do silenciamento, sinônimo, no caso em questão, de opressão e apagamento do negro, é representada no conto. Se, por um lado, temos a figura da mestiça bem sucedida por ter sido capaz de adaptar-se aos novos padrões culturais, por outro, temos os que, humilhados e ofendidos, nutrem em si o embrião da revolta, armando-se para lutar contra os opressores e, também, aqueles que — na fronteira entre os dois universos — não sabem de que lado fincar a tenda da sua identidade. Segundo Michel Pêcheux, (1975) *a identidade do sujeito resulta de sua identificação com a formação discursiva que o domina, sob forma de esquecimento, que funda sua unidade imaginária.*

Vitória — Gigi — Matoso podem ser vistos como distintas posições-sujeito que, mobilizados por diferentes formações ideológicas e mergulhados em redes de discursos que se entrecruzam no espaço social, constróem, como locutores, variados efeitos de sentido a partir do lugar que ocupam, representando desejos inconciliáveis no tempo-espaço colonial: o desejo de poder, o desejo de prazer e o desejo de liberdade. O poder, exigindo dos africanos a negação de seus iguais; o prazer, interditado para dar lugar a novas concepções de vida; e a liberdade como troféu a ser arduamente conquistado. Reunindo tanta diversidade, a sala de aula: espaço onde o poder acentua as diferenças e nega aos excluídos quaisquer possibilidades de prazer, forjando, com ódio, seres à prova de sofrimento que fazem do sonho de liberdade a grande motivação de suas vidas.

Vitória pratica um autoritarismo exacerbado que estende seus tentáculos ao mais profundo das personalidades de seus alunos negros inibindo-lhes a criatividade e a capacidade de expressão. Nessa escola é proibido falar a língua materna e ostentar com orgulho a origem africana:

> Porém, o seu azedume cresceu quando, tempo depois, o Matoso lhe respondeu distraidamente em *quimbundo O quê, julgas que sou da tua laia...!?* Daí por diante seu nome era jogado pela aula com crueza, criando um símbolo maldito. (p. 41)

Renovar a máscara branca com pó-de-arroz para ocultar sua cor, proibir a comunicação em quimbundo para negar sua língua de origem e silenciar os de sua raça são manifestações inegáveis de um processo de assimilação que só visa à promoção do colonizador. Por isso, temendo reprimendas e críticas, os aluno negros (ou mestiços) vão aprendendo, com as humilhações sofridas a cada dia, os sentidos do silêncio que os fortalece*: Mas o menino cafuso chama-se Matoso, o que, de início, pareceu ao Gigi insuficiente para justificar o seu mutismo (...) Pareces o Matoso a falar..., Sujas a bata com o Matoso..., cheiras a Matoso... (p. 40)*

O símbolo maldito compõe-se, pela ótica dessa personagem, de uma língua desprezível, de atitudes condenadas e, até mesmo, de um cheiro que caracteriza e estigmatiza uma raça. Parece impossível, para o portador de tantos traços negativos, enfrentar os colegas de cabeça erguida. Mesmo quando o Matoso calava os seus valores, inserindo em suas redações palavras do mundo que ela adotara, só conseguia recriminações: *Cada vez pior...! (p. 42)*

Diante do *círculo intransponível de desprezo* que ela erguia a sua volta *ele já não se debatia nem chorava.*

Apenas no rosto as suas feições endureciam sob a pressão dos maxilares contraídos.(p. 42) Porém, o silêncio de Matoso — gestado no ódio e na revolta — significa resistência à dominação, muito mais que submissão e entrega. Confirma-se aqui a afirmação de Eni Orlandi (1985) acerca da diversidade de sentidos que pode ter o silêncio, dependendo de suas condições de produção: *O silêncio imposto pelo opressor é exclusão, é forma de dominação, enquanto o silêncio proposto pelo oprimido pode ser uma forma de resistência.*

Matoso representa — com a revolta que desenvolve contra os agenciadores da cultura estrangeira — o avesso da menina Vitória, para quem o mundo do colonizador é modelo a ser imitado sem restrições.

À medida que a menina Vitória rejeita a expressão e a criatividade de seus alunos *marginais* não estimula o desabrochar de indivíduos autônomos, responsáveis e participativos na edificação de uma cultura, limitando sua atuação à formação de alunos apenas capazes de imitar e reproduzir o modelo por ela estabelecido. Com este conto, temos a representação, por excelência, da escola que inibe e conduz ao fracasso os menos privilegiados, acentuando, portanto, as diferenças sociais. Alunos criativos tornam-se tímidos pelos gestos silenciadores da professora:

> Nas suas redações, vagueava então tímido sobre as coisas, com medo de poisar nelas, decorava o nome das árvores, das aves, dos jogos descritos no seu livro de leitura. Esvaziava-se das emocionantes experiências de menino livre, agora proibidas e imprestáveis. (p. 42)

Para evitar a vergonha de ser duramente criticado pela mestra e ridicularizado pelos colegas, Gigi tenta renunciar aos seus valores e ao prazeres oferecidos pelo seu universo, procurando apagar de sua memória as cores e sabores do seu mundo e as emoções proporcionadas pelo contato com a sua realidade. Nega suas experiências significativas e profundas para *vaguear tímido* na superficialidade da imitação de um mundo que lhe é estranho e insignificante, fazendo uso de um discurso que não lhe é próprio e que portanto, não lhe permite expressar seus desejos e suas vivências. Neste caso, a ação de Vitória funciona como uma censura que

> estabelece os limites do dizer (...), impede o movimento de identificação do sujeito com formações discursivas proibidas (...) e o movimento de identidade do sujeito na sua relação com a história(...), trabalhando apenas o conjunto do dizível. (Orlandi, 1992)

A personagem Gigi situa-se entre o símbolo maldito e a possibilidade de poder, representando assim, a fragmentação do ser africano e sua indecisão entre o seu mundo e o mundo do *outro*. Em dado momento chega a acreditar que, superando o traço original de sua cultura, seria capaz de alcançar algum tipo de alegria:

> O Gigi naquele dia estava contente com o seu trabalho. O tema era sobre uma figura importante do Governo e ele não esquecera os adjetivos mais expressivos que na véspera a professora tinha proferido. Isso dar-lhe-ia com certeza satisfação. (p. 43)

Agradar para ser aceito passa a ser a posição de Gigi, porém, mais uma vez intransponível se torna o abismo que o separa do sucesso. No limiar da fronteira, uma figura que *parecia de pedra* barrava-lhe, friamente, a travessia: *Ouve lá ... tu julgas que ele anda sujo e roto como tu, e come funge na sanzala ... (p. 44)* Seu pecado — falha imperdoável — tinha sido *tratar por tu* a tão importante figura do governo, erro que o coloca, diante da turma, na mesma posição do Matoso*: deformado com uma caricatura. (p. 44)* Então, no auge de sua fraqueza e humilhação, Gigi — representação do colonizado — se dá conta de que o único caminho para reconquistar sua integridade é renegar o universo que o rejeita. Furor e indignação tomam conta do seu ser:

> Os seus músculos crisparam-se e o caderno começou a amarrotar-se-lhe nas mãos. Depois mal sentiu a violência da palmatória. Só nas faces a queimadura viva da humilhação, só nos ombros a responsabilidade de sua condição, de que ele não tinha culpa, mas que queria aceitar mesmo dolorosa como as pulsações que lhe ressoavam nas palmas da mãos inchadas. (p. 45)

Com a consciência de que é impossível mudar de pele para assemelhar-se ao *outro*, Gigi assume sua diferença e escolhe seu caminho. Ao lado dos que fazem do silêncio uma trincheira de luta, agora seu choro é de raiva e seu maior desejo é esconder sua angústia *com os olhos secos, enxutos, e orgulhosamente raiados de sangue, como os do Matoso. (p. 45)* Enfraquece-se o poder do silenciamento e extingue-se o lugar da indefinição, patenteando-se o tempo da resistência com o olhar de admiração lançado por Gigi aos seus iguais. Agora, o seu silêncio deixa de ser apagamento para ser resistência, pois neste caso, o silêncio *é materialidade significativa(...), é produção de sentido(...) é presença. (Orlandi, 1992)*

Como o discurso mudo e pleno de sentidos apreendido por Gigi no olhar orgulhoso de Matoso, muitos

outros se teceram no silêncio da resistência e, driblando a censura da colonização, forjaram, com dor e esperança, a independência dos angolanos.

Referências bibliográficas:

FANON, Frantz. Peau Noir, Marques Blancs. Paris: Seuil, 1952.

ORLANDI, Eni Puccinelli. O próprio da análise de discursos. Escritos n.º 3. Unicamp:Campinas,1998.

_____.A Fala de Muitos Gumes. Conferência apresentada em Curitiba, II Encontro de Semiótica, 1985.

_____.Cadernos de Estudos Lingüísticos. Campinas (19): 75-95, julho / dezembro 1990.

_____. As formas do silêncio: no movimento dos sentidos. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

PÊCHEUX, M. Analyse Authomatique du Discours, Paris: Dunod, 1969.

_____. Les Verités de La Palice. Maspero: Paris, 1975.

SANTOS, Arnaldo. Prosas. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.

ZAHAR, Renate. Colonialismo e Alienação. Trad. Amadeu Graça do Espírito Santo. Lisboa: Ulmeiro, 1976.

A questão do tempo em *Terra Sonâmbula*

Michel Lima Gonçalves
Universidade Federal Fluminense

Se houvesse uma linha infinita, ela seria uma reta, um triângulo, um círculo e uma esfera. Da mesma maneira, se houvesse uma esfera infinita, ela seria um triângulo, um círculo e uma linha.
Nicolau de Cusa

Antes de mais nada, gostaríamos de tomar de empréstimo algumas afirmações da física e da matemática para exemplificarmos o discurso:

1ª- - duas retas paralelas se encontram no infinito;

2ª- - todo segmento de reta faz parte de uma curva de uma circunferência maior no infinito;

3ª- - o círculo é uma figura geométrica perfeita, porque não há emendas.

O nosso estudo analisará a questão do tempo no romance **Terra Sonâmbula**, partindo das noções de tempo retilíneo e de tempo cíclico.

O Tempo Cristão __ A Linha e o Tempo Antigo __ O Círculo

O mundo antigo cria em uma concepção naturalista do tempo e da história, na qual espelhavam-se nas mudanças cíclicas das estações, na alternância entre dia e noite , dando um caráter repetitivo ao tempo. Havia mudanças mas não havia novidades.

Foi o cristianismo que, contrapondo-se ao mundo antigo, pagão, mudou esta concepção. Em vez do círculo, temos a linha.

Os teólogos cristãos, sobretudo Agostinho, baseados na tradição judaico-messiânica, deram um novo sentido ao tempo e à história. O mundo passava a ter um princípio – o passado – que apontava para o fim dos tempos – o futuro. A criação do mundo é a origem de tudo e o que decorre dela em diante concorre para o juízo final. O passado, o presente e o futuro foram ligados em uma seqüência compreensível, que não é simplesmente cronológica, mas sobretudo teológica.

Nesta concepção cristã, o tempo é retirado da esfera natural e é humanizado, mesmo que com orientação divina. É mostrado como linear e irreversível, ao contrário dos ciclos e recorrências do pensamento antigo. "Assim contrariamente as filosofias helênicas, que concebiam o tempo fechado num círculo sem saída e sem fim. O cristianismo atribui ao tempo o máximo de potencialidades e significação."(BIGNOTTO, 1996: p. 180.)

O mundo clássico acreditava no caráter cíclico da história e do tempo. Fortuna, deusa romana, era o rosto que fazia girar o ciclo da história. A Fortuna cumpria uma lei da qual não se pode escapar. Ela fazia girar a roda que estava em seu poder, mas não criava algo de novo, uma vez que o mundo está condenado à eterna repetição. A Fortuna não era como a Providência divina, uma intervenção de Deus nos negócios humanos, guiada por uma escatologia. Seus atos refletiam apenas a circularidade do tempo, mas deixavam aberta a porta para que os homens tentassem vencê-la.

O Tempo em *Terra Sonâmbula*

O romance de Mia Couto é composto de duas narrativas que, a princípio, possuem tempos distintos e lineares. Há um ponto de partida que desencadeia os fatos que compõem o romance: o machimbombo queimado.

A 1ª- narrativa - a de Tuahir e Muidinga – a ação é mais lenta, pois a terra é sonâmbula, está em transe, a sonhar, como se esperasse um novo tempo no qual a terra renasceria.:

> "Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. (...) A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca.
>
> (...)

> Um velho e um miúdo vão seguindo pela estrada. (...) Vão para lá de nenhuma parte , dando o vindo por não ido, à espera do adiante. (...) Vão na ilusão de, mais além, haver um refúgio tranqüilo." (COUTO, 1995: p. 9)

A guerra "mata" a terra e faz com que os locais tornem-se estrangeiros em seu próprio território. Muidinga e Tuahir, traçando-se um paralelo com **Vidas Secas** de Graciliano Ramos, são retirantes. Mas ao contrário da família da Fabiano e Sinhá Vitória, não fogem da seca, seu inferno é outro: a guerra . Como diz o Velho Taímo pelo relato de Kindzu, lido pela voz de Muidinga: "a guerra é uma cobra que usa nossos próprios dentes para nos morder." (COUTO, 1995: p. 19).

Mas a terra na verdade não está morta, ela se encontra em um estado letárgico, em um coma. É a forma de sucumbir. É o transe, o sonambulismo que faz com que a terra se movimente lentamente. Não são as personagens que viajam pela terra , mas sim esta que está a caminhar:

> "À volta do machimbombo Muidinga quase já não reconhece nada. A paisagem prossegue suas infatigáveis mudanças. Será que a terra, ela sozinha, deambula em errâncias? De uma coisa Muidinga está certo: não é o arruinado autocarro que se desloca. Outra certeza ele tem: nem sempre a estrada se movimenta. Apenas de cada vez que ele lê os cadernos de Kindzu. No dia seguinte à leitura, seus olhos desembocam em outras visões."(p. 121)[1]

O tempo nesta narrativa, assim como na terra, movimenta-se lentamente, quase parado. Tuahir e Muidinga estão vivendo em um eterno presente, onde não há muita perspectiva de um futuro. É um tempo a deriva.

Porém, a narrativa composta pelos Cadernos de Kindzu possui um tempo que movimenta-se mais rápido. É o passado - pois os relatos de Kindzu já aconteceram antes do tempo de Muidinga e Tuahir - que caminha freneticamente para o futuro. O tempo da memória. Esta é quem constrói a rede onde todas as histórias se articulam entre si. Ou seja, ela origina "a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração." (BENJAMIN, 1988: p. 211). Dialogando com o passado, Kindzu torna-se o presente e confunde-se com ele:

> "Quero pôr os tempos, em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências. Mas as lembranças desobedecem, entre a vontade de serem nada e o gosto de me roubarem do presente. Acendo a história, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz." (p.17).

Como diz Alfredo Bosi, "a memória vive do tempo que passou e, dialeticamente o supera."(p.27). Pois recorda-se agora o que viu-se outrora, criando a idéia do tempo reversível. Este concebe o tempo como seqüência, que é suprimida enquanto o sujeito rememora o passado, ou seja, vive a simultaneidade entre o antes e o agora.

A memória e o tempo reversível abrem caminho para outra noção de temporalidade encontrada no romance: o tempo mítico. O sonho é porta para chegar-se a esta percepção temporal: "Só recordo esta inundação enquanto durmo. Como tantas outras lembranças que só me chegam em sonho. (p. 24).

O Tempo Mítico

Nas sociedades africanas os velhos exercem um grande papel, são eles que detêm a sabedoria, conhecem a história de seu povo. Eles transmitem seus ensinamentos aos mais jovens. Ao contar suas histórias, resgatam através da memória toda a vivência dos antepassados.

O contato com os velhos, contadores de histórias, permite que haja transformações para além da realidade física, diferentemente das sociedades ocidentais nas quais o tempo é retilíneo e as transformações, o campo das mudanças está reservado ao futuro. Nas sociedades africanas, ou em quase todas, não existe a noção de futuro. A transformação acontece de forma simultânea entre o tempo real e o tempo ideal. Como dois mundos superpostos – o da ancestralidade, do tempo mítico, e o mundo real, do tempo sensorial - coexistindo.

E a ponte para estes dois mundos é feita pelos velhos: "... a razão deste mundo estava num outro mundo inexplicável. Os mais velhos faziam a ponte entre esses dois mundos."(p.18).

E este mundo mítico, da ancestralidade é habitado por espíritos dos antepassados, por seres que estiveram entre os viventes e que ao passarem pela morte não perderam sua autoridade. Pelo contrário, aquela legitima esta, pois agora todos que passaram pela morte fazem parte da tradição e podem ser invocados a qualquer momento. É como diz Bosi:

> "Os espíritos dos antepassados podem reaparecer quando chamados pelos crentes, porque tudo aquilo que eles foram não desapareceu: existe ainda agora, continua

> vivo. Os séculos não destruíram as entidades que neles viveram: o tempo ontológico dos espíritos está fora e liberto do tempo do relógio, embora possa habitá-lo e penetrá-lo nos momentos de epifania." (BOSI, 1996: p. 29)

O Círculo e a Linha

Chegamos a terceira noção temporal presente em **Terra Sonâmbula**: a circularidade. No início deste estudo vimos que o ponto de partida deste romance é o machimbombo incendiado, e que o texto de Mia Couto é composto de duas narrativas. A 1ª- narrativa possui um ritmo mais lento que a 2ª- narrativa. Mas as duas caminham com suas histórias e tempos, como duas retas paralelas caminhando para o infinito é o final do romance, pois as duas narrativas se encontram. Quando Kindzu em sonho vê sua morte e avista Gaspar e o machimbombo, voltando ao ponto de partida do romance, fecha-se o círculo. A reta narrativa que compõe o romance é na verdade parte de um círculo maior que tem como ponto de partida o já referido autocarro, mas que poderia ser outro ponto qualquer dentro da história, pois o círculo, fechado em si mesmo, não possui emendas, podendo-se escolher qualquer lugar para se percorrer sua circunferência.

Assim como o diretor macedônio Milcho Manchevski faz seu filme **Antes da Chuva**, no qual conta-se três histórias, tendo como início do filme uma foto de um jovem monge sentado. Esta cena irá ser retomada ao final do filme, mas não como uma fotografia, mas como uma cena real, sendo que não se trata de um *flashback*, mas de uma cena que aconteceu "a posteriori". Mia Couto faz o mesmo com seu romance, ou seja, "brinca" com a noção de temporalidade, recuperando ao final do livro o seu início, mas que já não é o mesmo porém outro.

Bibliografia:

BENJAMIM, Walter. *O narrador*. In: **Obras Escolhidas**. Vol.: I, 4ª ed. São Paulo:Brasiliense, 1988.

BIGNOTTO, Newton. *O círculo e a linha*. In: NOVAES, Adauto (org.) **Tempo e História**. 2ª- ed. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura / Companhia das Letras,1996.

BOSI, Alfredo. *O tempo e os tempos*. In: NOVAES, Adauto (org.) **Tempo e História**. 2ª- ed. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/ Companhia das Letras, 1996.

COUTO, Mia. **Terra Sonâmbula**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

GONÇALVES, Michel L. .**Mia Couto: a oralidade construindo o literário**. Comunicação apresentada no VIII Congresso da ASSEl, Rio de Janeiro, novembro de 1998.

KUMAR, KRISHAN. **Da sociedade pós-industrial à pós-moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre a voz e a letra**. Niterói: Eduff, 1995.

Notas

1. A partir desta passagem do romance de Mia Couto quando nos referirmos a ele indicaremos apenas a página sem dar a indicação bibliográfica.

Afrodicções: matéria de poesia.

Maria Nazareth Soares Fonseca
PUC - Minas

Sempre que as literaturas africanas de língua portuguesa são referidas, salienta-se seu envolvimento com o processo de formação de uma consciência de pertencimento a espaços definidos por larga tradição oral ou com particularidades que acentuam, nessas literaturas, a conquista de uma autonomia que se revela, principalmente, na apuração do trabalho de reinvenção verbal. No entanto, se essas vertentes podem nos fornecer alguma possibilidade de compreensão de aspectos gerais das literaturas africanas de língua portuguesa, certamente não serão suficientes para se apreenderem os diferentes modos como essas literaturas assumindo o desafio de se constituírem como diferença. Nas culturas africanas de língua portuguesa, as expressões de pertencimento e o registro da busca de identidade ganham significados ao mesmo tempo amplos e particularizados que englobam tanto os mecanismos de restauração de traços identitários, quanto os que almejam conquistar outros espaços onde a arte, num sentido amplo, e a literatura se deixam fluir em imagens não mais tão presas à realidade imediata. A escrita literária, ainda que atenta a "uma certa função de socialização"(Kandjimbo, 1997:34), assume o compromisso mais intenso com a palavra, com inovações de linguagem que se exibem na materialidade do texto escrito, em sua textualidade.

Questões relacionadas com a escrita literária e com feições dessa escrita que denotam uma preocupação mais intensa com a feitura do texto, com a arte de reinvenção da palavra, definem, neste trabalho, o propósito de acompanhar, ainda que de forma sucinta, o que se poderia denominar de dissensões poéticas, os modos como o poema volta-se para si mesmo, ainda que, em muitos casos, exponha-se a uma relação imediata do poema com realidade social nele latente. Textos escritos por poetas de Angola e de Moçambique serão intencionalmente referidos por se voltarem, mais especificamente, para a busca de outros modos de se pensar o fazer literário, mostrando-se mais atentos ao ato mesmo de construção de redes ardilosamente tramadas para colher, no real, o que não se vê a olho nu, como bem salienta Leyla Perrone-Moisés (1998:107). Esses poemas se querem distante às vezes do eterno turbilhão das guerras e se direcionam para a indagação do lugar de poeta e de poesia em sociedades que enfrentam sérios entraves à concretização de uma autonomia literária. Expõem uma autoconsciência, uma interrogação sobre si mesmos, ainda que aludem a indagações próprias de culturas que têm um número significativo de não letrados. Sobre essa situação de existência da literatura em sociedades em que a escrita, nos moldes legitimados pela cultura ocidental, pode ser, ainda, considerada um privilégio, é pertinente referir-se uma observação do crítico Pires Laranjeira. Retomando mais especificamente a realidade dos anos 50, nos países africanos de língua portuguesa, o crítico acentuou o lugar ocupado pela literatura, cuja divulgação delineava-se através de uma função restrita à aprendizagem escolar, que não chegava a desenvolver uma comunidade de leitores ou a fortalecer, de forma concreta, uma literatura tipicamente africana. O alto índice de analfabetismo em Angola (96,97%), em Moçambique (97,86%) e Cabo Verde (cerca de 80% de não escolarizados) pode explicar, no período assinalado por Laranjeira, a predominância de autores e de títulos europeus e o pouco conhecimento, entre a maior parte da população letrada, do que já se fazia nesses lugares em termos de literatura. Essa peculiaridade demonstra o fato de que a literatura, como instituição que engloba textos, leitores, críticos, professores, editoras e outros componentes ligados à produção e circulação de livros, tinha um lugar bastante restrito nessas sociedades. Esse lugar só irá se fortalecer de fato um pouco mais tarde, quando a literatura vai-se colocar como aliada do processo de libertação.

Constituem, por esses motivos, matéria de indagação sobre o lugar do poeta e da poesia, no período pré-independência, os poemas que formam a antologia d**e Poesia negra de expressão portuguesa**, organizada por Francisco Tenreiro e Mário Pinto de Andrade, no ano de 1953, cujo valor documental é acentuado por mostrar ao público de fora de África um tipo de literatura que é também uma tomada de consciência de problemas específicos das culturas africanas. Os textos da antologia em referência fundam um perfil de poeta comprometido com a valorização da cultura, mas, ao mesmo tempo, evidenciam os modos como as literaturas africanas de língua portuguesa, incipientes ainda, interagem com outras literaturas. Exibe-se, na antologia, um jogo de absorção e de transformação de textos, em que o fator identitário pode ser visto na esteira de movimentos de exaltação da cultura negra que eclodiam nos Estados Unidos e nas Antilhas Francesas e mesmo na Europa.

A explicitação do diálogo evidente entre os textos africanos, da antologia, e os movimentos ligados ao "Renascimento Negro" torna-se evidente com a inclusão de um poema do cubano Nicolás Guillén, a quem a antologia é oferecida. Essa homenagem pode ser entendida como um indicador de tendências que se vinham estruturando a partir do reconhecimento das virtualidades do povo negro, em concretas manifestações no campo das artes e da literatura. O aporte rítmico e sonoro da poética de Guillén ajuda a construir uma consciência estética e política visível nas mesclas culturais que o poeta cubano percebe em sua cultura constituída de "blancos y negros, todo mezclado", uma "... tierra mulata/ de africano y espagñol). Guillén faz-se porta-voz de uma expressão que celebra as sonoridades e o ritmo quente das festas

populares e traz para o corpo do texto literário os alaridos da rua e a expressão dos segmentos marginalizados. Como bem acentua o crítico Manuel Ferreira, na introdução que faz para a edição de 1982 da antologia de **Poesia Negra de Expressão Portuguesa**, Guillén não figura assim por acaso na abertura da antologia. Os poemas de **Motivos de son,** escritos com a mesma prosódia do povo negro de Cuba, e de **Sóngoro cosongo** explodiam em sonoridades, levando para a antologia os alaridos da rua, os pregões e cantos que podem ser ouvidos no poema "Son numero 6" , integrado ao livro. Entretanto, as reverberações sonoras aparecem em outros poemas, porque o impulso a uma expressão mais solta, mais atenta à performance das classes populares atravessa algumas das composições que formam a antologia organizada por Mário Pinto de Andrade e Francisco Tenreiro. Alda do Espírito Santo recorta, em "Lá no Água Grande", um cenário em que "negritas batem que batem co'a roupa na pedra/ Batem e cantam modinhas da terra". Agostinho Neto apreende os ruídos e sons das senzalas e casas do subúrbios das cidades, ainda que a intenção mais forte seja a de salientar a fermentação de um ideal que transgride os sons da marimba, da viola e do saxofone (Aspiração). O poema "Coração em África", de José Tenreiro celebra as "vozes d'Africa" espalhadas pelo mundo. E Noémia de Souza em "Deixa passar o meu povo" salienta os sons que invadem a noite moçambicana vindos dos bairros pobres de madeira e zinco. Nesse poema, os sons moçambicanos dialogam com vozes negras que entoam, no Harlem distante, a conclamação à liberdade. O refrão "let my people go" assume-se como expressão híbrida que expande os sentidos meramente históricos. Celebram-se os cantos, as vozes negras americanas e de Moçambique, nelas repercutindo, por certo, os motivos sonoros de Guillén que cadenciam feições de uma identidade africana:

> Yoruba soy, soy lacumí
> Mandinga, congo, carabali. (p. 57).

As vozes que entoam o canto de esperança, nos diferentes poemas que compõem a pequena antologia **Poesia negra de expressão portuguesa** anunciam, por esses elementos, uma dicção que será retomada, em outros momentos, por diversos escritores africanos, em cuja escrita pode ser ouvida ainda a "a fala ancestral que nas rodas, à volta das fogueiras, contava estórias..."(Padilha, 1995:92).

Onésimo Silveira em "Um poema diferente" (1975) formula imagens de poesia que, na África, precisa ser escrita "com batuque e tchabéta, "com saracoteio d'ancas e gargalhadas de marfim"(p. 56). António Jacinto, em "Poema da alienação" solta um verso "pobre roto e sujo" que percorre as ruas de terra batida dos musseques para resgatar os pregões dos vendedores e os cheiros que exalam das cozinhas. Com os sons e cheiros dos musseques o poema afirma uma concepção de poesia e delineia um perfil de poeta:

> *O meu poema sou eu-branco*
> *Montado em mim-preto*
> *A cavalgar pela vida .* (Andrade: 1975:177)

Essa poética, talhada em letra e voz, opera sempre em tensão, pois visa a inscrever, no universo da literatura, uma tradição de cantos e uma gestualidade. Mesmo quando não se faz mais tão urgente a busca de mecanismos que, no espaço da literatura, renovem o compromisso com a luta pela independência e com a construção das novas nações africanas, é possível ouvirem-se sons que, buscados na tradição oral, alcançam o texto escrito. Ruy Duarte de Carvalho nos dirá dessa procura de gestos e de palavras para a construção do texto literário:

Um texto é como um esforço de existir. A intenção de um lado, uma proposta vaga, uma moral herdada. Do outro lado o curso das palavras, a esteira do seu eco, os sons e os gestos seguidos uns aos outros, um som que pede um som e essa resposta e já um bolbo de emoção autónoma de força para florir madura, à revelia da intenção primeira. (Carvalho, 1988:9)

Nesse fragmento retirado da primeira parte d'"A aprendizagem do dizer festivo", o envolvimento do poeta com a criação do texto, com os alicerces de sua construção. A procura da palavra e de seus ecos, de sons e de gestos faz-se motivo de poesia e elabora-se como escrita do poema. O afastamento de uma intenção marcada, o esmaecimento de um sentido a ser construído na relação do texto com o referente sócio-político imediato desvelam virtualidades outras que se voltam para a exibição da feitura do texto. Nessa construção, vislumbram-se os ecos de uma moral herdada, a própria inscrição do poema no código que possibilita a sua construção e que ainda o obriga a dizer em português, "uma noção nyaneka" (p.11). Todavia, o uso da língua portuguesa dá-se em movimentos que distendem, tensionando, as palavras, mas não se mostra, em muitos outros escritores, como uma danação.

O poeta angolano João Melo, em "Arte Poética 72" (1989), se apropria da língua portuguesa para reforçar imagens de uma poesia "ferozmente angolana":

> *A minha poesia é angolana ferozmente*
>
> *Escrevo com medo e raiva*
> *E força e ritmo e alegria*

Escrevo com fogo e com terra

Escrevo sempre como se comesse
funje com as mãos

mesmo quando utilizo
garfo e faca.
(Melo, 1989:12)

Nas referências explícitas ao processo de criação do seu poema, o eu-lírico não se furta a mencionar elementos de uma poética que registra os modos de inserção do escritor no seu tempo. Uma intenção de ruptura com modelos legitimados fica evidente na aproximação entre "comer funje com as mãos" e fazer uma poesia "ferozmente"angolana.

A reflexão sobre o material de que se faz o poema, sobre a busca da palavra que permite a feitura do texto, freqüenta, portanto, a produção de vários poetas da nova geração de escritores africanos de língua portuguesa. De certo modo, esses novos poetas, pertencentes a uma fase já distanciada dos fervores da luta e do mapeamento dos caminhos a serem trilhados pelas jovens nações, resgatam algumas feições já pré-anunciadas mesmo quando o ardor da luta se fazia sentir nos versos dos poemas. Isso não quer dizer que a urgência da construção da nação, ao impor o compromisso do poeta com a realidade imediata esteja ausente nas produções mais recentes, quando ainda se percebe a relação entre o texto e o contexto focalizado. Pode-se dizer, entretanto, que alguns poetas contemporâneos procuram se libertar da camisa de força do compromisso imediato, "do fogo-fátuo de um triunfalismo sem mais sentido", como acentua o poeta moçambicano Luís Carlos Patraquim (Viegas,1989:8), e se voltam para a feitura de poemas em que se torna clara uma busca de sentidos menos rotulados. É interessante perceber que essa busca torna-se também, embora num outro sentido, outra versão de politização da escrita, marcando um compromisso do texto com os mecanismos de sua construção. Evidenciam-se, nessa arte poética, imagens que definem o fazer poético como trabalho, como criação de bens capazes de suprir as necessidades do homem e o poema quer-se lugar de exposição da matéria de que se serve o poeta. Essa visão, que insere a poesia num processo produtivo, ao se desgarrar da referência a uma situação identificável e se mostrar como uma tomada de consciência do compromisso do poeta com o seu texto, delineia formas de indagação sobre o lugar da literatura em lugares recém emersos de um longo período de lutas trágicas.

O poema "Novas ruminações", de José Luís Mendonça, de Angola, elabora-se como reconhecimento desses lugares em que a poesia mostra-se ainda como um dilema a ser enfrentado nesses novos tempos. O poema de Mendonça dirige-se para a observação do passado e para constatação de que as ações direcionadas a mudanças urgentes mostram-se já vazias de significado:

Mastigamos o vento
das bandeiras com olhos devastados.
Mastigamos o arado
do país ancorado aos bois de sol
Mastigamos a língua
Sentados na lavra da boca deserta(p.28).

Há uma desilusão disseminada no poema que, ao voltar-se para a realidade, expressa a inutilidade de ações desenvolvidas como empenho de organização do futuro. A voz poética informa sobre essas ações que, realizadas, não possibilitaram a concretização da "sagrada esperança" que sustentou a urgência das lutas de libertação.

Também o poeta moçambicano Jorge Viegas, em dois pequenos poemas, retoma essa mesma desilusão frente à vida. Em "Frieza", constata-se a ineficácia dos sentidos que podem ser construídos pela palavra:

E a nossa existência é esta.
Puramente se desfaz
Na neve das palavras que dizemos. (1986:30)

Em outro poema, o eu poético ressalta essa mesma inutilidade e, de algum modo, evidencia a ineficácia da palavra, sobretudo da palavra literária, de reorganizar o mundo. Por isso, seu poema faz-se como desmitificação da função eternizante da palavra e da literatura:

Acredito

Já todas as palavras foram ditas.
Já todos os poemas foram escritos.
Acreditas?
Acredito. (1986:65)

Já o moçambicano Luís Carlos Patraquim, ao retomar o fazer poético como mote para repensar o lugar do poeta e do poema num mundo que se desfaz como organicidade, volta-se ao manancial de sons e de gestos tomados como elementos de fertilização de sua escrita. Em poemas do livro *Lidemburgo Blues* (1997), há explícitas referências à palavra ancestral que a escrita não conseguiu abafar. É essa palavra majestosa (Mpurukuma, Língua, corpo quase,) que ressoa em alguns de seus poemas:

> *Quando a palavra surge, inteira, das águas*
> *E os espíritos batem a respiração do batuque,*
> *Ele tacteia os nomes nas abóbodas de sangue*
> *E entra pelo silêncio, dobrando-se*
> *Em número*. (p. 23).

Em alguns dos 7 blues que ressoam na primeira parte do seu pequeno livro, os sons das várias culturas que se deixam ouvir em seu país invadem os poemas que se constróem como lugar de encontros, travessias, cruzamentos:

> *Et pur, magno Pórtico onde*
> *Neither division nor unity*
> *Matters! Tu, Mufana que te atraves,*
> *Atira a pedra, rasga*
> *A textura opaca de tanto sangue*! (p. 21)

Poemas escritos por outro moçambicano, Eduardo White, se concretizam numa escrita que se quer em vôo, como animal alado, pássaro ("Voar é uma dádiva da poesia"). Em *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave, de 1996, e em Os materiais do amor seguido de desafio à tristeza, de 1996,* vislumbra-se a intenção do poeta de desgarrar-se da tradição da poesia engajada, que sustentou um canto de luta pela libertação do colonialismo português, e de trilhar outras vertentes sem o peso do compromisso social imediato. A depuração da forma que se constróem imagens de poesia e de poeta mostra-se como traço recorrente da poesia que se faz em Angola e Moçambique, embora ainda marcados intensamente pela guerras fraticidas.

Eduardo White pertence a uma nova geração de escritores que se formam na esteira de Luandino Vieira, de José Craveirinha e de escritores portugueses e brasileiros(Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto), que investem em processos altamente significativos de tensionamento da linguagem. Essa intenção poética que se faz na exploração profunda das possibilidades da escrita de abrir-se às sonoridades da fala e às coreografias do gesto, reformula os processos de assentamento da língua portuguesa em África.

Em obra de diferentes poetas contemporâneos observa-se uma maior exposição da angústia de criar, da descrição do processo criativo, do poema como metalinguagem. Por outro lado, acentua-se a busca de dados singulares que se fazem matéria de poesia, percurso diferenciados de afrodicções, num tempo outro onde a conquista necessária se inscreve no ato de domar a palavra, de transformá-la em possibilidade de se abrir a apelos outros, diferentes dos que conduziram a voz dos poetas aos campos de batalha. Os ventos desses novos tempos induzem o fazer poético a assumir a face multifacetada de espaços onde se mostram possibilidades de recriação de motivos de sons e de sopros de ouvido que elaboram percussões poéticas e cenários onde a palavra se expõe plasticamente. Luís Carlos Patraquim, no poema "Lidemburgo Blues – 1, nos diz dessas outras matérias de poesia que se vêm cultivando nos países africanos de língua portuguesa, quando pinta cenários inusitados com as letras do texto:

> *É onde a Ilha regressa por uma estrada de boieiros,*
> *A casa de caniço escorando-se frágil e tão dúctil,*
> *Na osteoporose de uma coluna que chia, tchaia*
> *Entre occipital e cóccix; um rumor – blood river! –*
> *E as rodas do grande treck*. (p. 13)

Diferentes dicções se anunciam nesse fragmento de poema em que a língua portuguesa se mostra confrontada com outros falares: as línguas africanas, a inglesa, o africaner. A linguagem poética se expõe entre pinceladas e grafias cuja expressividade é explorada numa forma de escrita que se expande em sonoridades. Distanciando-se dos sentidos previsíveis para tentar alcançar efeitos poéticos inusitados, imagens de poesia e de poema fazem-se assim com motivos de som herdados da tradição oral, mas também com ousada deliberação de escrita criativa.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário Pinto de. **Antologia Temática de Poesia Africana**; Na noite grávida de punhais. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1975.

ANDRADE, Mário Pinto de. E TENREIRO, Francisco (Orgs**.) Poesia Negra de expressão portuguesa**. (1953). Lisboa: - literatura, arte e Cultura, 1982.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Análise do discurso literário. In:

MARI, Hugo. **Fundamentos e dimensões da Análise do Discurso**. Belo Horizonte: Carol Borges, 1999. P. 259-267.

MOREJÓN, Nancy. **Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén**. La Habana: Casa de las Americas, 1994.

PATRAQUIM, Luís Carlos. **Lidemburgo Blues**. Lisboa: Caminho, 1997.

PERRONE-Moisés, Leyla. **Flores na escrivaninha**; ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VIEGAS, Jorge. **Novelo de Chamas**. Lousã: Tipografia Lousanense, 1986.

WALTY, Ivete, Curi, Maria Zilda. **Textos sobre textos**: um estudo da metalinguagem. Belo Horizonte: Editora Dimensão, 1999.

WHITE, Eduardo. **Poemas da Ciência de Voar e da Engenharia de Ser Ave**. Lisboa: Caminho, 1992.

WHITE, Eduardo. **Os materiais do amor seguido de O desafio à Tristeza**. Maputo: Ndjira, 1996.

Construindo uma identidade: um estudo comparativo

Kátia da Costa Bezerra

A década de oitenta em Angola pode ser caracterizada como um período de efervescência literária que implica no despontar de uma nova geração de poetas ligados aos diferentes grupos literários que surgem. Tratam-se de poetas que, como adverte Manuel Ferreira (1992), deixam de lado "um discurso de exaltação, quer do passado político, quer da luta ideológica" em prol de novas utopias, surgindo obras mais preocupadas com um "trabalho estético com a linguagem". Dentre estes poetas, depara-se com a presença de Ana de Santana e Paula Tavares que procuram através de seus versos articular a forma como as mulheres percebem o mundo em que vivem, explorando suas reações não só ao modo como estas têm sido tradicionalmente representadas na literatura, mas também aos aspectos do seu cotidiano ligados a uma tradição africana que as tocam mais diretamente[1].

Surgem, então, poemas comprometidos com um processo de questionamento, problematização e articulação de novos modos de ser e perceber o mundo. Em essência, a relevância de qualquer dinâmica que se volte para a questão da identidade fica evidente quando se tem em mente que as identidades são posicionamentos a partir dos quais os indivíduos interpretam suas vivências e o mundo ao seu redor, aprendendo a definir e a reformular seus valores e alianças (Satya Mohanty, 55). Desse modo, a articulação de novas e múltiplas identidades pode propiciar o desencadeamento de um processo de transformação por colocar em questionamento códigos e categorias que legitimam a forma como a sociedade é estruturada. Assim, quando indivíduos até então silenciados, posicionam-se como sujeitos, tomando a si a posição de autoridade e sendo capazes de expressar desejos e vivências próprias, desencadeia-se um processo que implica na recusa dos termos que os têm tornado "reconhecíveis" e na conseqüente elaboração de outros que fogem aos paradigmas impostos pelos códigos sociais. Um processo muitas vezes marcado por contradições e ambigüidades, uma vez que que reflete a forma como a sociedade está sendo vivenciada por esses indivíduos. Na verdade, trata-se de um mecanismo de descentramento que procura colocar em evidência o que permanecia nas margens, propiciando a emergência de modos alternativos e diferenciados de se ver e ler o mundo.

Logo, tendo por base esse contexto, o presente trabalho pretende observar como Rito de Passagem (1985), de Paula Tavares, dialoga com as imagens normalmente veiculadas na literatura e com elementos da tradição angolana[2]. Em outras palavras, tenciona-se verificar as estratégias de que sua poesia se utiliza para deconstruir imagens presentes nos textos coloniais assim como as formas de representação da mulher dentro da tradição e poesia angolanas, a partir de uma dinâmica que se esforça por construir novas e mais complexas e múltiplas formas de ser. Naturalmente, por causa do tempo, o trabalho se restringirá à análise de três poemas que estão localizados na terceira seção do livro, quando a voz poética mostra-se mais crítica.

Assim, voltando a atenção para a literatura colonial, depara-se com textos marcados pela presença de numerosos estereótipos. As mulheres africanas, por exemplo, são tradicionalmente retratadas como seres sexuais e mudos. Cumpre ressaltar no entanto que, como argumenta Abena Busia (1991) em seu estudo sobre a literatura colonial em língua inglesa, as mulheres africanas não estão ausentes dos textos, mas simplesmente excluídas dos círculos de poder e ação e silenciadas[3]. Nesse sentido, pode-se afirmar que nessas obras prepondera uma dinâmica que se preocupa unicamente com a descrição física das mulheres africanas, sem que seja feita qualquer tentativa de percebê-las na sua integridade e diversidade. Some-se a isso, o alto grau de exotismo como eram percebidas as colônias e seus habitantes e, mais especificamente, as mulheres.

Já no âmbito dos textos produzidos no período de luta pela independência, a imagem da mulher mantem uma forte analogia com a imagem da terra e do próprio continente numa percepção que pode remontar para os próprios valores culturais africanos. Como se sabe, antes do domínio português, preponderava em Angola uma agricultura de subsistência em que só se retirava da terra o que era necessário para a sobrevivência do clã. Nesse tipo de sociedade, a terra pertencia ao clã sendo considerada um elemento vital para a sobrevivência da comunidade. Nesse cenário, a mulher tem um papel crucial não só pelo fato da sociedade tribal basear-se num linhagem matrilinear, mas também pela importância da procriação (quantos mais filhos, mais braços para trabalhar). Conseqüentemente, tanto a terra como a mulher são marcadas como símbolos de fertilidade e fecundidade[4]. Em decorrência disto, a maternidade passa a ser percebida em muitas sociedades africanas como o elemento que define o significado do signo mulher, marcando seu status social e sendo um dado importante na cosmologia de muitas tribos africanas - uma percepção essencialista que se torna alvo de questionamento por parte de poetas africanas como Paula Tavares como se verá mais adiante.

Assim, em muitos dos textos produzidos no período de luta pela independência prepondera uma visão idealizada e romântica das mulheres. Uma tendência que pode ser percebida na forma como muitos poemas constroem uma imagística baseada numa equação que integra as figuras da mãe, da terra e do próprio continente africano. Em outras palavras, depara-se com uma conexão da mulher à figura da mãe que vai do "plano do indivíduo ao da nação e do continente", como argumenta Mary Daniel (1996), num processo de idealização típico da Negritude. Uma dinâmica que vai se fazer presente nos versos de poetas como Geraldo Bessa Victor que, em "Consagração Telúrica do Amor", por exemplo, declara: "Nesta noite de amor, aqui no chão deitados, / funde-se o cheiro do teu corpo virgem / com o cheiro da terra úbere", comparando mais adiante "o capim viçoso e esplêndido" à "carapinha" da amada. Tratam-se de versos, na verdade, marcados por uma visão simplista e reducionista e sem muito aprofundamento psicológico da mulher, embora reabilitem a imagem da mulher que passa a ser percebida de forma mais fiel se comparado ao que acontecia na literatura colonial.

Entretanto, a forma como Paula Tavares trabalha com a questão da sexualidade e de gênero em Rito de Passagem funciona como um mecanismo desestabilizador das leituras acima descritas por romper com as perspectivas tradicionais. O que se percebe em muitos dos poemas que compõem o livro é uma relação tensa marcada por um duplo mecanismo pois, ao mesmo tempo que tenta se filiar a um processo de construção da identidade nacional através do resgate das tradições e dos valores africanos, denuncia um mecanismo sexista presente em muitas dessas tradições que silencia as singularidades, angústias e sonhos das diferentes mulheres africanas.

Assim, em "COLHEITAS" (29) a voz poética traça de forma cruel o ciclo de vida das mulheres:

> De dez em dez anos
> cada círculo
> completa sobre si mesmo
> uma viagem
> nasce-se, brota-se do chão
> e dez anos depois o primeiro
> forma-se espera e cai
> por gravidade
> ao vigésimo oitavo dia
>
> entre dez em dez anos
> prepara-se
> para a semente
> a terra
> aos vinte surge
> o arado
> a chuva
> o sorriso
> ALGUNS DEZ ANOS DEPOIS
> ESPERA-SE O FIM
> de vinte e oito
> em
> vinte e oito dias

Neste poema, confronta-se com uma perfeita analogia entre mulher e planta como se pode perceber pela forma como as imagens são construídas. Assim, segundo a voz poética, a vida das mulheres obedece determinadas fases que correspondem a diferentes etapas, caracterizando-se por ser uma viagem em que "cada círculo / completa sobre si mesmo / uma viagem", ou seja, a vida das mulheres está dividida em etapas cíclicas e imutáveis. Desse modo, nos primeiros dez anos é a vida da rapariga que é retratada: "nasce-se, brota-se do chão". Na época da menarca, por sua vez, o primeiro óvulo/fruto "forma-se espera e cai / por gravidade/ ao vigésimo oitavo dia", ou seja, dá-se início ao ciclo mestrual. Trata-se, na verdade, de um período marcado por sentimentos de ansiedade e expectativa pela possibilidade de estar grávida como fica claro pela ausência de vírgulas separando os dois primeiros verbos. Além disso, a elipse da palavra fruto/óvulo ajuda a instaurar um clima de mistério e suspense. Nesse contexto, o útero transmuta-se na terra sempre pronta para a semente.

Todavia, somente aos vinte anos surge o arado (ferramenta que abre sulcos para a semente), a chuva (molha a terra) e o sorriso (o momento de prazer ou mesmo de alegria com a possibilidade de fazer germinar/gerar). A importância da agricultura na vida econômica e na cosmologia angolana podem explicar a forma como são construídas essas imagens. Entretanto, a escolha ganha um significado maior quando se reporta para o mito grego de Géia. No mito, segundo Junito Brandão (1986, 185), Mãe-Géia é a terra concebida como elemento primordial e deusa cósmica. Géia é mulher e mãe, uma vez que dela nascem todos os seres. Nesse sentido, o mito conta que, concorrendo para a mutilação genital do Céu (Urano), o sangue que saiu do ferimento do Céu caiu sobre Géia, fecundando-a. Fato que pode explicar a percepção

de Urano como a chuva que fecunda em que a chuva torna-se o símbolo do sêmen celestial. Some-se a isso o fato do arado simbolizar "uma atividade sagrada que torna a terra fértil" (Chevalier, 762), sendo muitas vezes percebido como um símbolo fálico que representa a ação do homem sobre a passiva terra/mulher (Chevalier, 763). Desse modo, essas diferentes leituras ajudam a construir uma imagística que reforça a estreita relação entre terra e mulher/mãe na sua função de germinar/gerar. Nesse contexto, o ponto dissonante surge quando o poema assevera que este período de fertilidade fica restrito a uma fase da vida da mulher. Não é por acaso que os versos 18 e 19 (escritos em caixa alta) alertam para o fim do período de fertilidade num prazo de dez anos quando a menopausa passa a ser compreendida como uma ameaça ao ciclo de reprodução - fato que implica na perda da importância da mulher como matriz de vida.

No entanto, em outros momentos, sua queixa volta-se contra uma existência totalmente centrada no homem em que sua fusão e anulação são totais. Trata-se, na verdade, de um "desossar" que, como acontece com o boi, fere como apregoa um poema que começa com uma advertência baseada na filosofia cabinda "As coisas delicadas tratam-se com cuidado":

> conduziste todas as minhas veias
> para que desaguassem
> nas tuas
> sem remédio
> meio pulmão respira em ti
> o outro que me lembre
> mal existe
> ……
> não bato a manteiga
> não ponho o cinto
> VOU
> para o sul saltar o cercado(30, 8-14, 18-21)

É importante observar como sua denúncia vem marcada pelo desejo de resistir e de procurar novos caminhos. Nesse sentido, o uso de "VOU" (verbo de movimento e que por estar em caixa alta reinforça uma decisão) antecedido por uma série de frases negativas marcam uma atitude de rejeição de um cotidiano e de valores que a impedem de transcender para outros espaços. A liberdade passa, então, a ser percebida como um ingrediente necessário para seu existir como deixa claro ao referir-se à ternura no poema que se segue:

> Em estado selvagem não morre:
> cresce
> reproduz-se
> transforma-se
> Cercada
> cristaliza,
> emudece,
> perde o brillho
> Esvai-se aos poucos, até ao fim. (31, 10-18)

Aqui, a contraposição que se estabelece na construção dos versos marca a diferença drástica entre a ternura em estado selvagem e aquela que aprisionada, morre. É interessante observar como o uso da vírgula no segundo grupo de verbos diminui a velocidade da leitura contribuindo, conseqüentemente, para a construção de um clima mais pesaroso, menos dinâmico.

É evidente, portanto, como os poemas aqui estudados podem comprovar, que o movimento de retorno acrítico à tradição como um ponto de partida para a construção de um novo conceito identitário, mostra-se um mecanismo bastante tensionado no caso das mulheres angolanas por tudo que existe de sexismo no bojo da tradição africana. Não se pode negar, por conseguinte, que a sociedade angolana ainda se mostra fortemente marcada por um sistema de estratificação e desigualdade de gênero no período pós-independência. Uma dinâmica que não deve causar espanto, uma vez que houve sempre a preocupação por parte de líderes revolucionários como Jonas Savimbi em respeitar as tradições como uma forma de atrair segmentos da área rural primeiro para a luta e, posteriormente, para o processo de reconstrução da nação (Bridgland, 290). Uma prática, na verdade, que, ao relegar as reivindicações das mulheres para um segundo momento, priorizando os "interesses nacionais", deixa antever quem é o sujeito do processo, ou seja, a partir de que perspectiva se efetua o processo de construção da "comunidade imaginada" (Anderson, 1983).

Assim sendo, a forma como a poesia de Paula Tavares reflete sobre o que é ser mulher na sociedade angolana torna muito mais complexa a construção identitária das mulheres, forçando, conseqüentemente, uma reconceptualização da metáfora da nação. Depara-se, portanto, com versos que falam da dificuldade em se adaptar a valores e imagens que tentam manter as mulheres presas em cercados. Amarras rejeitadas até no processo de escrita como pode ser percebido pela própria forma como Tavares organiza os versos na

página, uma vez que estes dançam na folha num constante movimento que se recusa a obedecer a qualquer tipo de convenção ou padrão. Esse constante movimento pode ser atribuído à necessidade de tentar captar a musicalidade própria do povo africano, mas também deve ser percebido como uma forma de escapar de qualquer tipo de cerceamento, mesmo o literário.

Como questão final, vale a pena lembrar que teóricos como Homi Bhabha (1986) têm caracterizado o discurso das minorias como estratégias de suplementaridade onde novos fatos e perspectivas são adicionados, provocando um questionamento da forma totalizadora e homogenizadora como a história é construída. Assim, a consciência quanto à importância de se problematizar a forma como a nação tem sido escrita explica a ênfase com que muitos destes discursos se queixam de uma "sintaxe de esquecimento" que persiste em omitir os momentos de luta e as especificidades de determinados segmentos da população, ou seja, denuncia uma sistemática que se recusa a perceber a história desses segmentos como parte integrante da narrativa da nação.

Nesse sentido, conforme demonstra a leitura dos poemas acima, vozes como a de Paula Tavares podem ser caracterizadas como estratégias de suplementaridade no momento em que, ao posicionarem-se como sujeitos da enunciação, procuram articular novas formas de identidade, problematizando o modo como as mulheres têm sido tradicionalmente percebidas pela sociedade angolana. Além disso, por não privilegiarem a questão racial na construção identitária, enfocando outros fatores como gênero e sexualidade, por exemplo, essas vozes tornam muito mais complexa e rica a concepção do indivíduo. Com efeito, essa preocupação em perceber as mulheres na sua singularidade pode ser visto, na verdade, como um mecanismo de resistência e contraposição a qualquer discurso que tente perpetuar e legitimar uma visão unífoca e totalizadora que persiste em manter espaços de exclusão e opressão como os versos de Tavares tão bem demonstram. Em outras palavras, seus versos denunciam um projeto de democratização social que ainda precisa ser concluído.

Bibliografia:

ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Spread of Nationalism*, London, Verso, 1983.

ANYIDOHO, Kofi, "Mythmaker and mythbreaker: the oral poet as earwitness", *African Literature and its Social and Political Dimensions*, (Ed. Eileen Julien, Mildred Mortimer e Curtis Schade), Washington, D.C., Three Continents Press, 1986, p. 5-14.

BRIDGLAND, Fred, *Jonas Savimbi: A Key to Africa*, New York, Paragon House Publishers, 1986.

BHABHA, Homi, "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern Nation", *Nation and Narration*, (Ed. Homi Bhabha), New York, Routledge, 1990 p. 291-322.

BRANDÃO, Junito S., *Mitologia Grega*, Petrópolis, Vozes, 1986.

BUSIA, Abena P., "But Caliban and Ariel are still both male: On African colonial discourse and the unvoiced female", *Crisscrossing Boundaries in African Literatures*, (Ed. Kenneth Harrow, Jonathan Ngate e Clarisse Zinra), Washington, D.C., Three Continents Press, African Literature Association, 1991, p. 129-140.

CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números,* (Trad. Vera da Costa e Silva et al.), Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1993, 7ª ed..

DANIEL, Mary L., "A woman for all seasons: Mãe in modern lusophone African poetry", *Luso-Brazilian Review* 33, 1 (Madison, 1996) 81-98.

DAVIES, Carole Boyce, *Black Women,Writing and Identity: Migrations of the Subject*, London and New York, Routledge, 1994.

FEIJOÓ, J. A. S. Lopito, "Poesia de amor dos anos 80", *Letras&Letras* 70 (Maio 1992) 9.

FERREIRA, Manuel, "A propósito da novíssima poética angolana", *Letras&Letras* 70 (Maio 1992) 8.

FINNEGAN, Ruth, *Oral Literature in Africa*, Oxford, Oxford UP, 1970.

LEITE, Ana Mafalda, "A poesia angolana da geração de 80", *Luso-Brazilian Review* 33,2 (Madison, 1996) 19-26.

LOEB, Edwin M., *In Feudal Africa*, Bloomington, 1962.

MARTINHO, Ana Maria, "Entrevista com Lopito Feijoó", *Letras&Letras* 70 (Maio 1992) 10.

---. "Novos poetas angolanos. No caminho doloroso das coisas?", *Letras&Letras* 70 (Maio 1992) 11.

MOHANTY, Satya P., "The epistemic of cultural identity: on **Beloved** and the postcolonial condition", *Cultural Critique* (Spring 1993) 41-80.

MORENO, Augusto, Cardoso Júnior e José Pedro Machado, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto, Ed. Confluência, 1945, 10ª ed.

REDINHA, José, *Etnossociologia do Nordeste de Angola*, Braga, Editora Pax, 1966.

RIBEIRO, José, *No Reino de Angola*, Rio de Janeiro, Editora Espiritualista, 1975.

TAVARES, Paula, *Ritos de Passagem*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1985.

Notas

1. Deve-se acrescentar que a importância de uma maior circulação e visibilidade de vozes femininas prende-se também ao fato de que na cultura angolana as mulheres sempre tiveram um papel ativo na construção, propagação e preservação de formas de literatura oral. Nesse sentido, a parca presença de poetas e escritoras na literatura produzida em Angola no período de luta pela independência ou mesmo no período posterior pode ser explicada pelo próprio processo de colonização que dificultou o acesso das mulheres à educação (Finnegan 1970). Não se pode esquecer que a mudança do registro oral para o escrito implicou na necessidade de aquisição de uma nova língua e de novas estratégias e que a educação das mulheres nunca foi uma prioridade do sistema educacional imposto nas colônias africanas.

2. Paula Tavares nasceu em 1952, sendo natural de Huíla, região ao sul de Angola. Paula Tavares é considerada por críticos e poetas como Feijóo um dos destaques dessa nova geração de poetas que surge nos anos oitenta. Atualmente, a poeta vive em Lisboa onde ela dedica-se principalmente à produção de textos críticos.

3. Ao comparar a forma como são retratadas as mulheres brancas e negras em muitos desses textos, Busia aponta para a maior marginalização das segundas pela cor de sua pele. Dinâmica também presente na literatura produzida sobre as colônias portuguesas em África.

4. Um exemplo da importância da maternidade na vida da mulher pode ser percebida por este trecho de um cantar de dor dirigida aos antepassados: "Podereis então permitir / que eu tenha ventre infecundo, / sujeita ao desprezo da lavra vazia / ou semente morta, / sem poder dar nome a um filho meu?"

Discussão da identidade açoriana na obra de Daniel de Sá:
Ilha grande fechada* e *Crônica do despovoamento das ilhas

Luiz Antonio de Assis Brasil

Daniel de Sá é escritor que, à semelhança de seus conterrâneos portugueses, pratica com igual desenvoltura uma grande variedade de gêneros. Este açoriano de São Miguel, entretanto, tem demonstrado uma atenção especial à narrativa de ficção, e importa agora destacar duas obras que, em maior ou menor grau, revelam facetas da identidade insular, em especial da ilha de origem.

Ilha grande fechada[1] mostra-nos a trajetória de um fiel a realizar a tradicional romaria da Quaresma, quando comunidades masculinas inteiras deslocam-se por toda a ilha, rezando e cantando de freguesia em freguesia; nesse peregrinar obsessivo, vão (re)conhecendo a sua ilha, e ainda melhor, a si mesmos, pois longos são os vagares, as noites em camas estranhas, as intempéries e os momentos de silêncio entre os cânticos e orações. João, o protagonista, já com a saudade conduzindo seus passos, acompanha a procissão dos orantes e ao mesmo tempo desvela seu passado; espera-o, ao fim do trajeto, o aeroporto, que o levará para uma viagem sem retorno, na qualidade de emigrante para o Canadá. Como gesto definitivo e trágico, sacrifica sua cadela, a simbolizar a quebra voluntária dos afetos que ficam. João, por isso, é um ser hamletiano, perdido entre a pequenez de sua ilha e a emigração, que transparece como algo rigorosamente inexorável e intransponível, a que ele se entrega como a um caminho sem volta. Coloca-se assim a evasão como um destino ao qual o açoriano se entrega com a fatalidade do cumprimento de um dever. O resultado é a errância, a transitoriedade e o permanente desejo da volta. Quando acontece, essa volta nunca é satisfatória: o emigrado jamais poderá deixar de ser *americano,* e mesmo que construa uma casa – em geral suntuosa – em sua freguesia original, contribua para a igreja e participe das festas coletivas, todos lhe conhecem a história. Intentando uma análise mais ampla, percebemos quanto os componentes tradicionais da literatura açoriana estão presentes nessa obra: a sensação de estar-se numa prisão, o desejo de evadir-se, a saudade a roer os calcanhares, a estreiteza do ambiente insular, a desconfiança das terras estrangeiras.

Já na *Crônica do despovoamento das ilhas,*[2] Daniel de Sá mostra-nos uma outra realidade: aqui já não há quem abandone a ilha, mas todos são prisioneiros desse cárcere que se circunda de infinitude por todos os lados. O título, grafado no singular, o é naquele sentido antigo: então temos *crônicas*, onze no total, que tratam dos teres e haveres açorianos, nomeadamente da ilha de São Miguel, mas cujos interesses vão além. No plano da linguagem, o Autor dá-se ao luxo de mimetizar o léxico e a sintaxe dos velhos papéis públicos e privados lusitanos, sem que isso comprometa a atualidade textual; isto é: percebe-se, nas linhas e entrelinhas, que estamos ante um escritor de hoje, que pensa e avalia mediante critérios de hoje. O resultado é uma prosa enovelada e tensa, plena de subentendidos, a tecer sua urdidura através de achados lingüísticos que, se guardam o sabor dos séculos, seduzem por sua brilhante modernidade. Não é, por certo, malabarismo ocioso ou mero exercício de escrita; para além de representar a recuperação da abundância semântica dos vocábulos e a revitalização de sua fraseologia habitual, significa uma profunda *intenção*.

No que toca à matéria, é preciso recordar que os Açores conviveram com o isolamento — e esse termo, no caso, nunca foi tão literal — e com os rigores de uma Natureza na qual os terremotos não pertencem apenas à História. Isso, essa particularidade, deu ao Arquipélago e à sua cultura uma singular *mundividência*, repetindo nas Ilhas o fenômeno que Alejo Carpentier atribui à América Latina: o convívio de todas as eras num mesmo tempo. Assim, falar do passado açoriano é, também, falar do seu presente, e referir-se ao presente é remeter inapelavelmente ao passado — e a recriação da linguagem arcaica, dentro dessa perspectiva, harmoniza-se ao conteúdo narrado, o que mostra a unidade e a solidez de propósitos do livro.

Daniel de Sá, como intelectual atento, sabe quanto sua terra é pródiga em fatos, e na *Crônica do despovoamento das ilhas* resgata o imaginário coletivo naquilo que tem de mais genuíno e identificador. São histórias que todos sabem – ou passam a saber -, buscadas nessa memória plural, em Gaspar Frutuoso, nos arquivos e na imaginação, dando-lhes um tratamento da mais intensa *possibilidade*. Se é elaborada a partir de episódios reais — contemporâneos ou pregressos — ou inventados, não deve ser motivo de indagação, portanto: estamos acostumados a isso de Homero a García Márquez. E não se pense em *ficção histórica*, é, sim, *ficção*, a ser avaliada sob critérios da ficcionalidade.

O *tom* narrativo é marcado na maioria das vezes pela sátira e pelo humor, tornando as crônicas matéria de fácil e prazerosa leitura, como se vê na quase-fábula *Dos escravos que eram gente*, no qual um servo troca de roupas com seu amo para que este não seja roubado, e acaba o servo por assumir a identidade do amo, que debalde tenta convencer os outros que não é o servo e sim o senhor, e nessa teimosia deve ser

conduzido a um convento, e de lá a um hospício, até que venha a admitir que é quem nega ser. Mas há também momentos reflexivos, em capítulos que ferem as cordas íntimas da *anima* açoriana, como a emigração, já vista aqui: na crônica-título do livro, e que o encerra, é narrada a calamitosa travessia do Oceano que faz José Belizário, em demanda do Brasil, no século XVIII. O leitor acompanha a palpitante e odienta viagem, em que o mal menor são os enjôos e a degradada comida, e na qual não faltam as doenças e as mortes derivadas da condição brutal em que são transportados aqueles que buscam lugar melhor para exercerem as suas vidas. Em *A glória de mandar*, e formando um *pendant*, o Autor discute a dialética entre a América e a Europa, pondo a nu a incompreensão dos primeiros povoadores relativamente aos indígenas, ensejando o comentário "... que o que mais faltou nesse tempo foi os novos senhores do Novo Mundo serem tão justos com os verdadeiros donos dele como entre si procuravam ser" (p. 181), o que vem a reforçar o juízo de Montaigne em seu ensaio *Dos coches,* no qual verbera as atrocidades cometidas pelos europeus contra os nativos americanos.

Há também momentos de lirismo, como em *Das infidelidades conjugais ou das fidelidades amorosas*; aí é contado um drama de paixão que ultrapassa todos os percalços de um meio conservador. Vejamos: Beatriz, mulher fidalga e casada, foge de Santarém com João de Guimarães, vindo o casal a estabelecer-se em São Miguel. Na fuga, levam muitos bens de Martim Anes — o marido —, inclusive um filho que não era dele. Julgando-se desforrado por ver-se livre do incômodo dessa pseudo-filiação, Martim Anes perdoa os adúlteros, o que leva João Guimarães a peticionar a D. Afonso V, pedindo-lhe que os perdoe, tal como já o esposo o fez. Viu sua ousadia compensada: a resposta, inédita num monarca austero e tão guerreiro, consente no indulto. Restabelece-se a paz, e *ita diis placuit...*

Há, igualmente, uma discussão a respeito das autoridades continentais em serviço nos Açores, civis ou eclesiásticas. Mandadas por Lisboa, interagem com a ambiência insular, o que se percebe em *Os justos e os pecadores*. Aqui, um "ouvidor teimoso" e um "corregedor desobediente" maltratam um ao outro, lançando excomunhões e interditos mútuos que se estendem ao povo, e tão ferozes que obrigam os povos de Ponta Delgada a fazerem requerimento a El-Rei para implorar que Sua Majestade ponha um fim aos seus penares. Em outra crônica — *Destemida gente* — vemos que, à falta de mouros para cortarem a cabeça, os ilhéus praticavam os *jogos de canas*, substituindo a energia bélica por algo mais sensato, embora ainda perigoso. Testas rachadas, membros lesados, tudo fazia parte de um ritual de aproximação entre as diferentes comunidades, propiciando cenas de rústico cavalheirismo. Os ressentimentos, porém, levavam a conflitos reais: Simão Lopes, juiz ordinário da Ribeira Grande, buscando desforrar-se de uma ofensa sofrida nos jogos, vem a ferir a Pêro Gonçalves, mas de imediato, liga-lhe as feridas, e, não satisfeito com esse gesto, manda-lhe o melhor médico da Ilha, que, por fim, trata cientificamente — digamos — do desafeto.

A destacar o profundo humanismo que informa os textos; estamos ante um desses escritores em que mesmo o humor e a sátira estão a serviço da reafirmação de valores essenciais como a vida e a dignidade, o que não é pouco em nossa época cínica. Todas suas personagens, plebéias ou *grandes*, parecem antes vítimas do que algozes, ainda que cometam eventuais torpezas. Não se trata de pieguice ingênua, o que tiraria sua importância, mas de uma real compreensão do homem e suas inseparáveis circunstâncias, e que nos Açores em especial são agudamente sentidas.

Bem pensado, este último livro de Daniel de Sá celebra uma espécie de exorcismo dos fantasmas ancestrais que pervagam as Ilhas, e não hesita tocar nas pedras de escândalo que há tanto incomodam, como, por exemplo, o Santo Ofício, a escravatura e os delitos de morte. Tudo é revisto sob uma óptica congruente e compreensiva, nada mais restando intocável.

O que acima foi dito e resumido poderia lançar a errônea impressão de que se trata de obra referente por exclusivo aos Açores; muito ao contrário: a interdependência com a realidade *continental* é flagrante, e nem poderia deixar de ser, visto que as Ilhas, em que pese a distância, guardam uma profunda relação com a Pátria, estabelecendo com ela um constante diálogo. Se a *Crônica* diz respeito aos Açores de modo direto, também diz à realidade portuguesa-continental e de além-mar, estabelecendo uma verdadeira ponte cultural entre as variantes geográficas e emocionais do idioma. Iríamos além: assumindo o *mote* açoriano, amplia-se para uma reflexão sobre o próprio homem e seu papel no mundo, o que lhe garante a universalidade.

Assim sendo, *Ilha grande fechada* e *Crônica do despovoamento das ilhas* completam-se no sentido de a primeira tratar de quem parte, e a segunda a de quem fica; a quem parte, é reservado o desgarramento, a perda da identidade e uma triste forma de viver; quem fica é compulsoriamente impelido a viver uma vida de pequenos afetos e grandes iras, numa sucessão quase previsível de eventos. Ao fim e ao cabo, ambas as obras tornam-se uma evidência de que a díade cárcere-infinito – tão bem tratada por José Martins Garcia[3] - é a eterna sombra a povoar os medos e ansiedades de quem vive na ilha e, ao mesmo tempo, demonstra – como diz o mesmo Daniel de Sá – que sair da ilha é a pior maneira de ficar nela.

Notas

1. SÁ, Daniel de. Ilha grande fechada. Lisboa: Salamandra, 1992.

2. SÀ, Daniel de. Crônica do despovoamento das Ilhas. Lisboa: Salamandra, 1995.

3. MARTINS GARCIA, José. Para uma literatura açoriana. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1987.

Entre o sagrado e o profano:
o homem divinizado de Mia Couto

Shirlei Campos Victorino
(Universidade Federal Fluminense)

Quem constrói a casa não é
quem a ergue mas quem nela mora.
Mia Couto.

Sabendo-se que o sagrado e o profano se constituem em situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da história, entendemos porque, para o homem divinizado de Mia Couto, o ato misterioso, isto é, a manifestação de algo diferente em objetos que fazem parte integrante do mundo "natural" é visto como um "sacramento", uma comunhão com o sagrado.

Com efeito, o homem, como sujeito da cultura, vê-se inserido numa rede de relações que ultrapassam as razões de viver e se inscrevem no espaço de transcrição simbólica da vida , num sistema de representações que não é dado ao homem, mas é por ele recriado (Cf. VAZ, 1988, 282). Assim, o que assegura a identidade cultural do indivíduo, integrando suas significações numa visão de mundo dada e determinada, a fim de ser reconhecida socialmente, é a crença religiosa.

Vale ressaltar que as diferentes experiências religiosas se explicam pelas diferenças econômicas, culturais, sociais e históricas. É nesse contexto que pretendemos discutir a face sagrada no cotidiano do homem africano, suas hierofanias, estendendo "a aproximação entre a teologia e a literatura, como forma de resgate da "condição humana" em sua espessura material e densidade simbólica". (BARCELLOS, 1998, 2)

Como sabemos, toda a sociedade humana necessita da permanência de valores morais e de normas de organização social, sendo a religião o elemento doador do sentido por excelência. Tanto é assim que, nos momentos de crise econômica e de graves conflitos sociais, várias igrejas africanas de origem cristã foram fundadas, agregando-se a elas, em menor ou maior grau, práticas mágico-religiosas ancestrais.

A proposta deste trabalho é analisar dois contos de Mia Couto, *Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?* e *Os pássaros de Deus*, do livro *Vozes Anoitecidas*, tentando depreender de tais narrativas algumas marcas temáticas e estruturais do sagrado com rosto humano, estudado por Luc Ferry em *O Homem-Deus ou o sentido da vida*, (1997).

Se o que é incompreensível é que o mundo seja compreensível (Cf. EINSTEIN, apud FERRY, 1987, 183), as narrativas escolhidas espelham o universo africano e revela a transcendentalidade que faz morada no foro íntimo do ser moçambicano, ensinando-lhe "a vislumbrar os brancos panos da outra margem" (COUTO, 1996, 13).

Dessa transcendentalidade nos fala Michel Meslin em *A experiência humana do divino* (1992, 59), dizendo que o sagrado não é captável em estado puro, mas se encontra na existência humana que o delimita ao concebê-lo. Neste ponto, pode-se resgatá-lo no coração dos homens, nos insondáveis mistérios que os cercam, no sonho, no mais inacessível, na travessia das margens.

Como relação, o sagrado pressupõe confronto, porque o homem se conscientiza de sua existência e se compreende pelo que diz e por suas ações. Logo, o que dá valor à vida e ao testemunho humano é o próprio valor do homem, o valor da cadeia de transmissão da qual faz parte, a fidedignidade das memórias individuais e coletivas, e o valor que se atribui à verdade numa determinada sociedade.

No caso africano não só a memória é estimulada como se estimula, também, a ligação entre homem-palavra, palavra-homem, que assume um valor moral e, sobretudo, sagrado, porque liga-se à origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Para o tradicionalista africano[1] a tradição oral é o conhecimento perfeito/total e funda-se na iniciação e na experiência, contribuindo para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana. Nesse sentido, os mistérios do sagrado se afirmam "como lugar de mediação, realizando-se numa sequência de ações humanas". (MESLIN, 1992,60).

É, justamente, esse ponto que a escrita cosmogônica de Mia recupera, pois ela não se cola ao texto, mas ao "láááá", carregando consigo a dinâmica narrativa que desconforta, que põe em estado de perda, faz vacilar as bases históricas, culturais e psicológicas do leitor (valores, lembranças), que faz entrar em crise sua relação com a linguagem, enfim, com a vida (Cf. BARTHES, 1977, 22).

Os textos de Mia trazem a magia, a língua recriada que se reveste de símbolo (seu e de Moçambique), a musicalidade, o ritmo. É o poeta a aflorar pelo entremeio, pelas fendas do discurso, pela recriação e vertigem das metáforas que potencializam para a abertura, levando-nos a preencher os brancos metafóricos do texto, não só pela linguagem, mas pelo caminho do sonho, dos segredos ritualísticos da magia africana e, com ela, estabelecer a ponte com o outro mundo, cruzar a fronteira.

Ouvir não é só ouvir, mas, primordialmente, deixar-se penetrar pelas palavras divinas que feito voz, desengrenam a realidade e fazem emergir a fantasia (Cf. PADILHA, 1995, 19), o excessivo que faz parte do cotidiano e dele não se afasta: "Existe no nada essa ilusão de plenitude que faz parar a vida e anoitecer as vozes", nos diz o contista no texto de abertura de *Vozes Anoitecidas*, congregando a poetividade com a dimensão crítica e reflexiva da linguagem

o poder de um pequeno é fazer os outros mais pequenos, pisar os outros como ele próprio é pisado pelos maiores. Rastejar é serviço das almas. Costumadas ao chão como é que podem acreditar no céu? (p. 93).

O homem, como "lugar onde o divino é, percebido" (MESLIN, 1992, 83), é o intermediário entre os espaços celestial e terreno. Nas fronteiras da sombra, a sua voz vaza o sol, torna-se pássaro, numa perfeita comunhão com o sagrado, como veremos no conto *Os pássaros de Deus*.

A relação simbiótica do homem com a natureza, "agora, podem se ir embora. A aldeia vai continuar, já o meu nome está no sangue da árvore"(COUTO, 1995, 77), traduz a transcendência acessível à experiência humana pois, "são valorizadas pelos homens e encaradas como pertencendo à categoria do sagrado, ou seja, a uma categoria que possibilita um sacrifício" (FERRY, 1994, 185).

O homem africano, religioso, acredita nesse humanismo transcendental, arriscando a vida por valores justificados, completamente imerso numa temporalidade lacunar, que recusa os argumentos de uma autoridade que não lhe satisfaz.

Vejamos o conto *Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?.* Nesta estória, a personagem principal, incitado pelo concunhado, quer descobrir se sua mulher, Carlota Gentina, era uma fenticeira. A descoberta só seria possível se lhe fosse causada uma dor funda, o que ocorreu com o derramamento de água fervendo (por parte do marido) sobre o corpo da mulher. O grito esperado não veio e, ali, ela permaneceu muda, "Nome sem pessoa: só um sono demorado no corpo" (88).

A narrativa, apoiando-se no humano-social (e aí reside o sagrado como crítica e superação das barreiras sociais) delineia o ser moçambicano num espaço definido cuja história torna-se plural, porque ele é "mulato não de raças, mas de existência" (85).

Deste modo, julgado por leis que não as suas, este ser grita pelo retorno ao mundo que lhe oferecerá o ventre, acolhendo-o em sua individualidade:

Sou filho do meu mundo. Quero ser julgado por outras leis, devidas da minha tradição. O meu erro não foi matar Carlota. Foi entregar a minha vida a este seu mundo que não encosta com o meu. Lá, no meu lugar, me conhecem. Lá podem decidir das minhas bondades. Aqui, ninguém. Como posso ser defendido se não arranjo entendimento dos outros? Desculpa, senhor doutor: justiça só pode ser feita onde eu pertenço. Só eles sabem, que afinal, eu não conhecia que Carlota Gentina não tinha asas para voar. (94-5)

A personagem nos coloca na história de seu mundo e, nesse momento, são as nossas vozes que anoitecem porque à deles começam a acordar, indiciando uma nova era que se afirma pela conscientização da plenitude da vida, pois "não chega ficar vivo. Palavra de minha honra. Viver é mais". (127).

Nesse conto, é impossível dissociar-nos da ideologia que, como quadro referencial normativo, não implica numa coerência teórico-prática. Imbuídos dela, nos esquecemos dos atores concretos que sofrem sua incisão e somente nos damos conta, quando emerge uma voz que questiona a imposição:

Afinal, estou aqui na prisão porque me destinei prisioneiro. Nada, não foi ninguém que queixou. Farto de mim, me denunciei. Entreguei-me eu mesmo. Devido, talvez, o cansaço do tempo que não vinha. Posso esperar, nunca consigo nada. O futuro quando chega não me encontra. Onde estou, afinal eu? O lugar da minha vida não é esse tempo? (86).

Transcendência revelada pela consciência da altura infinita, a personagem do conto quer "aprender a ser árvore" (93), representando o símbolo do homem que se volta para o céu, preso pelas raízes.

O transreal assume-se no cotidiano, pois

Aquele que se eleva subindo a escadaria de um santuário, ou a escada ritual que conduz ao céu, deixa então de ser homem: de uma maneira ou de outra, passa a fazer parte da condição divina. (ELIADE, 1996, 101).

A que corrobora a arguta reflexão de Luc Ferry:

(...) é a partir do humano enquanto tal e do seu próprio interior que se desvenda uma certa idéia do sagrado. (1997, 43).

Sagrado revelado por Mia, encontrando eco no realismo das ações das personagens e na construção do mundo moçambicano em sua imagética e concretude.

Toda tradição africana instaura uma visão religiosa do mundo. O universo visível liga-se ao invisível, constituindo a unidade cósmica. Tanto o comportamento do homem em relação a sí mesmo, quanto ao mundo que o cerca assumirá um caráter ritualístico, de exemplaridade e verdade, verdade absoluta.

Mia, através do mito, quer fundar a sua verdade que se sobrepõe aos espaços e tempos e assim "retoma coisas vividas, sofridas, vistas e sabidas tanto no cotidiano concreto como no foro interior de cada um". (LEPECKI, 1988, 177).

No conto, *Os pássaros de Deus*, vemos a irrupção do sagrado que abre a comunicação entre o céu e a terra, possibilitando a passagem, ontológica, de um modo de ser a outro.

Foi então que um pássaro enorme passou no céu, parecia um rei satisfeito com sua própria grandeza. O bicho, no alto, segurou-lhe os olhos e uma inquietação estranha nasceu dentro de si. (58-9).

O pássaro é o portador de uma significação religiosa, revela a sacralidade do lugar, orientando o homem ao encontro de um ponto fixo.

Em Gênesis (**1**,1) o espírito de Deus paira como um pássaro, sob as águas primordiais[2]. No conto estudado, também um pássaro pairou sobre o rio no qual Ernesto Timba media a sua vida: uma vida de seca, de fome, de sombras. Assim, frente ao céu, o homem "descobre ao mesmo tempo a incomensuralidade divina e sua própria situação no cosmos.(...)O céu revela, por seu próprio modo de ser, a transcendência, a força, a eternidade" (ELIADE, 1996, 101).

A crença do homem ultrapassa a sua condição de ser finito, pois atento aos desígnios divinos, sabe que a sua vida está para mudar:

– Suca pássaro, vai donde vieste!

Mas o pássaro deu meia volta e regressou ao barco. O pescador voltou a enxotá-lo. Outra vez, o mesmo regresso. Ernesto Timba começou a sustar.

– Maldito pássaro, volta na tua vida.

Nada, o pássaro não se mexia. Foi então que o pescador suspeitou: aquilo não era um pássaro, era um sinal de Deus. Esse aviso do céu havia de matar, para sempre, o seu sossego (59).

O pássaro sagrado faz do pobre pescador do rio, um ser aurático porque escolhido para ser o hospedeiro dos enviados de Deus. Instala-se, nesse momento, a fusão entre o espaço celestial e terreno pois "se os homens aceitassem despender a sua bondade para com os mensageiros celestes, então a seca terminaria e o tempo da chuva iria começar" (61).

Simbolizando a força e a vida, o pássaro é símbolo de fecundidade na arte africana. Conjugado com o rio e o fluir de suas águas, é símbolo da existência humana e do curso da vida com a sucessão de desejos, sentimentos, intenções, a variedade de desvios, servindo de ponte para a travessia de uma margem a outra.

Nos *pássaros de Deus*, a manifestação do sagrado, orienta o caminho e a ação humana, porque "a verdadeira bondade não se mede em tempo de fartura mas quando a fome dança no corpo dos homens" (idem).

A morte do pássaro não poderia dar-se, nem mesmo para saciar a fome da família, visto que ele representava a sacralidade do espaço (era guia e mensageiro) e, deste modo, precisava ser conservado sob pena de ruptura com os Deuses. A violação das leis sagradas faz emergir o caos e, nesse distúrbio, é o homem – guardião do criador – quem irá restaurar o equilíbrio perturbado , a fim de reestabelecer a harmonia.

– Vais zangar, eu sei, Vais castigar os teus filhos. Mas olha: estou pedir desculpa. Faz morrer a mim sozinho, eu. Deixa os outros no sofrimento que já estão sofrer. Mesmo podes esquecer a chuva, podes deixar a poeira encostada no chão, mas faz favor, não castigues os homens desta terra. (63)

A ação da personagem é perpassada por um profundo sentimento religioso que estende-se ao humano, ao

seu sagrado respeito pelos desígnios de uma força que lhe é superior, mas que encontra acolhida no corpo frágil, no seu coração. A atmosfera do sagrado adere-se à vida humana em toda a sua plenitude. Vale lembrar aqui, mais uma vez, as palavras de Luc Ferry, referindo-se à divinização do humano.

(...) se o divino não é de ordem material e se a sua "existência" não é a do espaço nem a do tempo, então a partir de agora é necessário situá-lo no coração dos homens e nas transcendências que eles percebem em si mesmos e que essas transcendências lhes pertencem mas que lhes escapam para sempre". (1997, 190).

O reino imaginário de Mia, a religiosidade nos contos estudados, são instrumentos de revelação do real, onde personagens, em "flagrante infância, sempre arrebatados pela novidade de viver"(COUTO, 1996, 9), nos ensinam a ver além do visível, porque "nós temos olhos que se abrem para dentro" (idem).

É isto, talvez seja exatamente isto, a verdadeira divinização do humano.

Referências Bibliográficas

José Carlos Barcellos. *Literatura e Teologia:* aproximações, 1998, (texto policopiado).

Roland Barthes. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1997.

Jean Chevalier, et al. *Dicionário de Símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 12ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

Mia Couto. *Vozes Anoitecidas*. Lisboa, Caminho, 1987.

_____. *Terra Sonâmbula*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.

_____. Estórias abesonhadas. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.

Mircea Eliade. *O sagrado e o profano*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

Luc Ferry. *O homem-Deus ou o sentido da vida*. Porto, Asa, 1997.

História Geral da África. São Paulo, Ática, [Paris], UNESCO, 1982

Maria Lúcia Lepecki. "Vozes Anoitecidas, o acordar". In: *Sobreimpressões*: estudos de literatura portuguesa e africana. Lisboa, Ed. Caminho, 1988.

Michel Meslin. *A experiência humana do divino*. Petropólis, Vozes, 1992.

Henrique Cláudio de Lima Vaz. *Escritos de Filosofia*. São Paulo, Loyola, 1988.

Laura Cavalcante Padilha. *Entre voz e letra*: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói, EDUFF, 1995.

Notas

1. Tradicionalista africano é aquele detentor do conhecimento a ser transmitido pela tradição oral.

2. Cf. Biblia Sagrada. São Paulo: Editora Ave-Maria, 75a ed., 1993.

José Peixoto do Amaral: meia hora de enfado

Hélder Garmes

No decorrer do século XIX, o império português desdobrou-se em duas marcadas áreas intelectuais, constituindo um eixo oriental e um eixo ocidental. Do lado ocidental estava Angola, Cabo Verde, Guiné e São Tomé e Príncipe. Do lado oriental, Goa, Macau, Timor e Moçambique.

Se o eixo ocidental manteve como centro a própria metrópole portuguesa, o eixo oriental, devido ao seu isolamento, ganhou maior autonomia e sediou-se em Goa. Foi na foz do rio Mandovi que grande parte dos literatos daquelas colônias orientais tiveram sua formação. Apenas a título de exemplo, podemos lembrar o fato de os três periódicos ilustrados e literários mais importantes daquelas localidades terem sido fundados por homens que nunca chegaram a estudar na metrópole, como foi o caso de Júlio Gonçalves, que criou *A Illustração Goana* (1864-1866) em Goa, ou o de José Gabriel Fernandes, que pôs em circulação o *Ta-ssi-yang-kuo* (1863-1866) em Macau, ou ainda o de José Pedro da Silva Campos Oliveira, que fundou a *Revista Africana* (1881,1885,1887) em Moçambique. Todos tiveram sua formação intelectual em Goa.

Mas nossa intenção nesta comunicação é tratar especificamente de Moçambique e, mais especificamente, de um dos expoentes da imprensa literária daquela colônia que, ao que tudo indica, tivera sua formação na metrópole e, por conta disso, ganhou uma posição peculiar e, como veremos, uma função diferenciada naquele cenário intelectual.

Falemos um pouco da imprensa periódica oitocentista de Moçambique. Esta teve sua origem no *Boletim do Governo da Província de Moçambique*, publicado primeiramente em 13 de maio de 1854 por ordem da metrópole portuguesa, medida válida para todas as outras colônias lusitanas, que receberam máquinas impressoras pouco antes ou depois desta data.

Não demorou muita para que iniciativas particulares ganhassem espaço no periodismo moçambicano e assim surgissem ali outras publicações. Formou-se, a partir daí, um pequeno grupo de literatos que acabou por ser o responsável pela maior parte da produção jornalística naquela colônia durante o século XIX, toda sediada na ilha de Moçambique, então capital da província.

Tal grupo teve sua espinha dorsal nas figuras de Francisco de Paula Carvalho, João Sinfrônio de Carvalho e Joaquim José Lapa. Esses três empreendedores estiveram na direção do *Noticiário de Moçambique* (1872-1873), depois na do *Jornal de Moçambique* (1873-1875) e, finalmente, na do *Africa Oriental* (1876-1887). Poderíamos tomar essas três publicações, que recobrem um período de dezesseis anos, como um único e mesmo periódico, já que houve uma continuidade em termos ideológicos e de programa, isto é, eram publicações paragovernamentais, que não faziam frente aos desmandos da administração portuguesa, procurando apenas comentar genericamente alguns problemas portugueses ou locais, noticiar os parcos eventos sociais moçambicanos e ilustrar o leitor com curiosidades e com um pouco de literatura. Como colaboradores assíduos nessa última tarefa encontramos o referido Campos Oliveira e também José Peixoto do Amaral, dois grandes nomes da imprensa literária moçambicana daquele momento.

É deste último que pretendemos falar nesta comunicação. José Peixoto do Amaral teve presença marcante na imprensa literária oitocentista de Moçambique. Todavia, praticamente nada pudemos saber sobre sua biografia. A única informação que conseguimos sobre suas atividades profissionais foi a de ter sido tenente do Batalhão de Caçadores n.3 e depois ter chegado a major[1]. E é só. Nem mesmo Inocêncio da Silva, em seu *Dicionário bibliográfico português*, fez qualquer referência ao autor.

São suas publicações na imprensa de Moçambique que podem nos dar alguma pista sobre sua formação e origem. Ali atuou como tradutor, contista, romancista e poeta. Colaborou no *Africa Oriental*, da Ilha de Moçambique, e no *Mez* (1893) de Quelimane. Além disso, fundou em Quelimane um periódico inteiramente elaborado por ele, o *Echo da Zambezia* (1893-1895)[2].

Como romancista nos deixou sem desfecho *Os mistérios do Porto*, publicado entre 1880 e 1881 no *Africa Oriental*. Apesar de sofrer do mal da incompletude, foi, até onde sabemos, a primeira tentativa de publicar um romance original nas páginas de um periódico moçambicano. Não foi possível saber se o texto chegou a ser concluído e publicado posteriormente em livro. Todavia, a empreitada dos editores do *Africa Oriental* merece respeito, visto já sabermos que era bem mais fácil e garantido publicar traduções de autores consagrados europeus ou de portugueses renomados[3].

Um outro romance inacabado, do qual só pudemos ler alguns trechos, foi *As aventuras de Ritinha.*[4] A história passava-se em Moçambique: a filha de um português deportado foge com o amante, um caixeiro-

viajante. Apenas para exemplificar o tom da narrativa, segue-se a cena em que Ritinha dorme com seu amante:

> Já os leitores, com certeza, d'olhos embogalhados, bocca entreaberta e sentidos apurados estão esperando que eu lhes diga sem rebuço o que fez a Ritinha.
>
> Ora essa, pois não? Esperem por isso, não tinha mais que fazer senão estar agora aqui de pernas abertas para os attender.
>
> Isso foi bom para ella que, n'essa posição, julgou-se venturosa em empregar os meios ao seu alcance para tornar seu páe… avô.[5]

O estilo de Peixoto do Amaral é muito coloquial, chegando mesmo a ser irreverente, quando sugere na passagem acima o ato sexual de Ritinha. Toda essa narrativa é bastante divertida, valendo destacar o emprego que faz do recurso de explicitar sua posição de narrador e a nossa de leitores para dar maior agilidade e maior cumplicidade e complexidade às cenas. É inevitável a lembrança aqui do irônico narrador de Machado de Assis, ainda que Peixoto do Amaral esteja muito longe de trabalhar a psicologia dos personagens como fazia o mestre brasileiro.

Como obras narrativas acabadas temos somente os contos "A probidade e o crime"[6], que narrava uma situação moralizante e rocambolesca, situada mais uma vez no Porto, "Meia hora de enfado"[7], que narra as peripécias de um jovem e seu criado para ficarem ricos, e "Uma decepção"[8], que é um tanto chocante aos nossos olhos contemporâneos, já que a decepção em questão diz respeito ao fato da amada do protagonista ser coxa.

Além destes, José Peixoto do Amaral publicou também dois textos sob o pseudônimo de Larama (inversão de Amaral): "A queda do ministerio – original", também inconcluso, tratando das pretensões de uma senhora em reger a casa e os negócios do marido[9], e "Que pezar!"[10], um poema satírico datado de "Quelimane, 18 de Novembro de 1892", no qual uma velha lamentava jamais ter sido "desonrada". Revela-se aqui, pois, também poeta.

Não é difícil constatar que a obra de Peixoto do Amaral é marcada pela sátira. A maior parte de seus textos são divertidos e buscam o riso do leitor. É evidente o menor compromisso que tem com uma proposta mais moralizante ou formadora que caracterizou os escritores românticos em toda parte e que caracterizava a atividade de homens como os acima citados. O próprio Campos Oliveira, que jamais fôra de grandes arroubos partidários ou ideológicos, revelou-se sempre preocupado com o nível da vida literária moçambicana e com o empenho letrado de sua terra natal, sendo a *Revista Africana* uma tentativa de trazer dignidade ao meio literário moçambicano. Já Peixoto do Amaral parece jamais levado tais propósitos tão à sério. Literatura e distração eram-lhe, ao que tudo indica, sinônimos. Seus textos primam pela graça, pela diversão, pelo entretenimento, sem pretender tomar posição política ou social, ainda que, se quiséssemos, poderíamos certamente dali extraí-las.

Mas se nosso prosador não se preocupou em se integrar a um programa letrado mais orgânico para o bem na vida letrada em Moçambique, cumpriu ainda assim um papel muito importante no meio literário oitocentista moçambicano. Não sendo muito provavelmente um integrante da comunidade intelectual local (é mais provável que tenha nascido na região do Porto, tendo em vista que ambienta duas de suas narrativas naquela localidade, e que tenha tido uma formação letrada mais consistente, a considerar seu domínio do francês), foi, a seu modo, também um formador, trazendo para a cena literária daquela colônia algo de novo. E isso ele o fez como tradutor. Nessa condição, José Peixoto do Amaral foi um grande divulgador da literatura francesa em Moçambique. Como "versão livre" publicou *A familia Jouffroy*, de Eugène Sue, e *A mulher de cera,* de René de Pont-Jest. Como tradução deu à publicação *Os prisioneiros do Caucaso,* de Xavier de Maistre, e *A casa vermelha*, de Xavier de Montépin[11].

Tais textos marcam um gosto pelo romantismo francês mais banalizado, com exceção de Xavier de Maistre. Sabemos que Eugène Sue, René de Pont-Jest e Xavier de Montépin eram autores de folhetins de grande popularidade, uma literatura que Sainte-Beuve designara de "literatura industrial"[12]. É justamente essa literatura francesa de fácil compreensão e baixa complexidade que será escolhida por Peixoto do Amaral para ser reproduzida em Moçambique, escolha bastante coerente com a literatura que ele mesmo praticava.

É curioso observar que tais investidas de Peixoto do Amaral vem complementar um quadro de maior presença da literatura francesa em Moçambique do que em Goa e em Macau, onde a literatura inglesa fazia-lhe concorrência cerrada. É provável que tal fato possa ser atribuído, em parte, à proximidade da ilha de Moçambique com a de Port-Louis, que, nessa altura, já se encontrava sob o domínio dos ingleses e voltara a chamar-se ilha Maurício, mas mantinha o francês como língua oficial. Num plano mais geral, isso se deveu sobretudo à forte influência que a literatura francesa exercia sobre a literatura portuguesa. Para hierarquizar esse panorama literário, poderíamos, por exemplo, tomar como referência remota *Os mistérios*

de Paris, de Eugène Sue, passar por *Os mistérios de Lisboa*, de Camilo Castelo Branco, e chegar a *Os mistérios de Porto*, de José Peixoto do Amaral..

Esse obscuro escritor fez em Moçambique o que muitos brasileiros se empenharam em fazer durante praticamente todo o século XIX: estabelecer uma ponte direta com a literatura francesa, sem endossar o movimento antigalicista que vigorava em Portugal. Além disso, trabalhou no sentido de vitalizar a vida literária moçambicana naquilo que acreditava que mais lhe faltava: diversão.

Podemos ler no *Africa Oriental* de 1879 os seguintes comentários de Silvio Nemo:

> […] em toda a vastissima provincia de Moçambique, não há uma só livraria!
>
> Parece que o estudo e a leitura são plantas exóticas nestas paragens, e cada um que as queira cultivar carece de recorrer ao favor do amigo, que por ventura possue algum livro, ou fazer uma encommenda, que, ate vir cumprida, bem nos permitte deixar enferrujar a intelligencia no contacto *illustrativo* e *edificante* da linguagem cafrial[13].

Tendo em vista a referida ferrugem que tomava as inteligências da terra, José Peixoto do Amaral dedicou-se a trazer alguma alegria aos lares coloniais e certamente conseguiu suprimir horas e horas do enfado em que viviam aqueles cidadãos. Seu conto "Meia hora de enfado" é paradigmático do tipo de motivação que o levava a escrever. O conto termina demonstrando na prática o dito popular de que as mulheres gostam de ter por marido um homem de vista curta, para que possam agir como bem entenderem. Esse tipo de conclusão, que resulta de um desenvolvimento narrativo rocambolesco e repleto de pequenas brincadeiras e piadas, é aquilo que José Peixoto do Amaral entendia por literatura de entretenimento, que reforçava os valores vigentes, que satirizava sem incomodar.

Dentro do contexto que surgiu e produziu, sua proposta não poderia ser muito diferente. Nada em Moçambique do século XIX propiciaria o surgimento de uma literatura que pugnasse por causas estéticas ou sociais. A literatura de José Peixoto do Amaral foi significativa porque informou e formou muitos leitores locais naquilo que a Europa tinha de mais convencional e de mais leve. Propagou com isso certamente o gosto dos moradores daquela colônia pela leitura, o que já era enorme tarefa para o estado das letras moçambicanas naquela altura.

Lembremos, pois, de José Peixoto do Amaral naquilo que ele fez de melhor: a sátira leve e a difusão de certa literatura francesa em Moçambique. Se quiséssemos ser críticos rigorosos, poderíamos qualificar a produção do autor de *As aventuras de Ritinha* como ingênua, preconceituosa ou mesmo pouco elaborada, mas certamente jamais seríamos capaz de negar o quão divertida ela é, não sendo certamente capaz de produzir sequer meia hora de enfado.

Notas

1. Em o *Africa Oriental* de 8 de abril de 1882, n.198, p.4, José Peixoto do Amaral publica um "Communicado" onde aparece como tenente. Depois, quando passou a editar o Echo da Zambezia aparece já como major.

2. O *Echo da Zambezia* publicava notícias militares e civis, charadas, enigmas e muita literatura. Dividia-se em Editorial, Folhetim, Parte Litteraria, Parte Noticiosa e Annuncios. Idílio Rocha, em *Catálogo dos periódicos e principais seriados de Moçambique* (Lisboa, Edições 70, 1985, p.68) afirmou que o periódico era integralmente redigido pelo próprio José Peixoto do Amaral.

3. José Peixoto do Amaral, "Os mysterios do Porto - romance original", *Africa Oriental*, 1880, 12 fev., n.145, p.1-2; *op. cit.*, 1880, 19 fev., n.146, p.1-2; 26 fev., n.147, p.1-2; 1880, 4 mar., n.148, p.1-2; 8 abr., n.149, p.1-2; 16 mai., n.152, p.1-2; 23 mai., n.153, p.1-2; 30 mai., n.154, p.1-2; 6 jun., n.155, p.1-2; 14 jun., n.156, p.1-2; 21 jun., n.157, p.1-2; 28 jun., n.158, p.1-2; 20 set., n.166, p.1-2; 3 out., n.167, p.1-2; 11 nov., n.169, p.1-2; 23 dez., n.171, p.1-2; 30 dez., n.172, p.1-2; 1881, 9 jan., n.173, p.1-2 (prometia continuidade, o que não aconteceu).

4. J. P. A., "As aventuras de Ritinha - original", *O Mez*, 1893, 1 fev., n.1, p.1-3; mar., n.3, p.22-23; *Echo da Zambezia*, Anno 1, 1893, 1 ago., n.7.

5. J. P. A., "As aventuras de Ritinha - original", *O Mez*, 1893, 1 fev., n.1, p.3.

6. José Peixoto do Amaral, "A probidade e o crime (conto)", *Africa Oriental*, 1883, 14 mai., n.228, p.1; 1883, 23 mai., n.229, p.1; 1883, 6 jun., n.230, p.1-2; 1883, 14 jun., n.231, p.1-2;

1883, 27 jun., n.232, p.1-2; 1883, 10 jul., n.233, p.1-2; 1883, 23 jul., n.234, p.1-2; 1883, 14 ago., n.235, p.1-2; 1883, 22 ago., n.236, p.1-2.

7. J. P. do Amaral, "Meia hora de enfado (conto)", *Africa Oriental*, 1882, 2 jan., n.193, p.1.

8. José Peixoto do Amaral, "Uma decepção (conto)", *Africa Oriental*, 1882, 9 mai., n.200, p.1; 29 jun., n.204, p.3.

9. Larama, "A queda do ministerio - original", *O Mez*, 1893, 1 fev., n.1, p.4-6; mar., n.3, p.17-18.

10. Larama, "Que pezar!", *O Mez*, 1893, mar., n.3, p.18-19.

11. Eugenio Sue, "A familia Jouffroy - versão livre de José Peixoto do Amaral", *Africa Oriental*, 1882, 8 abr., n.198, p.1-2 (continua por vários números); Xavier de Maistre, "Os prisioneiros do Caucaso", *op. cit.*, 1881, 21 set., n.188, p.1-2 e seguintes; René de Pont-Jest, "A mulher de cera", *op. cit.*, 1885, 28 mar., n.281, p.1-2; 1885, 11 mar., n.282, p.1 (o texto segue por diversos números até o n.313 de 12 dez 1886); Xavier de Montepin (traducção), "A casa vermelha - Prologo - Um duplo assassinato", *Echo da Zambezia*, 1893, 1 ago., n.7, p.1-2.

12. Cf. *Portraits contemporains*, II, *apud* Jean Giraud, *L'ecole romantique française*, Librairie Armand Colin, 1931, p.178.

13. Sylvio Nemo, "O livro - divagações - quem não pensa, não vive", *Africa Oriental*, 1879, n.108, p.3.

O mar, a ilha, a língua: a vertigem da criação
na poesia de Virgílio de Lemos

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco
Profa. de Literaturas Africanas
de Língua Portuguesa- UFRJ

A língua que eu quero é essa que perde a função
e se torna carícia. O que me apronta é o simples
gosto da palavra, o mesmo que a asa sente aquando
o vôo. Meu desejo é desalinhar a linguagem, colocando
nela as quantas dimensões da Vida. E quantas são?
Se a vida tem, é idimensões?
Mia Couto

Essa atitude de Mia Couto face à língua, constantemente recriada pelo jogo poético da linguagem, retoma, em alguns aspectos, o erotismo verbal proposto pela poesia de Virgílio de Lemos produzida nos anos 50 e 60, em Moçambique. Representativa do "barroquismo estético" que, segundo o próprio Virgílio, perpassa a literatura moçambicana, desde o final dos anos 50, tal postura ante o verbo criador traduz a rebeldia em relação às normas lingüísticas impostas pelo domínio luso, libertando, desse modo, a língua do jugo da razão colonial que marcou a política assimilacionista empreendida pelos portugueses em África.

Antes de explorarmos essa vertente do "barroco estético" na obra virgiliana, faz-se necessário conhecer um pouco da história pessoal do poeta e o lugar que ele ocupa no quadro geral da poesia moçambicana.

Originário da Ilha de Ibo, situada no arquipélago coralino das Quirimbas, na costa norte moçambicana, Virgílio nasceu cercado de oceano. Sua ilha natal, conhecida pela beleza e elegância das mulheres de origem macua e pelo trabalho dos artesãos da prata, erige-se como o centro cósmico em torno do qual se movimenta o imaginário do poeta. Filho de portugueses, familiares de funcionários da coroa, "ultramarinos" que viajaram no triângulo Lisboa, Rio e Goa, alguns dos quais se fixaram em Moçambique, Virgílio de Lemos carrega, além da herança lusitana do sangue, longínquos traços da cultura oriental. Esse legado do Oriente é ainda bastante vivo na cartografia de Ibo, ilha que foi habitada, antes dos portugueses, por árabes, e que procurou preservar as tradições mouras, já mescladas às africanas, tendo sido um dos últimos locais de resistência macua e swahili à colonização lusitana.

Os primeiros poemas de Virgílio, datados de 1944 a 1948, já assinalavam sua sedução pelo gozo da palavra e pelo mergulho órfico nas profundezas da própria poesia:

> Memória, magia e corpo a palavra é a cidade
> onde te revelas e se revela a aventura,
> mergulho no ilimitado (...)
> (Lourenço Marques, 1946. Poema incluído em
> Negra Azul, assinado pelo heterônimo Duarte Galvão)

Em 1952, junto com Reinaldo Ferreira, Augusto Santos Abranches e outros, Virgílio de Lemos fundou a Revista *Msaho*[1], cuja proposta poética estabeleceu um corte em relação aos cânones portugueses que regiam os paradigmas literários até então vigentes em Moçambique. Virgílio foi um dos grandes defensores da criação de uma verdadeira *poiesis* moçambicana, antropofágica e descentrada em relação ao fazer literário imposto pela colonização. Propunha e praticava uma poesia rebelde, cujas imagens, o ritmo, e o vocabulário revelavam os diversos saberes culturais presentes no múltiplo tecido social moçambicano. Mesmo nessa época, a poesia de Virgílio nunca se cingiu apenas às cores locais, bebendo sempre de ânsia universal, a dialogar intertextualmente com obras de poetas e intelectuais das vanguardas européia e brasileira, da América Latina e do Movimento da Negritude, como comprovam os versos do poema "Inefável Luz do Eterno":

> Aqui nasci filho de uma filosofia,
> receptáculo de mil,
> (...)
> A inspiração solar de Tchaka
> e Maguiguana, o corpo
> da matéria em Rimbaud
> Antero e Rilke
> na respiração cósmica

da inefável luz do eterno
(Lourenço Marques, 1953 . O poema pertence ao
Caderno Negra Azul, assinado pelo heterônimo Duarte Galvão)

Mesclando nomes de heróis africanos a vozes da poesia universalmente conhecidas, opera com uma intertextualidade barroca que persegue a liberdade para eternizar o ato poético.

Nascido em 1929, sob o signo do surrealismo de André Breton, Virgílio, adotando a proposição da escrita automática, das palavras em liberdade, deu vazão ao inconsciente, ao emocional, à procura de uma poesia autenticamente moçambicana. Os procedimentos dessacralizadores de seus versos instauram uma antropofagia do instituído e do simbólico oficialmente consagrado até então no panorama das letras em Moçambique. Rompe, dessa forma, com a Lei e com a Ordem paternas, ou seja, com a figura patriarcal da colonização:

Quando eu nasci em 29 espanto meu André Breton
inquiria sobre o Amor no mundo eu pedia
a minha mãe que lhe mandasse recado
pela mesma cegonha que me depôs na ilha austral.
Eu pedia a André que não perdesse tempo que
fizesse Amor sem gramáticas sem inquéritos.
E minha mãe riu. (...)
Quando eu nasci em 29 gritei forte a meio
do mar num veleiro branco saudei
dadaístas alemães belgas e outros
saudei concretistas brasileiros e outros mestres
o krak mundial fez valsar
as bolsas de Chicago Londres Frankfurt(...)
(Lourenço Marques, 29 de novembro de 1951. O poema pertence ao
Caderno Negra Azul, assinado pelo heterônimo Duarte Galvão)

Vindo à luz em plena eclosão das vanguardas, do dadaísmo, do futurismo, entre os dois manifestos do surrealismo e as duas guerras mundiais, justo no ano do crack na Bolsa de New York que fez o "inferno de Wall Street", o sujeito-lírico da poesia virgiliana assume a velocidade e as inovações de seu tempo. Mas, a par dessa propensão à renovação, cria uma "antropofagia delirante" que também efetua uma revisão crítica do passado e recria a língua portuguesa:

Mas qual o poeta que não tem,
incestuosa
uma relação com a língua
qual a língua que não devora
o poeta?
(Lourenço Marques, 1962. O poema, assinado pelo
heterônimo Duarte Galvão, foi escrito na prisão, mas
foi incluído pelo próprio poeta no Caderno Negra Azul.)

A poética de *Msaho*, embora tenha saído apenas um único número da revista, conseguiu veicular a necessidade da ruptura estética, operando com uma linguagem poética alegórica e erótica de reconquista das próprias raízes culturais. Incorporou o riso, o jogo e a ironia, numa atitude de devoração crítica dos preconceitos introjetados pela colonização:

Comboio a andar, salto para o *wagon*
de cores, palavras e sons
onde faço entrar Dada que lá não
está _ o trá-lá-lá do rés-do-chão
da língua, murmúrios e rugidos
do silêncio, mãe da melancolia,
noite do que é em nosso espírito, vertigem _ (...)
(Virgílio de Lemos. Lourenço Marques, 1963. O poema foi
publicado na ***Folha de São Paulo***, de 30-9-63. Figura no livro
inédito ***Entre Muros***, com prefácio de João Natali.)

Irreverente e vertiginosa, a poesia de Virgílio denunciou a opressão contra as etnias negras de Moçambique, combateu também a repressão colonial e sonhou com a fraternidade entre brancos e escravos:

(...) Ah! tantos desconhecidos mortos
os que nasceram mais tarde
não hão-de gritar humilhados
bayete-bayete-bayete

à kapulana vermelha e verde
se subsistirem no tempo
kapulanas de várias cores. (...)
(Duarte Galvão, Lourenço Marques,1954)

Esse poema ficou famoso na história da poesia moçambicana, pois levou Virgílio a responder processo por crime de desrespeito à bandeira portuguesa. Defendido por Carlos Adrião, o poeta acabou sendo absolvido, já que o advogado convenceu às autoridades de que chamar a bandeira de capulana verde e vermelha era uma forma de consideração, tendo em vista que, na tradição moçambicana, só usavam capulanas as *mamanas*, ou seja, as senhoras de grande respeitabilidade.

Entre 1954 e 1961, Virgílio participou da resistência moçambicana, tendo colaborado em *O Brado Africano, Tribuna, Notícias* e *A Voz de Moçambique,* um jornal de esquerda da época. Datam desse período os poemas do ciclo do "*Tempo Agreste*", assinados por Duarte Galvão, um dos seus heterônimos, aquele cuja face mais se mostrou preocupada com as questões sociais, com os preconceitos étnicos, com a miséria e com as injustiças. Em 1960, esses poemas foram publicados numa antologia intitulada *Poemas do Tempo Presente*, obra apreendida pela PIDE, órgão de censura do regime ditatorial português. Entre 1961 e 1962, Virgílio de Lemos ficou quatorze meses preso, acusado pela PIDE de subversão que visava à Independência de Moçambique. Julgado por Tribunal Militar, ao ser libertado, resolveu, em finais de 1963, devido ao irrespirável clima de repressão política, deixar o território moçambicano, indo viver na França.

Alguns críticos dividem a obra de Virgílio em dois grandes momentos: o do lirismo reivindicativo de busca das matrizes moçambicanas da poesia e o do lirismo cosmopolita, do desenraizamento, da expressão sintética, incisiva, construída por intermédio de metáforas inesperadas e surreais. Na verdade, esses momentos não são tão estanques, pois a obra de Virgílio se organiza por ciclos e subciclos que se movimentam em espiralados pontos e contrapontos, fluxos e refluxos, cantos e contracantos, numa estrutura barroca, mas não a do barroco europeu que se move em antíteses e raciocínios conceptistas povoados de símbolos emblemáticos da ideologia cristã. Como o próprio Virgílio afirma em alguns ensaios seus, "*a vertente de seu barroquismo, como o de toda a literatura moçambicana pós-50, é puramente estético e ideológico*", pois consiste na sedução do abismo e da irreverência de imagens e linguagem. Do barroco europeu, adota, apenas, a vertigem, o labirinto, os espelhamentos, porém esses recursos são orientados, em sua poética, para uma antropofagia cultural e literária que visa à subversão dos cânones coloniais da poesia que era praticada, antes, em Moçambique. Nesse sentido, esse conceito de " *barroco estético*" de que Virgílio se vale para definir o seu estilo e o da literatura moçambicana pós-50 se aproxima do "barroco latino-americano", ou seja, do "neobarroco", assim designado e conceituado por Severo Sarduy :

> Barroco em sua ação de pesar, em sua queda, em sua linguagem afetada, às vezes estridente, multicor e caótica, que metaforiza a impugnação da entidade logocêntrica que até então nos estruturava em sua distância e autoridade; barroco que recusa toda instauração, que metaforiza a ordem discutida, o deus julgado, a lei transgredida. Barroco da Revolução.[2]

Esse barroco representa subversão, discordância em relação ao centro, ao *Logus* absoluto, à razão imposta pela Europa aos continentes periféricos, como a América Latina e a África. Por essa razão, "*sempre esteve relacionado à literatura e à cultura dos países saídos do colonialismo"*.[3] Segundo Afonso Ávila[4], a dúvida existencial se expressa pela consciência da ludicidade, fundindo os contrários que labirinticamente se suplementam em espirais de gozo, libertando-se dos círculos redutores do racional. O jogo barroco se afirma como instrumento de rebeldia, onde a emoção predomina, rompendo com o equilíbrio clássico. O excesso e o exagero, a abundância e o desperdício caracterizam a linguagem barroca, cuja extroversão busca o sem limites, o prazer, o erotismo. Segundo Walter Benjamin, o barroco é a alegoria do desengano. É espelho deformado. Através do estilhaçamento semântico e fônico, faz o riso contracenar com a melancolia e com o vazio. É preciso ler o alegórico que se expressa pela ludicidade da linguagem.

No ciclo do mar e das ilhas, a poesia de Virgílio se plasma claramente relacionada à procura vertiginosa das origens. O erotismo é jogo, perda, desperdício e gozo em relação ao objeto perdido. A "ilha, resumo metafísico do mundo", segundo palavras do próprio Virgílio, é o que é buscado, embora o importante seja a viagem. Ibo, espaço matricial, se torna o lugar da meditação e do reencontro com as paisagens africanas, assim como outras ilhas, cheias de luz e cor, de raios solares incandescentes. Da errância, emergem a memória do azul, os sons do swahili, do oriente africano, as imagens de peixes e pássaros, de íbis cruzando os horizontes, que lembram ao eu-lírico os quadros de Klee, Miró e Kandinsky. A intertextualidade da poesia virgiliana não se restringe, apenas, à literatura; é mais ampla, estabelecendo diálogos e correspondências também com a pintura moderna. Virgílio pinta com palavras. Plástica e visual, sua poética brinca barrocamente com a sedução das cores, dos sons, com a forma das rochas e corais, com o brilho do sol, com os reflexos na água do mar, lugar do movimento, do labirinto, da vertigem, da dispersão. Mobilidade sonora e visual, espelho fragmentado à procura do indizível:

Ser ilha, sem limites

vertigem, vibração
vôo da memória
na subversão de si
mesma, (...)
(Virgílio de Lemos)

O lirismo de Virgílio nunca seguiu uma única via. A produção do heterônimo Duarte Galvão representa uma dicção mais comprometida com o social, mas, mesmo ao denunciar as agrestes arbitrariedades, não esquece o labor estético ensinado por *Msaho* (1952), cuja proposta abriu a poética moçambicana a uma constante transformação lingüística, tecida de metáforas eróticas que fizeram do corpo do poema o lugar do cio e do transe verbal. O poeta desconstrói, desse modo, os paradigmas coloniais, relendo moçambicanamente alguns emblemas literários lusitanos como, por exemplo, o do episódio da "ilha dos amores" cantada em *Os Lusíadas* por Camões. Mergulhando nos profundos mares do inconsciente ancestral, o sujeito-lírico elege Ibo como a ilha de seus amores, pois foi nela que aprendeu a silabar os primeiros sons em português e, depois, ouviu também palavras em swahili e em macua, devido ao plurilingüismo ali existente:

Nos teus bicos, teus lábios, teus brincos
se insularizam meus dedos, meus gritos,
sóis que penetram teu desejo, teus muros,
tua fome de incendiados ventres e mares.
(...)
E na estatuária *swahili* de teu cio de ouro,
súbita e singular, és tu e não outra qualquer,
quem por mim viaja, língua de fogos silabares,
(Virgílio de Lemos , Ilha de Moçambique, 1959)

Identificada ao mar e à ilha, a língua portuguesa, na obra de Virgílio de Lemos, se converte em moçambicana e, simultaneamente, cosmopolita viagem, abrindo-se, sem limites, aos ventos da imaginação e do erotismo verbal.

O "barroco estético" da poesia virgiliana, ao mesmo tempo que faz o eu-lírico se sentir atraído pela sedução do abismo e pelo vazio da morte, o faz também reagir, voltando-se, rebelde, para Eros e para a vida. A íbis primeva que habita o coração do poeta alça vôo para os distantes caminhos do infinito e dos sonhos. Busca os azuis insulares da memória do mar das Quirimbas e mergulha na cosmicidade de antigas paixões. O corpo e a voz do poema se transformam em figurações do desejo, ao encalço do verdadeiro "*eroticus mozambicanus*" perdido nas dobras do tempo e nas marítimas recordações do outrora.

Embora haja na obra de Virgílio de Lemos uma tensão permanente entre a vida e a morte, entre o ser e o nada, esses pares não se opõem de forma maniqueísta. Barrocamente, são reagenciados pelo constante erotismo da linguagem virgiliana que, o tempo todo, se retorce em movimentos espiralados, buscando preencher não só os vazios textuais, mas também os da própria existência. Metapoeticamente, a lírica virgiliana se dobra sobre ela mesma e o oceano da índica infância, enlaçado ao corpo da poesia, se oferece como possibilidade de infinitas travessias, como espaço aberto ao poeta que, sempre ao encalço de formas estéticas inaugurais, se torna um ser errante, cúmplice da beleza e da arte.

Referências Bibliográficas

ÁVILA, Afonso. *O Lúdico e as projeções do mundo barroco.* SP: Ed. Perspectiva, 1971.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política.* SP: Brasiliense, 1984.

BRETON, André. *Manifestes du surréalisme.* Paris: Idées/ Gallimard, 1975.

LEMOS, Virgílio de. "O Barroco estético ou 7 enunciados e 4 variantes". In: --- *Eroticus mozambicanus. Panorama do Congresso Internacional "As Novas literaturas africanas de língua portuguesa".* Lisboa: GT do Ministério da Educação para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

SARDUY, Severo. "O Barroco e o Neobarroco". In: MORENO, César Fernández. *América latina em sua literatura.* SP: Ed. Perspectiva, 1979.

_____. *Barroco.* Lisboa: Vega, 1989.

Notas

1. Msaho significa canto, poesia, na língua dos chopes, etnia moçambicana do sul.

2. SARDUY, Severo. "O Barroco e o Neobarroco". In: MORENO, César Fernández. América latina em sua literatura. SP: Ed. Perspectiva, 1979. p. 178.

3. VASCONCELOS, José Manuel de. Apresentação de Severo Sarduy. In: SARDUY, Severo. Barroco. Lisboa: Ed. Vega, 1989. p.7.

4. ÁVILA, Afonso. O Lúdico e as projeções do mundo barroco. SP: Ed. Perspectiva, 1971.

O mundo ficcional de Mia Couto

Maria João Coutinho
Portugal

Mar me Quer ou "*O coração é uma praia"* *
(*provérbio macua, citado pelo autor)

Num mundo onde os limites e fronteiras do nosso ser se esbatem cada vez mais, onde o virtual conquista o real, o homem vai progressivamente perdendo a sua alma e a essência do sentir, despoja-se de tudo e até da sua individualidade enquanto ser, buscando, desesperadamente, identificar-se.

Mia Couto revela-nos uma resposta, abre-nos uma saída; com efeito, o Poeta moçambicano "reinventa" um colectivo cósmico, ao ficcionalizar diferentes formas de ver e viver o Cosmos, dando a conhecer as suas hierofanias — «…A literariedade dos seus textos é construída a partir de um processo de metaforização dos elementos sacralizados pelas diferentes comunidades moçambicanas. Estamos em presença de espaços étnicos diferenciados, cujos sujeitos têm em comum a consciência de estarem «na natureza» e não de a «visitarem…».[1]

Em *Mar me Quer*, obra editada aquando da última Exposição Mundial, em Lisboa 1998, e recentemente também em Moçambique, configura-se como tema central a relação do homem com o seu destino, mais precisamente, do pouco que sobre este podemos saber, da distância irremediável entre o que reclamamos e reconhecemos como nosso e aquilo que nos é dado viver.

Zeca Perpétuo e Luarmina, personagens à volta das quais se tece o conto, surgem-nos como peregrinos a caminho de um outro mundo. São-nos apresentados «a meio» da vida, a «meio» de um trajecto, de um percurso investido de um significado simbólico — ambos já ultrapassaram o seu tempo útil de trabalho e buscam re-encontrar-se agora, que deram pela presença um do outro. Luarmina, ancorada ao passado, ao amor perdido, à vida que não viveu, aos filhos que não teve, presa à realidade fantasiada e por isso nunca vivida porque nunca investida, é uma mulher triste, uma personagem dormente, presa a uma relação inacabada, suspensa. Contrariamente, Zeca Perpétuo vive para o presente, reinventando a realidade através do sonho, «…ensinando o céu a sonhar…»[2], recriando a vida através do amor. As relações que as duas personagens estabelecem com as restantes estão, à partida, fragilizadas — a mãe de Luarmina morre de infelicidade pela beleza física da filha, «… A mãe morreu pouco depois, não devido da viuvez, mas por causa da beleza da filha…»[3]; o pai de Zeca Perpétuo ilustrando todo um percurso de perdição.

As personagens revelam-nos a desagregação dos valores colectivos sob a pressão do tempo, a maternidade como valor principal na sobrevivência da sociedade, «…Ela [Luarmina] queria ser outra coisa, queria crescer de si mais gente, ter filhos, nascer-se em outras vidas…»[4], o acto de sonhar como desejo de evasão e busca de uma outra realidade que não aquela de um país, Moçambique, ainda há bem pouco tempo palco de guerra, «… Quando não somos nós a inventar o sonho, é ele que nos inventa a nós…»[5]. Esta realidade só pode ser reabilitada através do sonho, onde o narrador oferece um corpo de personagens que não se conformam com a mesma «… Me faz falta o sonho, tudo quanto queria era sonhar…»[6]; os sonhos surgem como a maneira mais profunda de conhecer o passado, «…Neles, tais novos Argos, nós penetramos e ultrapassamos camadas e camadas duma outra água, inominável. Neles, unicamente podemos ver e captar os tesouros escondidos no seu fundo, como no fundo dum abismo, intangíveis, invioláveis. Recuperáveis somente nestes momentos do sono. Aí, unicamente temos uma outra força de visão, um outro poder, que é ignorado, recusado na vida acordada e quotidiana…»[7]. É o ter de novo o que estava unicamente perdido; é igualmente viver o futuro inimaginável, mas que recolhe todos os sonhos e esperanças. O erotismo e a sedução feminina latente nas obras do autor, «… Me entornei na toalha da água e fechei os olhos igual como ela. Minhas mãos fingiram ser caracóis, lesmas babadoiras lavrando nas coxas de Luarmina…»[8], ou «… Me deixa sossegada, Zeca. Não vê que eu já não desengomo lençol? …»[9]. Na repetição do pedido de contar estórias, estórias de vida, há como que «… um indício, válido para o conjunto da obra, de que a emoção do sujeito, nostalgia como resultado de um luto, é condicionante da visão das coisas que a sua história oferece…»[10]. E é essa nostalgia, unida a um imponderável sentimento de frustação, que nos leva a acreditar que pelos sonhos, pelas estórias sonhadas, conhecemos mais da nossa vida do que julgávamos conhecer na vida acordada.

A esperança e a crença nos espíritos, no Além, a convocação mágica do real, o relato de gestos rituais de

aproximação ao sagrado, estão singularmente retratadas nas personagens Henriquinha, mulher de Zeca, e de seu pai, Agualberto. Ela, caracteriza-se por uma apetência consubstanciada na capacidade de sonhar, de olhar para o Além e o abismo surge como uma designação concreta para a morte, a outra Vida. A sua dança estonteante no cimo da Duna Vermelha, tanto pode exprimir a certeza da existência do Além, libertação das forças mágicas que dormitam no interior do ser, como também traduzir apenas a confiança e a esperança do ser humano, num mundo desajustado. A sua reencarnação em pássaro, uma gaivota, ave marinha, transforma-a numa continuação de algo, numa sobrevivência perante algo, que a libertará, «… Empurrei-a. Não escutei nem grito nem baque de tombo, vindos das rochas em baixo. Apenas estridência de gaivota roçando o barranco…»[11]. Nele, vivendo a espantosa revelação da "existência das coisas em si", reconhece-se a sacralidade das mesmas, do Universo. As oferendas deitadas ao mar, símbolo de vida, morte e regeneração, resumem todo um tempo e um espaço que se querem sagrados. A aceitação pacífica da morte é-o porque vista pelo lado da tradição. A demorada despedida trai todo o esforço de racionalização para quem se coloca do lado do corpo, esse mesmo corpo que, chegada a sua hora, calmamente se vai despedindo em cada símbolo africano. A morte surge-nos como a mais directa e importante mensageira da transcendência; o encontro da personagem com o seu ser passa pela descoberta da relação justa com a Natureza e pela fidelidade a determinados valores da tradição. Agualberto Salvo-Erro aceita a morte como uma "navegação", entrando no mar, retorno ao elemento original, fonte e símbolo da vida, «…Agora vou para o outro lado do mar…»[12].

«…Quem procura a sua verdade, não ignorando a ambivalência de sentimentos e impulsos por que se pauta a nossa complexa humanidade, maculada, mas distinguida pelo anelo de uma pureza e integridade que a excedem, erigisse em símbolo privilegiado, o elemento que, identificando-se com a origem da vida, a água, é meio de purificação e regeneração, detendo um poder soteriológico…»[13]. Agualberto entrega o seu corpo ao mar e tem como referência o seu horizonte. A sua rota está definida por essa linha que nunca se fecha e que, se é separação, é-o também abertura, acesso (o Além).

Tem-se, pois, a percepção de um real "imaterial", fluído como as águas, perdido no seu curso incessante. Por essa razão, os dois mundos comunicam entre si por meio de sinais e projectam os seres nesse Além que só o horizonte pode prometer. A água convida à contemplação e a imagem formada é sempre aquela do sonho: a figura de uma mulher, Luarmina, ideal comum a Zeca Perpétuo e seu pai, que perfigura a visão do todo inalcançável. Há como que a ressonância de um sonho, a imagem de uma beleza feminina que tentou dar solidez ao mundo vazio do exterior. Luarmina é a mediadora entre o homem e o universo, «…l' image même du secret, des grands secrets de la nature…»[14]. A *anima*, o arquétipo do feminino ou a feminilidade inconsciente do homem está no mar «…E, conduzido pelo amor, o homem percorrerá esse longo caminho cujo fim é a própria unidade, o chegar a ser de verdade ele próprio…»[15]. Zeca Perpétuo verte-se de si mesmo, encontrando-se, «…Meu pai afinal, me estava dizer o quê? Que trazemos oceanos circulando dentro de nós? Que há viagens que temos que fazer só no íntimo de nós?…»[16] ou, como sonha o narrador «…como se o mar ensinasse, por fim, minhas lembranças a adormecer, como se a minha vida aceitasse o supremo convite e fosse saindo de mim em eterna dança com o mar…»[17].

Poeta da água, Mia Couto apoia-se nela sempre que tematiza experiências de vida de grande intensidade emocional. É-o, à maneira de Cinatti, «…Orvalhado pelo mistério, por exemplo, numa recuperação do valor simbólico de regeneração e purificação da água, manifestação da graça divina ou anúncio de uma realidade em geral evanescente, mas pura, por que se anseia…»[18]. É Teixeira de Pascoaes que nos revela «… Somos uma onda, que é um atlântico banhando todas as praias…»[19]. O Poeta moçambicano evoca o Índico dando vida e sentido ao provérbio macua "O coração é uma praia".

O movimento da água é a metáfora de um mundo que nunca é, de um mundo que adquire o aspecto virtual. Quem lhe dá "forma" é o Poeta, através da capacidade de sonhar. Por detrás das palavras, há sempre uma indagação, uma procura, uma força renovadora da água, portanto da vida.

Para Mia, a substância das coisas deve ser consagrada pela palavra poética. «…Escrever é tocar no corpo do mundo, é um acontecimento cujas consequências se revelam na trama da obra e na história dos homens…»[20].

Notas

1. Maria Manuela Araújo, Maria João Coutinho, *Mia Couto: a Ficção enquanto Diagnose Social e Cultural,* 2ª parte, p. 3, in: *V Congresso Luso- Afro- Brasileiro de Ciências Sociais*, Maputo, 1998

2. Mia Couto, *Mar me quer*, Lisboa, Expo 98, p. 30

3. Ibidem, p. 12

4. Ibidem, p. 46,

5. Ibidem, p.20

6. Ibidem, p. 81

7. Dalila Pereira da Costa, *Os Sonhos, Porta do Conhecimento*, Porto, Lello & Irmão, 1991, p. 7

8. Mia Couto, p. 44

9. Ibidem, p. 13

10. Maria João Borges, *Em torno do Conceito de* "*Poesia Pura*"*: Cinatti, Sophia e Eugénio de Andrade*, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1996, p. 243

11. Mia Couto, *Mar me Quer*, p. 47

12. Ibidem, p.77

13. Maria João Borges, *Em Torno do Conceito de*"*Poesia Pura*"*: Cinatti, Sophia e Eugénio de Andrade*, p. 237, citando Alain Gheerbrant, Jean Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, pp. 374 – 382.

14. André Breton, *Arcane*, 17, Paris, s.d., p.93

15. Maria Zambrano, *O Homem e o Divino*, Lisboa, Relógio d' Água, 1995, p.236

16. Mia Couto, p. 74

17. Ibidem, p. 87

18. Maria João Borges, pp. 236-237

19. Teixeira de Pascoaes, *O Homem Universal*, Lisboa, Ed. Europa, 1937, p.87

20. Cássia Lopes, *A Vertigem De Narciso: uma leitura biográfica em* "*Um Sopro de vida*"*, de Clarice Lispector*, in *Quinto Império*, Revista de Cultura e Literatura de Língua Portuguesa, Salvador, Empresa Gráfica da Bahia, 1997, nº9, p. 106

O regresso ao ser total e a intervenção artística em *Mulher de mim*

Tereza Paula Alves Calzolari
(UFRJ)

A narrativa *Mulher de mim*, do poeta e contador de estórias moçambicano Mia Couto, nos apresenta um personagem-narrador em sua travessia rumo à própria descoberta.

Aqui, encontramos o amor erótico, a boda esponsal, não entre homem e mulher em corpos distintos, desassociados, mas entre as porções masculina e feminina que habitam o mesmo ser, um mesmo corpo.

Benedito Nunes, ao trabalhar o amor em Guimarães Rosa, define a união dos sexos como "*momento de celebração, descoberta, iniciação*", uma união "*entre tensões opostas, dos contrários aparentemente inconciliáveis que se repudiam, mas que geram, pela sua oposição recíproca, uma forma superior e mais completa".*[1]

No conto apreciado, o amor também assim se configura, na medida em que busca uma realização plena, que inevitavelmente pressupõe uma passagem, uma travessia. Contudo, o erotismo presente em *Mulher de mim*, independe de dois corpos distintos, realizando-se dentro de um único personagem, não nomeado, o que nos faz crer na compreensão genérica do termo homem, moçambicano ou não, que para alcançar a plenitude, precisa conciliar ou (re)descobrir as porções dissemelhantes mas complementares que nele coexistem.

Antes, porém, de darmos prosseguimento a nossa apreciação, acreditamos necessárias uma breve intervenção e uma paráfrase da narrativa.

A intervenção a que nos referimos diz respeito, na verdade, a três interações sucessivas pelas quais "a estória" em si sofreu até chegar a este trabalho.

A primeira, a intervenção do próprio coletivo moçambicano em relação à matéria imagético-imaginária de Moçambique, enquanto seu criador, mantenedor e modificador. A segunda, por sua vez, refere-se à compreensão e transformação dessa mesma matéria por Mia Couto, moçambicano que recria e perpetua a intervenção anterior, propiciando, a todo e qualquer leitor de seus livros, o conhecimento de um ou mais aspectos do multifacetado imaginário de seu país. Por fim, temos a interação de uma estudiosa não-moçambicana, brasileira, acerca da literatura originária de Moçambique, mais especificamente, no conto em questão.

Cremos na importância e na positividade de tais intervenções. Se assim não fosse, não estaríamos aqui, agora, oriundos de tão diferentes países, debruçados sobre literaturas produzidas ou não por nossos conterrâneos.

Passemos, então, à síntese da narrativa apreciada e, com ela, vejamos como se processa a (re)descoberta de uma das porções constituintes do nosso protagonista, a sua porção feminina, como veremos.

Em *Mulher de mim* encontramos um narrador intradiegético, portanto, personagem da estória narrada, numa noite de "*insones ponteiros*"[2](p.123). O texto se inicia, como podemos ver, já marcado pela idéia de transição, de transformação, o que pode ser constatado em diversas passagens, dentre as quais selecionamos, por ora, duas: a) a carência única, contudo forte, sentida pelo personagem-narrador de "*uma morte-estação, inverno subvertido por guerrilheiras florações"*(p.123), portanto, uma transição positiva, benéfica, e; b) a comparação realizada pelo personagem-narrador dele mesmo com uma pedra de gelo. Segundo suas palavras: *"ambos nós transitórios, convertendo-nos na prévia matéria de que nos havíamos formado"*(p.123), onde temos a primeira indicação do rumo dessa travessia, o retorno à origem.

É importante ressaltarmos que o personagem, antes de findar, pelo menos, sua primeira e essencial travessia, se encontra predisposto a tal percurso, visto que se encontrava, até então, insatisfeito com o presente, a ponto mesmo de invejar os falecidos e os que estariam ainda por nascer:

> *"Pois eu, no instante, invejava as ambas categorias: os mortos, por se apresentarem à perfeição dos desertos; os nascituros, por disporem do inteiro futuro."(p.126)*

Dando continuidade à narrativa, vemos o encontro do personagem, em seu quarto, com uma mulher, como ele, também não nomeada. Esta mulher, surgida de modo sobrenatural, nele busca espaço para a sua existência. Assim, o nosso protagonista se encontra diante do que ele mesmo denomina "a prova de mim"

(p.124). O personagem reluta em ceder aos apelos da mulher, pois lendas antigas haviam-no alertado sobre uma que lhe *"acenderia a lua"*, e a qual ele deveria resistir para merecer *"o nome da gente guerreira"* que o antecedera.

À lua, à lua nova deve ser apresentado todo o recém-nascido, no imaginário ronga, a fim de ter garantido inteligência e esperteza. Esta apresentação é denominada de *cu iandla* e, conforme podemos perceber, se trata de um rito de passagem, passagem expressa no conto rumo à totalidade do ser, por isso o alerta sobre uma que lhe *"acenderia a lua"*.

Ainda sobre a lua, encontramos um outro dado fornecido pelo próprio Mia Couto, no prefácio de *Contos do nascer da terra*:

> *"Não é da luz do sol que carecemos. Milenarmente a grande estrela iluminou a terra e, afinal, nós pouco aprendemos a ver. O mundo necessita ser visto sob outra luz: a luz da lua, essa claridade que cai com respeito e delicadeza. Só o luar revela o lado feminino dos seres. Só a lua revela intimidade de nossa morada terrestre.*
>
> *Necessitamos não do nascer do Sol. Carecemos do nascer da Terra."*[3]

Pensemos, agora, no porquê do alerta dos antepassados em relação àquela que no personagem acenderia a lua. O provérbio moçambicano, epígrafe do conto em questão, pode em muito nos auxiliar:

> *" O homem é o machado; a mulher é a enxada."*

O machado nos remete à idéia de guerrilha, da arma que fere empunhada pelo combatente; e a enxada, como aquela que abre e semeia a terra, a porção feminina criadora, fecundante.

Sabemos também que para o combate, os guerrilheiros deveriam despir-se de quaisquer sentimentos que não o de fidelidade à pátria. Ao despir-se de seu lado passional, o guerrilheiro, desse modo, se despia de uma de suas metades, vivendo incompletamente. O combatente transformava em trilha, sangue e independência política a matéria, mas nesta não intervinha artisticamente. Houve exceções, é claro, aqueles que mantiveram sua porção criadora em meio aos horrores da guerra e produziram obras de magnífica poesia e testemunho. Pepetela, um desses homens, gestou e deu luz à uma floresta inteira, o *Mayombe*, nas noites de guerrilha.

Assim, concernente as lendas antigas, para merecer o nome da gente guerreira que o antecedera, o personagem-narrador de *Mulher de mim* não deveria acordar sua metade feminina adormecida. Mia Couto, dessa forma, através de sua estória, também questiona um dos valores de seus antepassados, o de tolher sentimentos que não estejam intimamente relacionados à pátria, para honrar o nome dos guerrilheiros moçambicanos, mortos ou não em combate.

Conforme dissemos, prevalece o povo moçambicano, numa primeira instância, enquanto criador, mantenedor e modificador do próprio imaginário, como não poderia deixar de ser.

Na conclusão da narrativa, o personagem cede aos apelos da mulher, deixando de ser metade e passando, por conseguinte, a ser pleno, total, deixando que nele, ela, sua porção feminina (re)nasça. Porção feminina esta, interventora, capaz de gerar, de criar, como podemos apreender de alguns fragmentos do texto, que passamos a transcrever:

> *"Ela se deitou imitando a terra em estado de gestação."(p.124)*
>
> *"(...) só ela guardava a eterna gestação das fontes. Sem eu ser ela, eu me incompletava, feito só na arrogância das metades. Nela eu encontrava não mulher que fosse minha mas a mulher de mim, essa que, em diante, me acenderia em cada lua."(p.128)*

O tema dessa narrativa, vale dizer, configura-se como fundamental não só para o universo moçambicano, como para todo e qualquer homem contemporâneo, sobretudo aquele que tem por trás de si o rastro da colonização e da imposição cultural.

Findamos, assim, a nossa apreciação com um pequeno trecho de uma letra do cantor e compositor brasileiro Gilberto Gil intitulada *Superhomem (A Canção).*

> *"Um dia*
> *vivi a ilusão de que ser homem bastaria*
> *que o mundo masculino tudo me daria*
> *do que eu quisesse ter*
> *Que nada*
> *minha porção mulher que até então se resguardara*

é a melhor porção que trago em mim agora
é a que me faz viver"

Bibliografia

BACHELARD, Gaston. *O Direito de sonhar*. 3. ed. Rio de Janeiro: Edit. Bertrand Brasil S.A., 1991.

COUTO, Mia. *Contos do Nascer da Terra*. Lisboa: Editorial Caminho S.A ., 1997.

_____. *Mulher de mim*. In: *Cada homem é uma raça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

GIL, Gilberto. *Super Homem (A Canção)*. In: *Realce*. São Paulo: WEA (Warner Music Brasil Ltda), 1990.

JUNOD, Henrique A. *Usos e costumes dos bantos*. 2.ed. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1974. Tomos I e II.

NUNES, Benedito. *O Amor na obra de Guimarães Rosa.* In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. Coleção Fortuna Crítica.

PEPETELA. *Mayombe*. São Paulo: Ática, 1982.

Notas

1. NUNES, Benedito. O Amor na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo. Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. Coleção Fortuna Crítica.

2. COUTO, Mia. Mulher de mim. In: Cada homem é uma raça. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

3. COUTO, Mia. Contos do Nascer da Terra. Lisboa: Editorial Caminho S.A ., 1997.

Os sonhos e a ampliação
do real – uma perspectiva africana

Robson Lacerda Dutra
UFRJ

Nesta comunicação pretendemos considerar alguns aspectos que observamos na obra de Mia Couto no que se refere à manutenção do sonho como solução à situação de rescaldo deixada pela e durante guerra em Moçambique e suas conseqüências. Por razões óbvias de tempo e espaço, limitaremos nossa observação a três obras: *Vozes Anoitecidas*[1]*, Estórias abensonhadas*[2] e *Contos do nascer da terra,*[3] onde, não obstante, temos rico arsenal de informações.

O primeiro aspecto que gostaríamos de considerar é exatamente a situação de guerra, onde os limites da opressão não se estabelece apenas entre soldados de frentes inimigas. O conto "O dia em que explodiu Mabata-bata", integrante d'as *Vozes Anoitecidas* nos narra a história de Azarias, menino órfão e sobrinho de um tio que o prende à pastagem, como guardador dos seus bois. Em dada tarde, o boi Mabata-bata, o maior de todos e prenda de lobolo do tio, explodiu, *rebentou sem um múúú. No capim em volta choveram pedaços e fatias, grãos e folhas de boi. A carne eram borboletas vermelhas. Os ossos eram moedas espalhadas. Os chifres ficaram num qualquer ramo, balouçando a imitar a vida.*[4]

Azarias, em seu não saber de menino, pensou que havia sido um relâmpago mas abandonou a idéia ao ver que ela se contrastava com o céu azul sem mancha de uma tarde calma. Talvez pudesse ter sido o ndlati, pensou, o pássaro de fogo que habita as montanhas onde todos os rios nascem e que, ao rugir das nuvens, se veste de fogo, e alça seu vôo incendiário. Diante do esplendor do fogo o rebanho se espalhou pelo mato e o menino apavorou-se ao lembrar-se da ameaça do tio para que nunca lhe aparecesse sem um boi, um só que fosse e optou por evadir-se, já que *fugir,* diz-nos o narrador, *é morrer de um lugar.* Para Azarias, que já tinha sua infância morta dentro de si, a saudade não lhe pesaria na bagagem, tampouco ele a deixaria, supunha. O menino caminhou, atravessou as fronteiras da água e, na outra margem, pôs-se à espera do que não sabia.

São os próprios soldados quem vão à casa do tio Raul e da avó Carolina dar conta do ocorrido com o boi. As preocupações deste são apenas com o rebanho e é movido por esta idéia que ele vai, mesmo contrariando as recomendações dos soldados e da avó, em busca do menino e dos seus bens.

Ao achá-lo inicia um diálogo pontuado pela promessa falsa de não castigá-lo. O menino não responde e é somente depois da intervenção da avó, que também fora em sua busca que o menino responde e diz que os bois estão ali todos ao seu lado. Diante do tal feito, a avó lhe dá a oportunidade de pedir o que quer e o menino opta por pedir que o tio lhe permita sua ida à escola. O tio, mais uma vez *"jura mentiras"* promete permitir-lhe os estudos. Diz-nos o texto:

> *"O pequeno pastor saiu da sombra e correu o areal onde o rio dava passagem. De súbito, deflagrou um clarão, parecia o meio-dia da noite. O pequeno pastor engoliu aquele todo vermelho, era o grito do fogo estourando. Nas migalhas da noite viu descer o ndlati, a ave do relâmpago /.../ em volta tudo fechava, mesmo o rio suicidava sua água, o mundo embrulhava o chão nos fumos brancos /.../ e antes que a ave do fogo se decidisse Azarias correu e abraçou-a na viagem da sua chama."*

Se consideramos as entrelinhas do texto, cremos vislumbrar um aspecto cruel da realidade moçambicana. As bombas e minas largadas pelos soldados são aquelas que ceifam a vida dos animais, dos homens, mulheres e crianças. O caos da guerra "*mata as estradas"* e faz com que " *a paisagem se mestice de tristezas nunca vistas, tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul e os viventes se resignem à aprendizagem da morte"*. Esta é a cena inicial de *Terra sonâmbula*[5] e é a que reflete toda a agonia de um presente e de um futuro incertos.

Maior, porém, que a tirania da guerra é aquela que rege as relações de família e trabalho. A par as dificuldades bélicas, aquela que oprime e marginaliza Azarias é a que mais subjuga, já que dela não podem dar conta os tratados e acordos de paz. O trabalho semi-escravo, a desigualdade nas relações, a injustiça e a falta de oportunidades são elementos mais massacrantes e hediondos que a guerra em si. Além de denunciar a guerra em si e suas conseqüências, vislumbramos em Mia Couto a captação de todos os sons que seu ouvido poético tem do real, buscando uma identificação plena entre realidade e ficção, entre narrador e narrado.

Na busca da solução para estes problemas vemos claramente algumas possibilidades. Uma delas é

exatamente a ancestralidade, a aprendizagem total e integralizante que faz com que o mundo funcione como uma só vertente.

É a voz da avó que o menino escuta e atende. São suas palavras que o tiram da escuridão para a continuação do diálogo, já que a voz do tio não dispõem de elementos que o convençam. Esta passagem nos traz à mente o texto de Ecléa Bosi[6] quando afirma que:

> *É na memória das pessoas idosas que se pode verificar uma história social bem desenvolvida, posto que elas já atravessaram um determinado tipo de sociedade, com características bem marcadas e conhecidas; elas já viveram quadros de referência familiar e cultural igualmente reconhecíveis: enfim, sua memória atual pode ser desenhada sobre um pano de fundo mais definido do que a memória de uma pessoa jovem, ou mesmo adulta, que, de algum modo, ainda está absorvida nas lutas e contradições de um presente que a solicita mais intensamente do que uma pessoa de idade."*

O homem adulto, segundo esta idéia, está absorvido pelas tarefas do presente e não busca imagens da infância para relacionar sua vida cotidiana. Parar, para ele, implica descanso e não a evocação em si de fatos passados. O ônus da vida moderna tem sido abrir mão de uma universalidade do auto-conhecimento em função do que lhe é imputado como necessário. O adulto ativo leva uma vida absolutamente pragmática e a memória, neste contexto, torna-se fuga, lazer e contemplação. Neste sentido, cabe ao homem velho, aquele que já viveu sua vida intensamente, lembrar-se do passado e, através de estímulos, contar às crianças e relembrar aos adultos as estórias que compõem sua história, sua essência. Segundo Nsang O'Kan Kabswasa[7], o idoso africano é o que melhor conhece a visão animista africana de universo, segundo a qual a vida é uma corrente eterna que flui através dos homens em gerações sucessivas. Mesmo antes do nascimento, o africano já faz parte deste processo: pertence a um grupo do qual é indissociável, não pode ser separado dos que o precederam, nem dos que o irão suceder e os valores tradicionais o protegerão contra o abandono e a solidão. Este é, acreditamos, o ponto de união entre Azarias e a avó Carolina. É esta aprendizagem que os distingue e protege dos males da indiferença. Neste sentido, torna-se fundamental citarmos o contos *Nas águas do tempo*. Nele percebe-se a circularidade do ciclo de vida, segundo Kabwasa: infância (kimwana), a maturidade (kimbuta) e a velhice (kinkulutu), que juntam no mundo invisível antepassados e crianças por nascer. No conto em epígrafe, lemos que o avô, a despeito dos protestos da mãe, leva o neto sempre ao meio de um lago e de lá agita seu lenço em direção a outra margem. As viagens prosseguem até o dia em que o menino tenta descer do barco. Nas águas profundas e misteriosas que os circundam mora nanwetxo moha, o monstro das metades, com um olho, um braço e uma perna, alegoria da ameaça da perda da visão esplêndida do mundo e da falta de integralidade do viver. É necessária a presença dos órgãos em sua totalidade para que o mundo possa ser visto e revisto. Às vezes este mundo pode estar contido numa verdade, ou seja, a alegria cósmica, onde a vida é apenas uma das expressões. Outras vezes este mesmo mundo se fecha em seus enganos e deve ser considerado como um leque de perspectivas e possibilidades, todas elas ligadas, no entanto, à capacidade de vislumbrar os panos coloridos que os ancestrais acenam da outra margem.

São estes mesmos ancestrais que farão com que as águas se acalmem e permitam que o avô passe a outra margem e integre também o rol dos que acenam. Caberá ao neto saber olhar e também "iniciar" seu próprio filho nesta mesma arte. Se comparamos estes dois contos, observamos a margem de lá como o espaço da espera e da libertação. Do mesmo modo que é lá que estão os ancestrais, foi também neste espaço, sem saber ainda pelo que esperava, que Ananias vislumbrou o pássaro de fogo que o levou definitivamente para o outro lado. Não nos é possível nesta comunicação abordarmos os múltiplos significados da água, mas observamos sua presença na obra de Mia Couto, desde seu primeiro livro *Raiz de Orvalho*. Acreditamos que, para ele, esta água é aquela que jorra do coração humano, vem da lua, do efêmero e por isto refresca, vivifica e une dia e noite, passado e presente. Foram estas mesmas águas que jorraram em forma de chuva em 1992, quando o acordo de paz em Moçambique foi assinado. A princípio o povo não acreditou que a guerra tivesse acabado e, apenas depois que a chuva lavou-lhes a cinza do rosto e começou a irrigar a terra sonâmbula é que foi-lhes possível acreditar que a paz, por fim, lhes chegara.

Do mesmo modo que dos lagos, rios e oceanos que banham as diversas áfricas fluem águas, a inspiração e o ato da criação poética de Mia Couto, segundo definição de Pires Laranjeira[8], fazem que dos seus escritos fluam verdades sonhadas e lembranças inventadas.

Neste sentido, há que se ampliar o sentido do sonho. Este não mais será apenas aquele tido quando se dorme, mas a criação de um segundo mundo, saída para a pluralidade do mito.

A atitude arrazoada seria a linearidade e retidão dos acontecimentos, descritos por uma outra linguagem, comedida e comportada ao modelo tradicional. O tratamento dado às novas palavras que comporão este novo cenário age como provocação à organização mental, ampliando-lhe os códigos conhecidos, exigindo-lhe movimento: a inteligência terá que se adaptar a uma nova ordem para penetrar o novo significado, escondido nas profundezas do oculto, na alma, na mente, na morte, etc. – o seu contato com a verdade.

Percebemos na oralidade que se prolonga nos contos a raiz de onde brotam todos os temas e sonhos: é aí que está presente o poeta africano, o "griot" poeta e músico da África negra, pertencente a uma linhagem especial de contadores de histórias[9]. Exprime e faz-nos agrupar as necessidades primordiais do homem: a aprendizagem da vida, a busca contínua, a grande aventura humana, o alimento primordial

O imaginário se instala com finalidade de esquecimento, exorcismo ou até mesmo diversão, atenuantes dos problemas do mundo de hoje e de amanhã. Em Mia Couto tal não se dá. Também não significa angústia. Talvez esteja numa espécie em que o aprendiz, o leitor, também encontra suas águas calmas e vislumbra, de igual modo, os panos a se agitarem na outra margem.

Sonhar aspira à recomposição e à integração, mesmo como metáfora da denúncia contida na explosão do Mabata-bata. Sonhar implica o rompimento com os limites sociais que são impostos e surge como veículo à passagem da morte para a vida possibilitada no interior de uma coerência agora permitida e que engloba um tipo de energia incontrolável, assim como no princípio da existência, quando vida e morte se misturavam.

Como bem definem Fernanda e Matteo Angius[10], "*Mia celebra a vida na escrita. O tempo e os dedos, se entrelaçam para produzir os dias"* e, com eles, novas esperanças.

No conto *Raízes* podemos identificar toda a poeticidade do sonhar como solução para o mundo: um homem deitou-se na areia e dormiu toda a manhã. Ao levantar-se tinha a cabeça presa ao chão. Haviam-lhe nascido raízes que resistiam às tentativas da mulher, dos amigos, de todas as gentes da terra de lhe fazerem levantar-se. As raízes, profundas e multi-ramificadas se aprofundavam por todo o mundo. Segundo veredicto do mais velhos dos sábios convocados, a única solução para o homem seria ter a cabeça transportada para a lua. Tal foi feito e diz-nos o narrador que neste dia nasceu o primeiro sonhador, o primeiro poeta. Sonhar, na obra de Mia Couto, acreditamos, implica dar uma nova dimensão e uma nova compreensão ao sentido de vida. Significa jungir vida e morte em um mundo onde os panos agitados possam ser sempre enxergados e, sobretudo, um mundo onde homem também tenha sua cabeça na lua.

Para concluir, reproduzimos parte do seu discurso de posse como membro correspondente da Academia Brasileira de Letras e que resume seu projeto de vida:[11]

> "De onde vem essa força da criação poética ? há na poesia uma outra sabedoria, outra maneira de pensar o mundo. A poesia é uma forma de conhecimento, uma ciência que ama o erro desde que ele seja bonito. A poesia ilumina o mundo a partir de dentro."

Notas

1. COUTO, Mia. *Vozes Anoitecidas* Lisboa: Caminho, 1992.

2. _____. *Estórias Abensonhadas.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

3. _____. *Contos do nasscer da terra.* Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

4. Op. Cit. Nota 1, página 47.

5. COUTO, Mia. *Terra sonâmbula.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

6. BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade, lembrança de velhos.* São Paulo: Queluz, 1987.

7. APUD: SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *Síntese da história angolana: cronologia e alguns textos.* RJ:

Faculdade de Letras. UFRJ. Apostila digitada e policopiada em xerox, 1996, p. 14.

8. LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

9. HELD, Jacqueline. *O Imaginário no poder.* São Paulo: Sumus, 1997.

10. ANGIUS Fernanda et ANGIUS, Matteo. *O desanoitecer da palavra.* Mindelo: Centro Cultural Português, 1998

11. COUTO, Mia. "Alocução na Academia Brasileira de Letras", Rio de Janeiro, 1998.

Pepetela, a *Geração da Utopia,* do colonialismo à consciência de nação e poder

Suzana Rodrigues Pavão
Universidade de São Paulo

1. Introdução: África, Angola...O Antigo Mundo Novo

Descobrir um continente borbulhante de anseios, repleto de ideais e com os olhos em busca do novo, sem deixar a tradição secular esquecida, levou - me a meditar sobre o título dado. Dessa forma como leitora de um novo texto comecei a caminhar por estudos teóricos e cheguei às palavras de Lisa Block DE BEAR (6) de que a história da literatura não pode diferenciar-se da história da leitura que é a representação dos anseios culturais e históricos de um povo. Os juízos de valor são parciais e com uma profunda influência da realidade do povo. A objetividade de julgamento é apenas uma aspiração, sem dúvida, uma grande aspiração do crítico. Segundo a afirmação de Northop FRYE (11), "*a crítica é uma forma de autobiografia"* e é dessa forma que me vejo entrando na obra de PEPETELA (13 e 14) como se estivesse penetrando nos anseios Angolanos e procurando compreender o que existe na Angola de Luanda e Benguela e quem é a Angola profunda desconhecida e misteriosa.

Como primeira preocupação me veio o receio de uma análise eurocêntrica e de buscar uma tentativa de adaptação da obra analisada com as literaturas mais conhecidas. Ao lado de tudo isso, o risco de sectarismo e identificação com a realidade sócio-política vivida por minha geração no Brasil.

Ao pertencer a um país de terceiro mundo, cujo povo não tem direito a uma educação livre e de qualidade, que morre nas portas de hospitais por falta de atendimento ou a cada dia que passa percebe que paga cada vez mais caro pelo ato de simplesmente sobreviver. A ditadura militar vivida pelo povo brasileiro possuiu características próprias que a distinguiram da exploração colonial angolana, mas a violência, as torturas, prisões e desrespeito ao cidadão não se diferenciaram tanto assim. Os países poderosos de primeiro mundo ditavam as ordens e financiavam os extermínios. É difícil não encontrar identificação, e mais ainda fugir do envolvimento que a narrativa de PEPETELA (13 e 14) faz com os leitores.

Relacionando as realidades cheguei à possibilidade de encarar os julgamentos de formas parciais, concluindo que a objetividade de julgamento é apenas uma aspiração e não um grilhão indestrutível.

Consideramos que a arte é o meio de colocar o homem em estado de equilíbrio com o mundo que o rodeia, torná-lo seu; anseia por prolongar o seu "EU", por unir na arte sua limitação a uma existência comunitária e por tornar social a sua individualidade. A arte é o meio indispensável para essa união. O trabalho para um artista, é um processo altamente consciente e racional no fim do qual a obra de arte surge como uma realidade dominada e nunca como um estado de inspiração.

Segundo Marx, citado por FISCHER (10), toda arte é condicionada pela sua época e representa a humanidade na medida em que corresponde às idéias e às aspirações, às necessidades e às esperanças, de uma determinada situação histórica. Mas, ao mesmo tempo, a arte supera essa limitação e, no seu momento histórico, cria também um momento de humanidade, uma promessa de constante desenvolvimento.

Classes e sistemas sociais diferentes, ao elaborarem sua própria ética, contribuíram para a formação de uma ética universal. O conceito de liberdade, se bem que corresponda sempre às condições e aos anseios de uma classe ou de um sistema social, tende, todavia, a transformar-se em idéia **universal.**

Desliguei-me, desta forma, da preocupação primeira de não entendimento de Angola e talvez da própria África.

Os controles econômicos, dos meios de comunicação e da própria soberania nacional existem em um país supostamente independente. O elo fundamental nesse momento é a força tecnológica. E cada vez mais é constatado que tal progresso acentua a riqueza dos poderosos e desenvolvidos e a pobreza dos países atrasados, em virtude da rapidez com que se verifica o progresso tecnológico. E como nos afirma Albert MEMMI (12),

> "Se desenvolvimento é industrialização, o país que não dispuser de uma tecnologia própria ficará na completa dependência dos países tecnicamente adiantados."

Concluí, seguindo tal raciocínio, que a arte é necessária a fim de que o homem possa conhecer, acusar e transformar o mundo, mas é igualmente necessária em virtude da magia que lhe é inerente.

1.1. Angola, Nacionalismo e Revolução

Angola, região colonizada, invadida, e como toda a África, teve sufocados seus valores culturais seculares. O tribalismo, distinto de região para região, cria países heterogêneos e de quase impossível união. Dessa forma, as lutas de libertação tornam-se mais acirradas, com uma forte presença de auto-afirmação. Os pressupostos nacionalistas nos povos africanos e diretamente nas literaturas africanas sujeitas a situações coloniais de grande opressão, baseiam-se em valores mais fortes do que os reivindicados, em muitos países, por intelectuais e ativistas arrebatados de patriotismo. Essas lutas patrióticas clamam contra ditaduras, buscam implantação de sistemas de governo baseados em ideologias políticas definidas, mas diferem-se das lutas africanas, pois não necessitam afirmar-se como povo de valores culturais distintos do poder dominador.

Antes de analisarmos a questão das diferenças tribais africanas, consideramos importante verificarmos que desde Segunda Guerra Mundial, todas as revoluções vitoriosas definiram-se em termos nacionais e ao fazê-lo basearam-se claramente em um espaço territorial e social herdado do passado pré-revolucionário. Estudiosos verificam que os Estados marxistas tenderam a tornar-se nacionais não apenas pela forma, mas também na substância. O que se verifica é que o fim do tempo do nacionalismo tão profetizado está longe de realizar-se e de tornar-se concreto. O nacionalismo constitui o mais verdadeiro e legítimo valor universal da vida política de nossos tempos.

Dentro dessa linha de raciocínio, e dentro do espírito antropológico, incorporaremos a definição de Benedict ANDERSON (2) que assim define Nação:

> "Ela é uma comunidade de política imaginada, e imaginada como implicitamente limitada e soberana"

O estudioso continua explicando que a comunidade é *imaginada* porque nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, nem os encontrarão, embora na mente de cada um esteja clara a comunhão que existe entre eles. A nação para ele é imaginada como limitada porque até mesmo a maior delas, possui fronteiras finitas. Nenhuma nação se identifica com a humanidade.

É, portanto, a nação imaginada como comunidade porque, sem considerar a desigualdade e exploração que atualmente prevalecem em todas elas, a nação é sempre concebida como um companheirismo profundo, ou uma identidade que vem certamente da ancestralidade e da qual não se consegue desfazer ou mesmo romper.

O nacionalismo nos países africanos transcende à dimensão cultural, possui reivindicações mais abrangentes, como uma situação de autonomia, de originalidade e de oposição às influências estrangeiras. Torna-se verdadeira doutrina política que atribui à Nação um sentido absoluto, valorizando tudo que lhe é original.

Quanto à oposição às influências estrangeiras, não consideramos tal posição como exclusiva mas comum aos países de terceiro mundo, que buscam maior auto-respeito em posições semelhantes.

Desde o século passado, com o advento da etnologia como ciência, afirma-se que o domínio dos colonizadores sobre os povos colonizados se deu antes de tudo pela força, pelo uso arbitrário da violência, pela imposição de uma ideologia e nunca pela supremacia cultural do povo dominador. O colonizador desejava a dominação e não tinha nenhum desejo de conhecer e compreender o povo desconhecido que tinha diante de si. Falamos em ausência de desejo de conhecimento, pois o colonizador fazia- se valer de seu poder para distanciar-se e dessa forma tornar esse domínio mais mitificado pelo desconhecimento mútuo que impedia qualquer identificação com o colonizado. A forma inversa também seria válida, pois entender o distante é sempre mais difícil.

Para o colonizador, o povo conquistado deveria ser uma cópia do conquistador. Qualquer pluralismo deveria ser impossibilitado, quer seja o lingüístico ou o religioso, pois esses elementos afirmariam uma realidade própria. Impor a unidade lingüística e religiosa é e foi a única maneira de se realizar o poder do colonizador.

Com o decorrer da repressão colonialista, uma nova realidade vai se impondo. Uma nova sociedade é engendrada: a sociedade mestiça, cuja principal característica é o fato de que a noção de unidade sofre uma reviravolta. Esta unidade, ou pseudo unidade, é, então, contaminada. Esta realidade é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o europeu e o elemento autóctone, uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento *"selvagem".* Desta forma, surge uma abertura para o único caminho possível de se chegar à descolonização.

A nova realidade imposta é de reação e de falsa obediência. Passa a ser necessária a marcação clara das diferenças. Tais diferenças, muitas vezes, assinaladas por posições vanguardistas e salientadas de formas bastante individualizadas. O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda, metaforicamente, o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do conquistador.

Falar, escrever, tem uma significação clara: será falar contra, escrever contra, buscando cada qual sua linguagem, e estilo, mas sempre salientando a oposição fundamental.

1.2. Literatura - Arma de uma Revolução

Afirmamos que em Angola a literatura assumiu uma força revolucionária de grande importância. Os temas utilizados serão a denúncia da miséria do povo através de lamentos e incentivos a tomadas de posição.

A tortura como arma habitual nas prisões dos dominadores é demonstrada levando assim às camadas mais populares, uma informação clara da situação vivida, procurando fazer crescer no povo o desejo de emancipação. A literatura revolucionária não se limitou à conquista de libertação e autonomia política, mas debate-se por buscar valores próprios. A revolução deve existir para satisfazer os anseios do povo.

A literatura de luta, utiliza-se de estética de formas variadas. Algumas, como a obra de Agostinho Neto, denunciam através de formulações do pensamento, através do uso de imagens e idéias universais e universalizantes, próprias do texto filosófico. Há os que optam por romper com a gramaticidade da língua dos dominadores, pois através da liberdade lingüística tentam atingir uma forma de libertação e até de reação à dominação. A língua é uma classificação e como toda classificação e normatização é opressiva, e essa opressão adquire um caráter bem mais violento quando o idioma é imposto, é alheio. Um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que obriga a dizer. A língua implica uma relação fatal de alienação. Obriga a uma sujeição, entra a serviço de um poder. Na língua, portanto, servidão e poder se confundem inelutavelmente. Através da literatura, das obras que formarão a produção literária de um povo teremos uma fuga à tirania da linguagem.

Outros autores, já mantém os padrões da norma culta portuguesa, como no caso do autor que estudamos, que é PEPETELA (13 e 14). Sua obra não cria qualquer transgressão lingüística. A luta está contida em sua produção, em sua temática, na ação da narrativa e na construção de cada um de seus personagens.

As forças da liberdade que residem na literatura, não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor, que, afinal, segundo Roland Barthes, é apenas um "senhor" entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas o trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua. A língua na obra literária é o próprio fulgor do real. Esquece-se que essa língua tem origem no dominador e a considera como instrumento de comunicação. A escritura faz do saber lingüístico uma arma em potencial.

A obra de PEPETELA (13 e 14) apresenta aspectos teóricos bem definidos. *A Geração da Utopia* remete-nos a uma linguagem não ficcional através da própria ficção.

Em sua instância autoral, PEPETELA (13 e 14) elabora uma tese sócio-política em que examina o fluir de uma geração e de um povo através de seus ideais e lutas.

Há uma personagem trabalhada de forma especial. **Aníbal, o sábio**, possui uma trajetória de vida que é definida em seu discurso social, político e filosófico. Suas palavras sistematizam a tese transmitida pelo romancista que aqui assume papel de analista científico da realidade assumida. A experiência política vivenciada pela personagem será aproveitada de forma a transmitir palavras de ordem e teorias ideológicas ao fazer da obra um instrumento para a guerra que pretende vencer.

O discurso assume um aspecto ambíguo, ao ser e ao mesmo tempo não sendo ficção. Não ficção no sentido de que percebemos na narrativa a busca de um compromisso elaborado e comprovado no evoluir de uma geração que se confunde com o surgimento da Angola livre dos colonizadores, mas já marcada por uma tradição cuja memória não pode deixar morrer. Esta é e será a verdadeira Nação Angolana.

2. A Geração da Utopia:

Uma tese, uma experiência, uma ação, uma vida, um romance

Logo no início da narrativa uma primeira reflexão se apresenta ao leitor. Diante de um texto literário como o que temos, chega-se ao "*prazer do texto",* propagado por Roland BARTHES (5). Tal forma de texto, para o teórico é um êxito, um prazer sobre as duas vertentes em que se acham o escritor e o leitor. Situando-se o prazer do texto na esfera dos fenômenos difíceis de definir, ele se constitui, no entanto, como o indicador mais palpável de que o seu móbil, aquilo que lhe dá sensação, o torna perceptível, é precisamente o talento, o recurso da escrita, a imaginação criativa. Este "*prazer"*, este fascínio, este encanto, esta paixão constituem a finalidade da produção literária ou nela residem ao mesmo tempo os traços característicos da obra, do trecho, da página literária.

A arte literária, aquela que se exprime através da palavra, e PEPETELA (13 e 14), possui um talento múltiplo ao utilizar o discurso.

Apodera-se da grande experiência de luta, ligada à sua formação de sociólogo marxista e concebe sua obra.

Sua prosa possui uma intenção didática ao transmitir uma ação efetiva ao lado da ideologia firme e coerente. Suas palavras são simples, o raciocínio transparente chega à verossimilhança.

A ação fictícia confunde-se com a realidade histórica e as personagens vão se transformando de acordo com as dificuldades que a revolução traz até eles.

"*A Geração da Utopia"* é a epopéia de uma geração. A epopéia de uma nação que precisa nascer e se afirmar. Há nas entrelinhas a amargura do guerreiro ao analisar a sociedade revolucionária. Um sonho desfeito apresentado na linguagem que transmite a homologia histórica, verdadeira da sociedade angolana. O país em formação, uma consciência que se debate em busca do justo e do sonho talvez perdido.

A obra possui uma divisão temática e cronológica. A expressão do autor acontece a partir da realidade histórica de seu país. Personagens encontram-se e desencontram-se, onde se dá o relato dos sonhos, anseios, incertezas, fracassos e frustrações. As idéias muitas vezes se chocam, na convivência da ideologia contraditória, com muitas das personagens tocadas pelo tribalismo que não poderia de forma alguma ser deixado de lado, mesmo ao narrar uma luta que em muitos aspectos assume valores universais.

Cada personagem guarda um sonho e uma esperança que tornam-se também contraditórios com o decorrer da luta e o passar da vida.

Referências Bibliográficas

1. ALEGRE, Manuel. **O homem do país azul.** Lisboa: Dom Quixote, 1989.

2. ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional.** São Paulo: Ática, 1989.

3. APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

4. BARTHES, Roland. **Aula.** São Paulo: Cultrix, 1980.

5. BARTHES, Roland. **O prazer do texto.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

6. DE BEHAR, Lisa Block. **Una retorica del silencio.** México: Siglo Veintiuno, 1987.

7. DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** São Paulo: Perspectiva, 1972.

8. DERRIDA, Jacques. **Gramatologia.** São Paulo: Perspectiva, 1973.

9. FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa.** São Paulo: Ática, 1987.

10. FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte.** Lisboa: Ulisséia, 1963.

11. FREYE, Northrop. **A anatomia da crítica.** São Paulo: Cultrix, 1972.

12. MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

13. PEPETELA. **A geração da utopia.** Lisboa: Dom Quixote, 1995.

14. PEPETELA. **O desejo de Kianda.** Lisboa: Dom Quixote, 1995.

15. SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos.** São Paulo: Perspectiva, 1978.

16. SARTRE, Jean-Paul**. Situations. vol.VII** Paris: Seuil, 1958.

Pepetela e as (novas) margens da nação angolana

Inocência Mata
(Universidade de Lisboa)

"(...) por que as nações celebram sua antiguidade,
não sua surpreendente juventude?"
Benedict Anderson[1]

"(...) os nossos mitos são outros,
de nascimento e formação."
Voz do narrador de *Lueji*

Uma das marcas mais intrigantes, diria até mais emblemáticas, das actuais literaturas africanas de língua portuguesa, e da angolana particularmente, é o larvar trabalho de desconstrução (temática, discursiva e ideológica) e simultânea reconstituição do discurso sobre o corpo da nação, a partir de identidades da margem e consequente desestabilização do "local da cultura" (eregido como) nacional pelo discurso (literário) anti-colonial. Tendo sido a literatura um dos veículos de afirmação nacional, o nacionalismo literário utilizara signos e símbolos, uns arbitrários embora decorrentes de um conhecimento empírico (como os elementos da Natureza), outros sugeridos da situação socioeconómica prevalecente (como o magaíça moçambicano, o contratado, o imigrante cabo-verdiano), para construir a ideia de um corpo uno e coeso, o núcleo simbólico nacional, em que a identificação se processava através da afectividade ideológica e não propriamente cultural, ou através de fragmentos, eventos e objectos que emergiam como metáforas do quotidiano. O célebre poema de Agostinho Neto, "O içar da bandeira", por exemplo, um poema significativamente "dedicado aos Heróis do Povo Angolano", é paradigmático dessa convergência identitária que se fez pela transfiguração antropomórfica do espaço em favor de um projecto libertário colectivo e da visão unitária do país. Essa visão fazia-se pela representação da relação de cumplicidade, de identificação e de fusão entre o Homem e a Terra[2], assim como através da visão cosmorâmica do espaço pelos "poetas nacionalistas" da "geração da *Mensagem*" e pelos *griots* da cidade de Luanda.

> Quando voltei
> as casuarinas tinham desaparecido da cidade
>
> (...)
> Cheguei no momento preciso do cataclismo matinal
> em que o embrião rompe a terra humedecida pela
> chuva
> erguendo planta resplandecente de cor e juventude
>
> Cheguei para ver a ressurreição da semente
> a sinfonia dinâmica do crescimento da alegria nos
> homens
>
> E o sangue e o sofrimento
> Eram uma corrente tormentosa que dividia a cidade
>
> (...)
> Quando eu voltei
> Qualquer coisa gigantesca se movia na terra

Do que o poeta fala é de uma "voz igual" gerada de uma força e uma vontade centrípetas, que arrastam o Universo feito de diferentes entre iguais – lembremo-nos da visão ecuménica do sujeito da enunciação do "Poema de alienação" de António Jacinto[3] – para uma convergência libertária, desses diferentes entre iguais, e que se manifestam em sintonia:

> Na hora das transformações cósmicas
> que atingem a terra e catalisam os fenómenos
> o raio mortífero da revolução
> pulveriza a submissão do homem
> e na força da amizade se encontram as mãos
> (Agostinho Neto, "A voz igual", *Sagrada esperança*, 1974)

Do que se trata aqui é da construção de um sistema textual de signos e símbolos arbitrários (no sentido em que não correspondiam a qualquer essência cultural mas a sinais reconhecíveis pela consciência colectiva com pertencentes a um espaço-tempo partilhado), a partir dos quais construíam, no caso "imagem da angolanidade".[4]

A ideia de *Nação* não esteve, portanto, então, intrinsecamente ligada ao de Cultura, como substância aglutinadora e congregadora, mas antes como vivência (*saber-sentir*) consolidada sob a condição colonial. E hoje não me parece arbitrário dizer que o processo de libertação nacional, de que a literatura foi subsidiária, não evoluiu para além dos termos da percepção do binómio Estado-Nação, para incluir também o termo em que perpassa o individual, o da cidadania. Ao fazê-lo, uma tácita apologia da diversidade e progressiva integração dessa diversidade num todo plural estar-se-ia a propor no exercício quotidiano da pessoa individual (o cidadão) e colectiva (o Estado). Doravante, assim, em situação pós-colonial, o indivíduo vai-se definindo "por uma consciência crítica, com intervenção activa na construção de um colectivo em que participa livremente na base de uma convenção, de um contrato e não numa base orgânica – ideológica, étnica, rácica ou linguística." (Mata, 1998, p. 10).

Libertar certa memória, construir a identidade

Pepetela (Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos), Prémio Camões 1997, é um escritor que se tem revelado singular nesse trabalho de descontsru,ão discursiva, sem operar rupturas, e consequente desestabilização desse "local da cultura" nacionalista, pela reinvenção de uma estratégia que consiste em articular a sua ficção com as transformações da História, da sociedade angolana, e com as exigências de um pensamento novo face ao país real (que hoje pouco tem a ver com o país ideal).

Muitas referências coincidem quanto a considerar a obra de Pepetela como buscando na História matéria para a ficção. Porém, talvez poucos estudos se debrucem sobre a natureza dessa busca. Porque é na natureza dessa busca que me parece residir a diferença – eu diria até, a genialidade – dessa literalização dos factos históricos em Pepetela, não pela cristalização de enclaves identitários mas pela mosaicização de identidades como fundadora de um (novo) mapeamento nacional.

Se, no universo literário angolano, o autor não pode, talvez com rigor, ser considerado pioneiro na tematização da História, se pensarmos que *Nzinga Mbandi*, de Manuel Pedro Pacavira, foi publicado em 1975; se o autor talvez não possa ser considerado único nessa integração da História na Ficção, se pensarmos em Henrique Abranches, sobretudo com o seu *Misericórdia para o Reino do Congo*, de 1996, ou Boaventura Cardoso com o seu último romance *Maio, mês de Maria*, mas também escritores mais novos como José Eduardo Agualusa com *A conjura*, de 1989, ou o ainda mais jovem Sousa Jamba, autor de *Patriotas*, de 1991, a sua singularidade reside no questionamento do Presente (valores, comportamentos, ideias) a partir das mitificações (às vezes das falsificações) da História. Como um mago, Pepetela vai-nos desvelando os vários trilhos de memórias do Passado, vai-nos conduzindo pela percepção da História como um processo feito de cruzamento de olhares diferentes sobre o mesmo – cuja evidência mais visível é a pulverização de vozes narrativas em *Mayombe*, *O cão e os calus* e *Lueji* e o complexo multiperspectivismo que caracterizam a sua técnica narrativa, como na sua última, *A gloriosa família*.

Desafiando a "consciência situacional", o que vale dizer, no contexto, o *status quo* político, ao recusar uma visão que privilegie, exclusivamente, a homogeneidade ou uniformidade de que a visão unitária do país se fazia representação, o autor de *Mayombe* parece iniciar uma escrita cujo funcionamento é catártico, ao fazer a apologia da diferença e ao encenar a discussão que, em 1980, ano da publicação do supracitado romance, estava ainda longe de constar na "ordem de trabalhos" da *intelligentsia* do país (e já nem falo dos auto-intitulados "pensadores do país"): a da natureza e legitimidades das diferenças étnicas e culturais.

Tal como "o velho de milénios pode atingir a modernidade", como nos ensina Octávio Paz,[5] o novo também envelhece se não se renovar. E é para tornar renovável o velho projecto moderno de nação dos seus antecessores que Pepetela surge como um escritor que realiza na escrita essa inquietação de um país a fazer-se, perseguindo, é verdade, o trabalho pedagógico dos nacionalistas, mas já em situação pós-colonial, através da reapropriação do mitos e símbolos da literatura nacionalista. Isto é, já não a partir de qualquer concertação performativa, de testemunho ou compromisso, mas sim de um lugar que engendra uma "entidade em acção" que urge ser remitificada, e que existe na identificação contextual de espaço e tempo: daí a recorrência continua a estórias de territorializações e de territorialidades das relações de raça, etnia, classe/cultura.

Herdeiro, portanto, do idealismo nacionalista da "geração da *Mensagem*", herança que o autor não enjeita (bastando, para o confirmar, ler as suas entrevistas), Pepetela enceta o seu próprio projecto discursivo de nação recusando uma "representação liminar do povo" (Bhabha, 1998, p. 211), para o que recorre a um modelo de narrativa que tematiza ela própria a ambivalência que realiza, segundo um equilíbrio narrativo que visa desestabilizar essencialismos e estabelecer uma mediação entre identidades plurais e parciais, como no já citado *Mayombe* (embora este romance, publicado em 1980, tenha sido escrito em 1971, portanto ainda no período colonial): o história de Ogum, o Prometeu Africano, que o cronista-narrador

anuncia na "Dedicatória", é contada através dos que nela participam, em várias vozes narrativas convocadas pelo *supranarrador*, o que, por um lado incrementa a vitalidade da narração dotando-a de um multiperspectivismo fundamental para a criação de um "narrativa colectiva", de contaminação épica e, por outro, conformam uma visão plural de alcance centrípeto, em rumos diversos trilhados por indivíduos diferentes e diferenciados que o Comissário Político sintetiza, tentando um equilíbrio entre dois pontos, um individual e o outro colectivo:

> E vejo quão irrisória é a existência do indivíduo. É, no entanto, ela que marca o avanço no tempo.
> Penso (...) que a fronteira entre a verdade e a mentira é um caminho no deserto.
> Os homens dividem-se dos dois lados da fronteira. (Pepetela, 1985, p.299).

Do que se trata é da reconfiguração das "comunidades imaginadas" (Benedict Anderson), ainda em formação. Não tendo como substrato a entidade cultural – apesar do cimento que hoje já as sustenta, em parte também pela dispersão étnico-cultural pelo território que presentemente se verifica no país – essas comunidades vão evidenciando, sabemos então que desde a luta de libertação, uma visão cada vez menos homogeneizante, fissuras temporais que vão sendo preenchidas desde *Mayombe*, *O cão e os calus*, *Quem me dera ser onda*, *Crónica de um tempo de silêncio*, *O signo do fogo*, que reescrevem a *nação* disseminando um "pensamento diferencial" até alcançar a plenitude do tempo histórico, reconstruindo o espaço da nação sob a perspectiva de um descentramento do "local da cultura". Isto significa alterar a tradição – o cânone? – do discurso da identidade, adoptar (ou criar) uma nova topologia discursiva da identidade.

Porque insiste o autor nessa recorrência ao Passado?

Sociólogo por formação e historiador por vocação,[6] quando a história se cala no autor, ele recorre à ficção.[7] Ou como diz o próprio Pepetela, a História ajuda a enquadrar a questão da construção da Nação, a ideia de Nação e do Estado-Nação – um assunto que o autor considera ser obsessivo na sua obra e para o qual talvez até já tenha algumas respostas – , para concluir que "é ideológico considerar-se o passado como fonte de conhecimento do presente" (Pepetela, 1999).

Consciente de que em "países emergentes" a literatura é um contributo importante à construção de uma identidade nacional, Pepetela "trabalha" suas versões da História: por exemplo, não se coíbe em afirmar que privilegiou a "versão Lueji" do mito do império Lunda (conferir lugar onde diz isso). Num país que busca o rumo dessa construção, recorrer à memória colectiva e transformar (uma versão de) o mito que é História em realidade (não importa aqui se histórica ou ficcional), é fazer reviver momentos epopeicos para, assim, encontrar o rizoma – no sentido em que Deleuze e Gauttari e, mais tarde Édouard Glissant na sua poética da relação, conceberam o conceito: como elemento(s) que se reporta(m) a "situações culturais representativas".

A integração da História na ficção é uma estratégia a que o autor recorre, para recuperar "a condição primordialmente histórica de todo o romance, enquanto género remotamente ligado à História, nas origens da sua consolidação sociocultural e capaz, à sua maneira, de a reescrever." (Reis, 1998, p. 39). Mas não se trata de uma "exumação" do passado, ainda na expressão de Carlos Reis, nem uma celebração do passado histórico, como em *Nzinga Mbandi*, de Manuel Pedro Pacavira (1975), senão a história projectada no Futuro. Mas História e histórias em que abundam fios culturais a níveis diferentes de referencialidades e sensibilidades, mitos retidos na memória – memória efabulada e mitos reinventados com base num metaforismo geográfico como em *Yaka* e *Lueji (o nascimento dum império)*, narrativas de apetência etnográfica e de pulverização segmental, e *A gloriosa família (o tempo dos flamengos)* – todas narrativas que são lugares de cerzimento do (novo) corpo da nação nas teias da História.

Estas três obras de Pepetela, que se aproximam pela textualização de traços primordiais – a saber *Yaka*, 1984/1985, *Lueji (o nascimento de um império)*, 1989, e *A gloriosa família (o tempo dos flamengos)*, 1997 – são campo fértil para o desvelamento do seu projecto discursivo de nação, da luta narrativa na sua escrita (da nação) a partir de narrativas de fundação como são as três obras supracitadas – que são obras que encenam lugares e tempos de cosmogonia ancestral: o primeiro Semedo de que Joel/Ulisses é o presente visível; a primeira rainha lunda de que Lu é o presente sincretizado, mestiço (e entendo, aqui, por mestiçagem cultural também na sua dimensão interafricana) e nacionalizante, e o primeiro Van Dum de que a actual antroponímia sociopolítica se não do país, pelo menos do seu microcosmos, Luanda, é a consequência tangível e irrefutável. Assim, essas narrativas «ganham» uma dimensão profética e, particularmente esta última, *A gloriosa família (o tempo dos flamengos)*, que pode ler-se como metaficção historiográfica (Linda Hutcheon) de dimensão messiânica, se a fizermos significar para além da sua textualidade, designadamente na antroponímia política do país como já foi referido, as profecias de Matilde Van Dum, a filha feiticeira de Baltazar Van Dum.

O que Pepetela busca na sua narrativa de fundação – ou, pelo menos, o que eu busco interpretar e nesse caso, incluindo-me nessa "tribo de intérpretes" de que fala Homi Bhabha – é como o autor labora a trama textual a partir da História, buscando a conformação dos antoganismos históricos e socioculturais numa

estruturação híbrida que articula diferenças e distâncias numa só representação feita de identificações a partir de identidades plurais e segmentais, e não propriamente identidades hifenizadas (Bhaba: 1998) Nessa busca na História de matéria ficcional sobressai a sua insistência em histórias de deslocamentos, de fundação e de reterritorializações. Fá-lo para recuperar outros segmentos identitários que, porque da margem, necessitam de celebrar a sua temporalidade e a sua memória. Outrossim, porque uma das dominantes da identidade é a sua historicidade, o autor intenta incluir uma colectividade segmentária nessa busca, através de uma experiência individual, elegendo-a como alegoria nacional: a nação, agora, faz-se de muitas particularidades, muitos diferentes.

Com efeito, nestas três obras, a que venho designando como narrativas de "textualização de traços primordiais" (Mata: 1999b), Pepetela insiste nessa busca incessante dos contornos do Passado, não para o julgar mas para conferir um sentido ao Presente e projectar um Futuro mais harmonioso portanto não na perspectiva orwelliana (em *1984*) do controlo do futuro pelo conhecimento do passado ou do controlo do presente pelo conhecimento daquele.[8]

Lueji (o nascimento dum império), por exemplo, é uma obra em que o autor reúne, através de um ritual discursivo, Passado e Futuro – lugares temporais em que os planos discursivos dialogam, no Presente, e se interpelam, originando intersecções não apenas ambivalentes (a vários níveis: cultural, étnico, ideológico e de classe) mas plurívocas e tendencialmente centrípetas. Esse ritual discursivo é de eficácia retrospectiva porque remete para o Passado, embora essa temporalidade da história e do discurso seja o presente da contemporaneidade da nação.

A escrita do Passado visa apreender as suas significações no Presente, como este assimilou o rizoma que herdou, entendendo aqui a noção na sua significação etimológica (como caule subterrâneo horizontal). É por isso que os dois núcleos diegéticos de *Lueji (o nascimento dum império)*, ao se desenvolverem paralelamente, com registos discursivos que se cruzam técnica, semântica e ideologicamente, permite que os dois tempos históricos dialoguem produzindo sentidos que se entrelaçam mas que apontam, nas duas histórias, para o Futuro: enquanto Lu intenta o futuro da sua identidade individual pela conciliação entre a sua condição e saber actuais e a memória ancestral, Lueji procura o futuro para o seu reino/império, desestabilizando o Presente, pelas rupturas que causa com as tradições e que ela própria representa, sugerindo na lógica diegética, um Futuro diferente. Se também para Lueji «a tradição se torce quando é preciso», na esteira de seu irmão Chinyama (*Lueji*, p. 15), para ela, porém, a tradição era uma «tensa harmonia» entre verdades e falácias, oscilando ela entre a preservação e respeito por ela e a sua manipulação em seu favor, como o demonstrou, logo no início do seu reinado, ao decidir torcê-la, neutralizando os Tubungo, sem contudo os afrontar, para «chamar» a chuva, ou ao utilizar o seu «tradicional» poder real para quebrar as regras lundas de endogamia para casar com Ilunga, que amava e, finalmente, ao agenciar um herdeiro, Yanvu – quanto a mim, três momentos cruciais na aprendizagem do exercício do poder. Para Lueji, na sua performance executiva, a «modernidade» é o Presente e em cada momento as personagens buscam esse Presente pensando no Futuro:

E coisa inédita aconteceu naquele dia na Lunda. Pela primeira vez se via a rainha, de pé em cima da liteira suportada por dezasseis homens acima das suas cabeças, no meio da praça, cercada por todo o povo da Mussumba, gritando as novidades que sempre os Tubungo ouviam em primeira mão e depois se encarregavam de espalhar até aos mais humildes, mas desta vez o contacto era directo e nem os Tubungo repararam mais uma vez que foram ultrapassados, mais uma vez a tradição se rompia (...). (Pepetela, Lueji, p. 409).

Uma aprendizagem dolorosa também para Tchinguri que perdera o lukano precisamente por ter ousado afrontar a tradição, e que, no entanto, a reconhece, à Lueji, como destinadora desse processo, quando da sua retirada para o Cassai, depois de desistir de fazer a guerra contra a irmã:

Contigo aprendi muito e sobretudo que algumas tradições há que preservar, senão um homem se perde nas suas dúvidas e se consome em pequenas lutas sem significado. (Pepetela, *Lueji*, p. 408).

Ao "pintar" uma Lueji que já demonstra trazer em si o desejo de ruptura, tangível em Lu, o autor religa a personagem do ano 2000 à descoberta do Passado, inaugurando não através de um gesto de nostalgia mas de afirmação transformadora do devir – tal como João, o Comissário Político, sucede a Sem Medo pela morte deste, constituindo-se ambos, metonímias do herói de Mayombe: Sem Medo agenciando Passado e Presente e João representando o Presente a fazer-se Futuro. Mas, sobretudo, humanizando o herói/a heroína, como metonímias de entidades em construção:

Prefiro ficar calado, nas margens do Kalanhi, conversando com os peixes que me ouvem, com as águas que me refrescam, relembrando aquela mulher que um dia veio me procurar, pedindo conselho, apesar de ser rainha. Como a amei. Tinha o poder de vida e de morte sobre nós, mas lutou para nos dar a vida. Frágil e cheia de medos e de dúvidas, pressinto. Errou no fim, criando em Yanvu a ideia de que ele era igual a Nzambi? Foi ela a responsável pelos futuros desmandos dos muata Yanvu e a derrocada do Império que ela criou? (...) Lueji criou o Império e criou as condições da sua destruição. Só podia ser assim.

Porquê culpá-la da sua humanidade?
(Fala de Mulaji, *Lueji*, p. 483)

Mas esse império perdurará no mito que se revitalizará na conciliação entre tradição e modernidade, que a representação coreográfica (da história de Lueji) realiza, desestabilizando, também, as barreiras da espácio-temporalidade: por vezes não apenas Lu mas o próprio leitor tem a sugestão de que Lu é (a encarnação de) Lueji, como no "filosófico" monólogo de Lu na página 169:

[Lu] Suspirou para libertar a ansiedade. O coração batia e doía. Lu sentiu falta de ar, levantou do banco, sacudiu a cabeça. Esta cena ainda me mata. Mas é essencial, não dá para fugir. Sou eu ou Lueji ? Se a vou dançar, ela sou eu, pois é minha criação. Não é peso demais criar uma Lueji ? Eu ? Tão fraca e sem espíritos protectores? (...) só na minha fraqueza posso encontrar a força. E nela. (Pepetela, *Lueji*).

– ou, pelo menos, Lu será a encarnação das tradições "modernizadas" e que sobreviveram no mito durante quatrocentos anos e que, através da arte – e não apenas já da *voz oral* pois Lu também chega ao passado através das suas pesquisas no Arquivo Histórico Nacional – vai ser transmitido às gerações futuras. Mas ao fazê-lo, isto é, ao recriar o mito através da arte – arte feita de elementos culturais sincretizados (trata-se de um bailado, um género coreográfico europeu) e de espaços diversificados (os componentes do grupo vinham de todo o espaço angolano e de proveniências socioculturais diversas) – , portanto através do fundamento do verosímil e não do verídico, o império de Lueji expande-se em conotações e significações para além da sua territorialidade geográfica (e política, obviamente) para construir uma territorialidade espiritual recortada por uma identidade sociocultural que é um dos rizomas da identidade nacional.

Na minha leitura da obra de Pepetela como a expressão paradigmática do cruzamento da Ficção e da História na literatura angolana, é possível rastrear o desvelamento dos diferentes itinerários manifestos nas várias perspectivas do Passado que os diversos narradores de *Lueji* nos fornecem, segundo uma técnica que remonta a *Mayombe*. Mas tal como acontece nesse romance, *Mayombe*, também aqui, em *Lueji (o nascimento dum império),* a História nos é antecipada no Passado quando o narrador Mulaji, que parece co-fundir-se com o *supranarrador* e funcionar como o autor textual, nos informa sobre a "memória baralhada" das gerações futuras:

De todos escondi sempre um dom, até da minha mulher. (...) Mas àqueles que vão viver muito tempo depois de eu morrer, posso revelar esse segredo, já não me fará mal (...).

Este muata Yanvu não vai reinar muito tempo. Morrerá na sua primeira guerra de conquista. Lhe sucederá o seu irmão mais novo, filho de Ilunga e de Kamonga Luaza, que se tornará Yanvu e portanto da mesma linhagem. E depois o filho dele. E o filho ou o irmão mais novo. Assim, até haver mais de vinte muata Yanvu. A memória das gentes vai baralhar tudo e nenhum deles poderá ser distinguido do outro. Com os outros muatas o mesmo vai suceder. Um será substituído pelo outro com o mesmo nome e com a mesma família. Assim por diante. E daqui a vinte gerações parecerá que tudo está sempre na mesma. Mas não está, vocês vão ver. (Pepetela, *Lueji*, p. 481).

Ao escrever sobre a arte de modificar a "tradição" para a conciliar com a "modernidade", como Lueji, ou sincretizá-las, como Lu, o autor de *Lueji (o nascimento dum império),* a par do trabalho estético (em particular no que se refere aos códigos técnico-compositivos que realizam as características modais da narrativa, e fazem deste romance um insustentável texto de fruição – porque ele, o texto, "prefere" ser sempre primeiro de prazer), propõe-nos um percurso de aprendizagem para a compreensão do Tempo, sem polarizar apenas duas das suas dimensões mas acoplando-lhe a terceira, o Futuro, sem a qual o Presente da *nação* – porque é a partir deste nível que as interrogações se levantam – se esgota e se cristaliza. Mas fazê-lo significa convocar memórias Históricas e estóricas, individuais e colectivas, dolorosas e apaziguadoras, num perfeito exercício de encantamento para a catarse. Nesse sentido, pode dizer-se que a condição pós-colonial da literatura angolana – e porventura não apenas – é (ainda) colonial, com experiências faseadas que começam a manifestar-se nos anos 80, a década do pleno desencanto e da distopia nos países recém-independentes.

A escrita da *nação* ainda não terminou na literatura angolana. Está apenas a tomar outras feições. Há quem diga que politicamente menos correctas. Mas não será *desestabilizar* uma das funções de quem escreve?

Bibliografia citada:

BHABHA, Homi, *O local da cultura*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998 [1994].

MATA, Inocência, "A imagem da terra na literatura angolana – viagem ao rizoma da nação literária", *in Lavra & Oficina – Gazeta da UEA***,** Luanda, 2ª série – Março/Abril de 1998.

MATA, Inocência, *Pepetela – um escritor (ainda) em busca da utopia*. Conferência proferida na "Homenagem a Pepetela", Instituto Camões/Embaixada de Portugal, Luanda, 29 de Janeiro de 1999 (a publicar).

MATUSSE, Gilberto, *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*, Maputo, Livraria Universitária/Universidade Eduardo Mondlane, 1998.

MELLID-FRANCO, Luísa: Quando a história cala, nasce a ficção » *in Expresso/Cartaz*, 27/03/1999.

PEPETELA, *Mayombe*, Luanda, UEA, 3º edição, 1985.

PEPETELA, *Lueji – o nascimento de um império*, Luanda, UEA, 1989.

PEPETELA *apud* Inocência Mata, "Entrevista a Pepetela" *in Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas,* nº 6, Julho/Setembro de 1999.

REIS, Carlos, "Trajectos e sentidos da ficção portuguesa contemporânea" in *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas,* nº 1, Abril/Junho de 1998.

Notas

1. *Apud* Homi Bhabha, *O local da cultura*, Belo Horozonte, Editora UFMG, 1998 [1994]. p. 201.

2. Cf. Inocência Mata, «A imagem da terra na literatura angolana – viagem ao rizoma da nação literária». In *Lavra & Oficina – Gazeta da UEA,* Luanda, 2ª série – Março/Abril de 1998.

3. "Não é este ainda o meu poema/ o poema da minha alma e do meu sangue/ não/ Eu ainda não sei nem posso escrever o meu poema/ o grande poema que sinto já circular em mim// (...) // o meu poema sou eu-branco/montado em mim-preto/ a cavalgar ple vida." (***Poemas***, 1961).

4. Gilberto Matusse utiliza a expressão «imagem de moçambicanidade» para designar esse efeito que as estatégias textuais constroem a partir de elementos que emergem de uma realidade empírica e que funcionam metaforica e metonicamente como representações da cultura moçambicana, portanto, da moçambicanidade (*A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*, Maputo, Livraria Universitária/Universidade Eduardo Mondlane, 1998).

5. Uma ideia sobre a qual trabalha Laura Padilha quando estuda a pacto com a modernidade na obra de Boaventura Cardoso em Faca amolada (tradição e ruptura em Boaventura Cardoso) » in *Actas do XIII Encontro de Professores Universitários de Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1992.

6. Pepetela é co-autor da *História de Angola*, edição do MPLA, publicada em Argel em 1965 pelo Centro de Estudos Angolanos e autor de, entres outras obras, de *Luandando*, uma panorâmica descritiva do perfil sociológico da cidade de Luanda.

7. Parafraseio Luísa Mellid-Franco: Quando a história cala, nasce a ficção » in *Expresso/Cartaz*, 27/03/1999.

8. Procedo a uma paráfrase da afirmação de George Orwell, no seu livro *1984*: "Quem controla o passado controla o futuro, quem controla o presente controla o passado".

Tradução e criação: repensando a escrita criativa na literatura africana

Terezinha Taborda Moreira
PUC-Minas/Betim

Há uma crônica do escritor Mia Couto que gostaria de buscar para iniciar minha reflexão sobre a escrita criativa na literatura africana. A crônica é endereçada, pelo escritor, aos puristas da língua, num parêntese subseqüente ao título "A morte nascida do guardador de estradas".[1] Conta-nos o cronista a história de uma estrada e de um homem que a guardava. A estrada era comprida como o tempo e sofria constantes tentativas de criar atalhos que teimavam em nascer pelos trilhos. E o guardião, na ótica irônica do cronista, guardando antes a si mesmo do que à estrada, "via-se a braços" para impedir qualquer "carreirinho" de nascer. Supunha o guardião, como o triste caracol, que ele defendia a concha. Porém, para desespero do guarda, "os homens nasceram para desobedecer aos mapas e desinventar bússolas. Sua vocação é de desordenar paisagens".[2] Desesperado, o guarda teimava em prosseguir seu mandato, já que para ele a estrada deveria ser única. O que ele não conseguia perceber é que "o pé, posto em viagem, anula a condição terrestre. Em troca, o chão se vai desnudando: na alma humana surgem as pegadas do planeta".[3] Assim, os carreiros que surgiam na estrada não serviam apenas para levar viajantes: eles próprios se moviam junto com a travessia, pois "deste modo, os lugares se visitam entre si, recordando-se do tempo em que o universo estava todo no ventre de uma pequena gotinha".[4]

A alegoria benjaminiana do guardador de estradas criada por Mia Couto, fruto do "julgamento da história", vem dizer-nos de um dos elementos fundantes da escrita africana: o diálogo entre as línguas escritas européias e as linguas orais autóctones, e, através dele, também o diálogo entre formas da textualidade escrita e formas da textualidade oral. Ambos os diálogos serão pensados, aqui, na perspectiva da tradução.

Em seus estudos sobre a tradução, Walter Benjamin postula a existência de uma relação extremamente íntima entre as línguas, que consiste no fato de elas não serem estranhas umas às outras, mas, ao contrário, serem aparentadas quanto àquilo que querem dizer. Para Benjamin, a afinidade meta-histórica que existe entre as línguas repousa no fato de que, em cada língua, tomada como um todo, algo é significado, e sendo esse algo o mesmo, não pode, entretanto, ser alcançado por nenhuma delas isoladamente, mas apenas pelo todo de suas intenções reciprocamente complementares: a língua pura. Com efeito, enquanto todos os elementos singulares, as palavras, as frases, as correlações de línguas estrangeiras se excluem, a língua pura as complementa em suas próprias intenções".[5] A multiplicidade das línguas é o signo da sua incompletude e transitoriedade, pois cada língua traz em si apenas uma promessa de completude. Nesse sentido, todas as línguas são, ao mesmo tempo, insuficientes e verdadeiras. Por isso, a relação que se estabelece entre elas é de restauração e dispersão: restauração que resulta do fato de que cada língua quer significar algo que é comum a todas elas, e dispersão que resulta do fato de que cada uma o significa à sua maneira. Essa relação proposta por Benjamin encontra sua forma na tradução, que configura o encontro de uma dinâmica da origem com uma necessidade de destruição. Assim, a tarefa do tradutor seria liberar a língua pura aprisionada numa obra estrangeira através da nova criação desta mesma obra na língua materna. Libertar a língua pura implicaria, então, romper as barreiras da própria língua.

Os estudos de Benjamin sobre a tradução permitem-nos concluir que o exercício tradutório implica uma operação radical, cuja virtude transformadora age sobre os paradigmas, desprezando-se o sentido pontual desta ou daquela palavra isolada, para remobilizar, no texto traduzido, um análogo contraponto de séries sintáticas e fonéticas, visando a efeitos semânticos e icônicos que, de acordo com Haroldo de Campos, fazem com que na tradução, mais do que em qualquer outra operação literária, se virtualize a noção de mímese, não como teoria da cópia ou do reflexo, mas como produção da di-ferença no mesmo.[6] Nessa perspectiva, o problema de configuração da mensagem estética se mescla com o da criação de formas expressivas compostas, fonogramas gestuais, aglutinações neológicas, enfim, toda uma uma série de ocorrências que, seja a nível sintático ou morfológico ou formal, a meu ver encontram uma expressão possível no hibridismo. Vejamos porquê. Segundo Benjamin, a tradução é uma forma. Para apreendê-la assim, diz-nos o filósofo, deve-se retornar ao original, pois nele está encerrada a lei de sua traduzibilidade. Por isso, Benjamin estabelece o seguinte princípio: se a tradução é uma forma, a traduzilibidade de certas obras é essencial. E explica:

> Dizê-las em essência traduzíveis não quer dizer que sua tradução lhes seja essencial, mas sim que um certo significado, inerente ao original, se manifesta em sua traduzibilidade. É evidente que uma tradução, por melhor que seja, nada significa para o original. No entanto, por sua traduzibilidade, a tradução mantém um vínculo estreito com o original. Esse vínculo é tanto mais íntimo quanto nada mais significa para o original.[7]

De acordo com Benjamin, a reprodução da forma não significa a pura reprodução da forma sintática ou estilística ou a literalidade das palavras, pois estas conduziriam à comunicação, e não ao que a excede - o poético. A tradução deve trazer, para a forma de sua própria língua, o modo de significar do original. Na re-criação do modo de significar do original na forma da língua da tradução, esta trabalha o desvelamento da linguagem do original. No entanto, Haroldo de Campos vai ultimar a teoria benjaminiana da tradução "angelical", da tradução como portadora da mensagem "inter" ou "trans" semiótica da língua pura, lançando a hipótese de uma tradução luciferina, orientada pelo lema rebelionário da não submissão a uma presença que lhe é exterior, a um conteúdo que lhe fica intrinsecamente inessencial. Para o crítico, o *desideratum* de toda tradução que se recusa a servir submissamente a um conteúdo, que se recusa à tirania de um *Logos* pré-ordenado, é romper a clausura metafísica da presença, o que significa uma empresa satânica. Por isso, a contraparte "maldita" da angelitude da tradução benjaminiana seria, para Haroldo de Campos, a *Hybris*, o pecado semiológico da transgressão dos limites sígnicos.[8]

A partir da perspectiva de Campos, podemos restabelecer o sentido etimológico da *Hybris*, *hybrida*, de transgressão, ultraje, para investigar o sentido adquirido pelo vocábulo *híbrido* daquilo que viola as leis naturais, daquilo que é resultado do cruzamento de espécies diferentes. *Hibridismo* seria, assim, o transgredir da relação aparentemente natural entre o que dicotomicamente se postula como forma e conteúdo. Nesse caso, o hibridismo, resultado do diálogo entre línguas e repertórios textuais diversos, se adequaria perfeitamente à tradução literária, pois esta pressupõe que a essência a ser traduzida, que é o *poético*, não estando no comunicável - ainda que ele esteja impresso na forma -, mas naquilo que seria intuído, re-conhecido, mas mal dito, incomunicável, implicaria a fidelidade à re-produção de uma forma. E re-produzir a forma, que, para Haroldo de Campos, equivale a traduzir o "modo de intencionalidade" de uma obra, quer dizer, em termos operacionais de uma pragmática do traduzir, re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o, enquanto dispositivo de engendramento textual, no texto de chegada, para produzir o texto transcriado como re-projeto isomórfico do texto originário.

A perspectiva benjaminiana permite-nos apontar para a existência de uma relação dialógica entre as línguas, que se realiza por via tradução. Tal perspectiva abre caminho para que possamos romper com aquela postura autoritária da relação que se estabelece entre origem e destino, subjacente à criação da literatura africana e que Mia Couto retrata tão bem no guardador de estradas, quando este não admitia a possibilidade de desvios. Na literatura africana, como se coloca neste estudo, a tradução seria expressa pelo hibridismo resultante do diálogo entre formas de textualidade das línguas européias escritas e formas de textualidade das línguas orais autóctones.

Um exemplo de escrita criativa híbrida, expressão de um processo tradutório resultante do diálogo entre os repertórios textuais escrito e oral, é o conto "Chigubo", do escritor moçambicano José Craveirinha. A palavra "chigubo" é de origem ronga e significa *tambor*. Narra o conto uma dança que uma comunidade inteira realiza ao som de tambores. A enunciação coloca em diálogo, aqui, a linguagem corporal da dança e a linguagem musical dos tambores, ambas transcriadas em linguagem escrita para, como quer Benjamin, garantirem a *pervivência* das formas originais

O quadro geral do canto e da dança é encenado pelo texto através dos jogos de palavras, num processo de reversão de letras e de palavras. Na reversão, vira-se uma palavra, trocando parcialmente as letras de modo a que apareça uma nova palavra - num processo semelhante ao anagrama, ou invertendo a ordem das letras - palindroma. Os anagramas não implicam uma semelhança fônica. São um processo gráfico de interversão de letras.[9] Não se trata, aqui, de uma simples permutação de letras entre duas palavras, como é característico no anagrama, mas de disseminação das letras que compõem uma palavra, ou da própria palavra no interior do enunciado inteiro. A seqüência de frases é construída pela retomada de fonemas e de palavras da frase anterior. Esses fonemas e essas palavras são reativados[10] através de sua repetição ora no início de palavras e frases, ora no final das mesmas. A reativação gera algumas repetições sonoras que formam verdadeiras seqüências rítmicas no interior das narrativas. A presença de seqüências rítmicas permite-nos agrupar as rimas segundo o grau de semelhança entre as seqüências fônicas. Temos então rimas toantes e ricas - decorrentes da identidade entre as vogais acentuadas, e suficientes e ricas - decorrentes da identidade não somente entre vogais, mas também entre consoantes. Temos, ainda, a rima visual, decorrente da repetição não de sons, mas de letras. A repetição sonora provoca o aparecimento de uma relação semântica que se define por uma correspondência direta entre o sentido das palavras e a natureza dos sons que a compõem. As frases curtas, o encadeamento das idéias em estruturas coordenadas, favorecem a disseminação sonora no conjunto do texto. Uma frase inteira pode também ser lida nos sentidos apontados para o anagrama e o palindroma. Certas frases podem ser lidas de duas maneiras: como um prolongamento do que as precede e como um começo do que se segue - à maneira dos versos encadeados, ou então são justapostos vários assuntos e a seguir enumera-se o que se refere a cada uma delas - à maneira dos versos encaixados. As frases são construídas de tal maneira que se pode combinar uma frase qualquer com outra, sem alterar a regularidade do texto. Uma ou mais frases são distribuídas no interior de um texto, de modo a que cada segmento do texto contenha uma palavra dessa frase, ou uma parte dessa frase, podendo-se recuperar seu sentido em qualquer segmento.

> Mamana Rosa, mãos escondidas no xinvunvu,
> arrancava sons quentes de compasso.
> Mãos escondidas, Mamana Rosa estava dentro do ritmo do chigubo,
> com seu xinvunvu gritando dolorido.
> (CRAVEIRINHA: 1996, 33)

Nesse fragmento encontramos a repetição não somente de seqüências sonoras, mas do que podemos chamar de versos inteiros, com figuras de rimas e de metros alternadas e que provocam, também, o aparecimento de uma relação semântica definida por uma correspondência direta entre o sentido das palavras e a natureza dos sons que a compõem. O jogo de palavras compreende, no texto, a combinação simbiótica de linguagens distintas como tais, mas cujas unidades utilizadas são escolhidas de modo a poderem ser interpretadas em cada uma separadamente. No plano da manifestação, uma das linguagens em questão é sonora: o texto resulta da tradução dessa linguagem para a escrita. Trata-se da combinação do lingüístico com elementos de outro código diferente. A conjunção das linguagens se opera na totalidade do texto. Sob o título "Chigubo", Craveirinha constrói uma narrativa de forma regular e de argumento típico, cujas frases se constituem como verdadeiros versos, com aliterações, assonâncias e onomatopéias que recuperam a linguagem do tambor, a música e, por via dela, a dança ritual de toda uma comunidade. As aliterações provocadas pela incidência das vogais "o" e "u", as assonâncias resultantes do emprego recorrente dos sons nasalizados em "m" e "n" a presentificarem no texto os tambores, e as onomatopéias que presentificam não somente o instrumento musical, tipo *txa-txa* e *xinvunvu*, mas também o arrastar-se das mulheres na dança, constituem fonicamente o som exigido ao mesmo tempo pelo sentido geral da frase, pela rima e pelo todo da narrativa. Lembra-nos Martins que, na simbologia popular, os tambores falam uma linguagem investida de um *ethos* sagrado.[11] No texto de Craveirinha, essa linguagem agencia o cantar e o dançar, que metonimicamente se projetam como ícones e símbolos na complexa rede de relações sígnicas que se estabelecem na enunciação narrativa. A linguagem dos tambores inverte, na letra que inscreve no texto, o mito, a música e a dança do sagrado. Ao realizar textualmente a música e a dança, o texto performatiza um ato de linguagem da cultura autóctone moçambicana diversa da ocidental, uma linguagem que se realiza e pulsa na conjugação do som dos tambores, do canto e da dança, que interagem na articulação do próprio corpo moçambicano. Ao contar o canto e a dança, a enunciação narrativa imprime ao ritual modulações textuais, ritmos e timbres diferenciados. Torna-se texto em movimento.

> A tarde estava inteiramente fundida em sons. Sons fortes implorando, chamando. Sons da vida. Apelos do Tiko.
> O sol vazava calor. O sol e a pele esticada dos tambores. Chigubo! Chigubo!
> O som escorria na tarde morna com o seu poder de mutóvana. O som e o suor das caras dos homens no meio do batuque.
> Armando e seus irmãos cantavam e levantando os pés e sacudindo os braços, dançavam. A terra fremia, os corpos fremiam. As mulheres e as crianças tinham *txa-txa* nas mãos e faziam o ritmo. Os olhos das crianças abriam-se redondos como sóis, as bocas rasgavam-se em gritos de canção. Pés, braços, vozes e tambores guiados de compasso enchiam a tarde de fundo da Munhuana, de mato e exotismo. (...)
> Vibrantes, as vozes pairam na copa dos eucaliptos de mãos entrelaçadas no som do *txa-txa* das crianças e das mulheres de xicatauanas frementes como pombas inquietas a querer voar.
> Armando e seus companheiros dançam e a terra é o chigubo e o chigubo soa como voz de gente. Mas voz de gente forte. E zangada.
> Os negros dançam, mulheres mexem os quadris, os olhos dos homens estão cheios de promessas. Promessas de coisas que ninguém pode falar, é para saber quando é tempo, quando é dia de falar.
> O chigubo soa. São dois e as suas vozes casam-se na atmosfera, transformada pelos sons. Os pés batem a terra, saem dela, entram, afundam-se até aos tornozelos adornados de sisal.
> A terra treme, a areia salta, o suor escorre, as peles brilham e a voz do chigubo soa. Sãos dois e o sangue à volta é do chigubo. Os pés batem e o ritmo é bangue, o sangue esquece e só a dança fica, é sura, é ceú. (CRAVEIRINHA: 1996, 33-4)

O enunciado narrativo torna-se representação cênica da dança e da música dos tambores. O timbre dos tambores representa, numa relação especular engendrada pela enunciação narrativa, uma voz genuinamente moçambicana. Essa voz rege todo o ritual da dança. Através de sua representação simbólica, canto, gestos e dança resultam de uma complementaridade performatizada na e pela enunciação. O texto torna-se mensagem sonora e visual, cujos elementos somente são compreensíveis por tradução em língua escrita, depois decomposição desta segundo a ordem das frases, das palavras, dos fonemas, e recombinação dos mesmos para constituir um quadro com sentido próprio. O discurso é inteiramente remetido para o sonoro e o virtual. Ele toca os limites para além dos quais o texto se abole. Torna-se som e imagem.

Como vimos observando, na transcriação da textualidade oral que caracteriza a narrativa "Chigubo", os movimentos da dança são encadeados pela narração, que pode ser interpretada como um além da linguagem. O corpo coletivo da comunidade espacializa o som do tambor. Musicaliza-se. Torna-se canto na

sua própria materialidade. O efeito icônico dessa musicalidade possibilita-nos virtualizar uma dança coletiva. Governando o espaço, o corpo coletivo que dança é uma figuração da vida, cuja duração na narrativa permite-nos fixar a própria experiência da dança tradicional moçambicana. No contar o canto e a dança, a enunciação performatiza o fundamento maior da dança ritual encenada: a figuração do homem moçambicano. Torna-se a enunciação uma grafia especial, resultado de um processo tradutório que articula a performance oral e o arranjo icônico e semântico do saber cultural depositado na dança ritual.

Bibliografia

COUTO, Mia. "A morte nascida do guardador de estradas". In. Idem. *Cronicando*. Lisboa: Caminho, 1991, p. 167-169.

CRAVEIRINHA, José. "Chigubo". In. Idem: *Hamina faz Hara-quiri nos templos da Rua Araújo*. Maputo: Ndjira, 1998, 31-37.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Rio de Janeiro: UFRJ. Cadernos do Mestrado, 1992.

CAMPOS, Haroldo. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe.* São Paulo: Perspectiva, 1981.

CASTILHO, Ataliba T. de. *A língua falada no ensino de português*. São Paulo: Contexto, 1998.

MARTINS, Leda M. *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1978.

Notas

1. COUTO, Mia. 1991.

2. Ibidem, p. 167.

3. Ibidem, p. 168.

4. Ibidem, p. 168.

5. BENJAMIN. 1992, p. xi.

6. CAMPOS. 1981, p. 183.

7. BENJAMIN. 1992, p. vii.

8. CAMPOS. 1981, p. 180.

9. TODOROV. 1981, p. 329.

10. O termo "reativação" foi buscado em Ataliba de Castilho, que o utiliza para referir-se a um processo mais comum nos textos orais do que nos textos escritos, em que palavras, idéias, etc. são jogados continuamente no fluxo do texto. Cf. CASTILHO. 1998.

11. MARTINS. 1997, p. 48-63.

Literaturas Africanas mais à mão

Livia Apa
Istituto Universitario Orientale
Nápoles (Itália)

Uma das questões que se apresenta a quem começa a se aproximar ao estudo das problemáticas relativas às literaturas africanas de expressão portuguesa é o facto de as fontes críticas e, com frequência, os próprios textos literários, se encontrarem dispersos em revistas e jornais.

Assim, para o investigador desta área torna-se necessário um paciente quanto demoroso trabalho de pesquisa e triagem das fontes, muitas vezes esquecidas em publicações periódicas muitas vezes incompletas e em condições de difícil alcance. Portugal ainda hoje desempenha uma função de charneira não apenas entre os PALOP, mas também entre os outros países que se debruçam sobre estas literaturas. É um dado de facto que nas bibliotecas e nos arquivos lusos se encontra muita documentação relativa às antigas colónias sendo também, por muito paradoxal que pareça, mais fácil ter acesso a dados ou a edições sobre países africanos, via Lisboa que nos respectivos países de origem que só há pouco tempo, e apenas onde há condições de paz, começam a desenvolver actividade editorial e de pesquisa e a construir reais condições de acesso à leitura.

A dispersão dos dados, mas também as dificuldades de circulação da informação (consideramos por exemplo o caso da produção crítica neste domínio que se tem vindo a desenvolver no Brasil, praticamente inacessível em Portugal pelo menos para quem inicia este tipo de estudos), implica que, neste domínio, se cite sempre a mesma bibliografia de referência ou apenas os poucos materiais publicados em livro (estou a falar das poucas teses de mestrado e doutoramento que chegam à edição, das escassas colecções de ensaios e das ainda mais raras monografias), uma vez que o investigador frequentemente não dispõe das condições necessárias para poder mergulhar na consulta de inteiras edições de jornais ou revistas, trabalho este que, por além da citadas dificuldades de acesso, acaba por retirar muito tempo à elaboração de textos científicos.

Com o objectivo de vir a preencher este vazio e de fornecer um instrumento de trabalho da maior utilidade para quem opera nesta área, desde 1993 o CIDAC, o Centro de Investigação e Documentação Amilcara Cabral de Lisboa, o único em Portugal especializado há 25 anos em questões africanas, que já há alguns anos conta com uma secção específica de literatura africana dos PALOP, através de um projecto financiado pelo Ministério da Cultura português e com o apoio do Fundo Bibliográfico dos Países de Língua Portuguesa, está a tentar construir uma base de dados que possa facultar ao investigador novo material de pesquisa na área das literaturas africanas. Neste sentido, desde Outubro de 1996, durante dois anos realizou-se o levantamento de todos os ensaios , artigos, textos, recensões, entrevistas acerca de escritores, livros e manifestações culturais relativas ás literaturas africanas de expressão portuguesa, que se encontram nas revistas e nos jornais existentes no próprio Centro de Documentação do CIDAC, o qual possui colecções praticamente completas de alguns dos principais diários daqueles países, como por exemplo o *Diário de Moçambique* e o *Jornal de Angola* ou de revistas como a moçambicana *Tempo* ou ainda a angolana *Archote*, a caboverdiana *Artiletra* e as moçambicanas *Lua Nova* e *Chrarrua*.

Os dados recolhidos estão a confluir na Base de Dados da Biblioteca Nacional de Lisboa de forma a facilitar o acesso aos utentes de todas as bibliotecas que participam na rede. Neste momento estamos a procura de financiamento para editar eem livro os dados recolhidos até agora e eventualmente em CD-Rom e também para alargar a investigação aos suplementos literários dos principais jornais portugueses e a revistas como *Colóquio Letras*, *Vértice*, *Ler* e *JL* e para avançar paralelamente com a informatização do espólio do professor Manuel Ferreira, facto que nos parece uma homenagem devida áquele que foi o iniciador de uma tradição de estudos.

Permitam-me agora uma pequena parêntese pessoal: quando foi contactada pelo CIDAC para começar o levantamento acima referido, fiz uma avaliação muito para o alto, achava eu, do possível número de registos que a minha pesquisa poderia vir a recolher. Calculei, achando de exagerar, 2000 possiveis registos. No fim do trabalho os registos eram 5316 que sumados aos já recolhidos pela Doutora Suzana Máximo na primeira fase do projecto (exactamente 846) e pelas pessoas que trabalham estavelmente no SID (exactamente 995) dão hoje em dia um total de 7.157 entradas. Claro, não todos os registos correspondem a material de fundamental importância no que diz respeito ás literaturas africanas, mas, sem dúvida, todos concorrem a construir o mapa da sua emergência. Trata-se de material "vivo" que acompanha passo a passo o consolidar-se destas literaturas desde o seu interno, através de uma intricada rede de cartas de leitores, opiniões, textos literários em parte ainda inéditos, pequenos ensaios. Este levantamento, além de oferecer uma quantidade de dados insperada, tornou-se assim uma autêntica mina não só de informações mas também de possíveis reflexões acerca da formação destas literaturas, confirmando assim, quanto a mim, a

intuição que desde o início sustentou o nosso projecto: a criação de uma base de dados deste tipo significa a médio e longo prazo a dinamização dos estudos desta área, pois implica repensar o corpus dos materias, até diria da ferramenta, de trabalho. Permite igualmente uma sua leitura diacrónica, o que pode ajudar a compreender, por exemplo, o surto e a evolução de determinadas tendências literárias dentro do contexto onde elas foram produzidas, e ainda de noções como a de género literário (refiro-me, por exemplo, à relação entre conto, estória e crónica naquele contexto) ou a reconsiderar determinadas estratégias de edição por além de ajudar a perceber melhor os mecanismos subjacentes a toda a instituição literária de cada um mas também do conjunto daqueles países (considerado como espaço de troca e de intercâmbio dentro uma determinada tradição linguística e literária), numa direcção que ainda parece seduzir muito pouco os estudos africanos lusofonos, isso é, a tendência a contextualizar e pôr em relação a produção literária com o contexto cultural e não apenas histórico onde ela está a ser produzida.

Objectivo de uma trabalho deste tipo é criar de fontes que possam ajudar o estudo e a definição da história literária dos PALOP, num sentido individual e de conjunto, no que diz respeito aos mecanismos de clivagem em relação ao cânone da literatura e da escrita em português, no sentido, isso é, de acompanhar, como já disse, a emergência destas literaturas. Pense-se, por exemplo, na infinita riqueza de certos suplementos literários que se tem vindo a publicar com uma certa regularidade ao longo dos anos, refiro-me por exemplo aos suplemento literário da revista *Tempo* e da importância que teve como espaço de reflexão na altura em que era dele responsável Luís Carlos Patraquim.

No início desta minha breve comunicação falei de dispersão de dados, mas é verdade também, ao mesmo tempo, que vamos ainda a tempo para reconstruir o tecido que deu origem a tais literaturas, antes que a memória dos que as fizeram e as construiram em primeira pessoa se apague completamente. Podemos dizer, portanto, no sentido da famosa hipérbole do escritor maliano Hampâté Bâ, que existem ainda muitas "bibliotecas" viventes que podem e devem ser aproveitadas para que na margem da memória viva de alguns se possa construir finalmente e com algum rigor a história de eventos culturais que fazem parte de um passado próximo, ainda relativamente recente. De resto todas as ciências sociais e humanas, se orientam cada vez mais, como todos sabemos, no que diz respeito a áreas de investigação post-colonial, na direcção dos "cultural studies" para os quais a margem entre os diferentes domínios críticos matiza-se lentamente, exactamente no sentido da construção de uma história crítica onde entram factos culturais "latu senso" e não apenas rigorosas análises textuais, necessárias mas certamente não exaustivas para a leitura do texto literário africano, sobre tudo num contexto como aquele lusófono onde as manifestações literárias, comparadas com aquelas de outros âmbitos, são francamente incipientes. É importante não esquecer que trabalhamos com material ainda "vivo", e é esta peculiaridade que torna o nosso trabalho um desafio.

A Arquitetura do Espaço: ruínas e vestígios

Armando Gens

Entre 1980 e 1987, aparecem nas estantes das livrarias brasileiras cinco romances de Lya Luft: *As Parceiras***,** *A Asa Esquerda do Anjo***,** *Reunião de Família***,** *O Quarto Fechado* e *Exílio***.** O surgimento de tais obras assinala não só um acelerado processo de criação, se se levam em conta os espaços de tempo que as separam, bem como garante o lugar da autora em uma modalidade de romance em que texto e arquitetura dialogam muito de perto, com o objetivo de propriciar longos e doloridos ensaios de base existencial.

Antes que se cruze a região fronteiriça — a soleira do livro — que separa o leitor da obra, cumpre estabelecer o croqui do projeto espacial e arquitetônico no qual se sustenta o conjunto da obra de Lya Luft publicada durante os anos 80. Vale lembrar que a literatura produzida pela autora em nada se identifica com um tipo de literatura-suflê. Os textos fazem barreira ao leitor que busca o macio, o leve e o digestível, devido às atmosferas cheias de morbidez e crueldade, de onde emana um quê de irreal, que se explica tão-somente à luz de um antigo *topos*: o do desengano. Em pequenos e sufocantes mundos, a tragédia faz moradia e cumpre a função de dar volume a uma onda de pessimismo apenas debelada pela morte; por sinal, uma intrusa faminta e de presença marcante a rondar os universos ficcionais cuidadosamente elaborados pela escritora.

Tais universos são habitados por personagens exiladas que, em desabrido deslocamento, convivem com uma falta jamais suprida e com uma crença na suposta hereditariedade do mal. Seus destinos revestem-se de excentricidade, porque estão desgarradas do centro, enquanto seus movimentos de busca podem ser ilustrados com as primeiras estrofes de um poema de Cecília Meireles[1] que diz:

> Ando à procura de espaço
> para o desenho da vida.
> Em números me embaraço
> e perco sempre a medida.
> Se penso encontrar saída,
> em vez de abrir o compasso,
> projeto-me num abraço
> e gero uma despedida.
> Se volto sobre meu passo,
> é já distância perdida.

A sede de espaço é tão intensa que o microcosmo de cada romance parece não acolher de modo satisfatório o "eu" das narradoras. Os espaços apequenam-se, porque as relações que ali se estabelecem, no que diz respeito ao afeto, são proporcionalmente exíguas. As personagens vivem uma carência plena que as coloca em um estado de mendicância existencial sem precedentes. De tal condição, nasce o investimento que a escritora faz nas formas arquitetônicas, de modo a refletir nos espaços o caráter ruinoso que se apresenta como traço marcante do elenco de personagens que atuam nos cinco romances.

Como os romances de Lya Luft envolvem, em sua maioria, dramas familiares, a casa, enquanto obra arquitetônica, ganha merecido destaque. Seguindo o plano espacial das obras, os quatro primeiros romances trazem como espaço privilegiado o chalé, a casa da avó paterna, a casa do pai e a casa de Martim e Renata; contudo, no quinto, intitulado *Exílio*, os espaços deslizam do âmbito do lar para uma esfera que sublinha a condição de trânsito da personagem central. São eles: a pensão, a casa do amante e o internato. Espaços que ratificam que a narradora inscreve-se nas categorias de hóspede ou visita.

O investimento que Lya Luft faz nas formas arquitetônicas não se dá apenas no plano metafórico. A relação entre literatura e arquitetura afina-se perfeitamente com uma das modalidades das "práticas da memória feminina" que consiste em escrever o mundo privado, elegendo a casa como texto a ser repensado. Há, contudo, que se ressaltar que a escritora não modula através das vozes de suas narradoras apenas registros do cotidiano doméstico. Indo além, recusa-se a elaborar uma espécie de "memória trajada" (termo de Michelle Perrot), fato notório quando, em suas narrativas, promove o destelhamento e a demolição metafóricos do conceito burguês em que a casa apresenta-se como espaço de acolhimento, encontro e

refúgio. O desmantelamento do conceito burguês de casa transparece na maneira pela qual o leitor toma contato com o espaço. A casa desponta fracionada e, diante dos olhos do leitor, surgem quartos, varandas, cozinha, salas e escadas como se estivessem desligados do conjunto a que pertencem, criando uma atmosfera onírica. Tal decomposição do grupo espacial — a casa — evoca não só a idéia de ruína como também elabora a re-simbolização do espaço doméstico que adquire feição de território minado, ou de palco de vivências aterrorizantes como as que se encontram em *As Parceiras* :

No casarão havia medo, tia Beta, e Bila. Um sótão misterioso. Mexericos de cozinha sobre fantasmas e vozes. De noite, eu sofria mais, e escutava gente murmurando sem parar lá em cima. Qualquer sombra me assustava. Havia rostos atrás da cortina, eu não os enxergava mas tinha certeza de que estavam ali. Se a cortina estava aberta, havia um par de olhos fixos atrás da vidraça. Eu acordava molhada de suor, hirta de medo, não conseguia nem estender a mão e acender a lâmpada de cabeceira: estátua de pedra, anjo de sepultura[3].

Nas obras de Lya Luft, a demolição do espaço íntimo expõe terríveis tragédias, opressão e violência que se mantêm acobertadas pelas paredes e telhados dos conjuntos arquitetônicos. As narradoras vagam por sótãos e porões em busca do passado, enfrentam portas fechadas que represam segredos e membros da família. E, assim procedendo, conferem visibilidade ao que antes restringia-se aos limites do privado. Relações incestuosas, doenças, traições, estupro e aposentos secretos vão sendo exibidos através de diário ou ensaios, que se constituem em autênticos arquivos da violência doméstica em seus mais variados aspectos.

Do prisma metafórico, sótão e porão, espaços recorrentes no léxico narrativo da escritora gaúcha, representam a memória e, simultaneamente, cuidam para que ela tome a forma de espaços que comportam culturalmente uma carga semântica relativa ao mistério, ao segredo, ao sobrenatural, ao desconhecido e às coisas guardadas. Espaços situados em pontos extremos do conjunto arquitetônico, sótão e porão apresentam-se como palco para situações-limite. Em *As Parceiras*, por exemplo, a avó louca confina-se no sótão de uma casa de veraneio:

Subia até lá sempre que podia, esquivava-se do marido, dos parentes, das visitas. Começou a desfiar em cima uma espécie de ladainha que com os anos impregnou todo o casarão, e que eu jurava ouvir ainda quando morei lá. Mandou mobiliar o sótão como um quarto de menina. Tudo branco. Faltavam só as bonecas, para que a inocência fosse recomposta.

Os exemplos não cessam. Em *A Asa Esquerda do Anjo*, há um porão do qual ninguém possui a chave da porta de entrada e, por este motivo, aguça a fantasia infantil da protagonista ainda menina:

(Esta tarde passei pelo edifício que ergueram onde ficava a casa de minha avó. Lembrei o porão e a portinha misteriosa. Eu era fascinada pelo porão, uma peça velha, de teto abobadado, cheirando a mofo. Teias de aranha, móveis quebrados, garrafas empilhadas, uma cadeira de balanço com palhinha furada que pertencera a meu avô, botas de montaria, tachos de cobre azinhavrados.)

Num canto, a portinha: tão baixa, que por ela só passaria uma criança ou um anão. Ninguém parecia saber para que servia; ninguém se interessava por ela; ninguém possuía a chave. Se eu insistia muito, diziam que eu era intrometida, mas que mania tem essa menina de imaginar mistério em toda parte![5]

Perseguindo a semântica dos espaços, a sala — cômodo marcado duplamente pela função social e pela intimidade —converte-se, em *Reunião de Família*, em tribunal de ajuste de contas, para surgir como zona limítrofe entre duas ordens distintas — a dos mortos e a dos vivos — em *O Quarto Fechado,* na cena do velório em que o morto, no meio da sala, oferece-se como espetáculo a uma platéia que se posta nas laterais do aposento.

De modo geral, como se pode acompanhar através da apresentação dos exemplos, as casas que comparecem no universo ficcional de Lia Luft possuem mais de um pavimento, assinalando não só um traçado arquitetônico típico da região sul, de franca influência européia, bem como tornando-se texto de situações ficcionais que se delineiam como pontos extremos da condição humana. O segundo ou o terceiro pavimento dos conjuntos arquitetônicos presentes nos cinco romances já citados abrigam ou encombrem personagens

loucos ou mortos-vivos, tomando a forma de espaço de reclusão.

Observa-se que os espaços adquirem importância capital não só como elementos estruturadores dos romances da escritora mas também como metáfora da própria narrativa. Um exame mais acurado do método de criação de Lya Luft revela com clareza que nele se encontra uma estética das ruínas. Pedaços, resíduos, "farrapos de frases" e fiapos do passado despontam reunidos, formando um verdadeiro arquivo do inconfessável e do mantido a sete chaves, o que faz com que os textos dos romances convertam-se em narrativas-porão ou narrativas-sótão.

Como se pode concluir, os romances de Lya Luft, na qualidade de sótão ou porão, expõem vestígios, parcelas da existência, elípticas histórias familiares, vagas lembranças de cômodos e aposentos que, reunidos, funcionam como relatos das relações burguesas e das crueldades cometidas entre as quatro paredes que a convenção denomina "lar doce lar". Relatos que, deixando os escuros depósitos da memória, fundam estreitos laços entre arquitetura e texto para demolir e destelhar a casa burquesa, trazendo a público, pela voz das narradoras, uma das tantas histórias da vida privada.

Notas

1. MEIRELES, Cecília.*Obra Poétic*a. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977. p. 148

3. LUFt, Lya. *As parceiras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 70

5. LUFT, Lya. *A asa esquerda do anjo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 57

A Atualidade do *Velho Diálogo* **Machadiano: o Vazio-Pleno da Linguagem**

Profª Drª Maria Heloísa Martins Dias
Unesp/Ibilce- São José do Rio Preto

Imagino um leitor de fins do século XIX diante de um "texto" como este:

O velho diálogo de Adão e Eva[1]
Brás Cubas
. . . ?
Virgília
. . . . .
Brás Cubas
. . . . . .
. . . . . .
Virgília
. . . . . !
Brás Cubas
. . . . . .
Virgília
. . . . . .
. . . . . ! . . . . . .
. . . . . .
Brás Cubas
. . . . . .
Virgília
. . . .
Brás Cubas
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . ! . .
. . ! . . . . . .
. . . . . !
Virgília
. . . . . ?
Brás Cubas
. . . . . !
Virgília
. . . . . !

Trata-se do capítulo LV do romance Memórias póstumas de Brás Cubas (1881), de Machado de Assis, como muitos já conhecem e vêm lendo, com o mesmo espanto, talvez, de quem o leu há mais de cem anos. Interessante seria traçar as diferentes formas de recepção do texto e reação dos leitores, ao longo do tempo, diante do texto machadiano, mas esse trabalho foge aos nossos objetivos. Não é muito difícil imaginar essas reações, no entanto, se analisarmos essa curiosa "narrativa" que o autor do Realismo brasileiro oferece para deleite e alimento "ao verme" que roerá "as frias carnes" de seu texto. Pelo menos é esta a dedicatória que Machado nos deixa.

Embora em muitas passagens de seus romances Machado drible o interesse do leitor, despistando-o ou desencorajando-o de se fixar em seu relato, com afirmações do tipo "pule o próximo capítulo", "decida o leitor se quer continuar", "este livro é enfadonho e cheira a sepulcro", "o maior defeito deste livro és tu, leitor", apesar desses aconselhamentos, é impossível passar por cima desse insólito capítulo. Nosso desejo de corroer a obra, não escatologicamente como propõe seu autor, é mais forte do que o abandono, e acaba revelando uma vida que pulsa e irradia sentidos, ao contrário do sepulcro e do tédio anunciados.

A tentação de considerarmos esse capítulo em sua autonomia não deve ser maior que a

necessidade de contextualizá-lo, já que sua relação com o conjunto da obra ajuda a iluminar melhor a função e o significado desse momento específico. Ainda mais no caso de *Memórias póstumas...*, em que os capítulos são "puxados" por um fio de contigüidade montado estrategicamente pelo Autor - processo que, em si mesmo, já mereceria uma bela análise.

Se voltarmos ao capítulo imediatamente anterior ("A Pêndula"), veremos que ele finaliza com a observação do narrador de que seu pensamento, "ardiloso e traquinas" (p.70), voara em direção à casa de Virgília, em cujo peitoril da janela encontrou-se com o pensamento dela com quem ficou a conversar, ambos "a repetirem o velho diálogo de Adão e Eva". Se o leitor espera encontrar a seguir esse diálogo, o que passa a ler é um não-diálogo ou um diálogo que chama a atenção pela singularidade de sua construção. Além do desarme de uma expectativa criada anteriormente no leitor, o capítulo se oferece como excelente exemplo do processo de desautomatização, inerente ao fato artístico, tal como sugeriu Chklóvski em seu famoso ensaio[2].

Desautomatizar significa desacomodar os hábitos de condicionamento do sujeito e de percepção do objeto, instaurando novos arranjos e soluções construtivas que perturbem, estranhem ou desfamiliarizem o instituído, o conhecido. Ora, se o ato de leitura se caracteriza por promover o encontro entre paradigmas herdados, assegurados pela tradição e por referências culturais, e novos paradigmas que a obra oferece com sua realização específica, então o "texto" machadiano intensifica o próprio ato de leitura, na medida em que nos estimula a enfrentar esse novo paradigma posto em jogo por sua linguagem. Mas trata-se de um texto não-familiar, portanto, que se desvia dos padrões convencionais ou previsíveis presentes no ato discursivo enquanto tal, para assumir outra forma de atualização. Que forma é essa e como se realiza, provocando efeitos desautomatizadores, é o que veremos agora.

A alusão às figuras bíblicas - Adão e Eva - corresponde à técnica intertextual de Machado, em trazer para seu universo ficcional inúmeras referências culturais (pensadores, filósofos, personagens literárias, escritores etc) que, em *Memórias póstumas*, mais que nos outros romances talvez, intensifica-se como processo. Mas tal intersecção de fontes diversas não significa erudição ou a confirmação de um saber que se sacraliza, e sim um jogo lúcido com a alteridade, de modo que a presença desses outros incorporados em seu discurso ajuda a construir uma dimensão própria dos sentidos que a obra vai gerando com sua visão múltipla. É a partir daí que Adão e Eva devem ser lidos, como signos colocados dentro de uma nova moldura, na qual a afirmação da fonte se tranforma em negação ou esvaziamento. Se há algo comum entre o par bíblico e as duas personagens machadianas (a tentação de um amor que se alimenta da interdição, a aproximação feita de distância, culpas e pecados), o próprio vazio da página em que figuram acaba por desfazer.

A colocação dos nomes Brás Cubas e Virgília, intercalados pelos pontos, interrogações e exclamações, sem nenhum suporte discursivo para consubstanciar o diálogo entre eles, enfim, a estranha configuração do texto, é uma *falta* que se ergue como recusa do instituído. É preciso, portanto, que o leitor saiba redimensionar esse vazio, saiba ler novos sentidos gerados a partir da ausência. Se os interlocutores aparecem destituídos de falas, esse não-dizer iconiza ou constrói a imagem mesma da impossibilidade de entendimento, e o vazio significa a rejeição de dizeres previsíveis e desgastados, que nada acrescentariam à real situação vivida pelas personagens.

Entre Brás Cubas e Virgília o que existe são movimentos constantes de (des)encontros, hesitações, sentimentos contraditórios, entrega e recusa. Digamos que entre eles se constrói um caminho da *diferença*, que o próprio narrador reconhece, no capítulo LVI, que vem imediatamente após o desse "velho diálogo" que não se realiza. A história entre Brás Cubas e Virgília se resume a encontros, tratos, rompimento de tratos, novos encontros, enfim, oportunidade e acaso testando a maturidade (ou imaturidade?) de ambos: "se nenhum de nós estava verde para o amor, ambos o estávamos para o *nosso* amor" (p.71). Eis aí a diferença, que não só as frases assinalam (e explicitam mais adiante) como também aquele diálogo inexistente concretiza, de maneira exemplar, por meio de seus vazios. O momento oportuno para ambos, em que se conjugassem desejo e consumação, projeto e realização, emocionalidade e pragmatismo, enfim, esse momento não existe, ou melhor, não pode existir. E essa não-existência concretiza-se, figurativamente, no diálogo construído de maneira tão criativa por Machado.

Brás Cubas e Virgília estão separados por esse espaço que *desnarrativiza* sua história (pois o discurso é desconstruído), como se impedindo que uma história comum se construa entre eles.

Tal procedimento estético, de natureza estrutural, existe em homologia com a situação de ilegalidade que os envolve; é só lembrarmos que Virgília se casara com Lobo Neves, destino que intensifica o amor proibido ("Agora, que todas as leis sociais no-lo impediam, agora é que nos amávamos deveras." - p.72). Portanto, esse impedimento tramado pela história, no plano do enunciado, recebe uma configuração pela trama artística da enunciação proposta com o diálogo interdito.

Mas a alusão à esfera bíblica também é motivada por outos aspectos, internos e externos ao romance machadiano. Sabemos o quanto, para o autor brasileiro, atitudes como desestabilizar valores codificados, relativizar posições absolutas, burlar o sagrado, enfim, tratar ironicamente as convenções, são fundamentais para seu projeto artístico. Desse modo, se Machado desmistifica a própria fonte de que se apropria, ao esvaziá-la de suporte e conteúdo, que são substituídos por uma pontuação intrigante (e vacilante), essa atitude parece vir ao encontro da posição dúbia e rebelde da própria personagem Virgília em relação à religião. Religiosa, mas sem muita convicção, entregue a comportamentos contraditórios que afirmam e negam sua crença, ela parece demonstrar "certo vexame de crer", segundo o narrador Brás Cubas. O fetichismo inconfesso de Virgília (mantinha em sua alcova um oratoriozinho com imagens que jamais comentara com as amigas) e sua crítica às beatas a quem tachava de religiosas, são sinais de uma relação ambígua com a tradição, na qual se confundem autenticidade e fingimento, apego e desapego. Não estará o pseudo diálogo de Adão e Eva, construído por Machado, reproduzindo essa tensão entre falsidade e verdade, crença e descrença, traços do jogo amoroso entre as duas personagens? O não-diálogo funciona como simulacro desse espaço suspenso onde reina a (des)crença.

Por outro lado, se Machado manipula assim lúcida e ludicamente a tradição, resgatando e ao mesmo tempo apagando a fonte de que se serve, como entender o adjetivo "velho" que figura no título do capítulo? Ao se referir ao "velho diálogo de Adão e Eva", Machado parece criar no leitor a expectativa de encontrar um "texto" ou história já conhecida, familiar, isto é, aquela já escrita pelas sagradas escrituras, conseqüentemente, portadora de valores e significados convencionalizados. Mas é aí que o *horizonte de expectativa* se desfaz, justamente para *emancipar*[3] o leitor ou liberá-lo de sua habitual postura em relação ao objeto apresentado. O "velho" é uma pista falsa, que só existe como ponto de partida para um percurso que será marcado pelo seu contrário, por um percurso que só se justifica na medida em que invalida o conhecido para que ele ressurja reconstruído por uma nova focalização. A nova construção que Machado lhe confere "provoca" o leitor exatamente por se oferecer, não como um acréscimo ou preenchimento de algo, mas como um vácuo, como um não-sentido, como uma perda, um espaço vazio para os sentidos serem colocados, enfim, como uma margem a ser preenchida. Se quisermos aproveitar as colocações de Roland Barthes, poderemos dizer que se trata de uma "margem subversiva" que acentua o "prazer" do texto, já que este atua como um "*fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição."[4] É essa falta que estimula a leitura e, no caso do texto em questão, graficamente criada e solicitando um suplemento que possa dar conta das possibilidades não reveladas ou desconstruídas. E se quiséssemos ir mais adiante nesse nosso percurso crítico de leitura, não seria forçado desembocarmos em outro conceito visível nessa estratégia de construção encenada por Machado. Trata-se da desconstrução. Sem entrarmos nas complicadas (e por vezes infrutíferas) discussões acerca dessa noção pós-moderna defendida por Jacques Derrida, podemos apenas recolher traços que nos interessam para a análise, mesmo porque é sempre arriscado aproximar objetos tão distintos como a obra machadiana e a teoria derridaneana.

Na verdade, Machado apaga os sentidos por essa espécie de descarte do verbal e é isso que chama a atenção do leitor, pelo menos daquele leitor atento, para quem uma obra *significa* em todos os seus movimentos e processos de feitura, ou seja, o leitor que não tem pressa em ir adiante só para ver o que acontece com a história, mas ao contrário, pára e demora-se em observar o que não acontece ou o que se mostra vazio.

Se olharmos assim para o capítulo LV de *Memórias póstumas*, veremos que o estranhamento de sua construção, ou melhor, de sua desconstrução, é revelador, afinal, de uma concepção de obra de que talvez nem mesmo Machado de Assis tenha se dado conta. Parece que essa encenação com as margens, então libertas de conteúdos pré-fixados, quer mostrar uma obra que não se faz como reflexo do mundo ou resposta a ele, mas como uma pergunta sempre formulada, como inquietações que não se preenchem plena ou imediatamente. O "diálogo" já não é apenas entre Adão e Eva ou Brás Cubas e Virgília, mas também entre autor e obra, e mais ainda, texto e leitor. Um diálogo que não se cumpre nos moldes ideais (nem tradicionais)

porque a consciência crítica, numa lucidez permanentemente zombeteira e desconfiada, não se conforma com o dado ou já visto. Mais do que respostas ou soluções, há um percurso de busca que se satisfaz com a distância e a ausência, não para desistir dos resultados, mas para inscrevê-los num devir que os transforma constantemente.

Notas

1. Machado de Assis, Memórias póstumas de Brás Cubas, São Paulo, Ática, 1981, 8ª ed, p. 71

2. "A arte como procedimento", Teoria da literatura: formalistas russos, Porto Alegre, Globo, 1973, pp. 39-56.

3. Refiro-me às noções propostas por Hans Robert Jauss, em seus estudos centrados na estética da recepção.

4. O prazer do texto, São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 13.

O ardente texto Joshua de Maria Gabriela Llansol e Teresa de Lisieux: a "autobiografia de um legente"

Maria de Lourdes Soares
UFRJ

quem se assemelha
lê pelo perigo de quem escreve.
Maria Gabriela Llansol[1]

Ardente texto Joshua, o mais recente livro de Maria Gabriela Llansol, é e não é sobre Teresa de Lisieux, a mística e carmelita também conhecida como Teresinha do Menino Jesus e da Santa Face .

Sobre ela, como escreve Llansol na contracapa deste livro, há três histórias: a primeira história, a sua súmula biográfica, "conta que, desde sempre, Teresa Martin quis entrar no Carmelo de Lisieux. Que, aos quinze anos, de facto, entrou, e aí morrerá aos vinte e quatro anos, de tuberculose". A segunda história, a história institucional, a sua súmula heróica, "chamou-lhe Teresinha do Menino Jesus, colocou-lhe um ramo de rosas nas mãos, uma coroa de rosas na cabeça, canonizou-a e, há meses, fez dela Doutora da Igreja – a terceira, depois de Catarina de Sena e Teresa de Ávila". A terceira história "contou-a ela. Em vários poemas, peças de teatro conventuais e textos autobiográficos. Sobretudo no manuscrito C, como é conhecido".

O texto de Llansol "conhece a biografia , e passa adiante. Sabe da heroína, e não lhe interessa. Admira a crente sem desposar o seu movimento". O que efetivamente interessa ao texto é "o percurso de um corpo como súmula da sua potência de agir" (*ATJ*, contracapa).

Escrito ao longo do ano de 1997, *Ardente texto Joshua* apresenta-se na folha de rosto como "ficção portuguesa", mas as notações de tempo e lugar sugerem as de um Diário. Aquela que escreve, contudo, insiste no final do livro: "eu não tenho relógio para acentuar a evolução do dia senão o pulso do meu amor" (*ATJ*, 140).

"Uma ficção não pode ser simples, é o encontro inesperado do diverso", escreve a autora em *Causa Amante* (*CA*, 18). A lógica do encontro mais uma vez preside à organização da escrita de Llansol. No caso de *Ardente texto Joshua*, tal como em *Lisboaleipzig 1* (livro que tem justamente como subtítulo "o encontro inesperado do diverso"), um dos encontros fulgurantes reside na coexistência entre as marcações de tempo e espaço, características do gênero diarístico, e capítulos de romance, ou seja, entre "o aleatório do diário e, formalmente ao menos, a forma estruturante. O texto mantém-se à vista de um factor de decisão: forma ou fractura. Diria que nos antecipa ainda uma forma de boa fractura"[2].

A escrita-pulsação sabe que o que importa é a energia que circula nos textos, o fogo que une escreventes e legentes, o sinal de que ali houve uma epifania do belo ou de que o amante passou por ali:

> A vida é uma cadeia sem datas. Só lhe interessa a energia que lhe dá.
> -E quando os datas?
> -É a significação que lhes retiro. Deixo-a fluir, e retiro-lhe a significação.
> -Mas, em vez de datas, prefiro o traço.
> -Ou seja, se pudesses só fazias traços?
> -E então nada dizia? Não. Há um momento em que a significação dispara – a vida não vai para lado nenhum, mas eu quero ir.
> -Então fazes um traço.
> -Sim. O texto são as marcas indeléveis e perceptíveis de que falaste sobre o amor (*ATJ*, 96-7).

O que é um leitor? O que é um legente? "Leitor e legente estão um para o o outro como o espesso para o que esvaece". Entre ambos, passa "a figura intermédia, pelo ler apaixonada" (*ATJ*, 146).

Esta figura já se encontra referida em *BDT,* ligada à **cena fulgor** da aprendizagem da leitura ou "Ana ensinando a ler a Myriam", nome dado à estátua em madeira polícroma do século XVII, objeto que pertenceu ao oratório da avó de Llansol, e que, nesse livro, faz parte da herança de Témia, "*a rapariga que temia a impostura da língua*" (*BDT*, 19).

Como passar de uma vida humana a um "livro que se leia **entre nós**" (*BDT*, 26)? Como transfigurar os bens materiais em bens móveis, luminosos? Como atravessar o "mau silêncio" da casa "onde não se administrava bem a Justiça da língua" (*BDT*, 7)? Eis algumas inquietações que nesta cena fulgor de terna reciprocidade feminina – seguramente uma das mais belas da ficção de Llansol – constituem matéria e caminho de aprendizagem.

Na mesma fibra de madeira em que foram entalhados os corpos de Ana e Myriam foi esculpido também o "globo de contar" (*BDT*, 82), objeto em que se perspectiva um destino de escrita. Em torno da cena em que se celebram os esponsais de Myriam com a leitura irradia-se também um "outro acto de amar que [é] o acto de escrever" (*BDT*, 95), *um beijo dado mais tarde*, que é nome de escrita: Myriam (Maria-menina, antes da Anunciação), "de pé, a olhar um dos primeiros textos", e a "ser beijada na boca pelas letras". A cena de leitura *chama*, põe em cena, o tu, "a segunda pessoa de Myriam [que] estava no espelho". A segunda discípula, filha do amor de ler de Ana e Myriam, penetra no labirinto de leitura e com elas compartilha o desejo de vir "murmurar para a cadeira de leitura" "com uma voz mais baixa do que ler": "com a voz de escrever" (*BDT*, 56-9). Assim, assumir a herança familiar, sem ressentimento, é re-dispor os objetos herdados, libertando-os da posse, despindo-os das artes de "assédio fixo" (*BDT*, 100); é, enfim, criar, no ato de amor com a leitura, uma nova relação de ascendência/descendência.

O encontro de dois seres chama por outro ser. Entre Ana e Myriam, no intervalo que as une, um jovem feminino se anuncia, o jovem Ler, ou, na "forma do sexo por definir", o "nome de um A/nómada", ou A/nônimo(a). No livro aberto no regaço de Ana, anuncia-se o Anjo Sereno da Luz. Do amor de ler o livro por onde o ler circula nasce **a pessoa de leitura** – Gabriel(a) (se) Anunciando: "Vou, finalmente soletrar-se as imagens deste texto, antes que meus olhos se fatiguem. (...) O indizível é feito de mim mesma, Gabi, agarrada ao silêncio que elas representam" (*BDT*, 113).

É hora de retomar o *Ardente texto Joshua*. As primeiras páginas do livro chamam o Verão. As macieiras estão em flor, o texto também floresce. Uma figura desce do ser – "o ser-instinto". Em andamento, um encontro, de que resultará um nó fulgurante, uma poderosa **sobreimpressão** de paisagens, capaz de criar um **síncrono**: o Douro, "um rio de vinho *generoso* na memória", que flui na paisagem do país de Gabriela, e o claustro de Lisieux, onde Teresa lê, no Verão ardente de 1897: "o sol que ali brilha é o mesmo que, à distância, prepara a maturação do vinho *generoso*" (*ATJ* , 29).

Ambos os textos – o de Llansol e o de Teresa - são **hierografias**, são "animais da mesma espécie" (*ATJ*, 15): "*hierós:* força que torna alguém ou algo invulnerável, e o protege de qualquer diminuição" (*ATJ*, 31).

> Verás, Teresa, que só há homens e mulheres, envoltos em imensos textos invisíveis. Eu vejo-o como texto. Tu o vês como *lustrum*. Eu fui com um homem a caminho desses invisíveis. Tu foste com um invisível à procura dos muitos homens (*ATJ* , 45).

Outras figuras anunciam-se na trama da paisagem - Nietzsche e Pessoa -, e mostram os seus dons para o nascimento em texto de Teresa e Gabriela. Nietzsche chega com a sua "Gaia Ciência". Pessoa mostra "os acontecimentos de suas vagas que se constituíram corpo único": "Pessoa de *Pessoa única*, sentas-te à minha beira, nos bordos do meu texto, que trago enrolado no lugar mais elevado do meu afecto (*ATJ*, 13-15).

A "*escrita é um armazém de sinais*" – escreve Llansol *em Inquérito às quatro confidências* (*IQC*, 140), livro que acende uma vela de ternura por Virgílio Ferreira[3]. Sinais que "surgem na auréola das cores e do ouvido" e aparecem ao escrevente como "lebres de orelhas levantadas e transparentes". São epifanias do belo, provas de que "está ali alguém", talvez "um amante": "- Quem sabe? Só indo lá _____ e vendo" (*IQC*, 120).

Como *signografia*, a escrita de Llansol é o registro ou a cena do movimento de *ir lá e ver* o armazém de sinais de diversos companheiros e amantes: Rilke, Hölderlin, Hadewijch, Dickinson, Fernando Pessoa, Nietzsche, Teresa de Lisieux.

Pessoa e Nietzsche: no encontro de ambos, gera-se o "fim do fragmento": "A Gaia Beleza é única". Teresa e Gabriela: No encontro de ambas, uma bela nascente prepara-se para correr:

> Ouve o pedido de Teresa "põe no teu caderno o claustro em que durmo à beira do teu fluir" (...) E o rio ficou connosco, e molhou-nos enquanto repousávamos (*ATJ*, 18).

Joshua, o ardente texto, é o amigo de Teresa:

> "Serei *o seu amigo* perante o meu pai". (...)
> e Teresa nunca mais dirá outra coisa do desconhecido,
> "É o meu amigo", dirá. (*ATJ* , 31-33).

Gabriela diz a Teresa na VII nota de seu Caderno:

> Se o teu amigo é para ti o que o texto é para mim
> creio que se não deve procurar com inquietação nem obsessão.
> Talvez não deva sequer ser procurado.
> Estar lá, ao alcance de qualquer fulgor ou voz, deve ser suficiente (*ATJ*, 50)

Nos escritos de Teresa de Lisieux lê-se a afirmação que a popularizou como Teresinha do Menino Jesus: "Quero chegar ao Céu por um caminho curto e inteiramente novo: o de fazer-me pequena". No livro de Llansol, ao encontrar-se com o garoto que a chama "Pequena", Teresa, na **clave de pequenez**, torna-se "teresa, a criança filha de si mesma" (*ATJ*, 63), com nome grafado com inicial minúscula (alusão à "petite voie", segundo Teresa de Lisieux contou-nos na *terceira história?*[4]):

> *Eu sou essa criança,*
> disseste
> *a brincar com a sua boneca sobre o texto Joshua* (*ATJ*, 67).

Significativamente, a gravura "A infância", de J. B. Creuze, foi escolhida por Fernando Mateus para o trabalho gráfico da capa do livro.

Teresa ama o devir-criança de Joshua, ou o seu devir-outro, não a conhecida imagem do crucificado:

> diz-lhe "não és esse que sempre amei e amo,
> teus braços pregados de vítima",
> e sobre a imagem, com o lápis que lhe lancei, risca a cruz,
> os braços abertos, as pernas rígidas, o olhar divino,
> a boca sedenta, os cabelos desgrenhados, as manchas de sangue,
> até pouco ou nada restar do texto e do seu rosto (*ATJ*, 73-4).

Na seqüência do livro, o corpo de Teresa sofre, está para morrer, mas "é infinita a esperança do texto". O seu caderno

> está aberto
> ainda ninguém o recolheu
> todas as irmãs estão debruçadas sobre um corpo que foi
> o lápis repousa entre as páginas
> (...)
> e ele esperava na página por escrever
> (...) não sabe da morta, apenas sabe o que é mudar de modo
> espera que volte
> que o vá buscar ao fundo da cama
> ela, ou outro humano, este ou ainda outro, que o leia ou deite fora (...)
> afinal, o caderno estará sempre comunicante
> o texto pode afinal abeirar-se dele (*ATJ*, 119-20).

A *primeira história* diz que Teresa morreu, mas o texto de Llansol considera que "se teresa for texto quando morrer sairá viva desta crisálida" (*ATJ*, 65). *Ardente Texto Joshua* ou a *quarta*

história de Teresa é a "história de um belíssimo ser inteligente que arriscou todos os seus trunfos numa única conjectura" (*ATJ*, 120).

Nas últimas páginas do livro, Teresa dorme. Os seus manuscritos, sobretudo o manuscrito C, misturam-se com o Spinosa de Llansol. Teresa veio e foi; foi e vem outra vez: "vem, digo-lhe, / voltemos ao tempo" (*ATJ*, 145), sopra-lhe acolhedoramente aquela de quem para sempre Teresa também poderá dizer: é minha *amiga*.

> Sentada
> no adro de São Martinho
> mantenho o seu lápis sobre o meu caderno (*ATJ*, 146).

O que o texto espera do escrevente é que aceite "levar apenas a carta / e lê-la se alguém passar"(*ATJ*, 145). Ou. ainda, como se lê em *Contos do mal errante,* "sou feita de iregularidades definitivas, e avanço por este carreiro até aos confins da cerca, à espera de que alguém passe, e me leve" (*CME*, 52). O **ler** saúda a figura intermédia que passa alegre pelo caminho, unindo Teresa e Gabriela numa "bem-aventurada" carta de amor.

> bem-aventurados os alucinados, porque deles será o real
> bem-aventurados os desiludidos, porque neles o pensamento se fará humano
> bem-aventurados os corpos que morrem, porque deles será a sensualidade do invisível
> bem-aventurados os desesperados, porque deles será a restante esperança
> bem-aventurado sejas tu, ó texto, porque nos abres a geografia dos mundos
> bem-aventurada sejas tu, ó Terra, porque tua será a explosão que levará o vivo a todo o Universo (*ATJ*, 146-7).

Tal como o texto a vê, Teresa pertence à linhagem de Hadewijch, que historicamente foi uma beguina flamenga, ou até mesmo se confunde com aquela que aceitou arder na viva chama de amor, e, por isso, entre poetas e pensadores, foi chamada **a amor**, ou o amor declinado no feminino[5]:

> E morreu, Teresa Martin, beguina, filha de Hadewijch de Antuérpia, doutora da Igreja (*ATJ*, 8).
> Imóvel, fico-vos a olhar, Teresa, ou Hadewijch,
> mas vós não vos inquietais,
> correis sobre o vivo – e arrastando o vivo que vos investe.
> Peixes, no rio do tempo.
> A figura intermédia, pelo ler saudada, é o vosso Joshua (*ATJ*, 147).

"Ler, de verdade, é a única travessia incorrupta do corpo pelo tempo"[6]. É a "vontade de atravessar o tempo ou de que ele volte aqui, mais tarde" (*BDT*, 27). O texto de Llansol se suspende afirmando que o **texto-Joshua** é vivo, ardente texto que circula no amor de ler, na leitura apaixonada ou anel fulgurante que envolve Teresa e Gabriela.

Sentada ao lado do texto de Gabriela, o que eu quis colher em *Ardente Texto Joshua* foi a fulgurância, o rastro da passagem desses peixes vivos que correm sobre o rio do tempo. O fulgor da leitura, fluxo energético que circula entre os livros, bem poderia chamar-se "autobiografia de um legente", como escreve Llansol em *Carta ao legente*:

> A essa autobiografia que escreverei comigo, com ela lendo, chamarei ramo,
> subentendendo a árvore florida
> no prado da minha casa
> ou no corredor da minha vida (*CL*, 2).

Este é um trecho da carta-prefácio enviada por Llansol a *um corpo 'a' screver 2*, revista do Departamento de Letras da UFMG[7] que reúne artigos de alguns dos integrantes da comunidade de leitores de Llansol.

A carta-morada a que Llansol se refere é a "*carta das cores* onde se pode ver o contorno de um país onde uma dada luz realça". O traçado dessa via se esquiva da maneira de pensar que entende a "vida da carta" como "um relato minucioso dos acontecimentos presenciáveis, tentando a biografia":

des-dato e reúno numa estreirta proximidade os nós do visível
para que a sua força se não disperse.
Se a vida da vida me esquecesse _____
e eu, para finalizar, encontrasse outra perspectiva,
esta morada não seria, como todas as vidas, um terreno vago no mapa,
mas um lugar da geografia do há dos mundos (*IQC,* 88).

Ardente texto Joshua é um belo ramo da árvore que floresce em texto - texto que vem de muito longe, "desde Spinosa e de muito antes, dos gregos", que encontra no caminho a alegria errante de Mestre Eckhart e o **texto-teresa** (*ATJ*, 66), os dons de Pessoa e Nietszche, e que para sempre me unirá a Llansol, a Lucia Castello Branco - de quem também posso dizer: é minha *amiga* - , aos seus alunos e aos outros legentes.

Notas

1. Obras de Maria Gabriela Llansol consultadas neste trabalho e siglas usadas para as citar*: Causa amante.* Lisboa: A Regra do Jogo, 1984 (*CA*); *Um falcão no punho*. Lisboa: Rolim, 1985; *Contos do mal errante*. Lisboa: Rolim, 1986 (*CME*); *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1990 (*BDT*); *Lisboaleipzig 1* Lisboa: Rolim, 1994; *Lisboaleipzig 2* Lisboa: Rolim, 1995; *Inquérito às quatro confidências* Lisboa: Relógio d'Água, 1996 (*IQC*; *Ardente texto Joshua*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998 (*ATJ*); *Carta ao legente.* Belo Horizonte: Edições 2 Luas, 1998 (*CL*).

2. LINDEZA DIOGO, Américo. Texto lido no lançamento portuense de *Ardente texto Joshua*, 1999.

3. Fernando Pessoa, Vergílio Ferreira e Maria Gabriela Llansol participam da linhagem dos que no século XX, na literatura portuguesa, confrontaram-se com o Ser. De acordo com "o encontro inesperado do diverso" - princípio definidor da própria ficção de Llansol -, Pessoa, no encontro com Bach, torna-se Aossê, o falcão peregrino de *Um falcão no punho*, encontro que se desdobra nas cenas fulgor de *Lisboaleipzig*. Em *Inquérito às Quatro Confidências*, Vergílio Ferreira e Gabriela, entrando na ordem figural, tornam-se, respectivamente, o *Mais Jovem* e *a rapariga que sai do texto*. Sem Virgílio (ou Dante) que os guie, ambos guiam-se mutuamente, *levando à experiência* os seus distintos pontos de vista. No percurso/processo da *fulgorização* - que é também o da travessia do medo / da morte - *a rapariga que sai do texto* pouco a pouco sereniza o seu companheiro filosófico, oferecendo-lhe o cão Clamor, fiel da balança do equilíbrio interior, e Úrsula-Beatriz, a jovem que lhe aponta o seu destino de nascente, ambos imagens do espaço edênico de Llansol. Liberto da sua mente hesitante, *o Mais Jovem* torna-se "o cantor cego", o "funâmbulo do novo mundo", "nascente hesitante a polvilhar-nos de lucidez" (*ICQ*, 183).

4. BOUYER, Louis. *Figures Mystiques Féminines*. Hadewijch d'Anvers, Térèse d'Avila, Thérèse de Lisieux, Élisabeth de la Trinité, Édith Stein. Paris: Les Éditions du Cerf, 1989, p. 132. Segundo L. Bouyer, Teresa entende a "petite voie" como um abandono filial ao Pai, em união com o seu filho, dentro de uma perspectiva fundamentalmente evangélica. Convém lembrar que Teresa se dirige à Deus frequentemente chamando-o de "Papa", como os primeiros cristãos, seguindo o exemplo de Jesus, dizem "Äbba". Irmã Agnes (sua irmã Maria-Paula Martin) rebatizaria a "petite voie" de "voie d'enfance".

5. SOARES, Maria de Lourdes. *Quem me chama*: a escrita fulgurante de Maria Gabriela Llansol. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1994, p. 129.

6. JOAQUIM, Augusto. As cópias da noite. [s.d.] (artigo inédito), p. 4.

7. ANDRADE, Paulo de & SILVA, Sérgio Antônio (orgs). *Viva Voz*. Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1998. O volume inclui o artigo "O Diário de Llansol: 'a ordem figural do cotidiano' ", que faz parte da minha Tese de Doutoramento pela PUC-RJ (Cf. nota 5).

A casa e seu entorno: O palco para *Dom Casmurro*

Teresa Cristina Meireles de Oliveira
(UFRJ)

Não é por acaso que a narrativa de *Dom Casmurro* começa com a referência que faz Bento Santiago ao seu deslocamento da cidade para o bairro do Engenho Novo. O deslocamento, do centro para a periferia, do turbilhão da vida ativa do comércio, da arte e da política para o silêncio do bairro suburbano, sinaliza não apenas a importância que o espaço exterior vai tomar na construção da obra mas também a base desta construção localizada no espaço interior – as reminiscências de um narrador-personagem que tece, casmurramente, as suas lembranças.

É neste espaço de dupla reclusão – o bairro afastado, "essa caverna do Engenho Novo"[1] e o comportamento solitário, "homem calado e metido consigo" (p. 809) – que a narrativa é elaborada, podendo o termo reclusão aqui utilizado ser tomado tanto no sentido de interiorização quanto no de aprisionamento: Dom Casmurro está, apesar da ironia, do sarcasmo, de um certo olhar *blasé*, definitivamente aprisionado nas tramas de seu passado.

Para este trabalho, escolhemos o tema da casa e seu entorno em *Dom Casmurro*, ou seja, o espaço exterior como *décor* e localização da estória narrada; porém, ao caminharmos por estes sítios, não podemos esquecer que sua escolha, seu perfil, suas delimitações provêm daquele espaço interior mencionado, de uma visão parcializada, de uma ótica comprometida.

Partindo da noção de que Bento Santiago é um *voyeur* do próprio passado e de que a memória é propulsora da sua narrativa, ocorre-nos, à guisa de especulação, uma provável familiaridade com o texto proustiano. Marcel Proust, na sua *Recherche*, também flanou com olhar arguto pelos meandros labirínticos de sua memória, percorrendo os ambientes de uma sociedade em decadência, com fina agudeza a que não falta a decepção com o visto na ironia sutil subjacente. Falamos em provável familiaridade de construção ficcional, no entanto, se semelhanças há, estas escapam do tema aqui escolhido. Se Proust se debruça, sequioso, sobre a xícara de chá e percorre sabores, odores e visões de *madeleines*, porcelanas, pratarias, sedas e chapéus, reuniões, festas, ruas, casas, torres de igrejas com o prazer da exuberância de minúcias e de exaustivas descrições que nutrem parágrafos alentados, Machado, com sobriedade de zeloso funcionário público, atento a despesas, é sóbrio, econômico, escasso nas informações descritivas, na observação da paisagem e dos ambientes, na menção aos objetos do cotidiano. Em *Dom Casmurro*, uma fita enxovalhada ao canto, um espelhinho de pataca rapidamente debuxado, o som de um relógio que bate as horas, uma loja de louça da qual pouco nos é dado, a casa cuja fachada é, de forma esquemática, revelada e eis quase tudo – quase nada na composição do ambiente.

Se a procura do escritor francês se faz em busca do tempo perdido, parece-nos que Machado, na realidade, não coloca em Bentinho esse propósito, apesar das aparências. É o narrador que nos fala de seu objetivo: a monotonia da vida de casmurro e a sensaboria dos dias iguais fizeram com que Bento quisesse "variar" (p. 810) e, por desfastio, achando a jurisprudência, a filosofia e a política matérias demasiadamente pesadas, escolheu o que tinha à mão: reminiscências que viessem vindo – apenas preparação para obra de maior fôlego. Só que, narrador ambíguo e fugidio, personagem tão ou mais enigmático que a própria Capitu, a Bentinho não se pode dar crédito posto que, sob a capa de pacato homem maduro que se volta às letras, ousando estabelecer com o leitor um pacto de cumplicidade, o que lhe importa não é a reconstituição do passado mas a composição de um processo acusatório – advogado que é – em que as cenas relatadas servem como argumentos à proposição inicial habilmente escamoteada, mas que é o *leit-motiv* da construção narrativa. Bentinho não quer reconstituir nostálgico o tempo perdido mas apresentar Capitu como culpada e, sobretudo, justificar sua própria vida onde sobressaem a imaturidade, a fraqueza, a inoperância. Daí a quase ausência de cenário, a escassez de descrições pois o que importa é o embate dos personagens cujos perfis são antevistos através de cenas que soam como se fossem gratuitas. Por isso, quando o cenário aparece em *Dom Casmurro*, sua presença episódica e discreta – diríamos, como José Dias, discretíssima – se reveste de importância altamente significativa que lhe confere *status* de rubricas teatrais. Falamos em teatro e não por acaso. O que faz Bentinho é, através do cenário, armar o palco para a sua encenação porque ele encena sua autodefesa e é um ator

que sabe *a priori* seu papel, o tom da fala, o gestual automatizado para convencer o distinto público de sua versão do fato – que afirma corresponder à verdade. Divagando ainda não com a pena da galhofa mas com tinturas de simulada melancolia, o narrador, comprometido com a sua escamoteada proposição e tentando patinar suas memórias em tons de sépia, na verdade está querendo apresentar um drama que, não fosse a sua contenção estudada e a sua desfaçatez, cairia no melodrama burlesco e banal.

E afinal, que palco é este a ser apresentado para o drama? Esquematizando, podemos dizer: o reduto doméstico – a casa – e o espaço público – o entorno –. Ambos, longe de se apresentarem como estático pano de fundo, ainda que sejam retratados em traços rápidos, desempenham papéis no palco armado.

Citemos alguns exemplos. A casa é, sem dúvidas, privilegiada em *Dom Casmurro*; duas principalmente ocupam a cena: a casa do Engenho Novo – espaço- caverna em que a narração vai se construindo – e a casa de Matacavalos – espaço de que a narrativa se ocupa –, uma espelho da outra, uma refletida, outra reflexo, ilusória reprodução da memória pois, pelo personagem-narrador sabemos que é impossível atar as duas pontas da existência. Neste confronto, a atitude de Bento Santiago de renegar a antiga casa a ponto de mandá-la ir abaixo para, em paradoxo, construir uma igual, nos mínimos detalhes, àquela, quando nova, é o resumo emblemático da própria obra que se vai tecendo – destruir as marcas do vivido e construir falsamente o passado no presente.

Com ligeireza, Bentinho nos reproduz e apresenta a casa típica da burguesia do Segundo Reinado: assobradada, varanda ao fundo, três janelas na fachada, salas, quartos, pequena horta, lavadouro e um poço. Mas o que realmente nela aparece, em primeiro plano, trazida pela descrição do narrador, é a pintura da sala principal que será, de maneira hábil, utilizada em certo trecho da narrativa, como mero exemplo inocente de objeto de curiosidade da Capitu menina para gerar a perversa menção a seus olhos acesos diante da pérola de César que valia 6 milhões de sestércios; Capitu esta filha do Tartaruga – o do bilhete em branco – e de D. Fortunata – que talvez antevisse a sorte de seu nome nos olhares trocados de sua filha com o vizinho abastado –, a mesma Capitu que "calçava sapatos de duraque, rasos e velhos a que ela mesma dera alguns pontos" (p. 823) e que, por força do pregão das cocadas "chora, menina, chora,/chora, porque não tem/vintém", (p. 829) deixa escapar o sonho de ser rica.

Outro elemento importante relativo à casa de Matacavalos é a sala de visitas. Local de convívio social dos membros da família e seus acólitos, mostra-se como o ambiente da hipocrisia, da bajulação, dos sorrisos falsos, do gesto calculado. É aí que José Dias deflagra maliciosamente a questão do seminário e produz frases armadas para agradar a gregos e troianos, tio Cosme, envolvido em seu gamão, atenta às questões circundantes, a prima Justina convive calada com sua rejeição a José Dias, o protonotário apostólico tenta disfarçar sua vaidade e Capitu se desdobra em agrados oportunos a D. Glória. Esta é a única a ser poupada pelo narrador que irá, no final da narrativa, qualificá-la como "uma santa" (p. 940).

Já no corredor e na varanda, algumas destas máscaras sociais caem e outros papéis são assumidos. É no corredor que Bentinho interpela José Dias; é na varanda que prima Justina tenta retirar de Bentinho o que deseja saber numa cena em que olhar e gesto anunciam a ambigüidade dos olhos e das mãos de Sancha numa outra casa, no Flamengo. Contudo, o jogo, se não é o mesmo da sala de visitas, mantém o disfarce com outras estratégias que a proximidade dos interlocutores, num espaço mais reservado, consegue produzir.

A casa do Engenho Novo, embora reprodução da outra, cede seu espaço para cenário da volta de Ezequiel: é o local para reencontro e arremates finais. A sala continua com seu atributo social de aparências: Bento recebe Ezequiel, almoça com ele, participa de diálogo com certa amabilidade que escamoteia o pensamento subterrâneo diante das evidências que procura ver na figura do rapaz.

Já na esfera do espaço público, falemos das ruas. Nelas, figurantes passam apressados, sem papéis definidos a não ser o de mostrarem o humano anonimato; a alguns deles é dada uma pequena fala, um gesto esboçado, um minuto fugaz de identidade. Com sua ironia, Machado contrapõe e junta, em esquemas paralelos, dois destes figurantes – o mendigo a quem Bentinho pede a intervenção junto a Deus, e o Imperador de quem só se vê o coche que passa e que acende a imaginação do jovem como capaz de intervir a seu favor junto a D. Glória. Também há a figura patética do barbeiro, num domingo, recusando clientes e oferecendo aos que passam a música de sua rebeca: é um personagem episódico, num capítulo

aparentemente dispensável à trama e que vai servir, pleno de sentido, às divagações de Bentinho e à exaltação exclamativa do narrador diante da criação: "Divina arte!" (p. 929). É este o momento da elevação do figurante ao estrelato.

O teatro *tout court* – pois o palco, como dissemos, está sempre armado no relato – aparece num dos momentos mais importantes da precipitação da trama. Espaço já mencionado no capítulo cujo título "Embargos de terceiro" introduz, com ironia, atrás do sentido jurídico, unívoco e frio, a possível prova em favor do ciúme, no capítulo de título "Otelo", serve de pretexto para as elocubrações de Bento que deambula, após o espetáculo, pelas ruas com a firme decisão de trazer para a vida a imitação do palco.

"A vida é uma ópera" (p. 817), revelara o tenor italiano a Bentinho, poesia divina a que se somou a música malévola, cuja verossimilhança, segundo o narrador, "é muita vez toda a verdade" (p. 818). A partir da metáfora, aqui chamamos a atenção para os diálogos dos personagens de *D. Casmurro*: ágeis, breves, têm a contenção necessária da fala teatral e, em momentos, o timbre grandiloqüente de ópera encenada. O abrupto término do capítulo CXXXVII, com a fala trágica de Bentinho "Não, não, eu não sou teu pai!" (p. 936), revelação que fecha o capítulo para trazer, no título do próximo – qual marcação teatral –, um "Capitu que entra", confirma o arcabouço cênico da narrativa. Só para reforçarmos esta presença, lembremos os capítulos LXXII e LXXIII em que o destino é visto como dramaturgo e contra-regra, dando margem a sutis divagações sobre atores e mencionando, pela primeira vez, o drama de Otelo.

Por fim, a natureza. Presença escassa na obra machadiana, em *D. Casmurro* aparece também de raro em raro, em alguns céus, ora azuis, ora enfarruscados, sempre distantes dos conflitos humanos mas pontuando o equilíbrio nos desequilíbrios dos acontecimentos. Só uma vez aparecem um coqueiro e borboletas que dão a ilusão romântica do idílio adolescente.

Entretanto, é o mar o grande elemento natural privilegiado pelo narrador. Os olhos de Capitu, que o já Dom Casmurro, no capítulo XXXII, classificara com estudado tom ligeiro e displicente como "de ressaca" (p. 843), tragando aquele que os fita, estão sendo preparados para que, nos capítulos CXXI e CXXIII, sejam definitivamente ligados à pessoa de Escobar e ao sentido de sua morte por afogamento. Assim como o olhar de Capitu menina, no dia do penteado e do primeiro beijo, parecia envolver Bentinho e arrastá-lo pelo poder de sua força magnética, o olhar da mulher pareceu a Bento querer tragar como onda o afogado. Tal como Capitu se apresenta aos olhos de narrador comprometido, o mar é força devoradora, instável e, acima de tudo, perigosa por sua imprevisibilidade. Por isso Bento se afasta do mar, abandona a Glória e vai para o distante Engenho Novo, reiterando, na última frase de sua narrativa, a firme convicção de que deseja escrever uma *História dos Subúrbios*.

O Bruxo do Cosme Velho sabia de alquimia. Quanto mais nele enxergamos, mais temos a certeza de que há mais por se enxergar. Autor de uma obra riquíssima na elaboração de múltiplos sentidos em que cada detalhe leva ao todo composicional, Machado de Assis nos confunde e nos exalta, nos prende e nos liberta pois nos atribui o papel de cúmplices na recomposição que toda leitura faz de uma obra. Entrega-nos o enigma da obra e da vida, o enigma daquilo que somos e de que, muita vez, não suspeitamos. A nós, leitores, cabe, finalmente, o aplauso, sem saber se estamos tanto aplaudindo o autor quanto os atores em que nos reconhecemos, leitores atuantes de uma trama que nos desafia sem descanso. Não foi por acaso que, literalmente falando, no espólio de Machado de Assis, encontrava-se o espaço dramático, enigmático e infinito de combinações possíveis dos personagens de um jogo de xadrez.

* * *

Um adendo

Faço aqui um adendo – uma rápida divagação que fecha o já concluído. Este atalho que tomo traz o capítulo LV intitulado "Um soneto". Neste momento da trama de *D. Casmurro*, Bentinho, jovem seminarista, é assaltado por um verso decassílabo: "Oh! flor do céu! oh! flor cândida e pura!" (p. 865) e resolve, em plena madrugada, desenvolver a idéia num soneto; porém, só lhe vem, em complemento, a chave de ouro bombástica: "Perde-se a vida, ganha-se a batalha" (p. 866). Durante toda a noite, debalde, procura os doze versos que faltavam; acha que a inspiração surgirá e especula quem seria esta flor mencionada – "Capitu (...), a virtude, a poesia, a religião, qualquer outro conceito" (p. 866) – mas a idéia dos versos intermediários, apesar do esforço, não aparece. O soneto cujos primeiro e último versos Bentinho tem nas

mãos são como as duas pontas da existência que o Casmurro também não conseguiu unir: Bentinho e Capitu de Matacavalos e Bento Santiago e Capitolina da Praia da Glória. Irritado, lembrando-se do soneto que não foi feito, Dom Casmurro conclui o capítulo dizendo:

> Trabalhei em vão, busquei, catei, esperei, não vieram os versos (...) Pois, senhores, nada me consola daquele soneto que não fiz. Mas, como eu creio que os sonetos existem feitos, como as odes e os dramas e as demais obras de arte, por uma razão de ordem metafísica, dou esses dous versos ao primeiro desocupado que os quiser. Ao domingo, ou se estiver chovendo, ou na roça, em qualquer ocasião de lazer, pode tentar ver se o soneto sai. Tudo é dar-lhe uma idéia e encher o centro que falta (p. 867).

Pois bem, não era domingo, não estava chovendo, nem eu estava na roça, nem em nenhuma situação de lazer e muito menos desocupada, mas tentei ver se o soneto saía. E segui a lição: "Tudo é dar-lhe uma idéia e encher o centro que falta" (p. 867). Prontos o primeiro e o último verso, restaram-me os doze por encontrar mas versos não são moedas que se encontrem, esquecidas pelo transeunte que passa e que, se as percebe, não as colhe por pouco valor. Mas, talvez, por estes acasos, alguma estrela, confirmando a metafísica, tenha me ditado o soneto que Bentinho acreditava existir já pronto. E neste jogo de palavras vai, não para Bento, criatura, mas para Machado, criador, a reverência feita através de uma idéia e do centro que faltava. É minha homenagem ao Mestre nos 100 anos de Capitu e nos 100 anos do Casmurro. Se o homenageado gostar, cúmplice agradeço, se não, que, pelo menos, não feche os olhos como fez aquele insensível com o rapaz que conhecia de vista e de chapéu e cujos versos "pode ser que não fossem inteiramente maus" (p. 869). Neste caso, contento-me com um paternal e sisudo piparote.

Eis o soneto:

/Re/Capitulação

Oh! flor do céu! oh! flor cândida e pura,
amargo fruto oblíquo ainda criança,
que tens os densos olhos da esperança
e da cigana a marca estranha e dura,

qual teu segredo, qual tua identidade
que negas tanto a mim quanto ao universo,
mar de ressaca, incógnita verdade
que tento recolher neste meu verso?

Que força em teu papel então resguardas
assim dissimulada em teu sorriso,
inferno prometendo o paraíso,

e a quem mais se adianta, mais te guardas?
E tal qual Bento eu caio em tua malha:
perde-se a vida, ganha-se a batalha?

Notas

[1]Machado de Assis, *Dom Casmurro in Obras completas*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, v. I, p. 809. Todas as citações serão feitas por esta edição, sendo a página indicada ao final de cada citação.

A cidade na ficção de Victor Giudice e Murilo Rubião

Cláudia Helena Ribeiro Pessanha
Doutoranda em Literatura Brasileira - UFRJ

Uma breve análise das referências à cidade em uma passagem do romance *Bolero*, de Victor Giudice, e no conto "A cidade", Murilo Rubião, permite perceber como os dados históricos aparecem de modo elaborado na ficção desses autores.

Essa elaboração, que faz com que esses textos escapem ao "neo-naturalismo"[1] que se afirmou caracterizar o fluxo principal da narrativa ficcional brasileira dita contemporânea, se sustenta sobre o tratamento de dados históricos de tal modo que eles ultrapassem a condição de meros elementos enxertados no ambiente inventado, transfigurando-se em forma propriamente literária.

Assim é que a passagem pelas fronteiras da cidade assume, nesses textos, uma significação extremamente simbólica que não se rende a ser decodificada nos termos de uma simples alegoria, mas instaura um contínuo deslocamento de suas possíveis referências.

Tomemos inicialmente o conto "A cidade", de Murilo Rubião, cuja trajetória de reescrituras por si só já seria o suficiente para expressar a complexidade da relação entre ficção e história na produção literária do autor. O entrecho narra a experiência de Cariba, viajante solitário que tendo desembarcado de um trem, por razões obscuras no relato, próximo à cidade referida no título, é acusado de um crime, julgado e enviado à prisão por tempo indefinido.

O nome do personagem já aparece aqui como elemento fomentador de dubiedades se pensarmos que a forma 'caraíba', da qual o termo 'cariba' é variante, designa tanto o 'povo indígena que, à chegada dos colonizadores europeus, habitava as Pequenas Antilhas, a região das Guianas e parte do litoral centro-americano' quanto 'o homem branco, europeu'[2], no tupi[3]. Essa ambigüidade onomástica parece instaurar, desde o princípio da narrativa, a impossibilidade de decifração da identidade desse viajante.

Mas não se pode falar do conto 'A cidade' sem ressaltar o fato de que, no percurso de reescrita, o texto parte de uma forma mais nitidamente referencial ao autoritarismo (mas não exclusivamente ao contexto brasileiro dos anos de Getúlio) e, sendo despojado de marcas referenciais que poderiam ser consideradas mais explícitas, chega a uma outra forma cujas referências são menos históricas do que existenciais e éticas.

Assim, a versão publicada originalmente em *O ex-mágico*, de 1947, é paulatinamente expurgada de trechos que, se tivessem permanecido, acabariam certamente considerados espelho de acontecimentos ocorridos no Brasil ditatorial dos anos 60 e 70. O esvaziamento do motivo da prisão do personagem é apenas um dos aspectos que se alteram ao longo das três versões. Se na versão de 47, após seu julgamento, Cariba pergunta 'Então ficarei preso até que apareça outro que faça perguntas?', na versão de 65, publicada em *Os dragões e outros contos*, o personagem indaga 'Então ficarei preso até que apareça outro suspeito?'. Já na versão de 74, publicada em *O pirotécnico Zacarias*, a pergunta se torna mais vaga, desaparecendo a referência a um possível motivo de culpa: 'Quer dizer que permanecerei preso esse tempo todo?'[4]

As alterações mais radicais em relação ao original são as do texto de 74, o que, considerado o contexto político brasileiro na época, assume feições irônicas. É nessa versão do conto que desaparece grande parte da arrogância da polícia, assim como é nela que é suprimida a força da atmosfera de complô contra o personagem, a qual se constrói, nas duas primeiras versões, através da voz da autoridade como nas seguintes passagens: 'A chefia não esclarece esse detalhe e nós estamos aqui para cumprir ordens e não para nos perdermos em indagações, retrucou o delegado' ou ainda:

A chefia diz exatamente isto: "O homem chegará dia quinze – isto é, hoje – a essa cidade e faz perguntas". O texto é muito claro, não admitindo outras interpretações.

– Mas o senhor também faz perguntas.

– O sargento está acima de qualquer suspeição, me repreeendeu um homem de fisionomia severa, que escondia o nariz nas mãos.[5]

Por essas circunstâncias geralmente referidas como momentos em que a vida imita a arte, a situação histórica brasileira acabaria por fazer com que o original de 47 viesse a espelhar o momento político brasileiro de mais de duas décadas após sua publicação. Mas quando esse momento chega, o conto de

Murilo Rubião já havia se transformado, perdendo as referências que poderiam vir a caracterizá-lo como datado aos olhos de quem não conhecesse sua antecedência em relação a esse momento. Já estava então o conto kafkizado, no sentido de que, como no do escritor tcheco, também no do mineiro a ordem causal se inverte, de modo que a culpa antecede o crime[6] ou, mais propriamente, a ordem causal se suprime à medida que a condenação prescinde da culpa. Como a metamorfose do personagem kafkiano, a prisão do personagem muriliano aparece, na última versão de "A cidade" publicada, menos do que como mera condenação injusta do que como fruto de uma súbita irrupção de um tempo mítico que despreza inexplicavelmente o encadeamento dos fatos e instaura uma 'expiação de culpas desconhecidas'[7].

Uma tal metamorfose literária, além de estratégia política de escape à censura, se apresenta, antes de tudo, como uma estratégia propriamente ficcional a indicar que a cidade que intitula o conto não pode ser lida simplesmente como o espaço social brasileiro, mas como um *locus* mítico no qual o sujeito não pode escapar à condenação que parece trágica à medida que independe, inexoravelmente, de suas ações.

Essa visão desencantada da cidade permitida através do foco do viajante tornado prisioneiro, no conto de Murilo Rubião, pode ser comparada a uma visão ambígua da cidade obtida a partir da perspectiva do personagem que tenta abandoná-la no romance *Bolero*, de Victor Giudice.

Na trilha do absurdo explorada com bons resultados já em *Necrológio*, primeiro volume de contos do autor, o texto narra em primeira pessoa a história de um personagem anônimo que, tendo aguardado no corredor de uma maternidade durante sete anos sua mulher dar à luz, desiste da espera, retornando a um mundo exterior que se lhe apresenta sob a forma de uma cidade irreconhecível. Ao tentar colher uma flor dourada em uma praça, o personagem é preso. Só então ele descobre que durante sua ausência havia se instaurado na cidade uma monarquia, a qual tem como centro um circo. É desse espetáculo cotidiano que o personagem-narrador passa a participar, a princípio como espectador, em seguida como vendedor ambulante, atuando na clandestinidade e, por último, como ator na cena final da monarquia, quando mata o rei que, não por acaso, é também o dono, o apresentador e o principal palhaço da casa. Mas a narrativa de Victor Giudice não se reduz, como essa rápida síntese pode fazer crer, à mera alegoria de um país em que é 'tudo palhaçada, uma palhaçadíssima com banda de música'.[8] Isso porque a espetacularidade do texto não se situa apenas ao nível do enredo, mas se expressa sobretudo no contorcionismo do próprio estilo. Alegórica, sem deixar de ser elíptica e, em última instância, artística, a linguagem aposta na invenção.

Um dos momentos em que é mais explícito o uso da matéria de extração histórica na ficção é quando, estabelecendo uma relação ambígua com o momento atravessado pelo Brasil dos anos de chumbo, *Bolero* se refere à cidade com inicial maiúscula metonimicamente como imagem do Brasil. Na passagem em que é relatado o trajeto do personagem-narrador até a estação ferroviária que o conduziria à clandestinidade, conforme arranjado pelos contatos da enfermeira Auriflor com quem ele passa a se relacionar, compõe-se uma espécie de via-sacra através dos horrores observados ao longo dos 13 quarteirões percorridos. Na paisagem, os males da humanidade se identificam aos do atraso do país, aparecendo sintetizados em imagens de decadência urbana:

Mas o cenário se transformara em via sacrílega e o oitavo quarteirão se locupletou de prostitutas milenares servindo *bocas, nádegas, vaginas ou vício masculino: o amor sem glória*. Uma delas me mostrou as gengivas nuas e me ofereceu o que podia. Outra lhe tomou a dianteira e fez valer os predicados de aluguel. Uma terceira já se aproximava, quando surgiu na esquina uma procissão com andores luminosos e cânticos desafinados em louvor à Virgem e seus mistérios. As meretrizes abandonaram a profissão por alguns instantes e assumiram sua própria virgindade diante da imagem sagrada. Algumas acompanharam o cortejo, outras se benzeram, uma das que haviam falado comigo chorou e me pediu perdão. Não sei o que aconteceu depois porque segui o caminho inverso ao da procissão e penetrei na nona quadra. Enquanto viver, não me esquecerei do mendigo que se dirigiu a mim logo no começo. As garras trêmulas punham por terra qualquer dúvida que ainda pairasse sobre o mal de Parkinson, ao passo que a boca formava com os olhos um triângulo insólito que eliminaria qualquer certeza sobre a classificação euclidiana. Como se vê, era uma espécie de mendigo científico, desclassificado e sigiloso. Nenhum som se evaporou de suas entranhas, mas entendi a gesticulação que não houve e procurei no bolso da calça alguma sobra da terceira quadra. Nada havia restado. Abri a maleta, puxei o envelope do Auritio, peguei uma nota e dei a ele. Mas não aceitou, ou melhor, não pôde aceitar. A nota caiu no chão. Outros pobres se amontoaram sobre o dinheiro e fizeram a festa. Um deles me explicou que era sempre assim, que o velho pedia esmola e não conseguia pegar.[9]

O percurso das treze quadras, a constituir um grande painel de miséria e loucura, é marcado, entretanto, pela expressão de sentimentos ambíguos, de amor e ódio, por parte do anônimo personagem que tenta fugir da cidade. Ao chegar ao topo de uma ladeira, de onde vislumbra toda a cidade, suas visões apocalípticas atingem a extrema revelação:

Finalmente, num deslumbramento de quem desperta e se vê premiado com a vida, descortinei a Cidade que eu conhecia e desconhecia sempre que pudesse vê-la por inteiro, sobreposto a ela, mergulhado nela,

enterrado nela, vivendo ou morrendo nela.

(como é possível amar uma cidade?)

Na seqüência, após o retorno ao caleidoscópio de horrores, a pergunta aparece pelo avesso, quando as luzes da cidade são vistas por uma lente expressionista:

Embaixo, a Cidade fluorescente, odiosa como um polvo eletrônico.

(como é possível odiar uma cidade?)[10]

O trecho final do fragmento constitui uma síntese que abarca os acontecimentos da vida do personagem, da cidade enquanto imagem do país e, com grande maestria, da narrativa até este ponto. Ao recordar seu passado no momento da partida, o personagem-narrador não estabelece limites entre a sua história e a história da cidade:

A estação de trens, com a torre e o relógio que me impusera muitas horas do passado, emergia por fim, a pouco mais de cem metros, ocupando toda a décima terceira e última quadra. Comecei a identificar os apitos, enquanto caminhava o restante do décimo segundo quarteirão. Meu rosto de deserto povoado pelos sete anos de espera, pela prisão, por Auriflor e seus ascendentes esdrúxulos, pelos doze rios da Condessa, pelos afrescos de Ladislau, pelo beijo interrompido, pelo restaurante de luxo, pela alegria tropical, pelos assaltantes, pelos jovens proibidos, pelo morto no chão de ladrilhos, pelos alcoólatras, pelas ofensas do templário, pelo pregador apunhalado, pelo maluco filosofeiro, pelas prostitutas, pelo mendigo parkinsoniano, pelos negros da décima quadra, pela artimanha da menina e pela Cidade que, apesar dos pesares, era a minha. Em frente a tudo isso, a estação.[11]

A opção do personagem neste momento não apenas determina seu destino, mas expressa uma mudança no próprio rumo do texto. Tendo a narrativa atingido a página 175, quando o autor parece pretender encerrá-la com a partida do personagem após um balanço do passado, o embarque não ocorre. Desse modo é que, após a recuperação, num *flash*, desse passado comum ao personagem, à cidade e à narrativa, a decisão de permanecer na cidade que, "apesar dos pesares" era a sua, representa uma aposta no futuro do personagem, da cidade e da narrativa através de sua continuidade:

> Olhei o relógio da estação: meia-noite.
> Olhei a existência: meia-vida.
> Olhei meu futuro: meia-volta.
> E voltei.[12]

Notas

1. Flora Süssekind, Tal Brasil, qual romance?, Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.

2. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, Novo dicionário da língua portuguesa, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, 2. ed., p. 34.

3. Antônio Geraldo da Cunha, Dicionário etmológico Nova Fronteira da língua portuguesa, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996, 2. ed., p. 153.

4. As citações têm origem, respectivamente, em Rio de Janeiro, Universal, 1947, p. 103; São Paulo, Movimento-Perspectiva, 1965, p. 159 e São Paulo, Ática, 1992, 15 ed., p. 51.

5. Murilo Rubião, "A cidade", Rio de Janeiro, Universal, 1947, p. 102.

6. Gilles Deleuze e Felix Guatarri, Kafka, por uma literatura menor, Rio de Janeiro, Imago, 1977.

7. Roberto Schwarz, "Uma barata é uma barata, é uma barata", A sereia e o desconfiado, Paz e Terra, 1965, p. 46.

8. Victor Giudice, Bolero. Rio de Janeiro: Rocco, 1985, p. 48.

9. Victor Giudice, Bolero. Rio de Janeiro: Rocco, 1985, p. 172-3.

10. Id. p. 174.

11. Id. p. 174-5.

12. Id. p. 175.

A construção da cultura no mito
de Macunaíma: Antropologia e Psicanálise

Marilene Ferreira Cambeiro
(UFRJ/UNIGRANRIO)

À memória de Gilda S. Szklo

Na leitura do mito marioandradino contido em *Macunaíma*, em sua relação com a construção de um mito cultural brasileiro, tomo a Psicanálise lacaniana em articulação com o pensamento antropológico de Lévi-Strauss. Refiro-me principalmente à formação da sociedade e das relações simbólicas humanas pela via das alianças com a diferença, com o estranho/estrangeiro, relacionando-as, no caso, com a cultura luso/européia no processo de construção da cultura brasileira. Refiro-me ao escritor Mário de Andrade, cujas reflexões líricas se revelam sempre problematizadoras e atuais, e que penso são importantes para a reflexão sobre as novas relações, cada vez mais complexas, que surgem nessa era da globalização.

Em *Macunaíma*, temos uma temática que explicitamente se coloca como uma referência à cultura brasileira e americana. No entanto sua articulação mítica revela um além, através de uma elaboração de questões, que dizem respeito ao sujeito do inconsciente Mário de Andrade, na dramatização de um mito pessoal . Neste percurso que realizo na obra marioandradina, localizo o ponto de virada ou de quebra do espelho que a questão cultural representa. Essa duplicidade, que aponto na narrativa de *Macunaíma*, em primeiro lugar, está relacionada à sua construção: Mário "copia", faz "colagem", "recria " ou "recicla" os mitos e lendas brasileiras e de origem portuguesa, trazidos pela colonização; privilegiando entre eles o mito americano/brasileiro do herói Macunaíma para construir também seu próprio mito individual, fazendo dessa forma aquilo que Lacan aponta como a passagem do mito coletivo para o mito individual.

Lacan refere-se aos mitos de duas formas: o mito individual e o mito coletivo, registrado pela Antropologia e Etnografia de então. No mito individual tem-se uma referência através da recorrência dos motivos à história do sujeito, à sua lenda familiar, a que me referi anteriormente; às suas relações de parentesco materna e paterna principalmente e, através de sua estrutura, às relações com a cultura. No mito coletivo, segundo Lacan :

> /.../ especialmente na exploração etnográfica, os mitos , tais como se apresentam na sua ficção, são sempre mais ou menos mitos que visam, não mais à origem individual do homem, mas sua origem específica, à criação do homem, à gênese das suas relações nutritivas fundamentais, à invenção como se diz, das grandes descobertas humanas, a do fogo, da agricultura e da domesticação dos animais. Eis o que encontramos nos mitos.[1]

O mito diz no jogo do velar e desvelar a humanidade do homem: a narrativa de *Macunaíma* aponta para uma estrutura identificável nos mitos. No entanto, a questão da verdade retorna nesta construção mítica tecida com os mitos da terra e da gente brasileira, marcando o ponto de basta diferenciador da proposta inicial do poeta: um projeto ideal de busca de uma identidade brasileira, onde a máscara nobre é mais espessa. Surge ali a colocação em cena da castração e do desejo , colocando-o defronte de si mesmo, com seus sonhos de transgressão da lei ; mas, ao mesmo tempo, com seus medos e culpas, passando dessa forma a questão cultural a ocupar não mais o ideal que mascara os desejos do sujeito, mas o lugar de uma questão permanente, nem sempre clara, mas mais descolada do sujeito.

Dessa forma, o poeta constrói de forma admirável não só um mito cultural na saga de Macunaíma, em que estão presentes motivos que me permitem aproximá-lo à versão freudiana do mito cultural do pai da horda primitiva; mas, ao construir a sua ficção, constrói também sua verdade , cria seu mito individual: o mito evoca um retorno à verdade inconsciente do sujeito, que pode funcionar, como no sonho, ou na análise, como elaboração destas questões.

Volto-me para o mito cultural, primeira referência marioandradina, embora a leitura interpretativa transite simbolicamente nos dois espaços ao mesmo tempo, e seja muito difícil separar um do outro; já que ao falar de um estarei inevitavelmente referindo-me ao outro nível. A vertente cultural do mito marioandradino tem recebido diferentes interpretações ao longo desses anos .

Retomo aqui o mito da criação do pensamento patriarcal criado por Freud, com base na etnografia, buscando as aproximações com o mito reconstruído pelo escritor de *Macunaíma*. [2]

Freud evoca , em *Totem e tabu*[3]*,* através do mito do pai da horda primitiva, a dramatização do recalque mítico da civilização. Segundo ele, a civilização foi construída sobre a repressão das pulsões. A satisfação plena, sem a lei, levaria à barbárie e ao caos.

Freud recria, através do mito, a emergência da figura do pai como sustentáculo da estrutura da sociedade patriarcal em que vivemos. É após o assassinato do pai todo poderoso, possuidor de todas as mulheres, e com sua incorporação em um banquete canibalesco , que os filhos, erigindo o totem em sua memória, símbolo da culpa introjetada, criam o tabu, a lei do pai. Diz Freud a esse respeito:

> /.../e chegamos agora, por fim , à característica do sistema totêmico que atraiu o interesse dos psicanalistas. em quase todos os lugares em que encontramos totens, encontramos também uma lei contra as relações sexuais entre pessoas do mesmo totem e, consequentemente, contra o seu casamento. Trata-se então da "exogamia", uma instituição relacionada com o totemismo.[4]

Em *O mal-estar na* civilização[5], Freud evoca os efeitos da repressão. Segundo ele , o recalque da natureza é inevitável, mas a repressão cada vez maior traz infelicidade ao homem, assim como provoca a substituição de Eros pelas pulsões destrutivas, por Tanatos. Freud é pessimista acerca dos destinos da humanidade em sua escalada cada vez mais rápida em direção ao progresso e à civilização que leva, pelo desenvolvimento da agressividade, às guerras e à destruição.

Em *Macunaíma,* o pensamento poético de Mário de Andrade, ao tematizar a busca da identidade brasileira, já coloca essa mesma identidade em questão, ampliando-a de forma a recriar o percurso mítico do pensamento ocidental, recriando o mito freudiano, através do percurso do herói pelo avesso Macunaíma, do *herói sem nenhum caráter,* trazendo à luz *a questão do recalque inevitável da natureza* e seus efeitos para a civilização. Essa problemática não está circunscrita só ao espaço brasileiro, no que diz respeito à construção da cultura brasileira, mas também ao pensamento patriarcal ocidental. É portanto humana.

Através do tecido da narrativa, construído por lendas ameríndias e brasileiras, o escritor recria o percurso humano em direção ao que denominamos pensamento racional e patriarcal da civilização. No percurso do herói, através dos espaços da natureza (Uriracoera) e da civilização (São Paulo) , está presente a questão: como conciliar NATUREZA e CULTURA, questão que também é colocada pelo pensamento antropológico. Como conciliar uma cultura "menor" primitiva (índia/negra) com a cultura "maior" racional e dominante (branca/luso/européia)?

Macunaíma inicialmente se situa miticamente em um espaço próximo ao espaço natural, sem recalque e sem repressão: é um "herói sem nenhum caráter", sua sexualidade exuberante é anterior à moral da civilização. É bom lembrar que para Freud, a criança tem uma sexualidade polimorfa-perversa que está longe da bondade inata referida por Rousseau, ou de poder ser classificada de angelical.

O espaço da natureza (Uriracoera) é o espaço maternal e matriarcal, espaço de nudez, sinalizado pelo nome da Rainha das Icamiabas , Ci - Mãe do Mato, onde Macunaíma se torna imperador do Mato Virgem (referência a um tempo a-histórico, pois sem recalque) , colocando assim em risco a constituição da ordem patriarcal. Como punição, perde Ci (perde-se) , que vira estrela no céu , mas que antes lhe deixa como amuleto um objeto substituto, um amuleto, uma pedra, a "Muiraquitã".

O talismã no entanto é perdido e Macunaíma parte em busca do regatão peruano, o mascate colecionador de pedras , Venceslau Pietro Petra que não é outro senão o gigante italiano Piaimã, que se apossara da muiraquitã. O mito freudiano do pai da horda primitiva, é evocado através da criação de Piaimã, possuidor de todas as mulheres(a coleção de pedras) .

A perda da Muiraquitã, que nunca lhe pertenceu realmente, e que Macunaíma vai até São Paulo para procurar, simboliza neste contexto *a busca da verdade,* projetada no espaço externo, da identidade do brasileiro, do espaço da natureza perdido no processo civilizatório, pela cultura tecnológica e racional do colonizador . O objeto perdido torna-se, dessa forma, objeto de seu desejo incestuoso, já que agora pertence ao representante da cultura européia/civilização, o imigrante italiano, em lugar do português, pois neste momento histórico é o italiano que alimenta a indústria paulista, lugar em que Mário vive.

Macunaíma, índio/ negro vira branco, ao banhar-se nas águas da civilização. Por um lado, o herói transmite suas tradições, como no episódio do Cruzeiro do Sul , em que Macunaíma convence o povo que aquele é Pauí Pódole; ou ainda quando da criação do neologismo *puito* em substituição à *boutonniere*/casa do botão[6] ; por outro lado, em muitos momentos, esquece das "raízes" e deixa-se seduzir pela cultura européia, simbolizada pelo navio que vai para a Europa; pela linguagem bacharelesca civilizada, quando por exemplo escreve a "Carta às Icamiabas" [7]; ou ainda quando trai a Vei/Sol , símbolo da natureza tropical[8], não casando-se com suas filhas, mas ficando com a *portuguesa.* Macunaíma , portanto, em vez de romanticamente pregar um retorno ao espaço natural, busca alianças matrimoniais/culturais que colocam a

complexidade da cultura brasileira e que atualizam o pensamento de Mário de Andrade, tornando-o possível de ser pensado neste momento em que vivenciamos a globalização.

O encontro com o gigante é necessário ao herói sem lei (sem caráter). O episódio reproduz o ritual antropofágico da queda do PAI, sugerido pela queda de Piaimã na panela de macarronada.

A recuperação da Muiraquitã, objeto que simboliza a inteireza do herói, sua identidade no encontro da Verdade, a síntese sonhada entre uma cultura "menor" e uma cultura "maior", é, no entanto, apenas ilusória. Macunaíma ao promover a morte do gigante, não retorna ao estado de inocência, de gozo irrestrito, pois já incorporou a proibição cultural : perde para sempre o estado de inocência na cena de sedução/luta com a Uiara, que é "assimilação das ondinas e sereias do mediterrâneo" e é mito de origem européia, segundo Câmara Cascudo .

Impossível recuperar a inteireza depois da luta com a Uiara, castigo da Vei-Sol , por ter-lhe abandonado as filhas. O recalque é representado metaforicamente pela fragmentação e depois pela unificação do herói, mas que recebe como marca a perda de uma perna, símbolo da castração.

Na realidade, o percurso do herói revela o encontro novamente com o pensamento psicanalítico, que é bem conhecido de Mário de Andrade: o objeto causa do desejo é ilusório pois já foi "perdido" quando Macunaíma perde Ci-mãe. Mas a metaforização daquilo que foi "perdido", seu resgate através da escrita literária é possível , através de sua recriação imaginária e mítica, ao engendrar a história brasileira de forma mítica, lembrança que o escritor-narrador reconta ao escutá-la do papagaio (que enfatiza o aspecto da repetição/retorno). É importante lembrar que essa história mítica (que contém verdade) tem início com Alencar ,depois Euclides da Cunha, Lima Barreto, Monteiro Lobato e Mário de Andrade. E continua com Guimarães Rosa...

Com a reencenação, através do mito, do recalque da natureza, o escritor recria através das novas alianças e da criação do mito e do herói, o drama da castração, que diz respeito ao mito pessoal ao qual não me detenho neste estudo. O retorno de Macunaíma à Uriracoera é inútil: não existe mais o espaço sem culpa.

Macunaíma não quer mais brincar com Iriri que o espera na Uriracoera, e prefere a princesa (tradição européia); Macunaíma reclama dos mosquitos... O objeto/ amuleto/identidade/verdade está perdido para sempre? É possível seu deslizamento, sua substituição metafórica, onde a identidade cultural, e a verdade como questão, irrompe na obra do escritor através de um retorno significante ao recalcado e através do retorno, o nó que enlaça o real e que faz laço com o social.

Macunaíma, infeliz, incapaz de se organizar, resolve "virar brilho inútil das estrelas". Macunaíma vira enigma poético: "Ponto de interrogação". A identidade/verdade como enigma? Uma fixação? Um ponto como o do poema de Mallarmé ? Lembro Lacan quando diz: o mito tem uma relação com a verdade e que a verdade tem estrutura de ficção .

A forma de Ursa lhe dá o nome, mas se invertida toma a forma de um Saci, aliás, de Macunaíma , personagem da mitologia indígena americana que é confundido com o personagem lendário – mítico "saci", esse segundo Câmara Cascudo presente no lendário português.

A rapsódia de Mário de Andrade não acena para uma solução da questão da identidade brasileira, mas aponta para a complexidade da questão do recalque da natureza pela civilização, trazendo infelicidade ao homem civilizado. Ultrapassa portanto seu localismo, embora só localizando-se/fixando-se possa ultrapassar esse localismo em direção ao universal.

Nessa era da globalização, é tempo de repensarmos a cultura brasileira e as novas alianças/casamentos culturais em outros termos, diferentes da relação colonizador versus colonizado. Será possível? O escritor Mário de Andrade e seu pensamento poético sobre a questão brasileira da miscigenação cultural ,expresso em *Macunaíma* são bons começos.

P.S: Este estudo faz parte da pesquisa que a autora realizou para sua tese de doutorado em Letras Vernáculas (UFRJ) , que se encontra em fase final.

Notas

1. Lacan, J.. *A relação de objeto.* Rio, Jorge Zahar, 1997.

2. O estudo apresentado no antigo Fórum da EBP pelo Psicanalista Dr. Antonio Quinet , em seu seminário, foi importante , inicialmente neste percurso.

3. *Totem e Tabu* foi leitura de Mário de Andrade em edição francesa de 1925.

4. Freud, S. *Edições standard das obras psicológicas completas de S. Freud*. Rio, Imago, 1980. v. XIII. p. 22

5. Freud, S. (1980). Op. cit. , v. XXI

6. Andrade, Mário de (1978) págs. 69,82, 85.

7. Ibidem, p. 53.

8. Souza, Gilda de Mello e (1979) p. 56,76.

A dissecação do corpo e da alma em Machado de Assis

Antônio Marcos Sanseverino

Em *A causa secreta,* Garcia, o protagonista, estaca perante a representação do horror. Fascinada perante o gesto frio de Fortunato, Garcia não faz sequer um gesto. Apenas contempla o sócio torturar lentamente um rato. Cortes meticulosos, pata a pata, precediam a queima do mesmo no fogo. O lento ritual prolongava o prazer. O narrador não subsume a cena em poucas palavras, mostrando-a por inteiro ao leitor.

Em nome da ciência, em *O conto Alexandrino,* Stroibus mata lentamente milhares de ratos. Ambientado na Alexandria dos Ptolomeus, dois cientistas procuram comprovar a teoria de que, ao beber o sangue de um animal, o homem adquiria a característica moral deste. Ao tomar o sangue de uma aranha, o homem desenvolveria o dom da música. Em nome da ciência, em *O conto Alexandrino,* Stroibus mata lentamente milhares de ratos.

Stroibus aceitou a proposta.

– O meu sacrifício é o mais penoso, disse ele, pois estou certo do resultado; mas que não merece a verdade? A verdade é imortal; o homem é um breve momento...

Os ratos egípcios, se pudessem saber de um tal acordo, teriam imitado os primitivos hebreus, aceitando a fuga para o deserto, antes do que a nova filosofia. E podemos crer que seria um desastre. A ciência, como a guerra, tem necessidades imperiosas[1].

Em Alexandria para provar sua nova teoria, Stroibus e Pítias aplicam sobre si mesmos as doses de sangue de rato. Tornam-se ladrões: roubando primeiro idéias um do outro até roubarem manuscritos da Biblioteca de Alexandria. Pegos antes de fugir, são condenados à morte. Herófilo, o mestre de anatomia, requisita a Ptolomeu presos ainda vivos a fim fazer experiências. Ptolomeu hesita e ele argumenta:

– Vivos? não é possível... *(diz Ptolomeu)*

– Vou demonstrar que não só é possível, mas até legítimo e necessário. As prisões egípcias estão cheias de criminosos, e os criminosos ocupam, na escala humana, um grau muito inferior. Já não são cidadãos, nem mesmo se podem dizer homens, por que a razão e a virtude, que são os dois principais característicos humanos, eles os perderam, infringindo a lei e a moral. Além disso, uma vez que têm de expiar com a morte os seus crimes, não é justo que prestem algum serviço à verdade e à ciência? A verdade é imortal; ela vale não todos os ratos, como todos os delinqüentes do universo.

Ptolomeu achou o princípio exato,...[2]

Aceito o raciocínio exato de Herófilo, idêntico ao de Stroibus, os homens (assim como antes os ratos) foram entregues para as experiências. Depois de escalpelados cinqüenta réus, chegou a vez de Stroibus e Pítias. Stroibus, alegando sua condição de cientista, pediu que poupassem sua vida. Herófilo disse que a obrigação do filosofo era a de servir à filosofia, e que o corpo é nada em comparação com o entendimento. Começaram as experiências e dois infelizes berravam, suplicaram, mas acabaram morrendo. Ao final do conto, segundo comentário do narrador, os alexandrinos diziam que os ratos da cidade haviam feito uma festa para comemorar a morte em tortura de seus algozes. Convidaram, inclusive, os cachorros, que negaram o convite: 'Século virá em que a mesma cousa nos aconteça". E um rato retorquiu: "Mas até lá ríamos!".

Em ambas, seguindo formulação de Theodor Adorno, o que choca mais não é tanto o horror da cena, mas a naturalidade com que ela é descrita em detalhes. Nos dois casos, o gesto violento de Fortunato ou as científicas de Alexandria aniquilam o outro, tornando-o apenas um instrumento do prazer ou uma cobaia para comprovar uma tese. A partir da observação final do cão, sabe-se que qualquer criatura pode vir a ocupar o lugar de vítima, desde de que deixe de ser respeitado como digno de viver. O distanciamento estético de Machado de Assis, em

sua frieza, torna a violência, então, mais assombrosa.

Esse conto de *Histórias sem data* impressiona não só pela matéria narrada quanto pela forma de contá-la. De imediato, pelo seu distanciamento temporal, um leitor poderia tomar o conto como uma crítica contundente de Machado de Assis à ciência de sua época, capaz de sacrificar o indivíduo em nome de um a teoria genérica. Tal significado é plausível, considerando o domínio cada vez mais forte de uma ciência positivista e a atuação cada vez mais presente dos médicos higienistas na sociedade brasileira, com o poder de determinar o que era normal na vida do indivíduo e o que era patológico[3]. Através de um caso extremo, chocante, o conto nos mostra que a mesma teoria aplicada aos animais, aos ratos, reversivelmente pode ser aplicada ao homem de tal modo que ele acaba torturado. Assim, no início Stroibus justificava a tortura e morte lenta dos ratos em nome da ciência, da verdade universal. "A verdade é imortal; o homem é um breve momento". Ao final, em nome do mesmo princípio, Herófilo tortura homens. Ao sentir o seu destino, "a parte ínfima da natureza humana" faz com que Stroibus clame por sua vida e depois chore de dor, berrando, implorando e suplicando. A crítica à ciência que coisificava os homens dentro de seu raciocínio (de modo convincente aos olhos do poder) é feita por um caso extremo, em que os homens são desumanizados ao se tornarem cobaias necessárias para experimentar uma nova tese científica.

Para Adorno a totalidade destrói o sujeito e produz a abstração[4]. Como o pensamento subjetivo constrói-se por si mesmo, desligado do objeto, ele acaba por se alienar da realidade, na mesma medida em que o positivismo ao pretender quantificar tudo acaba por coisificar as relações humanas. Em ambos, seguros de si mesmos, surge a fetichização do conhecimento, que traz dentro de si a queda do homem na barbárie. Nesse momento, o real e o humano ficam para além da totalidade, fora do sistema. O olhar de Adorno lembra o do viajante Jean de Léry que viu e mostrou aos europeus a devoração bárbara de um homem por outro entre os índios, mas, em vez de apenas condená-la, evidenciou como os franceses traziam dentro de sua cultura a própria barbárie, ao construir dogmas e não um conhecimento auto-reflexivo, destruindo, em guerras religiosas, todos aqueles que lhes eram diferentes.

No caso do "Conto alexandrino", vê-se que a totalidade, a verdade última trazida pela ciência (tanto de Stroibus, quanto de Herófilo), reduz os seres a meros exemplos da teoria. Eles se tornam abstratos, pois não são considerados como indivíduos, ou como seres autônomos. Ao contrário, eles se tornam apenas os índices de uma tese. Nesse comentário, a alegorização distingue-se da alexandrina, da medieval e barroca. Para essas três concepções, por razões culturais e materiais distintas, a revisão da tradição era feita a partir de um crença no valor da religião ou filosofia que defendiam. O sentido literal, similar ao corpo, é negado ou destruído em nome da verdade abstrata, relativa a alma. O primeiro é imperfeito e finito, por isso poderia ser legitimamente sacrificado em nome da verdade imortal. No caso dos cientistas do conto, a ciência ocupa o lugar da religião, enquanto objeto de crença. A diferença, então, está no tom do narrador, irônico, melancolicamente irônico, já que ele parece aderir ao ponto de vista dos cientistas, simulando ignorância do sofrimento, para melhor mostrá-lo como horror arbitrário e ilegítimo. Não se deve esquecer que não apenas os homens pereceram, mas também a ciência em nome do que torturaram também foi esquecida. O caráter finito é também o da teoria (ciência ou religião) pelas quais os homens se batem.

Em *Educação após Auschwitz*[5], o problema do campo de extermínio, o seu contínuo terror, não está apenas no fato de ter acontecido, mas no de novamente poder ocorrer, pois não foi um acontecimento anômalo, mas algo coerente ao desenvolvimento da sociedade globalizada. Na frieza, na falta de compreensão do outro e na indiferença se encontra a explicação para a aceitação dos crimes nazistas. O gesto frio e a dissolução do sujeito são postos por Adorno dentro da sociedade industrial. Num mundo cuja falsa mediação universal é a mercadoria, tudo passa a ser considerado por seu valor de troca. Assim cada coisa ganha identidade quando serve de mercadoria, mediação ao lucro. O caráter abstrato, negativamente conceituado por Adorno, apaga qualquer traço heterogêneo que fuja do valor de troca, que, assim, se constitui como a falsa mediação universal.

Não é arbitrário resgatar uma imagem do século XX, pois segundo a concepção de Adorno, o extermínio nos campos de concentração não foi uma anomalia da história, ou um evento isolado, pois o desenvolvimento da própria razão desde o iluminismo apontava para pensamento totalizador, homogêneo, cuja continuidade sem fissuras alijava de si todas manifestação heterogênea. O princípio da identidade, de descobrir o mesmo em todos os

elementos, tornava inaceitável a diferença. Além disto, a natureza estaria exilada, submetida à dominação, retornando na forma de mito dentro da própria razão. O núcleo dessa transformação está no intenso desenvolvimento do capitalismo ao longo do século XIX.

Esse sentido é plausível, baseado no próprio conto. A questão a ser colocada, em termos estéticos, é anterior ao efeito intelectual, moral ou emocional. Como o conto encaminha uma interpretação dessa ordem? Quais elementos nos possibilitam ler a figura de Stroibus como uma alegoria da ciência alienada de sua humanidade? Qual a importância do contexto histórico, distanciado da atualidade de Machado de Assis e seus leitores?

Começando pela última questão, é importante ampliar o que já foi dito. não apenas Herófilo era uma figura histórica quanto realmente foi ele o criador da anatomia. Também Alexandria dos Ptolomeus é precisamente construída, como centro de cultura da época. Talvez seja possível de se afirmar que o conto constrói uma visão verossímil em termos de ambiente histórico. Ao leitor contemporâneo de Machado de Assis, a história ganha um caráter de afastamento histórico, algo similar ao que o autor diz de "O segredo de Bonzo"[6]. Em nota ao final de *Papéis Avulsos*, Machado de Assis comenta que "(...) para dar possível realidade à invenção, deve-se colocá-la à distância grande, no espaço e no tempo". Deste modo, a invenção, a história a ser contada possivelmente, estava pronta. Faltava, no entanto, dar-lhe verossimilhança, o aspecto de realidade. Na criação tanto de "Segredo de Bonzo" quanto de "Conto Alexandrino", Machado de Assis busca dar uma força de realidade à sua ficção. Seu interesse (como consta na mesma nota) não é meramente realizar um exercício formal, mas dar "realidade à invenção".

Nesse momento, cabe retomar a tradição de leitura alegórica que se consolidou justamente em Alexandria[7]. Era um procedimento hermenêutico que visava incorporar textos da tradição de acordo com as concepções intelectuais do momento. Assim, na vertente cristã, Moisés era lido como um filósofo que organizou seus conhecimentos em narrativas e formas alegóricas. Sua narrativa não deixava de ter um sentido literal, ligado ao povo judeu, mas (segundo exegetas cristãos) ela funcionava como uma prefiguração da existência de Cristo. Do seio dessa leitura surgem as raízes da identificação entre Adão e Cristo, já que o primeiro iniciou a humanidade na terra, e o segundo veio a libertar a mesma humanidade, iniciando-a na salvação da alma. Ambos constituíram mitos de origem. Já na vertente clássica, Homero era relido também como um filósofo. No caso da *Odisséia,* negava-se o sentido literal, por ser absurdo, por trazer sinais inequívocos de inverossimilhança na presença dos deuses entre os homens. Para fazer sentido, é atribuída uma intenção alegórica a Homero. Na Odisséia, suas ações e as presenças dos deuses seriam figurações de princípios universais. Em Alexandria, as duas vertentes lutavam para provar a ancianidade maior de Homero ou de Moisés o que daria mais legitimidade a um ou a outro.

O confronto entre os métodos de leitura alegórica são interessantes, pois eles mostram quais os índices do texto que devem chamar a atenção do exegeta para serem interpretados. Em primeiro lugar, a forma alegórica funcionaria como um véu a recobrir a verdade, que afasta os indignos e incrédulos que não conseguem passar da superfície, mas atrai aqueles que têm fé. A intenção alegórica do texto (de origem divina) é, então, resguardar a verdade apenas para os escolhidos. Segundo Santo Agostinho[8], tal seleção não implica na exclusão do povo, mas revela apenas que existem duas ordens de sentido no texto bíblico: o literal e imediato, reservado aos simples; e o alegórico, reservados aos doutos. Esta é uma forma de valorizar a verdade que se fosse dada a conhecer a todos seria desvalorizada como moeda corrente.

A alegoria não apenas esconde como também, pelo seu caráter imagético e atraente, seduz o leitor, despertando nele a vontade de descobrir o sentido oculto, que não se entrega de modo imediato, mas exige esforço de decifração. Como em um processo de iniciação, quanto maior o percurso para alcançar o sentido, maior será a alegria da descoberta. A leitura alegórica associa a imagem alegórica ao corpo, e o sentido escondido à alma. Por esse vínculo, a beleza na imagem serve apenas como uma forma de seduzir o leitor a fim de que entre na busca do objeto belo, que se inicia na apreciação do corpo, mas deve continuar na busca do sentido universal e transcendente.

Dentro do texto o exegeta, que não deveria expressar-se pela obscuridade alegórica, deveria buscar os índices que o encaminham a uma interpretação alegórica. Em primeiro lugar, deve-se procurar uma aporia no sentido literal, que é inaceitável, como uma anomalia ou uma patologia. Pode-se ter o uso de um termo ou uma expressão estranha, como um estrangeiro

que fala uma língua diferente; ou pode-se ter uma contradição interna, uma paradoxo criado, por exemplo, pela justaposição de duas palavras inconciliáveis. Por fim, como já dito, o caráter paradoxal do absurdo pode funcionar como uma exortação a interpretação alegórica.

Cabe nesse momento retornar ao conto de Machado de Assis. Em primeiro lugar, há uma expressão alegórica, quer dizer, a intenção alegórica não é uma atribuição do crítico, mas uma necessidade interna proposta pelo texto. Assim, no *Conto Alexandrino,* verossímil no sentido literal, no contexto da história, apresenta algumas aporias. A primeira, e mais imediata, e a própria teoria de Stroibus. O absurdo não está na sua formulação, pois o cientista poderia estar louco ou ser um *pomadista*, um charlatão, ou mesmo um aventureiro tal como os alexandrinos o consideravam. O absurdo efetiva-se quando da aplicação e efeito positivo da teoria. Assim, o sangue do rato efetivamente transformaria os homens em ladrões quando tomados quentes. Diga-se que esse é um fato sobrenatural, miraculoso, inaceitável dentro da ordem realista que aponta para o questionamento da teoria científica.

Outro elemento do conto (e da linguagem machadiana) está nas duas cenas das torturas: a do rato e a do homem. Elas são cruas, detalhistas e frias, mostrando passo a passo, como o rato é morto, e depois como Stroibus e Pítias são mortos. Elas funcionam como uma discrepância, como um fato chocante que chama à atenção sobre si, principalmente, porque ambos procuram a comprovação de teorias científicas absurdas. Em nome da verdade, que já se mostra de cara uma ficção sem fundamento, o animal (em primeiro lugar) e o homem (depois) poderiam ser sacrificados e postos a sofrer, já que eles seriam momentos efêmeros frente a imortalidade da ciência.

Nesse sentido, depois que realizam a experiência e se transformam em ladrões, Pítias e Stroibus perdem a identidade. Não se sabe mais quem eles são, se são filósofos ou se são aventureiros que mataram os filósofos para tomar seu lugar. Ao final, o próprio leitor é levado a duvidar, quando Herófilo questiona os dois homens. De todo modo, a identidade deles se perde completamente do discurso do anatomista, pois eles deixam de ser humanos para se transformarem em cobaias, ratos, de uma experiência científica. Eles se transformam no nervo, na mão, em uma parte apenas de um corpo, de acordo com o princípio desumanizante da ciência.

Sem esgotar o conto, reafirma-se a atualidade da crítica através da profecia final, posta na voz de um cão. É um antropomorfismo dos animais, que falam de maneira humana e sensata. O rato faz a festa pela morte do algoz, idêntica à das vítimas, e conclama ao riso. O cachorro chama melancolicamente a atenção sobre a repetição da mesma história no futuro. Temos aí pela incongruência um chamado ao leitor para que atualize, para além do sentido literal e distanciado, a história de Stroibus, como sendo a sua própria história, possível vítima da sua própria ciência. No caso, o próprio rato vem a representar a necessidade do riso, a ironia, que dilui o sofrimento e o horror, enquanto o cachorro, encarnação da meditação melancólica, lembra o caráter repetitivo da história, em que o devir histórico não representa superação da finitude, progresso em direção à verdade.

Machado de Assis não utiliza a alegoria de modo sério, mas antes irônico. Se ele fizesse uma denúncia do caráter desumano da ciência em nome do humanismo clássico, ou em nome da religião cristã, ele teria por base de sua crítica a crença em um princípio universal, em um conceito a ser expresso pelo narrativa alegórica. Não é esse o caso de Machado de Assis, como já ficou expresso no título desta seção, ele trabalha no paradoxo, na construção de uma situação impossível em termos lógicos. Assim, ele se utiliza da alegoria, pois retoma a historicidade do sentido e o caráter mediato da interpretação, isto é, da atribuição de sentido para a imagem. Ele se utiliza dela a partir de uma postura irônica.

Na literatura, a ironia – longe de ser apenas recurso retórico – torna-se assim atitude fundamental. Criando a obra de arte, o autor a objetiva, distanciando-se dela e do próprio eu empenhado no ato da criação; em novo ato criativo introduz dentro da obra este mesmo ato de distanciamento, e assim sucessivamente. O resultado não será decerto uma bela obra clássica, mas em compensação será sem dúvida "interessante" (nova categoria introduzida por Schlegel). A obra será "aberta", experimental, e incluirá na sua estrutura o próprio processo de sua criação[9].

O ponto de vista básico do romantismo alemão, de Schlegel, de Novalis, de Hoffman, é da ironia, que, ao se colocar de cima e distante das coisas, lança o olhar que aniquila tudo. Interessa retomar aqui dois aspectos próprios da ironia. Um é esse levantado na citação, em

que a atitude irônica incorpora o próprio procedimento construtivo dentro da obra, tornando-a aberta e crítica de si mesma. Nesse sentido, cabe lembrar Adorno que, no ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo*[10], mostra a desintegração da identidade da experiência na sociedade capitalista. Narrar significa ter algo especial a dizer, mas o mundo administrado e estandartizado acaba com a unidade, com a experiência individual. O que rege é abstração da mercadoria, da falsa universalidade. Assim, no romance contemporâneo, a fidelidade ao realismo deve corresponder ao abandono da forma realista, porque esse reproduz a fachada, com aparência de totalidade sem fissuras, servindo apenas para enganar. Nesse romance de linhagem tradicional, a ficção assemelha-se ao palco italiano que constrói no teatro a ilusão de realidade, mantendo o espectador a uma distância fixa e invariável. No romance contemporâneo, através da revelação da forma de produção, a ilusão de ficcionalidade é quebrada e o leitor é posto em uma distância móvel da ficção. O narrador aparece, nesse caso, como a figura mediadora por excelência que revela o caráter não imediato da experiência estética, o próprio laboratório de sua produção.

A raiz do romance contemporâneo pode ser encontrada na atitude irônica. A ilusão é quebrada pela variação de posturas do narrador, que introduz o leitor na construção do discurso ficcional, tal como os românticos propunham a desintegração da totalidade através da fragmentação, da introdução do fantástico. A diferença crucial do romantismo alemão para a contemporaneidade está na perda do alvo religioso, na ausência de uma promessa de redenção ou de reunificação do homem com a natureza.

Outro aspecto próprio da atitude irônica é oscilar entre contradições extremas, entre casos-limite, numa disponibilidade em que não se fixa um objeto de interesse, pois todos são desvalorizados. Como já foi dito antes, é uma atitude própria do romantismo em que ocorre a cisão entre o sujeito (fechado sobre si mesmo) e o mundo empírico. A ausência de princípio geral organizador no mundo impede a separação do essencial em relação ao acessório, impedindo a seleção de um objeto que prenda atenção. Essa atitude é trazida para dentro do texto na forma dos fragmentos de Schlegel, ou na do romance, cujo caso exemplar seria *Jacques, Le fataliste,* de Diderot.

Para finalizar, apesar da variedade de narradores dos contos, pode-se apontar em alguns deles a construção de um ponto de vista fixo, de dissecação da alma da personagem, em que a máscara, segundo denominação de Alfredo Bosi, é decomposta para revelar uma melancólica imagem da natureza humana, em que o horror da realidade histórica aparece naturalizado. Assim, a personagem realista, comum, enraizada no cotidiano, petrifica-se em uma alegoria, como *D. Benedita,* senhora da elite novecentista e personificação da veleidade humana.

No realismo, o sentido da personagem é imanente, pois parte das próprias vivências das personagens. A narração permite a ordenação da experiência, de tal modo que o leitor encontra uma personagem em busca de sentido para o mundo. De modo dialético, o espírito e o universal existem dentro do homem e se realizam historicamente. Em Machado, esse aspecto histórico e realista está presente, mas existe também um traço transcendente e universal, de permanência do mesmo, externo ao homem. Nesse caso não há compreensão dialética, mas salto do corpo para a alma. A personagem fica imobilizada, petrificada na forma da alegoria. Assim, Stroibus, Herófilo, Simão Bacamarte, D. Benedita, Fortunato, entre outros, sem perder sua consistência realista, deixam de ser históricos para se petrificar como alegoria da impossibilidade da síntese brasileira.

Notas

1. ASSIS, J. M. Machado de. Conto Alexandrino. In: *Obras Completas.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. VII. P. 413.

2. op.cit.419.

3. Cf. COSTA, Jurandir Freire. Norma médica e ordem familiar.

4. ADORNO, Theodor. *Dialética negativa.* Madrid: Taurus, 1984. p24.

5. ADORNO, Theodor. Educação após Auschwitz. In: COHN, Gabriel (Org.). op.cit.

6. Cf. op. cit. p364.

7. Cf. PÉPIN, Jean. Op. cit. nota 13.

8. Cf. PÉPIN, Jean. Op. cit. nota 13

9. ROSENFELD, Anatol. Aspectos do romantismo alemão. In: *Texto/contexto.* 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Debates, 7). p. 164.

10. ADORNO, T. Posicão do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN et alii. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os pensadores)

Referências Bibliográficas:

ADORNO, Theodor. *Prisma.* São Paulo: Ática, 1997.

AUERBACH, Erich. Mimesis. 2a. edição. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas, v III) -

Benjamin, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão.* São Paulo: editora brasiliense, 1984.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obras Completas.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. (v.I)

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obras Completas.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. (vII)

MEYER, Augusto. *Machado de Assis.* Rio de Janeiro: São José, 1958.

NUNES, Benedito. *No tempo do niilismo e outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1993. (Temas, 35.)

PAES, José P. *Gregos e Baianos*. SP: editora Brasiliense, 1985.

SCHWARZ, Roberto. Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

A idéia de permanência no mundo em perspectiva irônica

Eunice Piazza Gai

Estranha sina tem o ser humano nesse mundo. Ao mesmo tempo que pode conceber a perfeição, não consegue vivê-la. Múltiplas têm sido as formas pelas quais a arte, a filosofia, a religião e a psicologia buscam justificar ou suplantar esse paradoxo fundamental. O desejo de perfeição e a busca do conhecimento das verdadeiras razões de estar aqui e, ao mesmo tempo, a constatação da impossibilidade de alcançar essas metas são motivos de reflexão dos grandes pensadores, desde os mais remotos tempos. Lá estão a *Ilíada* e a *Odisséia* a nos revelar, ao mesmo tempo, os grandes feitos e a insensatez das criaturas. Lá está o *Eclesiastes* a nos lembrar incisivamente das ilusões e da precariedade da vida humana:

> Todos os rios correm para o mar,
> e contudo o mar não transborda;
> para onde os rios vão,
> para lá tornam a ir.
> Tudo é penoso
> difícil de o homem explicar. (...)
> O que foi, será;
> o que aconteceu, acontecerá:
> nada há de novo debaixo do sol (1990, p. 787).

Essa voz perene que disseca os detalhes da constituição mental dos seres e da condição humana em si mesma, encontra-se predominantemente nas grandes obras do passado que têm servido, no entanto, de fonte inspiradora e de consolo a muitas gerações. Apesar de estar situada na galeria mais nobre das concepções do espírito e de ser designada de sabedoria, não é e não foi determinante nas organizações de todos os tempos, pois não pode oferecer caminhos límpidos e seguros para a atividade positiva. Platão, em todo o caso, imaginou a República, mas é nesse ponto que os sábios posteriores o julgaram menos sábio e mais dogmático.

É possível que o conceito de sabedoria não seja outro que o da pura ironia. Afinal, Sócrates, foi considerado pelo deus o homem mais sábio do mundo e o filósofo, no entanto, dizia que nada sabia. Apesar de ser considerado o primeiro ironista, porque desenvolveu o método, aplicando-o na forma dos diálogos, não foi o único a praticar a ironia na Antigüidade. Há quem considere que os preceitos seguidos pelos céticos ou ironistas são tirados de Homero, dos sete sábios, de Eurípedes. Essa informação é dada por Montaigne num dos *Ensaios*: "Apologia de Raymond Sebond" (1987, p. 227).

Eça de Queirós, um ironista confesso, mesmo narrando histórias diversas, ao fim de contas, a situação de impossibilidade e insatisfação está sempre presente. O romance *A cidade e as serras* apresenta o herói Jacinto profundamente infeliz na Paris do século XIX; e o seu "desterro" posterior, em Tormes, junto à natureza, apesar de conclusivo, não comporta exatamente uma solução para o problema da inadequação do indivíduo no mundo, um aspecto inerente à constituição psíquica do ser humano, sempre perscrutado e jamais avaliado suficientemente.

O mesmo tema, abordado por Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, assume proporções ainda mais dramáticas, porquanto o herói, um defunto autor, já livre dos condicionamentos da vida terrena, não tem nenhum pudor diante das forças cósmicas que todos os seres aprendem a temer e respeitar. Com efeito, Brás Cubas, se foi vencido pela morte, esse processo utilizado pela natureza para fazer cumprir-se os seus fins, absolutamente incomensuráveis para os humanos, considera-se vencedor na medida que, não tendo tido filhos, não contribui para que o círculo continue a girar.

O presente estudo é uma reflexão sobre a condição humana. Servem-nos de guias autores como Homero, Erasmo, Montaigne, Sócrates/Platão, Kierkegaard, Eça de Queirós, Machado de Assis. O ponto que liga diferentes pensadores é a ironia e os textos objetos de análise específica são os romances *A cidade e as serras*, de Eça de Queirós e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

Para definir a ironia, é preciso recorrer à figura de Sócrates e ao método de conhecimento por ele empregado. O estudo de Kierkegaard, *O Conceito de ironia constantemente referido a Sócrates* (1991), segue um caminho exaustivo de delimitação de todos os componentes da personalidade e dos atos da figura histórica de Sócrates, conforme retratada por Platão, Xenofonte e Aristófanes, na Antigüidade e conforme avaliada por Hegel, na Modernidade. Com esse procedimento perscruta todas as possibilidades de existência de alguma positividade. Não encontra nenhuma. Alguns pontos importantes, analisados pelo autor, são os três princípios que caracterizavam a visão socrática: a enunciação do oráculo de que ele era o homem mais sábio, o significado de sua expressão "eu sei que nada sei" e o aviso do deus (Apolo) que determinava aos homens: "conhece-te a ti mesmo". Detém-se também, entre outros aspectos, na avaliação da profunda negatividade presente nas relações do filósofo antigo com o Estado ateniense, com a juventude e com os sofistas.

O ponto de vista de Sócrates, no domínio teórico era caracterizado por ele mesmo como ignorância, e ele era totalmente negativo, uma vez que essa ignorância não era empírica; ao contrário, tinha lido todos os poetas e filósofos e possuía muita experiência nas coisas da vida. Por outro lado, era ignorante no aspecto filosófico, eterno, divino, naquilo que está no fundamento de tudo, a respeito do que dizia sempre que nada sabia. Sócrates sabia que isso era, mas não sabia o que era, isto é, tinha a idéia como limite. A vida de Sócrates tinha por fim realizar a sua vocação divina, servir o deus que lhe anunciara no oráculo que era o homem mais sábio do mundo. Sua atividade - irônica - era, pois, interrogar cada um em particular, para despojá-lo de tudo o que lhe fornecia os alicerces para justificar sua existência. Despachava-o em seguida, de mãos vazias. Segundo Kierkegaard, Sócrates não viera para salvar o mundo e sim para julgá-lo.

As referências teóricas selecionadas a partir da visão socrática apontam para o fato de que a ironia não prevê nenhuma atividade positiva. Há uma certa necessidade humana de atribuir alguma finalidade aos atos dos indivíduos isolada ou coletivamente, razão pela qual a maioria dos estudos sobre as obras dos ironistas intenta vislumbrar algum ideal escondido sob os escombros da negatividade. A rigor, no entanto, a visão irônica do mundo não pretende instaurar ou indicar um melhor caminho do que o que está sendo trilhado; seu objetivo é criticar o existente, mas também está voltada para outros princípios, que a justificam como uma prática indispensável à liberdade de pensamento. A prática irônica consiste em desmistificar, desvelar formas carentes de valor, não obstante tidas como significativas por indivíduos isoladamente ou por grupos sociais.

Eça de Queirós e Machado de Assis são, geralmente, caracterizados como ironistas. É certo que a maioria dos estudos sobre eles pretende encontrar alguma positividade ou ideal por trás da crítica feroz que tecem aos homens e à sociedade de seu tempo. Em relação a Machado essa espectativa é frustrada mais diretamente, pois algumas obras do escritor, como *Memórias póstumas* e *Quincas Borba*, por exemplo, não deixam dúvidas a respeito da absoluta negatividade que contemplam. Já em relação a Eça de Queirós, ocorre uma situação ambígua, decorrente, em parte, da sua maneira específica de ser escritor. O estilo impecavelmente elegante e as sutilezas do pensamento de Eça, contribuem para a instalação de uma certa ambigüidade na interpretação de alguns de seus textos, ou mesmo do conjunto de sua obra. A respeito do romance *A cidade e as Serras*, por exemplo, debatem-se duas posições críticas há vários anos. Uma considera o romance conservador ou reacionário, por apresentar uma solução, um final feliz, aspectos que indicariam a desistência de lutar em prol dos objetivos propostos pelo escritor em textos anteriores (Simões, 1978); outra reconhece a presença da ironia, avaliando principalmente a discursividade referente ao narrador (Sousa, 1993).

Consideramos aqui que, apesar das diferenças de estilo e de personalidade entre Machado e Eça, ambos pertencem à tradição dos autores, cujas obras são pautadas pelo princípio da ironia. Trata-se de um modo específico de olhar para o mundo que pode ser encontrado em outros pensadores e ficcionistas desde a Antigüidade. Sócrates, Luciano, Erasmo, Montaigne, Cervantes, Shakespeare, Swift, Sterne, Voltaire são alguns dos ironistas que inspiraram tanto Machado quanto Eça. Avaliando as obras desses autores é possível encontrar inúmeras similaridades no que tange às idéias apresentadas e aos julgamentos formulados sobre a condição humana. Mesmo diante das diferenças formais ou dos assuntos em torno dos quais as narrativas são construídas, tanto Machado quanto Eça concebem a idéia de permanência no mundo na perspectiva da ironia. Vejamos como essa concepção se efetiva nos romances *A cidade e as serras* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

O assunto de *A cidade e as serras* é o relato da trajetória de Jacinto, desde o seu nascimento

até a maturidade, onde é deixado a usufruir das possíveis benesses que a natureza quase intocada das serras pudesse lhe proporcionar. Já na sua juventude o herói concebe a idéia de que "o homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado", idéia que corresponde a uma meta e ao seu ideal de vida. Para alcançar esse patamar empreende múltiplos esforços, pois entende que o estado de civilização é uma conquista, uma busca, uma formação.

Entretanto, é preciso notar também que o estado civilizatório, caracterizado pelo desenvolvimento mecânico e erudição, traz implícito um outro componente que é o tédio, possivelmente pelo fato de que tudo o que é mecânico, repete-se sempre, embora, às vezes, falhe; e as possibilidades de saber, múltiplas e contraditórias entre si, acabam por saturar a mente do indivíduo. Na noite de seu aniversário, Jacinto preguiça, dominado por profundo tédio. Sobre o "monte facundo" de jornais de Paris, Londres, semanários, magazines, revistas, ilustrações, observa a seu companheiro: "É uma seca... Não há que ler".

Então vem a viagem às serras, realizada por Jacinto, em princípio, sem nenhum entusiasmo; porém, o contato com a natureza renova suas forças vitais, especialmente seu apetite, que ele perdera há muito. Ao final, parece ter conseguido um equilíbrio entre natureza e civilização, valendo-se desta, na medida em que o auxilia em suas necessidades afetivas. Desse modo, podemos considerar que Eça de Queirós contempla uma positividade, inventa um ideal? Onde ficaria a consciência irônica que, em sua natureza socrática, tudo nega? Consideramos que, mesmo assim, é possível, a partir do romance em questão, traçar a perspectiva irônica desse escritor que, às vezes, a dissimula tão bem.

A ironia no romance pode ser percebida a partir de duas perspectivas: a crítica à civilização e a ambigüidade com que retrata a possível felicidade e ventura alcançadas por Jacinto nas serras. A crítica à cidade é radical. Com efeito, não resta nada do projeto civilizatório do século XIX, enquanto bem supremo desejável pela humanidade. O que fica nas serras, o telefone e as benfeitorias, além dos remédios, são apenas artefatos resultantes da experiência e podem auxiliar os seres humanos, mas estão longe de representar um ideal. A idéia de civilização sobrevive apenas como realidade sem serventia. O 202, com sua tecnologia ultrapassada e seus livros mudos, conforme o encontra Zé Fernandes em sua última viagem a Paris, é deveras desolador. Portanto, a ironia é dirigida, sobretudo, ao projeto civilizatório e desenvolvimentista, que suplanta o indivíduo com a sua tirania ao ponto de aniquilá-lo física e moralmente.

Não obstante, a vida continua, a não ser que a personagem se suicidasse. Tendo de viver, como poderia? Para Jacinto, e também para Zé Fernandes, só há uma forma de continuar existindo: moderar os próprios desejos, aquietar-se e seguir as leis naturais, aceitando as condições que a natureza impõe. Seria isso uma positividade ou uma ironia tão-somente? Afinal, o romance acaba em um tom que mais parece melancólico do que idealizante, se levarmos em conta as atividades e ocupações a que se submetem herói e narrador naquele espaço específico.

Se o olhar do narrador sobre a cidade é decadente, o olhar sobre as serras não constitui exatamente o seu contrário, porquanto não parece isento de problemas e a utilização do verbo parece, ao final, é o indicativo pouco seguro a respeito das possibilidades de ter conquistado e de poder preservar para sempre a Grã -Ventura. Através do romance *A cidade e as serras*, Eça de Queirós continua a realizar a sua prática ironista. Afinal, o que ali ocorre é um exercício de negação, tanto direta e contundente, quando se refere à cidade, quanto indireta e ambígua, quando direcionada para as serras. Bem vistas as coisas, a retórica da narrativa queirosiana se empenha num único foco: toma um fidalgo riquíssimo, culto, super-civilizado, bela figura, um príncipe, em suma, e o transforma num pacato aldeão. O autor vai desvestindo as máscaras que conformam a figura desse fidalgo, digno representante do supremo ideal da sociedade desenvolvimentista do ocidente, até reduzi-lo à sua simplicidade natural. É assim que, também nesse romance, Eça de Queirós expõe o seu ponto de vista irônico sobre o mundo.

O romance de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é o relato de um defunto que, do outro lado e numa situação privilegiada, pode então tecer sem nenhum constrangimento, a teia de sua vida. Há três aspectos que fazem parte da seleção de dados elaborada pelo autor para a construção da trajetória do protagonista que nos interessam no sentido de estabelecer a visão irônica do autor: o romance com Virgília, a amizade com Quincas Borba, o contato do defunto com as forças da natureza.

Através do romance entre Brás Cubas e Virgília o autor apresenta uma densa análise das relações sociais e amorosas, desvelando as máscaras da hipocrisia, do egoísmo, da falta de sentido das escolhas dos indivíduos. A paixão, por seu turno, é abordada a partir de uma perspectiva irônica, na medida que ela só se realiza sob o estigma da proibição. Trata-se de um caso de adultério, quando Brás Cubas e Virgília poderiam ter-se casado, não o fizeram, o filho que poderia nascer da união de ambos foi abortado. Ainda assim e a despeito da ironia, o caso de amor com Virgília foi o acontecimento mais significativo da vida de Brás Cubas.

A relação de Brás Cubas com Quincas Borba é o motivo para a construção de uma doutrina que é designada de Humanitismo. "Humanitas" é o princípio de todas as coisas, está na guerra, na inveja, na violência, na luta sem tréguas, no apego do homem à vida... Ao fim de contas, o Humanitismo é a filosofia da aceitação, do culto e da transformação desses princípios na razão última de viver. Atribuir um significado positivo a essas "falhas" ou "defeitos" da natureza humana é uma insanidade, todavia é a forma natural de ser no mundo. A visão do mundo como um grande palco onde impera a voz da loucura é uma ressonância da obra de Erasmo de Roterdam, *Elogio da loucura*, e constitui uma profunda ironia, uma forma de negatividade que explicita a dúvida sobre as possibilidades de conhecimento do ser humano.

O contato do defunto autor com as forças da natureza é narrado no capítulo do "Delírio". Em seu delírio o protagonista realiza uma viagem através do espaço e do tempo, montado num hipopótamo, animal que, na simbologia egípcia, é considerado como manifestação das forças negativas que existem no mundo e na Bíblia, no *Livro de Jó*, simboliza a força bruta que Deus subjuga, mas que o homem não consegue domesticar. No romance o animal simboliza a morte, uma força implacável contra a qual ninguém pode lutar. Nesse momento derradeiro, o narrador contempla todos os séculos, as grandes obras dos seres humanos, desde os mais remotos tempos e questiona: o que é o livro do *Pentateuco*, o que são os séculos, os grandes fatos ou heróis da história diante dessa força poderosa e implacável da Natureza, cujos desígnios escapam à capacidade de compreensão da humanidade? Trata-se aqui da expressão de uma negatividade absoluta, que desvela a incapacidade última do ser humano de desvendar o mistério de sua própria existência. É por tais razões que o protagonista, depois de ter vivido, considera-se vencedor pelo fato de não ter tido filhos.

A ironia é uma forma de olhar o mundo. É uma perspectiva que contempla sobretudo a negatividade de todos os aspectos da vida humana. O ironista elege o foco em que quer projetar toda a luz e ele surge enfim com uma nitidez espantosa, apesar das sinuosidades do discurso. É interessante notar, também que a negatividade não surge através das lágrimas e sim do riso, uma vez que o humor é a principal arma do ironista.

Referências Bibliográficas

ASSIS, Machado de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

BÍBLIA SAGRADA. Petrópolis, Vozes, 1990.

KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis, Vozes, 1991.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaios*. Brasília, Hucitec, 1987. 3 v.

QUEIRÓS, Eça de. *A cidade e as serras*. São Paulo, Clube do livro, 1977.

SIMÕES. João Gaspar. *Eça de Queirós*: a obra e o homem. Lisboa, Arcádia, 1978.

SOUSA, Frank. "Zé Fernandes, personagem e narrador de *A cidade e as serras* de Eça de Queirós", *Queirosiana* 4 (Tormes, 1993) 13-42.

A imagem do adolescente em Dom Casmurro

Alice Áurea Penteado Martha
Universidade Estadual de Maringá/PR

Nos cem anos de existência, comemorados no final deste milênio, a obra de Machado de Assis tem sido lida e criticada sob os mais diferentes enfoques. Entretanto, em vista de seu inequívoco valor, pode oferecer a seu leitor, constantemente, novas possibilidades de deciframento. Assim, à procura de um viés diferenciado, ainda que em estágio inicial de pesquisa, este trabalho pretende observar o modo de representação do adolescente em *Dom Casmurro*, buscando evidenciar, na economia da narrativa, a especificidade da elaboração das personagens machadianas nesse momento limítrofe, entre a infância e a idade adulta. Dada a dificuldade do estabelecimento de um recorte satisfatório na gama de possibilidades que o assunto suscita, visto que são muitos os ritos que marcam entrada e saída dessa idade de passagem, o ponto de partida é o desejo do narrador de "atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência", de modo a tematizar a juventude como construção social, considerando-se semelhanças e diferenças na representação de jovens, não só de classe e condição social diferentes mas também de sexos diferentes.

O uso indiscriminado dos termos "representação" e "imagem" indica, neste trabalho, que os mesmos são empregados em seu significado comum, não havendo preocupação com restrições impostas por terminologia científica, especialmente aquela proveniente de uma discussão de caráter filosófico.

É interessante ressaltar, na obra em foco, a consciência de um modo de representação da juventude diferenciado da literatura romântica, muito próximo daquele que transformaria o século XX, reconhecidamente, no século da adolescência. Não se trata mais de elaborar a imagem do homem jovem, ou da juventude do século XIX, mas de privilegiar a adolescência como a etapa diferenciada que empurra a infância para trás e a maturidade para diante. Como homem de seu tempo, Machado percebeu e trabalhou com maestria as nuances dessa fase da vida, concebida como um momento ímpar do ser humano. Segundo Ariès, nesse momento:

Começou-se a desejar saber seriamente o que pensava a juventude, e surgiram pesquisas sobre ela, [...]. A juventude apareceu como depositária de valores novos, capazes de reavivar uma sociedade velha e esclerosada. Havia-se experimentado um sentimento semelhante no período romântico, mas sem uma referência tão precisa a uma classe de idade. (*Ariès,* 1981, p.46-47)

A partir do estudo em que Helen Caldwel, em 1960, comparava Bentinho a Otelo, os leitores não têm aderido tão facilmente ao ponto de vista do narrador. A tese da tendenciosidade da voz narrativa, bastante divulgada e aceita, abre, desde então, possibilidades interessantes de leitura. Críticos como John Gledson, Silviano Santiago, Roberto Schwarz, entre outros, vão além da questão do ciúme, identificando também a presença de questões sociais na composição da voz narrativa e a problemática do olhar. A condução do mundo narrado, tanto no que se refere à voz quanto à visão, é de responsabilidade de Bentinho, de origem abastada, protegido por uma estrutura familiar, social e religiosa que não tolera as atitudes atrevidas de uma jovem pertencente a uma extração mais pobre da sociedade. Desejoso de atar as duas pontas da vida, Bento, agora caminhando para a velhice, reproduz a casa da adolescência, em Mata-cavalos, no Engenho Novo, mas, como isso não lhe dá a satisfação almejada, opta, aconselhado pelos bustos pintados nas paredes, pela narração de suas reminiscências. Seu olhar recua até o ano de 1857, quando, aos quinze anos, descobre seu amor pela vizinha, Capitu, com catorze anos; ao lado deles, ainda que de forma menos vigorosa, surgem dois outros adolescentes na trama, Escobar e Sancha, ambos pertencentes à classe social menos privilegiada. A imagem da adolescência veiculada na narrativa deve estar, portanto, marcada pela visão tendenciosa do narrador que, advogando em causa própria, de um lado valoriza sua condição social e, de outro enfatiza as diferenças entre ele e os demais jovens, especialmente Capitu.

Na economia da narrativa, em sua estrutura externa, parece evidente, em termos quantitativos, o número significativamente maior de capítulos dedicados a esse período da vida: de um total de148 capítulos, 97 esmiuçam as emoções e sentimentos vivenciados pelo

narrador, entre os 15 e os 17 anos. Além da extensão dessa etapa da narrativa, o próprio narrador reconhece o modo diferenciado de narrar, atestando a importância que concede a essa fase, ainda que o faça pelo avesso, como é de seu feitio:

Saí do seminário no fim do ano. Tinha então pouco mais de dezessete... Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase no fim do papel, com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais que levá-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim. (*Machado de Assis*, 1979, p.905*)

O excerto transcrito possibilita, ainda, que sejam levantados, na estrutura da intriga, os ritos de passagem indicados pelo narrador como momentos limítrofes em sua adolescência. Como filho único de mãe viúva e de algumas posses, o menino foi poupado até os quinze anos de quaisquer problemas, formando-se, ao seu redor, um escudo humano composto por familiares, amigos, padres e professores. Mas, mesmo em um grupo familiar e social coeso, a vida flui e a passagem é realizada. Esse momento tem a função de preparar a mudança e instaura um período liminar, que se caracteriza pela supensão da vida cotidiana, das regras comuns da convivência. O rito que marca a entrada de Bentinho na adolescência inicia-se com denúncia de José Dias, pois, a partir daí, o menino passa a refletir sobre seus sentimentos em relação a Capitu, recebe o beijo e, encorajado pela descoberta – "sou homem" - rebela-se contra a idéia do seminário:

O gosto que isto me deu foi enorme. Colombo não o teve maior, descobrindo a América, e perdoai a banalidade em favor do cabimento; com efeito, há em cada adolescente um mundo encoberto, um almirante e um sol de outubro. Fiz outros achados mais tarde; nenhum me deslumbrou tanto. (p.846)

A saída ocorre com o bacharelado em Direito, quando, vencidas as emoções e a batalha para deixar o seminário, o jovem entrega-se à razão e aos estudos e pode constatar que tudo mudara a sua volta.

No plano interno, são as instâncias de voz e visão da narrativa as responsáveis pela consecução dos objetivos do narrador. Insidiosamente, como lhe é peculiar, vai instaurando no espírito do leitor menos avisado a sua tese, ou seja, provar que a Capitu mulher já estava na Capitu menina, *como a fruta dentro da casca* (p.944). Entretanto não é este o seu único intento. Há outro que não confessa, mas alcança do mesmo modo. Trata-se do olhar de superioridade e de complacência com que constrói a própria imagem, valorizando sua condição de adolescente, do sexo masculino, oriundo de uma classe social mais elevada, e da ênfase com que marca sua ingenuidade e pureza, qualidades de um jovem religioso e candidato ao seminário, em oposição à rejeição dos sentimentos e emoções próprios da adolescência em Capitu, do sexo feminino. Com isso, pretende demonstrar ao leitor como ele, um ingênuo adolescente, protegido pela mãe e seu séquito de agregados, fôra seduzido por uma menina que, embora com catorze anos, agia e pensava como mulher. Além do temperamento mais forte de Capitu, Bentinho aponta, agora, uma possível cumplicidade da família da menina no que considera um processo de sedução, vez que a possibilidade de união entre os jovens interessa à classe social inferior. Dessa forma, a focalização do narrador caminha em dois sentidos: de lado, valorizando seus próprios sentimentos, elabora o emblema do jovem da classe mais privilegiada; de outro, depreciando as emoções da menina, revela uma visão diferenciada da adolescência feminina nas classes menos favorecidas.

As imagens vão se compondo aos poucos; o trabalho de elaboração do retrato de Bento e de desconstrução do perfil de Capitu é lento, mas corrosivo. Ora o narrador filtra os fatos apenas sob sua ótica, ora vale-se da visão de outras personagens. Num primeiro momento, a representação dos jovens se dá pelo olhar de José Dias, o agregado, que, apesar de sua pouca distinção social, vê fatos e seres sob a ótica burguesa. E, para Bento, o narrador casmurro que pretende demonstrar uma tese, é confortável expor essa primeira visão, ainda que ele mesmo não sentisse, na ocasião, muita simpatia pelo agregado. Na denúncia que faz à Dona Glória, José Dias enfatiza as diferenças entre os dois jovens, carregando nos aspectos que considera negativos em Capitu e reforçando as virtudes do filho de sua benfeitora. Para ele, Bentinho, que ele chama de "nosso", não deve andar metido com a filha do "Tartaruga", apelido que deu ao pai da menina, a quem despreza por sua condição social; o jovem deve servir à Igreja, aliando, assim, o desejo da mãe à possibilidade de um alto destino. A implicância de José Dias deve-se, *superlativamente*, à condição social da família de Capitu, inferior à de Bento Santiago.

Já, quando narra a visão de Dona Maria da Glória, que vê ambos como "criançolas", acentua a ingenuidade da genitora para, num movimento inverso, enfatizar a sagacidade de Capitu, a capacidade da menina em dissimular e manipular sentimentos e pessoas. Sob o olhar de Bento, a mãe é a imagem da perfeição: ingênua, trabalhadeira, devota e fiel até mesmo após a morte do marido. É preciso valorizar essas características maternas porque, além de representarem o ideal feminino do narrador, elas fundamentam a tese de que Capitu não teve dificuldades para dominar e iludir a mãe, Dona Glória. Na visão idealizada e idealizadora do narrador, as fotografias dos pais, na parede, instantâneos de felicidade, são a referência de um relacionamento conjugal perfeito: a mãe, submissa e fiel, oferece uma rosa ao marido. Tudo o que Capitu jamais seria.

A denúncia de José Dias deixa-o atordoado, mas depois de alguma reflexão, acaba por concluir "que não era feio que os meninos de quinze anos andassem nos cantos, com a as meninas de catorze" (p.820), raciocínio que justificará as carícias mais ousadas entre ele e a vizinha A análise que faz da descoberta da sexualidade revela novas pistas da imagem de Capitu que ele deseja construir no íntimo de seu leitor: é ela, sempre, a atrevida, tanto nos elogios e afagos quanto nos sonhos:

Quando me perguntava se sonhara com ela na véspera, e eu dizia que não, ouvia-lhe contar que sonhara comigo, eram aventuras extraordinárias, que subíamos ao Corcovado pelo ar, que dançávamos na lua, ou então que os anjos vinham perguntar-nos pelos nomes afim de os dar a outros anjos que acabavam de nascer. Em todos esses sonhos andávamos unidinhos. (p.821)

Por outro lado, os sonhos dele apenas reproduzem a familiaridade, não passam da repetição dos fatos da convivência de ambos. Além dos sonhos, também as ações mais ousadas são dela, o que se casa perfeitamente com a imagem forte que ele constrói da menina, contraposta, evidentemente, a sua insegurança e desproteção. Capitu, vista pelo casmurro morador do Engenho Novo, cronologicamente, estava na adolescência, como ele, mas possuía força e determinação de mulher, o que o tornava uma presa fácil aos desígnios dela:

Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda não o disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem incutir no leitor, à força de repetição. (p.841)

E é, realmente, à força de repetição que a voz narrativa valoriza sua condição adolescente, sem qualquer experiência amorosa, mostrando-se sempre como o pássaro abocanhado pela serpente. Na medida em que acentua a sagacidade e a malícia de Capitu, enfatiza o seu despreparo para compreender todas as maquinações da jovem:

Como vês, Capitu, aos quatorze anos, tinha já idéias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. Suponde uma concepção grande executada por meios pequenos. (p.829)

Ao lado do aparente elogio e da valorização das características da menina, o narrador vai, habilmente, destruindo o enunciado positivo, numa clara projeção futura: "Conto estas minúcias para que melhor se entenda aquela manhã da minha amiga; logo virá a tarde, e da manhã e da tarde se fará o primeiro dia, como no Gênesis, onde se fizeram sucessivamente sete." (p.830)

No que se refere à descoberta da sensualidade e à valorização da sexualidade, também é evidente o modo como o narrador idealiza a sua imagem, estabelecendo diferenças de manifestação entre as suas sensações e aquelas sentidas pela menina. Nele, as sensações são provocadas pelo sexo oposto; nela, ao contrário, são inerentes e prenunciam a imagem da mulher adúltera que ele pretende imprimir no espírito de seu leitor:

Tudo isto é obscuro, dona leitora, mas a culpa é de vosso sexo, que perturbava assim a adolescência de um pobre seminarista. Não fosse ele, e este livro seria talvez uma simples prática paroquial, se eu fosse padre, ou uma pastoral, se bispo, ou uma encíclica, se papa [...]. (p.875)

Enfim, acreditando, como o narrador, que "nada mais feio que dar pernas longuíssimas a idéias brevíssimas" (p.880), encerram-se estas notas introdutórias sobre a representação do adolescente em *Dom Casmurro*, com a esperança que elas possam contribuir para a abertura de novas frentes de leitura da obra de Machado de Assis.

Referências bibliográficas

Ariès, Philippe, *História Social da Criança e da Família*, 2.ed. Trd.: Dora Flaksman, Rio de Janeiro, LTC Ed., 1981.

Caldwell, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, Berkeley, University of California Press, 1960.

Gledson, John,*The Deceptive Realism of Machado de Assis*, Liverpool, Francis Cairms, 1984.

Machado de Assis, Dom Casmurro. Obra Completa (Volume I), Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

Santiago, Silviano, "Retórica da Verossimilhança", in *Uma Literatura nos Trópicos*, São Paulo, Perspectiva, 1978.

Schwarz, Roberto, *Duas Meninas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

Notas

* Doravante, a citações referentes à obra em análise, **Dom Casmurro**, receberão apenas o número de página. A citação completa encontra-se nas **Referências bibliográficas**.

A leitura da literatura no ensino médio no Distrito Federal
A descrição do contexto de ensino
de literatura no DF sob o enfoque dos alunos

Ana Regina Gomes
Departamento de Teoria Literária e Literaturas - TEL,
Instituto de Letras - IL, Universidade de Brasília - UnB

Vou apresentar, neste momento, o produto parcial do projeto de pesquisa *A Leitura da Literatura no Ensino Médio do DF,* que se desenvolveu, durante 2 anos, na Universidade de Brasília, na perspectiva de integrar **pesquisa, ensino e extensão**. Todos sabemos serem essas as atividades-fim de qualquer instituição de ensino superior, mas, na prática, aparecem desvinculadas, com objetivos estanques e, se alguma relação entre eles pode ser estabelecida, essa ocorre em nível teórico, desvinculada, portanto, da prática acadêmica. Por isso, a atividade que passa a ser relatada teve o propósito maior de evidenciar ser possível e necessária a integração do ensino com a pesquisa e dessas duas com a extensão.

Sendo objetivo principal de nosso projeto de pesquisa investigar como está o ensino da literatura nas escolas de ensino médio do Distrito Federal, interligado à questão tão problemática da leitura dentro e fora de sala de aula, e sabendo, por pesquisas de vários estudiosos e pela própria vivência da realidade educacional brasileira, que o ensino de literatura não se tem mostrado eficaz e prazeroso tanto para alunos como para professores, faz-se necessário caracterizar, por amostragem, o contexto de ensino de literatura no DF sob o enfoque dos alunos.

Para isso, desenvolvemos e aplicamos instrumentos de coleta de dados a 144 alunos do ensino médio do DF, principalmente de instituições públicas, de forma que, por tal instrumento, pudesse se descrever mais concretamente tal contexto, abordando questões relacionadas à leitura, à escrita e ao ensino.

A partir dos questionários, constatamos que, contrariamente ao senso comum difundido nos bastidores escolares, a grande maioria dos alunos declarou que gosta de ler (82%) e de escrever (81%). Essa constatação foi excelente, pois os dados demonstram que os alunos não são contrários ou resistentes à leitura e à escrita.

Porém grande maioria declara que não gosta da forma como a literatura é apresentada na escola. E esse seria o ponto-chave de toda a discussão da crise da leitura – e, conseqüentemente, da literatura – na escola e fora dela. De acordo com a tese de Lilian Lopes Martin da Silva[1], a escola, ao invés de formar leitores e de incentivar a leitura, por intermédio de seus professores e métodos, age exatamente em sentido contrário, matando todo o potencial de leitura do mundo e da palavra que as crianças trazem para o contexto escolar – como defende Paulo Freire[2]. A prática de imposição de "o que ler" e "como ler" que os professores insistem em perpetuar inibe o aluno e, aos poucos, destrói o prazer natural da leitura. Associado à essa prática, o direcionamento da leitura/interpretação, representado pelas comuns fichas de leitura ou pelas perguntas superficiais do livro didático, acaba com o que há de mais proveitoso no ambiente escolar: o crescimento intelectual de cada um a partir da discussão das várias interpretações, pois os significados são preestabelecidos de modo que ocorra a homogeneização e o enquadramento de consciências, como observa Ezequiel Theodoro da Silva[3].

Os motivos pelos quais cerca de 18% dos informantes não gostam de ler são porque acham que a TV e o cinema são mais interessantes e porque os livros adotados na escola e direcionados aos jovens são chatos e entediantes (depoimentos literais dos estudantes do ensino médio). Percebemos que as duas respostas caminham juntas, pois os meios de comunicação visual são, por natureza, mais atrativos e mais fáceis de se compreender, não exigem tanto esforço intelectual e, sendo os livros sugeridos pelo professor chatos, desinteressantes, os alunos não vão gostar de ler mesmo. As demais respostas obtidas com relação ao desprazer da leitura também estão intimamente relacionadas. Estando inseridos no mundo das comunicações, caracteristicamente influenciadas pelo aspecto visual e pela praticidade e facilidade, e julgando os livros entediantes, os alunos não querem um exercício intelectual mais aprimorado, que requeira maior esforço. Assim, dão como motivos a linguagem difícil dos livros e fora da realidade dos jovens, a preferência por assistir a uma notícia ou história na TV ao invés de ler um jornal ou romance – o que realça a interferência oral/visual – e o simples fato de terem preguiça. São fatores fortes que dão mais desprivilégio ao ato de ler e com os quais os professores precisam trabalhar habilmente para reverter a situação e tornar tais fatores favoráveis à prática da leitura. Um trabalho conjunto entre leitura escrita e visual pode surtir bons resultados.

Com relação ao desprazer da escrita, principalmente como ela é proposta no ambiente escolar, os estudantes apontaram como principais causas a falta de assunto e o fato de terem preguiça, porque toma

muito tempo. Assim, uma das possíveis alternativas do professor, já que no geral há o gosto pela escrita, seria discutir temas e trabalhar na sala assuntos interessantes para que o aluno desenvolva seu texto escrito no espaço de tempo da aula, produzindo-se, primeiramente, textos curtos (que exigem menos tempo) para se chegar, posteriormente, aos mais elaborados. Essa prática deveria ocorrer com freqüência na escola, pois o local de escrita, apontado como de maior freqüência, foi a escola. Se na sala de aula não for desenvolvido de maneira prazerosa esse hábito de escrever, os jovens não irão escrever nem na escola, nem em casa, tampouco em outros locais. É tarefa da escola cultivar o gosto pela escrita, que já é natural nos estudantes.

Quando interrogados acerca de quais locais de leitura são os prediletos ou mais comuns, a grande maioria respondeu que lê mais em casa. Intimamente relacionado à preferência pelo ambiente familiar para a leitura, os alunos do DF declararam que seus pais, em maioria, gostam de ler. As respostas dadas comprovam a tese de estudiosos atinente ao fato de os alunos gostarem de ler ser conseqüência da influência familiar no hábito da leitura. Podemos inferir, pelos dados, que o exemplo e o incentivo familiar, principalmente dos pais, refletem no gosto e no bom rendimento da leitura das crianças e dos jovens.

Com relação aos benefícios da leitura, quase todos reconhecem seu valor. Ficar bem-informado, desenvolver a criatividade e aumentar o repertório nas conversas com os amigos foram os principais benefícios apontados pelos estudantes do ensino médio da capital do país, sendo que apenas 3,5% dos consultados não vêem benefício algum na leitura.

Quando interrogados sobre a importância do estudo da literatura nas escolas quase ninguém julgou sê-lo desnecessário, sendo que a maior parte dos entrevistados respondeu que é importante porque a literatura permite conhecer a nossa própria cultura e também a de outros povos. Outras respostas que se fizeram presentes foram: literatura faz parte da vivência humana, ajuda a desenvolver a leitura e, felizmente, poucos responderam que é importante porque o vestibular exige. Podemos perceber que os alunos do DF estão mais conscientes do porquê de se estudarem obras literárias (não apenas características das escolas literárias, como normalmente é feito no ensino médio), o que é um bom sinal.

Embora os alunos tenham se mostrado conscientes da importância da literatura, ao se perguntar se julgavam necessário conhecer a vida do autor para entender sua obra, mostraram-se ainda muito incipientes. Mais de 60% das respostas foram no sentido da necessidade da informação biográfica para a compreensão da obra. No entanto a biografia do escritor aponta apenas para a conveniência dessa aproximação, não para a imprescindibilidade dos conhecimentos biográficos ao entendimento dos textos.

Constatou-se que as leituras informativas, ou seja, as não-literárias – como: jornal, revistas (as mais citadas foram: Isto É, Veja e Capricho), quadrinhos etc. – constituem a maior preferência de leitura dos alunos entrevistados. A respeito das leituras literárias, os alunos apontaram romances, poemas, contos e crônicas, nesta seqüência de preferência. Pelos dados, podemos destacar duas observações: a primeira é que, devido à grande influência dos veículos de comunicação, os jovens preferem as leituras jornalísticas; a segunda é que as crônicas e os contos, apesar de não ser um trabalho difícil de ser realizado em sala de aula, pela temática e pela própria extensão dos textos, ainda continuam marginalizados e quase esquecidos pela escola, não estimulando, assim, a preferência dos alunos.

Com relação à leitura de poemas, 70% dos alunos não os lêem com freqüência. Isso é a grande prova da marginalidade da leitura e do trabalho com poesia na escola, embora seja esse tipo de texto literário perfeitamente adequado ao espaço de sala de aula. É uma leitura densa, um texto inteiro, curto e pode ser analisado na íntegra e com eficiência. Ao invés de dar tanta prioridade às leituras informativas (revistas, jornais etc.), a escola precisa resgatar o espaço da poesia, assim como o do conto e da crônica. Com referência aos motivos pelos quais os alunos não gostam dos poemas, constata-se que a maioria dos estudantes associa "melosidade" à poesia, ignorando a existência de textos dessa natureza que têm cunho social ou referencial, desprovidos do que chamam de pieguices. Com respeito à dificuldade da linguagem, devido ao caráter de densidade da comunicação literária, justifica-se pela falta de contato sistemático com poemas, em detrimento a outras formas de textos.

Outra constatação importante para se chegar ao perfil do aluno do ensino médio do DF foi a revelação de que se detêm à mensagem, nos poemas, e à fábula, nas narrativas. Por estes dados, infelizmente, evidencia-se que os alunos estão em um nível rudimentar de leitura, detendo-se apenas na "historinha" transmitida. Nota-se que a maioria dos estudantes, apesar de estarem no ensino médio, ainda fazem uma leitura primária, superficial, não aprofundando o nível de leitura. Ainda não compreenderam que a mensagem escrita apresenta uma possibilidade para a reflexão, questionamento e recriação do real, como bem ressalta Ezequiel Theodoro da Silva[4].

Foi surpreendente observar que mais da metade dos alunos (54%) responderam que estudam gramática a partir de contos, romances e poemas, ou seja, fazem do texto literário um pretexto ao estudo gramatical. E é exatamente isso o que não deve ocorrer no ensino. Tendo a literatura a permissividade de ser o desvio das normas gramaticais, estudar gramática usando por exemplo esse tipo de texto é um erro duplo, pois, como

bem defende Marisa Lajolo[5], o texto não é e nem deve ser pretexto. O texto literário deve ser analisado por si mesmo, observando-se sua principal característica: ser objeto artístico.

É fato que os jovens do ensino médio gostam de ler, contudo, por grande influência dos meios de comunicação visual, tão presentes na vida moderna, preferem as leituras informativas. O que provavelmente tem ocorrido é a **ineficiência das práticas de leituras** propostas pela escola, com a presença de metodologias que, paulatinamente, aniquilam o potencial da leitura dos jovens, ocasionando um nível rudimentar de leitura dos alunos, que se detêm apenas na "historinha" transmitida. A partir desse perfil, chegamos à conclusão de que os estudantes ainda não se conscientizaram do caráter libertador do ato de ler, de que, nas palavras de Ezequiel Theodoro da Silva[6], "o exercício de sua consciência sobre o material escrito não visa o simples reter, memorizar ou reproduzir literalmente o conteúdo da mensagem indiciada pelos caracteres escritos mas principalmente o compreender e o criticar." E isso é muito sério, pois metodologias falhas podem causar o efeito exatamente contrário: o desprazer da leitura e a resistência a ela.

Pelos aspectos negativos detectados, as reflexões que fazemos são no sentido de a escola atentar-se para o fato de que a TV, o cinema e agora a Internet estão atraindo mais os jovens e que ela precisa **propor metodologias de leitura mais interessantes**, que facilitem a discussão e a apreciação dos significados do texto (não apenas os superficiais), cruzando as interpretações dos alunos. Estudar literatura não deve ser apenas estudar escolas literárias, tampouco se deve usar o texto literário como objeto do estudo gramatical; há a necessidade urgente de priorizar o caráter artístico do texto literário. Por outro lado, a comprovação de que o exemplo familiar é muito importante ao prazer da leitura vem fortalecer o papel também dos pais nessa tarefa do estímulo de ler, pois o hábito da leitura começa quando criança e em casa.

Notas

1. Silva, Lilian Lopes Martin. *Leitura escolarizada – a didática da destruição da leitura.* Campinas: FE Unicamp. Tese de Mestrado não-publicada, 1984.

2. Freire, Paulo. *A importância do Ato de Ler.* São Paulo: Cortez e Aut. Associados, 1985.

3. Silva, Ezequiel Theodoro da. *Leitura na escola e na biblioteca.* Campinas, São Paulo: Papirus, 1986.

4. Silva, Ezequiel Theodoro da. *Leitura na escola e na biblioteca.* Campinas, São Paulo: Papirus, 1986.

5. Lajolo, Marisa. "O texto não é pretexto". In: Zilberman, Regina (org.) *Leitura em crise na escola: as alternativas do professor.* 11.ª ed., Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993, p. 51-62.

6. Silva, Ezequiel Theodoro da. *Leitura na escola e na biblioteca.* Campinas, São Paulo: Papirus, 1986, p. 52.

A leitura machadiana do olhar
Modos de ver as/das personagens

Beatriz Berrini

Na nossa cultura, os olhos são vistos desde os gregos como o mais importante instrumento para o homem conhecer o que existe fora de si: permitem o contacto com o mundo exterior. Na avaliação de Platão, por exemplo, é "a vista o mais sutil dos órgãos do corpo"[1]. Ao mesmo tempo, quando se fecham a essa visão para fora e mergulham dentro da própria intimidade, podem fixar-se na contemplação do próprio mundo interior, ou procurar penetrar a consciência alheia com o olho físico; ou, ainda, perscrutar o que existe além do mundo visível, o metafísico, o sobrenatural. Como Gerd A. Borheim lembra, o olhar é tão importante para o conhecimento, que há uma profusão de modalidades do verbo *ver* em grego; e uma das particularidades mais notáveis é a vinculação que existe, na língua grega, entre o verbo *ver* e o ato do conhecimento. "O ver grego realiza a transmutação do ver físico para o ver metafísico".E por tal razão pode-se dizer que "há uma história do ver que acompanha os marcos mais decisivos do evolver da cultura ocidental"[2]. Na verdade, avaliando a evolução através dos tempos, percebe-se que "se o ver grego, se deixa conduzir fundamentalmente pelo que lhe é exterior, a partir da Idade Média a perspectiva se inverte, e o predomínio termina trasladado para a interioridade".

Literariamente, no caso de Machado de Assis, marcado pelos valores de nossa cultura, é natural a referência ao ver para fora, para o exterior; como também a fixação do olhar no interior, o ver para dentro. Por tal razão, é freqüente, na ficção machadiana, a menção aos olhos e por motivos vários: como traço caracterizador externo da personagem; índice revelador do seu mundo íntimo que neles pode ou não refletir-se; canal para o extravazamento da emoção graças à expressão alegre ou às lágrimas... Mostram-se ainda capazes de atrair, repelir, colocar-se fora de alcance etc. Em Machado, - sobretudo a partir da maturidade literária, - a referência ao olhar deixa de ser principalmente descritiva para se fazer metafórica, permitindo na sua ambigüidade e magia que a personagem se apresente como ser indevassável, misterioso, inexplicável. E simultaneamente comparece, explícito ou subjacente, o criador ensimesmado, com o seu olhar físico e mental: o escritor e a sua reflexão sobre o homem e a vida.

Nesta minha breve exposição, pretendo explorar um pouco os olhos das personagens machadianas, afastando-me portanto do *olhar* de Machado, no sentido da sua visão de mundo, ou seja, do foco narrativo, já tão bem analisado e poeticamete expresso por especialistas, como Alfredo Bosi. Mostra-nos o estudioso que o olhar do escritor não se limitou a espelhar a realidade, porém sondou-a, perscrutou-a, fez-se foco de luz. "[Machado] não decalca passivamente, mas escolhe, recorta e julga as figuras da cena social."[3].

Não me vou preocupar com o olhar-espelho ou com o olhar-foco-de-luz do narrador/autor. Fascina-me a maneira pela qual, nos textos ficcionais machadianos, são mostradas as personagens, a partir dos olhos e do olhar. Começo por lembrar a complexa situação épica na ficção de Machado. O autor vale-se de sua função de criador para escolher o tipo de narrador que irá relatar a história; mas, como diz Bosi, a consciência autoral pode apagar-se, como pode também *parecer apagar-se*, fazendo-se visível através de expressões e frases aparentemente impessoais. Quando o olhar que vê e a voz que narra é a de um narrador explícito, em primeira pessoa, que se não confunde com o autor, impera o desdobramento entre autor e narrador. Outras vezes, a consciência autoral aflora, seja qual fôr a pessoa e, então, é já impossível, pelo menos muito difícil, distinguir por vezes quem é o responsável pelo foco narrativo: *de quem é o olhar que vê e a voz que relata*. Mas, o que atrai o olhar do narrador/autor? No caso de Machado de Assis, o que o fascina, o objeto sobre o qual de debruça, que analisa e avalia, é o ser humano: o homem e o seu comportamento. A criatura humana portanto é o alvo da sua investigação, em si mesma e no seu agir. No outro extremo, dentro da situação épica, em oposição à voz que narra, temos o leitor. O seu olhar pode debruçar-se sobre o espaço social, ou então, inquietar-se com as idéias e posições enunciadas no texto; ou ainda pode fixar-se sobre a personagem, para decifrá-la e entendê-la. Um leitor que, como o narrador/autor, tem olhos, imaginação, memória, juízo crítico, além de valores morais e culturais, modos de pensar próprios. Como leitora o que pretendo, justamente, é refletir sobre os olhos e os modos de ver das personagens machadianas.

Na verdade, para alcançar os objetivos da minha proposta, estabeleci um roteiro que me irá orientar no percurso pela intrincada e obscura floresta da ficção machadiana. Os passos dessa caminhada, reduzindo-os ao mínimo, serão, no meu caso: a caracterização física; o diálogo através dos olhares e, o que me parece o mais importante, a vida interior significada pelo olhar.Começo pela:

Caracterização física

Machado raramente refere-se à cor dos olhos, e a coloração está mais presente nos textos iniciais. Existem

olhos azuis que podem, então, aliar-se a outras características e até recuperar o ideal feminino renacentista: olhos claros, pele alva, cabelos dourados. São exemplos a Cecília de *A chinela turca*[4] e a cadelinha Miss Dollar, no conto de igual nome. Cecília tem "os mais pensativos olhos azuis, que este nosso clima, tão avaro deles, produzira." A partir do nome, o narrador, em *Miss Dollar*, fantasia possíveis portadoras dele - não faltando a figura vaporosa e romântica de uma jovem leitora de poetas, que se compraz em tomar chá com leite. Quem leva tal nome porém é uma cadelinha galga. A dona de Miss Dollar, essa, tem olhos verdes.

"Mas a grande distinção daquele rosto, aquilo que mais prendia os olhos, eram os olhos; imaginem duas esmeraldas nadando em leite".

Olhos que são vistos desfavoravelmente por Mendonça, apesar dele saber de cor os célebres versos de Gonçalves Dias.

Olhos garços, ou seja de cor esverdeada, verde azulada, são também os da heroína de *Uma noite.*

Em geral, mais freqüentes, - quando são mencionados, - são os olhos castanhos ou pretos: olhos negros e rasgados (como os de *Mariana*), olhos negros e travessos como os de Carlotinha, de *O machete* etc.

Sendo pouco freqüentes, as menções à cor muitas vezes aliam-se a outras expressões reveladoras da pessoa íntima, que os tem. Os de Mariana, negros e rasgados, têm um calor especial, presente também na sua pele, ou, nas palavras de Machado: "sentia-se-lhe o fogo através da tez morena do rosto, fogo inquieto e vivaz que lhe rompia dos olhos negros e rasgados".

A par da cor, como traço físico, por vezes são lembrados tamanho e formato:

"Não me enganei; é a mulher ardente e amorosa, qual me diziam os seus olhos, olhos de touro, como os de Juno, grandes e redondos."(*Primas de Sapucaia!*)

Embora atento ao físico, no caso à forma, o discurso sobre os olhos alude aqui não só à aparência, mas também ao temperamento *ardente e amoroso* da sua dona.

Mais adiante insiste o narrador na imagem mitológica, - *touro,* - acrescentando-lhe outra comparação metafórica: *basilisco*.

"Ela embebeu-lhe novamente os seus grandes olhos de touro e de basilisco (...), desta vez para só deixá-lo exausto e morto."

Touro seriam antes os olhos de Júpiter, que se disfarçou nesse animal para aproximar-se e seduzir Europa, despertando com isso os ciúmes assassinos de Juno. Ciúmes que nasceriam dos seus ardentes desejos, semelhantes aos de um touro. Será essa a razão da transferência dos olhos taurinos de Júpiter para Juno?

A descrição dos olhos da mulher desejada se enriquece, como se percebe, com outra comparação. Não se trata mais do tamanho, forma ou do brilho do desejo que dos olhos se irradia, mas do poder mortal desse olhar. Daí a aproximação com a serpente. *Basilisco*, já citado por exemplo pelo naturalista Plínio, era um monstro, conhecido como o rei das serpentes e, em algumas de suas formas lendárias, apresentava-se com olhos dotados de um poder assassino. Por isso, no texto machadiano, a presença da metáfora, que alude aos maléficos olhos de Adriana, ou melhor, ao seu poder de tiranizar e exaurir suas vítimas. *Basilisco*, parece-me, não é uma referência rara nos autores brasileiros da época. Encontramo-lo em Machado, em Raul Pompéia, em Raimundo Correia, quem sabe em outros mais.

A citação comprova a dificuldade de se conseguir exemplos que limitem as qualificações, comparações e metáforas, ao físico. Facilmente rompem tais fronteiras e avançam para o mundo interior da personagem, procurando traduzi-lo de alguma forma: mostram a atividade intelectual - raciocínio e intuição - e os sentimentos, - risos e lágrimas, sobretudo estas. Podem rir e sorrir, mas, em especial, as personagens machadianas, homens e mulheres, são incapazes de conter o pranto e, emocionalmente abaladas, derramam-se em choros incontidos[5].

Igualmente a qualificação não se limita ao emprego rigoroso de termos objetivos, muito pelo contrário, inclina-se para a utilização de adjetivações insólitas, metafóricas muitas vezes: Olhos impertinentes (*Confissões de uma viúva moça*), olhos carnais (que se opõem ao olhar do espírito, em *A chinela turca*), olhos de gato e inquisidor (*Um erradio*), olhos que não acabam mais, não digo no tamanho, mas na expressão (*A segunda vida)...* O emprego da metáfora é tão imperativo que acaba por suplantar o simples adjetivo, valendo-se de expressões complexas: Em *O alienista,* por exemplo, o olhar de Simão Bacamarte traduz-se através da aproximação com o metal, único objeto capaz de expressar quer sua essência exterior como a íntima: "...o grande homem não ficou sequer consternado. O metal de seus olhos não deixou de ser o mesmo metal, duro, liso, eterno..." - cada adjetivo tem um peso próprio que merece reflexão, deixando que se veja o aspecto exterior da personagem e se perceba a sua impassibilidade interior. Em *A causa secreta,* Fortunato tem olhar semelhante: " Os olhos eram as mesmas chapas de estanho, duras e frias; as outras

feições não eram mais atraentes que dantes."

Os olhos são mesmo capazes de executar ações e de manifestar sentimentos. Simão Bacamarte espeta em duas pobres senhoras "um par de olhos agudos como punhais" e no *Conto de escola,* o mestre enterra "pela consciência dentro [do aluno] um par de olhos pontudos".O avarento de *Entre santos* não quer pagar a promessa e imaginariamente apalpa com o olhar a moeda que devia ser usada na compra da perna de cera. Contempla-a girando, girando, girando. "E os olhos a apalpavam, de longe, e transmitiam-lhe a sensação fria do metal e até a do relevo do cunho." Custódio, protagonista de *O empréstimo,* apalpa também com os olhos o paletó do tabelião e, passa a invejar a alpaca e a casimira, quer ser a algibeira e o couro, a matéria mesma do receptáculo. O honesto tabelião, dono do paletó, tem "um olhar de lanceta, cortante e agudo".

Percebe-se, portanto, graças sobretudo às metáforas, as outras dimensões, melhor dizendo, funções textuais do olhar: são os olhos elementos capazes de comer, apalpar, cortar, ferir, cobiçar... Os olhos de D. Evarista, que contrastam com os do marido[6], são "negros, grandes, lavados de uma luz úmida, como os da aurora...", mas capazes também de avidez. Quando Simão Bacamarte a leva às arcas onde guarda o dinheiro, D. Evarista deslumbra-se: "comia o ouro com seus olhos negros".

Da rápida visão da caracterização externa dos olhos, passou-se insensivelmente à expressão do temperamento ou dos problemas das personagens, dos seus desejos mais íntimos e de suas emoções. Antes de refletir mais profundamente a tal respeito - que é o que mais interessa - examinemos, rapidamente também, a linguagem do olhar.

Dialogando com os olhos

Os olhos na sua linguagem sem palavras favorecem a comunicação perfeita entre os seres humanos. Em vários textos acentua-se o silêncio das palavras e a eloqüência do olhar. Leandrinho, em *D. Benedita*, "dizia com os olhos, não com a boca, e dizia-o de um modo astucioso...". E, em *Anedota do* cabriolet, os olhos de João das Mercês "disseram, sem falar, que viriam ouvir o resto, - talvez naquela mesma noite". "O juiz municipal não lhe disse nada, nem com a boca nem com os olhos" (*Três conseqüências*) etc.

Presentes muitas vezes os elementos inerentes à escrita verbal aplicados às mudas palavras do olhar:

- ..."virgulando as falas de um olhar que metia medo aos mais heróicos..."(*O alienista*)

- "Soares interrogava o olhar de Isabel, e lia nele a indiferença... (*A parasita azul*)

- "Candinha lançou o olhar interrogativo ao vestido da amiga... (*A inglesinha Barcelos*)

- Depois vinha uma reticência de lágrimas... (*Eterno!*)

- ...perdoe-me se ousei escrever-lhe quando seus olhos expressamente mo proibiram (*Miss Dollar*)

- "Deolindo chegou a ter um ímpeto; ela fê-lo parar só com a ação dos olhos." *(Noite de almirante).*

Numa sociedade que recomendava à mulher a contenção de comportamento, natural que à linguagem do olhar coubesse a expressão do que a jovem era obrigada a guardar dentro de si. Também o rapaz via-se preso dessas regras de comportamento e, para cativar a mulher que o atraía, desvencilhava-se das malhas da teia social, utilizando também a mesma gramática. Namora-se com os olhos. Duarte (*A chinela turca*) confia aos seus olhos castanhos "uma declaração em regra, que eles pontualmente transmitiram à moça". Ou, em situação oposta, Maria Olímpia acrescenta "com os olhos alguma coisa, que a humilhasse..." (*A senhora do Galvão*). Para marcar o início provável de um namoro emprega-se comumente a expressão "deitar olhos", da mesma forma que "fixar os olhos" em alguém traduz por vezes uma impertinência. Aliás as expressões utilizadas são com freqüência de uso corrente até hoje, o que as torna banais: cravar os olhos em alguém ou em alguma coisa; olhar de esguelha, levantar ou baixar os olhos, fechar ou cerrar os olhos etc. Mesmo empregando-as, Machado revela-se senhor de um singular poder expressivo, por vezes desbanalizando-as. Chega a narrar uma história somente através de menções ao olhar, como é o caso dos comentários que pontuam a expressão dos olhos garços de Camila (*Uma noite*):

- Já lhe disse que eram garços. Disse também que ria por eles.

- Creio que lhe vi os olhos úmidos, o riso que ria por eles deixou-se velar um pouco daquela chuvazinha passageira.

- A princípio não tirou os olhos dos meus, mas já então não ria por eles, tinha-os quietos e apagados.

- Fitando-me os olhos que já não sabiam rir.

Nesse mesmo conto, - *Uma noite* - , ao falar dos olhos de Camila, o narrador prolonga suas considerações,

dizendo:- "Naquelas ocasiões não tinham o riso de costume, nem sei se conservavam a mesma cor. A cor pode ser, não a via, não sentia mais que o peso grande de uma alma escondida dentro deles." Na última frase, todo o Machado e seu modo de ver o olhar.

O que aparece logo na ficção machadiana, talvez inicialmente com uma certa ingenuidade, é a expressão da vida interior a extravasar pelo olhar, pois o que importa é "o que está escondido dentro" (*Trina e una*). Quando os olhos se fecham ou permancem semi-cerrados, vedam a invasão de olhares indiscretos, aventureiros desse mundo íntimo alheio. Em *Um erradio* faz-se uma distinção sutil entre dois tipos de olhar:

... olha para esse retrato, descontando-lhe os olhos, que não saíram bem; parecem olhos de gato e inquisidor, espetados na gente, como querendo furar a consciência. Não eram isso; olhavam mais para dentro que para fora, e quando olhavam para fora derramavam-se por toda a parte.

Citação preciosa. Olhos audaciosos que, imprudentes, parecem querer devassar o universo íntimo do Outro ("furar a consciência", nas palavras do texto); mas que podem estar mais voltados para o próprio eu: parecendo atentos ao mundo exterior, olham-no sem ver e se perdem na contemplação do longe, do nada, fixo o pensamento em coisa nenhuma. Ou, como diz a personagem Gonçalves, de *Pílades e Orestes*, quando se estendem ao longe é porque estão fitos "em ontem".

Há dois contos que revelam de forma extraordinária essas visões das personagens e o seu mundo íntimo:assiste-se a um leve erguer do véu que o oculta, e o narrador com sutileza e muitas reticências alude a silêncios, a olhos que passeiam, que fitam com insistência, ou baixam, confusos: *Uns braços* e *Missa do galo*.

Inácio, com seus olhos "de rapaz que sonha, que adivinha, que indaga, que quer saber" (é o *ver* grego), mal ousa levantar os olhos do prato ou da xícara, e então, após a refeição, passeia-os pelos quadros da sala de jantar. Na verdade não os vê e passa por eles "como por nada". Pela educação recebida, ao princípio não ousa fitar os braços de D. Severina. Esta por seu lado mira o rapaz "por baixo dos olhos"; mas a figura do mocinho anda-lhe por "diante dos olhos como uma tentaçãodiabólica." Todo um clima de atração, de descoberta, de infiltração sinuosa, de ocultação, de denso silêncio, um silêncio carregado, envolve os dois, o jovem e a senhora. O narrador não precisa enunciar nada explicitamente, como se ele também cerrasse os olhos para ver melhor. São poucos na verdade os pensamentos registrados explicitamente e mínimas as palavras trocadas entre as personagens. O que vale é o que apenas é sugerido, o não-dito.

Em *Missa do galo* a situação repete-se: D. Conceição é a mulher traída, que passa algumas horas com o seu jovem hóspede à espera da missa do galo na corte, que Nogueira quer conhecer. Ele nunca chegará a entender aquela noite, onde, afinal, nada aconteceu. Enquanto o seu companheiro não vem, Nogueira conversa com D. Conceição. Ela enfiou "os olhos por entre as pálpebras semi-cerradas, sem os tirar de mim". Nunca desvia do rapazinho os seus "olhos espertos". Enquanto conversam, os olhos de Nogueira têm consciência da nudez parcial dos braços de D. Conceição: "a vista não era nova, posto não fosse comum", e ele então embaraça-se na sua fala, emenda assuntos, percebendo que "os olhos dela não eram bem negros, mas escuros", e outros detalhes. Em momentos de silêncio imagina que D. Conceição terá adormecido.

Mas os olhos cerrados por um instante, abriam-se logo sem sono, como se ela os houvesse fechado para ver melhor. Uma dessas vezes creio que deu por mim embebido na sua pessoa, e lembra-me que os tornou a fechar, não sei se apressada ou vagarosamente.

É então, num desses momentos, que o jovem tem a impressão que ela, apenas simpática, "ficou linda, ficou lindíssima". Finalmente o encanto se desfaz e ela passa a olhar à toa. Muito mais que a sedução das palavras, impera a mútua atração do olhar.

A vida interior

A leitura machadiana do olhar é orientada para determinado objetivo, ou seja, tem em vista devassar o mistério da pessoa humana, decifrar o seu enigma e entender o seu agir. Pela leitura dos contos chegamos ao limiar da floresta - digamos assim. O romance na sua largueza vai permitir a análise em profundidade, o avançar por picadas sinuosas a ver se se alcança a decifração do enigma humano. Ver a personagem no que ela é e no seu agir é uma tentativa de conhecê-la, de chegar a entendê-la e, por ela, compreender o próprio ser humano. Diz Bosi, e muito bem, que algumas personagens machadianas são quase pessoas[7]. Não sei se sou fiel ao seu pensamento quando empresto às suas palavras o sentido de que Machado se aproximou de tal forma desta ou daquela criatura, que o leitor passa a vê-la, e às demais, como seres vivos, quase pessoas, indecifráveis por vezes, incoerentes, dotadas de sagacidade e intuição, de frieza ou calor, de cálculo e paixão... Que mais?

Daí a razão de tentar a breve análise de alguns excertos romanescos, tendo por base os elementos levantados nos contos. Dentro dos limites desta apresentação, selecionei somente alguns parágrafos deste ou daquele romance de Machado, começando por *Iaiá Garcia* que representa uma espécie de transição

dentro da sua produção romanesca.

Iaiá olhou a princípio com curiosidade, depois com espanto, até que os olhos luziram de sagacidade e penetração. O estilete que eles escondiam desdobrou a ponta aguda e fina, e estendeu-a até ir ao fundo da consciência de Estela. Era um olhar intenso, aquilino, profundo, que palpava o coração da outra, ouvia o sangue correr-lhe nas veias e penetrava no cérebro salteado de pensamentos vagos, turvos, sem ligação. Iaiá adivinhou o passado de Estela, mas adivinhou demais... (cap. X).

O narrador apressa-se em explicar que tal visão era insólita para uma inexperiente jovem de 17 anos. Como diz: "... a criança acabara; principiava a mulher". Iaiá muito consciente da sua mudança interior, não suporta permanecer onde está e, apesar da "força de resistência que havia em sua organização", foge para a alcova.

Lá medita, pondera, avalia. Nas palavras do narrador, Iaiá trabalha mentalmente a sua descoberta. Confronta o que acabara de ver, - mais um ver, note-se, que um ouvir - a palidez de Estela, sua confusão, a mão trêmula que recebera a carta; junta a isso duas palavras soltas do pai, e soma tudo a fatos anteriores, pequeninas coisas de todos os dias. Gasta mais de uma hora nesse "cogitar solitário", a sós, "com a suspeita e o remorso". Reflete, como diz o texto, friamente e, não querendo ser percebida, afivela a máscara da serenidade. O texto é duro e revelador em relação à jovem. O olhar que examina a madrasta saem de olhos que até fazem lembrar os de Simão Bacamarte: são olhos que escondem estiletes, de ponta aguda e fina, que vão ao fundo do coração de Estela. Até então uma jovem ignorante do mal, inexperiente, cerceada pelas regras sociais, Iaiá tem o espírito rapidamente amadurecido e, como diz o texto: em dez minutos atinge a puberdade moral. Começa a traçar planos e, se não adota nenhum de imediato, é porque intui que no momento o melhor é esperar. O leitor assiste ao processo de transformação de uma jovem que é um exemplar tipico da adolescente da pequena burguesia carioca oitocentista, contida por múltiplas normas de comportamento, em uma moça calculista, capaz de conquistar os objetivos que tem em mente, empregando para tal uma série de táticas inteligentes. Consegue traçar o seu destino e, guardando as aparências, alcança uma autonomia que a liberta de muitos entraves sociais. Torna-se alguém.

Romance algum de Machado de Assis é tão centrado nos olhos como *Dom Casmurro,* desde a caracterização das personagens ao desenrolar da trama*,* até o doloroso epílogo.Se Capitu é senhora dos olhos de "cigana oblíqua e dissimulada", na avaliação de José Dias, é também possuidora de "olhos de ressaca", como a qualifica Bentinho, o contador da história - "metáfora sugestiva que transfere para as vagas do mar, do mar que voltará tragando Escobar, o fluxo e refluxo do olhar". *Mar,* diga-se, que chega a provocar ciúmes em Bentinho, pois Capitu quando nele se fixa, perde-se e se esquece (cf. cap. 107). Ao contemplá-la então, Bentinho sente-se perturbado "pelo que podia estar na cabeça de minha mulher", - diz ele. Eis a síntese do tema, que se encarna numa trama, com lances que se originam nos olhares dos protagonistas e nos seus modos de ver.

Capitu, aos catorze anos, tinha, entre outros traços físicos, os "olhos claros e grandes". Se Bentinho os descreve como de ressaca, é porque "traziam não sei que fluído misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca" (cap.32). Os olhos de Escobar, quando apresentados pela primeira vez ao leitor, são ditos também claros (cap.106); como igualmente claros serão os de Ezequiel. Os de Escobar são ainda qualificados de "um pouco fugitivos", e, noutro capítulo (91), de *dulcíssimos* (José Dias); prima Justina, em outro momento, dirá que são *policiais,* peculiares a um *metediço*. Essa forma de caracterizar através do olhar, com o emprego de vozes plurais, dá grande densidade e peso à opinião convergente das várias personagens. Os de Ezequiel, sendo igualmente claros, como os de sua mãe, em tudo assemelham-se aos de Escobar: desde pequeno são "já inquietos" (cap.109) e, à medida que ele vai crescendo, como diz o texto, nem só os olhos, mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira, tudo recorda o amigo: "Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo" (cap. 132). A própria Capitu comenta com o marido a "expressão esquisita" do filho (cap.131), que ela somente encontrara num amigo do pai e em Escobar.

Bentinho, já no Engenho Novo, ao recuperar o passado pela escrita das memórias, nada descobre no menino que o aproxime de si. Pois ele, Bentinho, nas feições lembrava o pai, como D. Glória diz (cap. 99), e, nas palavras de Escobar, parecia-se também com a mãe: "esses olhos que Deus lhe deu; são exatamente os dela." (cap.93). De um lado, os olhos claros e inquietos de Capitu, Escobar e Ezequiel; de outro, os de Bentinho refletindo a fisionomia paterna e materna.

O texto do romance valoriza a linguagem dos olhos, mais convincente e expressiva que as palavras. É pelos olhos que o narrador chega ao âmago das questões. As ações encadeiam-se motivadas pelos olhares. Primeiramente é a descoberta da sexualidade: "Capitu tinha os olhos no chão. Ergueu-os logo, devagar, e ficamos a olhar um para o outro". As mãos entrelaçam-se, apertam-se, fundem-se. "Os olhos fitavam e desfitavam-se, e depois de vagarem ao perto, tornavam a meter-se uns pelos outros". Confissão de crianças, a mais espontânea, a melhor, silenciosa e verdadeira.

Será essa a linguagem também da mútua sedução de alguns momentos, de Bentinho e de Sancha. Os olhos da jovem mulher convidam Bentinho a outras expansões que não as fraternas. Se deles afasta-se,

Bentinho logo depois parte em sua busca e os encontra pelo caminho. "Pararam os quatro e ficaram diante uns dos outros..." (cap. 118). Ao sair, os olhos de Bentinho tornam a mudamente falar aos de Sancha, enquanto os dedos encontram-se e unem-se. No dia seguinte, Escobar morto, Bentinho mentalmente traça um paralelo entre o olhar da véspera e o que a viúva lançara ao cadáver do marido. Aparentemente inconciliáveis, Bentinho acaba por convencer-se que a viúva era realmente amantíssima. Outro tanto não consegue concluir em relação a Capitu: Ela também olhara o cadáver de Escobar, tão fixa, "tão apaixonadamente fixa", que fora obrigada a contê-los. Momento houve em que os olhos de Capitu, fitaram o defunto "quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisessem tragar também o nadador da manhã" (cap. 123).

Se Bentinho desculpa Sancha, não perdoa Capitu. Esta, de boca, nunca confessará nada. É condenada somente pelos olhares ao defunto(cap. 123) e à fotografia (cap. 139).

Capitu, desde o início é curiosamente caracterizada pelo olhar que dissimula, mas que é também capaz de tragar. Expressões quase tão inconciliáveis, como as duas pontas da vida de Bentinho, aquele de Matacavalos e este de Engenho Novo. E o resultado é um livro impregnado de magia e encanto, que nos faz mergulhar no mistérioso despertar da consciência, e também nos faz aventurar pelas descobertas e revelações da adolescência; romance capaz de nos emocionar dolorosamente e de nos capturar inapelavelmente. Sua leitura obriga o olhar interior do leitor à reflexão, olhar que também se perde "em ontem", ansioso por apagar o hoje, seduzido pelo outrora e meditando com desesperança sobre o futuro.

Também presentes em *Dom Casmurro* os olhos da Morte. O *Além* começa a delinear-se com o encontro entre ela e Bentinho: seus olhos envolvem-no e o encaram "furados e escuros". Insensivelmente minha memória é invadida pela imagem romana da *Bocca della verità* (na igreja de Santa Maria in Cosmedin), associação sugestiva, pois na peça de mármore corroída pelo tempo, a Morte (ou a Vida?) é uma presença fatídica, indecifrável, dotada de mágicos poderes, com olhos e boca vazios, somente buracos escuros. Como se após a Morte fosse impossível qualquer intercâmbio: nem palavras nem olhares. Morte: ausência total de comunicação. Tudo cessa. Imagem da Morte que acaba por definir a Vida.

A ânsia de saber não conhece limites terrenos. Mesmo descrente de chegar à verdade, o homem prossegue na sua busca. O espírito tem por vezes estranhos poderes, dizem ainda os textos machadianos: além do ontem e do agora, é também capaz de *ver*, de des-vendar, o futuro.

No conto *A cartomante*, esta é assim descrita:

"Era uma mulher de quarenta anos, italiana, morena e magra, com grandes olhos sonsos e agudos."

Na adjetivação quase uma antítese, um oxímoro. Quem diz *sonsos*, parece insinuar a falta de inteligência, a precariedade do diálogo, olhos de alguém perdido no próprio mundo. Por outro lado, *agudos* alude ao poder de penetração desse olhar, no caso o olhar da cartomante, com força para descobrir o íntimo do outro, até o que está por vir. Curioso o detalhe da nacionalidade - *italiana* - como se isso reforçasse a singularidade do olhar.

Em relação a esse poder de penetrar não somente a consciência alheia, mas de ver o que ainda está para acontecer, nós o temos no 1º capítulo de *Esau e Jacó* - "Coisas futuras!". Natividade, em companhia da irmã Perpétua, repete, como diz o texto, um velho costume da humanidade:ambas vão ao morro do Castelo consultar a Pítia nacional, a cabocla. Depois de a descrever, - uma "criaturinha breve e leve", - acrescenta o texto:

O mistério estava nos olhos. Estes eram opacos, não sempre nem tanto que não fossem também lúcidos e agudos, e neste último estado eram igualmente compridos e tão compridos e tão agudos que entravam pela gente abaixo, revolviam o coração e tornavam cá fora, prontos para nova entrada e outro revolvimento"

Expressões arrepiantes, comunicadas através da linguagem metafórica. São tais olhos que se agitam, que se fixam nos retratos dos gêmeos, filhos de Natividade, que cheiram, escutam, interrogam. Os olhos da mãe permanecem fixos nos da cabocla, que "toda ela, cara e braços, ombros e pernas, toda era pouca para arrancar a palavra do Destino." Finalmente ela pára, senta-se, e somente depois ergue-se de um salto, radiante: "os olhos tão vivos e cálidos, que a mãe ficou pendente deles." A resposta da cabocla é sibilina: "Coisas futuras!". Coisas futuras: boas ou más? A expressão não o revela. À mãe a cabocla assegura que os filhos seriam felizes, seriam grandes. Isso bastou a Natividade. A expressão *coisas futuras* percorre todo o romance.

A cabocla machadiana aparenta-se a outras profetisas da Antiguidade greco-romana. Os oráculos dos deuses eram revelados nesses priscos anos por vozes femininas - as sibilas. Seres excepcionais, escolhidos pelas forças superiores para a transmissão de herméticas mensagens, propunham tais enigmas de que eram portadoras à decifração humana. Que pensar da presença desse poder divinatório em Machado de Assis? Recurso épico para adensar a dramaticidade da narrativa? Não será somente isso. De qualquer forma, percebe-se que o romancista não recusa a possibilidade da intervenção do fantástico, nem

aqui nem noutras ficções. O mistério da vida e do homem não cabe em um par de olhos terrenos, numa visão friamente objetiva da matéria, e o nosso autor, cético e materialista, por vezes admite nos seus textos a intervenção do extra natural no cotidiano dos homens Como na atualidade o faz Saramago. Ele, que também se diz ateu e materialista, inventou uma Blimunda, com olhos capazes de penetrar a consciência da criatura em que seus olhos se fixam.

Os olhos de Flora, ainda em *Esaú e Jacó*, têm a meu ver estreita correspondência com os proféticos da cabocla, em sentido inverso, porém. Ou seja, se esta lia o futuro, os de Flora são incapazes até de decifrar o presente, perdendo-se em sonhos e perplexidades. Os seus, "eram olhos grandes e claros, menos sabedores mas dotados de um mover particular, que não era o do espalhado da mãe, nem o apagado do pai, mas mavioso e pensativo, tão cheio de graça etc." O conselheiro Aires, ao avaliá-la, qualifica-a estranhamente de "inexplicável". E, diante do questionamento de Flora que quer entender o adjetivo, Aires entra numa explicação que, com razão, a moça considera obscura. Flora, mulher indecifrável, perdido o olhar em Paulo e em Pedro, incapaz de ver qual dos dois corresponderia melhor ao seu desejo de afeto; não consegue vencer a cegueira de seus olhos insones, sempre abertos, porém incapazes de ver. Irá decifrar o mistério e resolver a sua charada já no além, sem forças para lutar e arriscar-se neste mundo.

Repare-se que, no caso dos romances machadianos, preferi personagens femininas (Iaiá Garcia, Capitu e Sancha, a cabocla e Flora), embora sejam de homens os olhos dos narradores e/ou comentadores, e os do autor. Talvez porque o enigma humano encarna-se de forma mais patente na personagem feminina. Na época de Machado, a mulher era ainda um ser prisioneiro de convenções sociais e do poder masculino, em busca da própria autonomia e realização. Na sua por vezes aparente fragilidade, a personagem feminina favorece a penetração do olhar crítico pois, quando inteligente e sensível, vive situações exarcebadas de conflito social e íntimo, mostrando-se capazes, ou não, de chegar à superação.

Dentro da escrita machadiana, tão povoada de referências clássicas, invoco para terminar a esfinge que se atravessou no caminho de Édipo: indecifrável; continua a desafiar o homem, incitando-o a descobrir o seu próprio mistério; acabará sempre por tragar os seus decifradores, incapazes de lograr a resolução do enigma.

Conclusões

Refletindo sobre os olhos das personagens machadianas, os seus modos de ser e de ver, é possível chegar a algumas conclusões:

1. Os olhos ocupam um expressivo espaço na ficção de Machado de Assis; porém o que neles importa não é o olhar em si, mas o que se oculta dentro dos olhos. Partindo de um elemento singular, chega o romancista a uma visão universal do homem e do mundo, transcendendo também o seu tempo e lugar.

2. Os textos machadianos mostram ainda o olho como insubstituível instrumento de comunicação entre os homens, mais completo e eficaz que a palavra. Em certos momentos, a linguagem dos olhos pode mesmo contradizer o significado das palavras e revelar o que elas silenciam.

3. A intenção da personagem, no geral, é ocultar o seu íntimo e, por tal razão, furta-se à devassa indiscreta do olhar alheio, cerrando, semi-cerrando, desviando os olhos para o horizonte, perdendo-os no nada... Ou utiliza tais processos para melhor penetrar a verdade íntima do Outro. Ambíguo poder: ocultação e desvendamento.

4. Quando o olhar da personagem alcança penetrar a intimidade interior do Outro, a reação é ambígua: por vezes, movida por uma certa delicadeza, dominada pelo medo de ser imprudente, cala-se e desmente com as palavras ou com o agir a mensagem dos olhos. Outras vezes, arrastada pela sede de saber, penetra "os refolhos da consciência alheia", sem preocupações ou escrúpulos.

5. Por tal razão explica-se a presença avassaladora da metáfora e também a supremacia do sugerir sobre o dizer, da tradução através de palavras obscuras e incompreensíveis em lugar do claro e direto discurso. Um mundo misterioso somente pode manifestar-se através de meias palavras, de um discurso enigmático ou, quando muito, buscando apoio em outras linguagens. Nesse nível, possível é verificar uma evolução: o emprego sempre mais urgente e significativo da metáfora é o resultado de um aprendizado e de um amadurecimento.

6. Paira sobre o texto em muitos momentos a presença indiscutível do autor: seja qual fôr a pessoa que enuncia, sua presença explicita-se através da coerência nos modos de ver, seus e das personagens, com muitas das quais ele comunga, utilizando-as afinal para expressar a sua maneira de ver o homem e o mundo em que vivemos.

Notas

1. Platão, "Fedro", *Diálogos,* vol. IV, tradução de Carlos Alberto Nunes, Universidade Federal do Pará, 1975, 250-d.

2. Gerd A. Borheim, "As metamorfoses do olhar", *in* Adauto Novais e outros, *O olhar,* S.Paulo, Companhia das Letras, 7ª reimpressão, 1999, p. 89.

3. Alfredo Bosi, *O enigma do olhar,* S.Paulo, Editora Ática, 1999, p. 48.

4.As citações foram extraídas dos 2 volumes de *Contos: uma antologia: seleção, introdução e notas de John Gledson,* S.Paulo, Companhia das Letras, 1998. Para os romances, utilizei o 1º volume da *Obra Completa,* Rio, Nova Aguilar, 1992.

5. Vejam-se alguns poucos exemplos: "Norberto chorava, arrepelava-se, construía planos absurdos ou terríveis..." (*Eterno!*); "...depois a tempestade subiu aos olhos e transbordou num verdadeito mar de lágrimas" (*A parasita azul*); "...as lágrimas tornaram, tão abundantes e impetuosas, que D. Paula achou de bom aviso deixá-las correr primeiro"(*D.Paula*); "...contou-me tudo com um riso de gratidão nos olhos" (*Singular ocorrência*) etc.

6. Freqüente em Machado o paralelismo opositivo, que contrasta dois olhares, neste caso o do marido e de sua mulher.

7. Alfredo Bosi, *op. cit.*, p.43: "Há personagens que melhor se chamariam pessoas".

8. Alfredo Bosi resume assim a atuação de Brás Cubas e Bentinho: "Mas a sua voz não soa com o mesmo timbre do desfrutador cínico que contou um dia por desfastio as suas memórias póstumas e encenou a própria impudência. As lembranças de Bento conservam o tom de malogro e esvaziamento que não esconde a fragilidade existencial do memorialista" *O enigma do olhar*, cit., p.37.

9. *Menos sabedores* implica uma comparação. Menos sabedores que os da mãe ou do pai? Ou o outro elemento comparativo é o remoto olhar da cabocla, que o narrador sorrateiramente traz à baila.

A Linguagem metafórica como recurso conceitual poético e narratológico em Dom Casmurro

Prof.ª Alba Olmi
Departamento de Letras e
Comunicação Social da UNISC

Como sabem os seus leitores e críticos, Machado de Assis possui uma clara predileção pela metáfora, criativa ou cristalizada, que ele não utiliza apenas como mero elemento retórico, ornamental, pelo contrário, a conduz para a estruturação de recursos conceituais para energizar temas, personagens e linguagem. Envolvido nas metáforas (ou metonímias e outras figuras como a personificação, entre outras) surge o humor, ora cômico-satírico ou sarcástico, ora lúdico, ora decisamente trágico. É dessas características conjugadas que nascem o estilo poético e o espírito machadianos, juntamente com as demais marcas lingüísticas que assinam sua prosa. Em se tratando de *Dom Casmurro*, embora visto unicamente do ângulo da linguagem figurada, é impossível não reconhecer, neste romance, um dos indiscutíveis sucessos da ficção brasileira.

Uma boa parcela dos críticos já se debruçou sobre esses aspectos, e a maioria desses críticos encontra neles interpretações e qualidades as mais diversas. No entanto, há também (são poucos, de fato) aqueles que consideram a linguagem metafórica de Machado de Assis com algumas restrições. É o caso de Paul Dixon[1] que encontra nas metáforas machadianas um quê de obsessivo, algo que transpõe o nível legitimamente poético da linguagem, caindo no campo de uma comparação "esticada" até o limite, Embora ele atribua esse defeito ao personagem Brás Cubas, infere-se que a crítica pode ser dirigida ao autor.

Ao analisar a "metáfora do trapézio", em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Dixon argumenta que o personagem-narrador recorre com freqüência à metafora, para aperfeiçoar suas descrições. A metáfora do trapézio parece-lhe bastante inédita, mas também hábil e capaz de sugerir uma certa ondulação mental, ou a alternância pendular de um assunto para outro. Contudo, no entender de Dixon, ao ampliar semanticamente a expressão, descrevendo o modo de ser dessa idéia "pendurada, bracejante e acrobática", Cubas estaria ampliando obsessivamente o sentido que ele quer atribuir à imagem, levando assim a metáfora até o limite da legítima linguagem poética, de forma que a comparação seria "esticada" até o ponto de cair na incongruência: a comicidade da situação anularia o conteúdo poético da forma metafórica.

Dixon sublinha também outras metáforas retiradas de *Memórias póstumas* que, na sua ótica, extrapolam o sentido, criando certas incongruências, inclusive de ordem sintática, que ele considera "ilegítimas", utilizando a terminologia de Carlos Bousoño[2], e até grotescas, em se tratando de linguagem poética. Para Dixon, a metáfora e a comicidade não se confundem, antes, se rejeitam, e cita, a esse respeito, a metáfora empregada por Brás Cubas que, ao lembrar o "caso Marcela", comenta ironicamente: "Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis." No entender do crítico, o paralelismo metafórico produzido pelos adjuntos adverbiais é inadequado devido ao verbo "amar", que pode reger "durante quinze meses", mas que destoa de "[durante] onze contos de réis."

O que Dixon considera uma comparação ilegítima parece nada mais que um desvio em nível de predicação, que se enquadra perfeitamente nos recursos de ordem sintática, estilisticamente empregados por Machado de Assis com extraordinária habilidade e raro bom gosto, criando um humor todo particular, porque envolvido no poético.

De fato, os casos de metataxe ou de metassemia, bem como os metalogismos, constituem recursos figurativos absolutamente legítimos que reordenam ou desordenam (dependendo do efeito pretendido pelo texto/autor) a expressão interna do texto e não se submetem, nem podem submeter-se, a regras ou normas limitadoras. Um conceito quase "normativo" (que lembra os preceitos retóricos) no emprego da metáfora parece aqui inconcebível.

Para Dixon, a poetização da prosa somente se preserva dentro dos limites retóricos. Ao sair ou ao afastar-se deles, cai-se no cômico, e o poético não tem mais espaço. O crítico argumenta ainda que a separação entre figuras poéticas e cômicas não é clara na prosa de Machado de

Assis e que um certo número de metáforas machadianas parece exemplificar a teoria de humor sustentada por Bousoño, segundo o qual uma substituição lingüística inadequadamente motivada passa a configurar o grotesco, o obsessivo, a rigidez. Na argumentação de Dixon:

> Parece que o protagonista-narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas* fica tão fascinado com a mecânica de sua retórica, que ele próprio parece tornar-se mecânico. Se eu puder empregar uma metáfora de minha criação, diria que Brás Cubas é um cientista excêntrico num laboratório equipado com artimanhas retóricas. Embora pareça ter um projeto válido a ser levado adiante, ele freqüentemente se distrai e se deixa levar pelo equipamento. Ao invés de servir-se delas como meio, as invenções [de que dispõe] tornam-se um fim em si mesmas." (Dixon, R., *op. cit.*, p.63)

Na verdade, a metáfora, de qualquer categoria, pertence a um paradigma, de forma que mesmo a mais ousada ou a mais inédita "é parte do sistema particular do poeta. Somente de um ponto de vista sintagmático é que a metáfora pode ser avaliada como eficaz [adequada] ou não."[3] Infere-se, portanto, que o valor da metáfora dependerá sempre de um ponto de vista contextual-situacional, estritamente ligado a um "sistema" particular que é do próprio autor e do contexto narratológico no qual está inserida e que somente desse ponto de vista poderá ser analisada, posto que o processo metafórico é "a manifestação de uma isotopia complexa."[4]

O interessante posicionamento de Dixon talvez se deva ao apoio teórico que ele busca em Bergson[5], cuja visão do humor é claramente atrelada à de comicidade, e à teoria de Bousoño que distingue a linguagem conceitual da linguagem humorística, postulando que - tanto para conseguir o humor cômico como também para alcançar um momento poético - é preciso recorrer a uma substituição lingüística. Por outro lado, sustenta Bousoño, a diferença entre os dois efeitos consiste na índole do que é transmitido pelo elemento substituto: "o substitutivo cômico nos dá a impressão de que exibe o grau da rigidez ou da mecanização do sujeito." (Bousoño, *op. cit.*, p.283)

Para Bergson, o cômico nasce da contemplação de algo rígida ou mecanicamente envolvido com o vital, e a linguagem-padrão conceitual seria "incapaz de produzir poesia ou comicidade, porque a descrição dessa rigidez ou mecanização pertencerá sempre à experiência individual e não à abstração do coletivo." (Bergson, op.cit., p.44). "Trata-se, pois, de um conteúdo anímico que, embora exista no sujeito, não deveria existir." (*Id.*, *ibid.*) O substitutivo poético, pelo contrário, "manifesta um conteúdo anímico realizado com toda legitimidade numa psique humana." (Bousoño, *op. cit.*, p. 283)

No entender de Bousoño, a linguagem conceitual é incapaz de lances poéticos e também incapaz de produzir comicidade, porque as dimensões sensoriais ou afetivas do tecido poético são tão poderosas a ponto de excluir, praticamente, o aspecto conceitual. A forma poética não poderia, pois, ser conceitual, porque a comunicação de conceitos é isenta, desprovida, em si, do elemento expressivo necessário para comunicar a experiência individual mais profunda[6].

No entanto, em inúmeros casos, na prosa machadiana encontramos conceitos revestidos de comicidade, uma não excluindo os outros. Trata-se certamente da sensibilidade carnavalesca de alguns personagens, assinalada por Dirce C. Riedel:

> Certos personagens de Machado, examinados na sua consciência de si e do mundo, têm sensibilidade carnavalesca (...) Rubião é um complexo de características carnavalescas: sua grandeza e sua nobreza estão na fronteira da queda e da abjeção; sua ânsia de domínio tangencia a humilhação de si mesmo; sua pureza beira a voluptuosidade; seu desprendimento se confunde com a publicação das suas virtudes (...)[7]

Alguns personagens machadianos, de fato, apresentam excentricidades e dissonâncias que repercutem e se revelam em sua linguagem, e que se visualizam em suas atitudes, conferindo à sua expressão lingüística essas "incongruências" ou esse "grotesco" assinalado por Dixon. Alcides Maya parece ter captado com sagacidade e finura esse aspecto machadiano, quando afirma:

> Um tristonho chancear é o processo permanente de Machado de Assis, que se deleita em revelar o ridículo ora numa paráfrase mordaz, ora numa

> redução folgazã da natureza e quase sempre na realidade individual, falha e má, indiretamente estudada, com profundez ímpia, sob aparências de sensatez, de virtude e dever. Daí ser classificado com razão entre os grandes humoristas (...) Partindo da opinião de que tudo é impostura e vaidade e praticando idêntico método na representação literária do mundo e da vida, todos destacam na mesma esfera e, entre eles, reivindicamos para Machado de Assis o direito e o poder de originalidade e profundez na concepção da natureza. Se aceitarmos a crítica de Stapfer, que reúne a todos os humoristas numa filosofia assentando na idéia do 'nada universal' e da 'farsa humana', concluiremos que o humorismo do escritor brasileiro é mais expressivo que o dos outros, como pessimismo, pois nesses, quem os lê, adivinha aqui e ali, sob os escombros que espalham, alicerces mal apagados de crença e percebe, entre os desconchavos e as incongruências, um critério que procura "desorientar de propósito e faz do paradoxo um instrumento de saneadora crítica." [meu grifo][8]

O crítico posicionamento machadiano, sua "crítica saneadora" diante do comportamento humano e da sociedade como um todo parece bem explicitado em *Dom Casmurro*, quando o personagem Marcolini, o velho e desencantado tenor italiano, conta a sua história da criação do mundo em forma de paródia/metáfora, pautado no padrão operístico. Segundo essa história/paródia, o livreto foi abandonado por Deus, ficando a execução nas mãos de Satanás, com todas as nefastas conseqüências possíveis, pois na ópera cabe tudo: "Também não se ouve o pau nem a pedra, mas tudo cabe na mesma ópera..."[9];

A título de breve exemplificação, lembremos aqui algumas metáforas do *Dom Casmurro* que podem explicitar melhor o nosso ponto de vista, posto que apresentam um caráter cômico-poético, mas também conceitual. Ao desejar confessar à mãe o seu amor por Capitu, evitando assim o seminário, Bentinho sonha alto: "... a minha imaginação era uma grande égua ibera; a menor brisa lhe dava um potro, que saía logo cavalo de Alexandre" (p.59).

Ao ver José Dias preocupado com sua ida ao seminário, Bentinho podia "compará-lo à vaca de Homero; andava e gemia em volta da cria que acabava de parir" (p.84).

É o mesmo José Dias que aconselha Bentinho a ter paciência, porque os estudos teológicos são importantes, mesmo que não se torne padre: "Para a viagem da existência, irá ungido com os santos óleos da teologia"(p.85).

Bentinho costuma pedir com freqüência a ajuda de Deus e, em troca, promete muitos Pai-nossos que nunca reza: "Eram mais de 2000 [Pai-nossos]; onde iam os antigos? Não paguei nem uns nem outros, mas saindo de almas cândidas e verdadeiras tais promessas são como a moeda fiduciária - ainda que o devedor as não pague valem a soma que dizem" (p.94).

O amigo Escobar possui "idéias aritméticas" e argumenta a respeito do valor dos números, contrapondo-os às letras do alfabeto que para ele não possuem a mesma utilidade. A reação de Bentinho é imediata e metafórica: "Criado na ortografia de meus pais, custava-me a ouvir tais blasfêmias, mas não ousava refutá-lo" (p.120).

Temos aí a superposição de belas metáforas, simples e complexas, criadas por símile ou substituição, em que convivem harmoniosamente o grotesco e o sublime, onde autor e personagens nos descortinam a sua visão de mundo através do cômico e do poético, que deixa entrever o conceitual ao lado da experiência individual.

Se ainda atentarmos para a configuração psíquica dos personagens, embora nos limitemos ao romance *Dom Casmurro*, veremos figuras humanas angustiadas por problemas existenciais que têm por base uma série de "incongruências" e uma longa teoria de "substituições", algumas criadas pelas circunstâncias, outras urdidas pelos próprios personagens.

A começar por Dom Casmurro, "substituição-transformação" amarga e taciturna do jovem Bentinho, veremos, por suas próprias palavras, que ele não passa de um fantasma de si mesmo. Embora tendo substituído a antiga casa de Engenho Velho com uma cópia fiel, a réplica não lhe traz o passado, porque ele próprio não está lá, a não ser quando dá forma, pela palavra escrita, às suas recordações agridoces. Ele sabe que somente a palavra, gesto endereçado ao outro, o seu leitor, é a única força capaz de exorcizar seus tormentos: "Há dessas reminiscências que não descansam antes que a pena ou a língua as publique"[10],

comenta o narrador.

O mesmo Bentinho é a substituição viva do irmão natimorto, e é Bentinho que vai substituí-lo no Seminário. A idéia de Dona Glória adotar um órfão e oferecê-lo a Deus em lugar de Bento, configura outra substituição que se realiza com a aceitação (embora reticente) de D. Glória. Trata-se de uma tripla substituição, porque se substitui Bento a um estranho e porque a idéia ainda é de outro, (Escobar) que se substitui a Dona Glória nessa possível alternativa de uma barganha com Deus, para livrar Bentinho do seminário.

Antes desse episódio, para solucionar o problema de Bentinho e, ao mesmo tempo, aliviar a consciência de D. Glória, é José Dias que sugere a ida ao Vaticano para pedir a dispensa papal: uma atitude substitutiva que deveria ser tomada por D. Glória e não pelo agregado.

É novamente Bentinho, que parece não possuir ainda uma clara identidade, a descobrir o amor que sente por Capitu somente quando José Dias o "denuncia a ele mesmo" (se substitui ao próprio Bentinho). Tudo se passa como num processo osmótico.

Inclusive as desconfianças sobre o caráter de Capitu são quase sempre "filtradas" pelas palavras de outros: José Dias ou Prima Justina. É sempre alguém substituindo alguém. Bentinho precisa ver pelos olhos dos outros e ouvir pelos ouvidos alheios.

É ainda José Dias que se faz passar por médico homeopata - se substitui a outro - quando chega pela primeira vez à casa do Engenho Velho. E temos ainda Ezequiel, suposto filho de Escobar, e portanto bastardo, que vem "substituir" o filho "legítimo" de Bento Santiago, ainda que seja apenas na sua mente descontrolada pelos ciúmes doentios.

Outro exemplo "paradigmático" o temos quando Bentinho, agora já completamente convencido da traição de Capitu, decide suicidar-se. Logo, num súbito impulso assassino, resolve, e tenta, envenenar o filho. No processo das substituições, afinal, ele decide que somente Capitu deve ser castigada.

No final do romance, Ezequiel já está morto e enterrado perto de Jerusalém. Em seu túmulo há uma inscrição retirada do seu homônimo, o profeta Ezequiel: "Tu eras perfeito nos teus caminhos". À inscrição parcial, o pai acrescenta, com suprema ironia, o resto que consta da Vulgata: "desde o dia da tua criação". Qual seria o dia da criação de Ezequiel, pergunta-se Dom Casmurro.

Diante desses episódios, dessas substituições que se repetem ao longo da obra, parece possível traçar um paralelo entre aquelas e as substituições lingüísticas configuradas pela isotopia metafórica ou pela comparação explícita, e que, mesmo quando "esticadas até o limite do legítimo fazer poético", reforçam lingüisticamente o que a narrativa já delineou pela trama, justificando sua presença não como mero ornato retórico, mas como sustentação de todo um perfil psicanalítico dos personagens e de suas ações e atitudes, em nada diminuindo - muito pelo contrário - a tessitura poética do romance.

As metáforas, presentes em abundância em *Dom Casmurro,* nos fazem refletir sobre o fato de que são elas um importante elemento que afeta e revela o modo pelo qual se percebe a realidade, se pensa e se age. Dessa forma as metáforas encontram um amplo espaço numa teoria semiótico-semântica, uma vez que elas envolvem tanto a atividade lingüística renovadora do código, quanto o valor cognitivo. O êxito da metáfora não dependerá, pois, de regras e convenções, mas da interpretação que os sujeitos fazem dentro de um contexto, aqui claramente literário, mas que também pode ser sociocultural. M.B.Dagut define bem esse último aspecto, quando argumenta que

> ... the framework of "possible" metaphors for any given language is determined by a combination of the accumulated cultural experience of the members of that language-community and the "institutionalized" semantic association of the items in their lexicon (either separately or in combinations), the latter being themselves the outcome of the collective effort to classify cultural experience by verbalization[11].

Para Paul Ricoeur[12], o significado da metáfora nasce da ruptura entre denotação e conotação, de modo que a figura deixa de ser um enigma a ser interpretado, para tornar-se a solução. Uma solução que Machado de Assis encontra em cada página de sua narrativa, legitimando a

inclusão, em sua prosa, de um processo metafórico que conjuga uma teoria das operações mentais e psíquicas com uma teoria dos campos lingüísticos.

É dessa fusão que nasce o humor em todas as suas nuances, desde a comicidade até o trágico, onde a metáfora, longe de ser uma finalidade em si, torna-se meio de estruturação de toda a narrativa, conferindo ao *Dom Casmurro* coerência e poesia, além dessa vitalidade centenária que nos "obriga" a voltar sempre, e com uma profundidade cada vez maior, para esta obra imortal, descobrindo nela valores sempre novos e que talvez não tenham sido ainda suficientemente estudados.

Notas

1. Paul B. Dixon, "Vehicle, driver and passanger: Machado de Assis's metaphoric humor", *Luso-Brazilian Review* 29, 2 (Board of Regents of the University of Wisconsin System,1992) 59-65.

2. Carlos Bousoño, *Teoria de la expresión poetica.* Madrid, Gredos, 1952, p.276-292.

3. Raymond Van den Broeck. "The limits of translability exemplified by metaphor translation", *Poetics Today* 2, 4 (Porter Institute for Poetics and Semiotics. Tel Aviv University, 1981) 73-87.

4. A.J. Greimas, *Semântica estrutural: pesquisa de método.* São Paulo: Cultrix, 1973, p.128-135. Apesar de sua abstração, a definição de Greimas dá perfeitamente a idéia de identidade ou semelhança de conteúdo e propriedades, embora o aspecto de superfície (a forma) seja totalmente diferente.

5. Henri Bergson, *Le rire: essai sur la significacion du comique.* Paris, Presses Universitaire de France, 1962.

6. Para Bousoño, a linguagem-padrão, no sentido de conceitual, é incapaz de poesia e também incapaz de comicidade, porque a descrição (representação) dessa rigidez ou mecanização pertencerá sempre ao reino da experiência individual e não à abstração coletiva. A mecanização pertenceria assim à *parole*, incrustada no denominador comum da vitalidade que pertence à *langue*. Em suma, para o crítico espanhol, os recursos da comicidade se opõem terminantemente aos recursos poéticos, embora possam pertencer às mesmas categorias lingüísticas.

7. Dirce Cortês Riedel, "Razão contra sandice", *Machado de Assis. Antologia e Estudos.* (Org. Alfredo Bosi *et al*.), São Paulo, Ática, 1982, p.397.

8. Alcides Maya, "Algumas notas sobre o humor", *Machado de Assis. Antologia e estudos*, (Org. Alfredo Bosi *et.al*.), São Paulo, Ática, p.344-345.

9. Joaquim Maria Machado de Assis. *Dom Casmurro*. São Paulo, Abril, 1981, p.17.

10. *Id*. , *Ibid*., p.81.

11. M.B. Dagut, "Can 'Metaphor' be Translated?", *Babel* 22, 1, (Féderation Internationale de Traducteurs - FIT, Gerlingen, Allemagne Fédérale, 1976) 32.

12. Paul Ricoeur, "O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento", *Da metáfora*. (Org. Sheldon Sacks), São Paulo, Pontes/EDUC, 1992, p. 145-160.

A metáfora do mar em *Os sertões*, de Euclides da Cunha

Gínia Maria Gomes
Professora de Literatura Brasileira no Departamento
de Letras Clássicas e Vernáculas do Instituto de Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

A imagem do "mar" é recorrente em **Os sertões**, cujo espaço é constantemente sobredeterminado com atribuições relativas a ela. Entre os recursos utilizados para a representação dessa imagem destaca-se o processo metafórico[1]: o olhar que vê, na busca de apreensão do objeto, transpõe as qualidades específicas do mar para aquilo que tenta descrever. Com isso, lhe confere novos sentidos, o que contribui para destacar o caráter plástico do que é visto.

Na primeira parte - "A Terra" -, a narrativa já está impregnada de expressões cujo eixo semântico está centralizado na imagem do mar: "onda", "ondear" e "ondular" são as que estão em destaque. Semanticamente, vem do latim *"unda"*[2]: "água (em movimento); água em geral, água (do mar), mar". A raiz semântica aponta para a presença do mar nesses termos. Assim, o olhar que vê impregna o objeto com qualidades que não estão nele: na terra excicada, nos morros crestados, no espaço dominado pelo sol, ele divisa o movimento das águas, o que indicia a constante utilização de "onda", "ondear" e "ondular". O processo metafórico, ao aproximar elementos diferentes, enriquece o objeto com propriedades que não lhe são inerentes. "A terra" é marcada por esse recurso. O viajante, no alto da Favela, contempla as montanhas que circundam o arraial:

> A Canabrava, a nordeste, de perfil abaulado e simples; a do Poço de Cima, próxima, mais íngreme e alta; a de Cocorobó, ondulando em seladas, dispersa em esporões (...)[3].

Aqui, é a montanha "ondulando em seladas"; mais adiante, é em uma atmosfera marcada pelo calor que a metáfora marítima aparece:

> a atmosfera junto ao chão vibra num ondular vivíssimo de bocas de fornalha em que se pressente visível, no expandir das colunas aquecidas, a efervescência dos ares; e o dia, incomparável no fulgor, fulmina a natureza silenciosa, em cujo seio se abate, imóvel, na quietude de um longo espasmo, a galhada sem folhas da flora sucumbida.[4]

No trecho, destaca-se uma natureza abatida pela canícula: de um lado, o "dia" a "fulmina" e, de outro, estão os seus efeitos destruidores, pois a "abate", fazendo-a sucumbir. Nesse contexto sobressai-se o "ondular", que estando semanticamente vinculado à água, impregna o espaço de elemento diverso daquele que o constitui. Com isso, o caráter visual é destacado: a atmosfera adquire concretude, dando lugar ao movimento que, avassalador e contínuo - "ondular" - abarca toda a natureza.

A imagem aquática também está manifesta nos verbos "mergulhar" e "emergir", presentes na abertura de **Os sertões** (final do 2º parágrafo). Imediatamente relacionados à água - do latim *"mergus"* e *"emergo"*[5] - , da mesma forma que os recém-analisados, impregnam o contexto de movimento. No início da trajetória, é o olhar do viajante que executa o duplo gesto:

> o olhar, livre do anteparo de serras que até lá o repulsam e abreviam, se dilata em cheio para o ocidente, mergulhando no âmago da terra amplíssima lentamente emergindo num ondear longínquo de chapadas...[6]

Esse recurso - sobredeterminar uma natureza árida com imagens aquáticas - percorre **Os sertões**. Se em "A terra" o apelo a essas imagens é dominante, não deixa de estar presentes nas outras partes da narrativa. No entanto, elas trazem um componente novo: além de serem utilizadas para se referir à natureza, são também empregadas para apreender o movimento dos homens. Em todas as expedições se repetem cenas cuja evolução reproduz as ondas do mar, no seu contínuo avanço e recuo. Na Serra do Cambaio, os expedicionários surpreendidos pelos jagunços, se desorganizam e o conjunto é captado através das imagens marítimas:

> vagas humanas raivando contra os morros, num marulho de corpos, arrebentando em descargas, espadanando brilhos de aço, e estrugindo em estampidos sobre que passavam, estrídulas, as notas dos clarins soando a carga.[7]

Os aspectos plásticos e sonoros destacam-se na cena. A visualidade do movimento das ondas aparece

imediatamente: os homens que se arremessam contra os morros se transformam em "vagas humanas"; essa similaridade é reforçada com "marulho de corpos". O aspecto sonoro também está em evidência: primeiro, a incidência de vocábulos em que predominam os fonemas /r/, /m/ e /s/, reproduzindo o som do mar, alternando-se entre força e suavidade; depois, a utilização de termos com forte carga sonora: "raivando", "marulho", "descarga", "estrugindo", "estampido", "estrídula" e "soando". A imagem plástica que desencadeia a cena é logo substituída pela sonora. A visualidade, no entanto, não se perde, posto estar intrínseca na sonoridade. Ao se ouvir os sons do mar o caráter plástico é atualizado, o que contribui para que o leitor veja além do dito: as dificuldades da ascensão são reforçadas no movimento de avanço/recuo indicado na metáfora marítima.

Na "debandada" da Expedição Moreira César, os últimos combatentes se reúnem em torno dos quatro *Krupps* de Salomão da Rocha, que constituem um obstáculo à investida dos jagunços. Repulsados, eles retornam à carga:

> De encontro aos quatro Krupps de Salomão da Rocha, como de encontro a uma represa, embatia, e parava, adunava-se, avolumando, e recuava, e partia-se a onda rugidora dos jagunços.[8]

Antes de enunciar a metáfora - "onda rugidora dos jagunços"- o movimento se expressa nos verbos, que dimensionam o avanço/recuo da onda. Por outro lado, esta é a característica do jagunço: recuam, para logo repetir a investida, reproduzindo a contínua evolução das ondas. Na quarta expedição, o narrador deixa evidente o processo ao recorrer à comparação metafórica:

> Os inimigos, que rolavam de todos os lados, foram repelidos para todos os lados. Para voltarem horas depois, e serem ainda rechaçados; e retornarem, passado breve intervalo, e serem novamente repulsados - intermitentemente, ritmicamente, feito o fluxo e refluxo de uma onda, batendo, monótona, os flancos da montanha.[9]

Em "O assalto", para captar o deslocamento dos expedicionários que, ao deixarem a Favela, se desorganizam completamente, novamente faz uso da metáfora marítima:

> Dez batalhões despencaram, de mistura pelos cerros abaixo. Atulharam as baixadas. Galgaram depois as ladeiras que os apertam. Coalharam o topo das colinas; e desceram-nas de novo, ruidosamente, em tropel - para novamente investirem com as que se sucedem indefinidamente por toda a banda - num ondear de vagas humanas, revoltas, desencadeada, estrepitosas, arrebentando nas encostas, espraiando-se nas planuras breves, acachoando em tumulto nos declives, represando-se comprimidas nas quebradas...[10]

Todo o movimento é captado na metáfora, que aponta, primeiro, para a desordem que se instaura na investida - "vagas humanas, revoltas"; a seguir, é o ímpeto da evolução que aparece - "desencadeada, estrepitosa, arrebentando nas encostas" - de forma similar às ressacas do mar, quando o movimento rítmico é substituído por vigorosas "arrebentações"; depois, um breve "espraiar-se", quando as ondas desaparecem, e, finalmente, "represando-se comprimidas nas quebradas" deixam implícito que o movimento tem continuidade. É justamente a incessante evolução dos expedicionários, bem como o deslocamento inócuo por eles efetuado, que a metáfora parece ressaltar: o tumulto da onda "revolta" se reproduz indefinidamente, sem nenhuma efetividade.

O estertor da insurreição ainda acarreta surpresas. Em "Os últimos dias", os jagunços, já sem nenhuma esperança, conseguem fôlego para a iniciativa dos ataques e deslumbram o adversário. Para mostrar o desdobramento dos sertanejos, que heroicamente investem contra os adversários situados em diferentes pontos, o narrador constrói uma cena valendo-se das metáforas marítimas:

> Era como uma vaga revolta, desencadeando-se num tumulto de voragem. Repelida pelas tranqueiras avançadas de leste, refluía numa esteira fulgurante de descargas na direção do Cambaio; arrebentava nas encostas que ali descem, clivosas, para o rio; recebia, em cima e em cheio, a réplica das guarnições que os encimavam, e rolava, envesgando para o norte, acachoando dentro do álveo do Vaza-Barris, até se despedaçar de encontro às paliçadas que naquele sentido o represavam; volvia vertiginosamente ao sul; viam-na ondular, célere e agitante, por dentro do arraial, atravessando-o e logo depois marulhar, recortada de tiros, na base dos primeiros esporões da Favela; saltava de novo para o leste, torcida, embaralhada, estrepitosa - e batia a esquerda do 5° da Bahia; era repelida; caía adiante sobre a barreira do 26^{0} , era repelida; retraía-se daquele ponto para o centro da praça, infletindo, serpeante, rápida, e quebrava-se, um minuto depois, sobre a linha negra; passava indistintamente, mal vista ao clarão fugaz das fuzilarias, e corria mais uma vez para o norte, chofrando os mesmos pontos, repulsada sempre e atacando sempre, num remoinhar irreprimível e ritmo de ciclone... Parava. Súbita quietude substituía o torvelinho furioso. Absoluto silêncio descia sobre os dous campos.[11]

A maioria das expressões relacionam-se com o mar. Uma comparação metafórica abre a cena: "Era como uma vaga revolta, desencadeando-se num tumulto de voragem". Aqui, já ficam definidas as condições turbulentas do mar, base da comparação, o que viabiliza as várias direções do curso das ondas. Essas qualidades são transferidas para os lutadores, mostrando a força avassaladora que empregam na investida. A imagem marítima propicia uma vigorosa representação do deslocamento vertiginoso desses heróis anônimos. Os verbos exprimem o avanço/recuo das águas. Observe-se a sequência "repelida", "refluía" e "arrebentava", na qual esse aspecto é fortemente ressaltado. A cada novo curso, as ondas repetem o movimento. Os verbos, substantivos e adjetivos relacionados ao mar e às águas predominam. Na cena, essa evolução está em primeiro plano, não obstante as referências à luta.

Além de perceber as ações humanas através das imagens marítimas, o narrador também as emprega para revelar os sentimentos dos expedicionários. A comitiva do general Carlos Eugênio se surpreende com as "páginas de protestos"[12] inscritas nas paredes dos casebres por onde passava. Elas representavam "o sentir dos que o haviam gravado" (OS, p 502). O narrador nelas se detém, fazendo algumas observações sobre o que vê. Finaliza com a imagem da onda:

> A onda escura de rancores que rolava na estrada chofrava aqueles muros, entrava pelas casa dentro, afogava as paredes até ao tecto...[13]

Aqui, a metáfora, vinculada a "rancores", dá concretude ao substantivo abstrato. A "onda escura", avassaladora, deixa suas marcas. A imagem parece ressaltar a avalanche dos "rancores" que, percorrendo as estradas, irrompe pelas casas e vai de encontro às paredes, "afogando-as". O caráter sonoro do fragmento, com a predominância de vocábulos com a incidência do fonema /r/, reforça a imagem, atribuindo-lhe concreção, qualidade que não lhe pertence.

Os trechos selecionados não esgotam a recorrente utilização de imagens marítimas, seja para apreender a natureza, seja para captar as ações ou os sentimentos humanos. Esse contínuo apelo põe em foco as marcas do narrador/ensaísta que, oriundo do litoral, impregna a narrativa com um arsenal imagético relativo ao seu próprio contexto. Parece que a profecia de Antônio Conselheiro - "(...) então o certão virará praia e a praia virará certão"[14] - de alguma forma se realiza: enquanto o sertão realidade não se transforma, permanecendo imune à profecia, o sertão texto a concretiza. A proliferação de imagens semanticamente relacionadas a mar a cumprem.

Notas

1. Aqui se incluem as comparações metafóricas e as metáforas.

2. NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da Língua Portuguesa**. 1.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, Livraria Machado, Livraria Leite, Livraria Briguiet, Indústria do Livro, 1932. (verbete **onda**)

3. CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Ed. crítica organizada por Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Brasiliense, 1985.

4. Idem, p. 110-11.

5. CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. (verbetes **mergulhar e emergir**)

6. CUNHA, Euclides da. Op. cit., p. 91-2.

7. Idem, p. 302.

8. Idem, p. 365.

9. Idem, p. 427.

10. Idem, p. 448.

11. Idem, p. 529.

12. Idem, p. 529.

13. Idem, p. 502.

14. Idem, p. 223.

A mulher e a casa: representações do envelhecer em Helena Parente Cunha

Angélica Soares

Em *A casa e as casas,*[1] três contos que se voltam para lembranças de mulheres idosas permitem acompanhar diferentes modos de recriação do relacionamento entre a mulher e a casa, numa gradação que vai da completa inserção da protagonista na ideologia patriarcal, de A casa é a casa; passando por um momento de ruptura, ainda não satisfatório, em Irinéia e Dona Luísa, para em A festa atingir-se a transformação de percepção da realidade pela mulher. O questionamento de papéis sociais pré-fixados pelo sistema essencialista de sexo-gênero e o da situação dos idosos em nossa sociedade alicerçarão a leitura dos contos.

No discurso heleniano, o trabalho estetizante da linguagem, intensificando o caráter ficcional do texto, paradoxalmente intensifica sua intenção questionadora de valores já cristalizados nas sociedades modernas e falocêntricas.

Em A casa é a casa, a protagonista está de tal forma acoplada à casa, que nela se funde e com ela se confunde, na estruturação aliterativa, aditiva, reflexiva e reiterativa do discurso de Helena Parente Cunha: "Cinqüenta anos de duradouro durante repõem camadas sobre as camadas. Os tijolos e os troncos e as hastes e a coluna dorsal se pertencem, na simultaneidade das horas e dos frisos" (p. 17).

E a que conduz essa identificação total com o espaço doméstico, no qual realizar-se como "rainha do lar" era o máximo que podia almejar a mulher, num estágio de sua história, onde a voz e as leis eram apenas masculinas? Acrescente-se que, nesse contexto, devido ao império absoluto do sistema essencialista e universalizante de sexo-gênero,[2] a mulher vivia desconhecendo conflitos e/ou contradições em sua relação com o outro sexo. Tentemos responder a essa questão, observando a construção e a linguagem do conto.

Chama-nos a atenção, de imediato, o fato de o narrador acompanhar, oniscientemente, cada passo das memórias da protagonista (que não tem voz), alternando a rememoração dos principais acontecimentos, feita em terceira pessoa (como por um coadjuvante), com falas que aparecem em itálico, recuadas na página. Assim se marca o jogo entre uma visão que se identifica com a da protagonista e outra, a das "amigas" que a todo o tempo procuram persuadi-la a mudar para um apartamento "*mais prático e mais moderno"* (p. 14) com mais segurança (a casa é invadida por ladrões) e com a possibilidade de desfrutar da companhia das "amigas" e da qualidade de vida de um bairro localizado junto à orla marítima. Mas, como a própria casa, a protagonista permanece irremovível: "A casa era uma casa. Útero e concha nas flutuações da solidez (...) Cinqüenta anos durante. Estar, ela estava. Durante e depois (...) A casa era uma casa. E ela estava" (p. 13).

O paralelismo que alicerça a alternância das falas do narrador e das "amigas" parece-nos contribuir para o sentido de permanência de situações que se repetem sempre iguais, intocáveis, impassíveis e resguardadas contra possíveis transformações, no espaço "sacrossanto do lar".

Imagens de solidificação e de cristalização de hábitos e atitudes juntam-se à estruturação paralelística, motivando-nos a reflexão para a domesticação histórica da mulher: processo sustentado, não raramente, por "pseudo-privilégios"[3] que lhe facilitavam assimilar o culturalmente estabelecido pelo sistema androcêntrico de poder, como se fosse "natural", isto é, próprio de sua natureza biológica. Essa natureza seria responsável pela fragilidade, submissão e passividade, que deveriam caracterizá-la como feminina.[4]

A separação e a oposição entre a esfera pública (do masculino) e a privada (do feminino), que caracteriza a política do espaço no referido sistema, sempre se encarregou, por sua vez, de garantir a conjugalidade como uma relação entre dominada (a esposa) e dominador (o marido), sendo a "casa" o lugar da consistente proteção e da inserção perfeita do corpo da mulher, em inteireza e identificação:

> Cinqüenta anos de viver tão onde, inserem o corpo e as concernências nos desvãos e na terra plantada ao redor de morar. (p. 15)
>
> .....
>
> Cinqüenta anos de caminhar durante as mesmas tábuas do assoalho, deixam os pés pertencentes aos graus do chão. Fibra e pó e sola se convertem na substância unânime. (p. 16)

Note-se que, sintomaticamente, a protagonista não recebe um nome, configurando-se como personagem-tipo, representante da mãe de família na classe burguesa, parte integrante da propriedade, onde: "Permanecendo, ela fica em meio às paredes fecundas e às emergências do jardim e às ressonâncias do quintal. Durante e depois. Estar é repleto. A casa é a casa. E estando, ela é" (p. 18-19).

Ser e estar já não se distinguem, onde "morar é mais redondo" (p. 14). E a tal ponto "redondo" que se fecha na circularidade da aparente completude, assentada em perenidades, certezas e consistências, tornadas intocáveis por estratégias androcêntricas de poder.

No final do conto, coerente com a falta de perspectivas para a mulher além da "casa", a protagonista, tendo sido levada a deixá-la, já não se reconhece, torna-se estrangeira para si mesma, desenraiza-se, enlouquece. "A casa é a casa", a mulher é a casa.

No segundo conto por nós selecionado – Irinéia e Dona Luísa –, a casa é focalizada como espaço de opressão, que Luísa, a protagonista, desejava ultrapassar desde a infância, quando já pressentia "ocultas fendas" (p. 47) por onde exercitar fantasiosamente sua liberdade.

Estar, para a menina Luísa, era contingente, longe do sentido de ser, longe de: "Querenças de mar, impulsos de extrapassar, arremessos de ir sem vir. O horizonte acenando por além dele" (p. 49).

Sendo dividida em dois tempos, a narrativa impregna-se de dramaticidade. No primeiro tempo (infância, adolescência e juventude de Luísa), diálogos entre ela e o pai repressor (Antônio) ou entre ela e a professora Irinéia (autoritária e reduplicadora das leis patriarcais), dinamizam o desenrolar da trama, em seu sentido de amostragem de um sistema educacional coercitivo. Resta ao narrador situar Luísa em suas fugas imaginárias:

> – Boa tarde, Antônio.
>
> – Minha filha, trate seu pai com respeito. Venha aqui imediatamente. Você vai aprender a ter educação de qualquer maneira. Vou lhe dar uma surra de cinturão e nunca mais quero ouvir queixas da escola.
>
> Mar, ninho, borboletas amarelas duas. Tudo quebrado? A espera se prolongava nos pedaços recolhidos aquém do traçado da margem. (p. 48)

Através da aceleração no tempo da diegese, Helena Parente Cunha investe numa estruturação antitética que põe em tensão interdição e transgressão; sendo esta pontuada, finalmente, na despedida de Luísa (que sugere sua primeira fuga), sem o tratamento respeitoso exigido, a todo o momento, por D. Irinéia e Sr. Antônio, em conformidade com o código comportamental: "– Adeus, Irinéia. Adeus, Antônio" (p. 49).

O desejo transgressivo de Luísa já insinua, neste conto, a situação de *ex-centricidade* da mulher, conforme descrita por Linda Hutcheon,[5] sua gravitação em torno da realidade histórica e material do masculinismo; o que viria a ser enfrentado fortemente pelos feminismos dos anos pós-modernos, através do desafio à noção de centro, em suas diversas conformações, uma vez que a centralização sempre esteve vinculada aos conceitos de eterno e universal.

Fugindo de casa, Luísa contesta a autoridade instituída. Na ultrapassagem dos limites autoritários, fica o reconhecimento do poder como base da política de relações sociais entre os sexos, que mantêm hierarquias polarizadoras, pelas quais a mulher representa o pólo negativo. Isto "porque o centro utilizado para funcionar como pivô entre opostos binários sempre privilegia um dos lados: branco/negro, homem/mulher, eu/outro, intelecto/corpo, Ocidente/Oriente, objetividade/subjetividade...[6]

No segundo tempo do conto, a menina Luísa se torna Dona Luísa. É o tempo da velhice, quando se reinstalam as relações de poder através da atuação de uma acompanhante, que controla todos os passos e os desejos da protagonista. Proporcionalmente aos reinvestimentos nas proibições, mobilizam-se os impulsos transgressores no dinamismo psíquico de D. Luísa; o que o narrador nos transmite ludicamente pela desautomatização do uso de ir e vir:

> – A senhora não pode sair com os braços de fora. É preciso agasalhar bem as costas e o peito.
>
> – Dona Luísa, não esqueça que a senhora tem quase noventa anos e não pode mais sair sozinha.
>
> – (((((((((((.
>
> De pé, junto da porta aberta, ela se deixa penetrar pelas luzes do dia incidente nas ocultas ultrapassagens. Os cabelos grisalhos, pousados de duas borboletas

> amarelas. Desígnios e querenças de novo e renovado ir e vir. Ir e ires. Vir nem vires. Onde é o mais distante da tarde amanhecida? Augúrios e certezas da chegada do dia adiado. Começo de começar.
>
> – D. Luísa saiu de casa sozinha outra vez e ainda não chegou. Você sabe aonde ela pode ter ido?
>
> – O que teria acontecido que ela ainda não voltou? Por que Dona Luísa não voltou? (p. 50)

Na recriação poética heleniana, o instante da fuga que, na juventude, se metaforiza em "Tardes prematuras no começo da manhã" (p. 49) retorna, na velhice, pela forma do particípio (um passado de liberdade já vivenciado, que Luísa quer refazer) da "tarde amanhecida" (p. 50). Assim se reelabora, literariamente, o fenômeno inconsciente do reconhecimento, da "sobrevivência de imagens passadas",[7] da memória do que na vida de Luísa se fez sempre essencial: sua liberdade de ser e, com ela, de não estar confinada às paredes da casa.

Em *A casa e as casas*, o terceiro conto voltado para representações do envelhecer, intitulado A festa, aponta para uma forma mais bem realizada de vida durante a velhice, pelo exercício da jovialidade, que rompe com os estereótipos sobre a idade avançada. Se se perdeu a juventude , mantém-se dela o modo de ser jovial, capaz de sonhar e de viver produtivamente cada dia, porque, segundo a "velhinha-do-laço-de-fita", a protagonista do conto: "O dia começa todos os dias" (p. 74).

A narrativa se inicia com a chegada da "velhinha a mais" ao asilo de velhos, no qual se reconhece o "casarão" como espaço de "Solidão nas solidões", (p. 69) onde tudo é sempre igual. Instaura-se, com sua entrada, a diferença: "Os velhinhos iguais olham o laço desigual" (p. 69). O laço de fita verde no alto da cabeça projeta-se como índice da transformação do espaço e das relações entre os velhos, que será produzida pela protagonista, para quem a velhice é o tempo da soma, dos projetos certos para os "incertos calendários" (p. 73).

Com base na elaboração antitética, tão marcante no estilo da Autora, vão-se delineando as diferenças entre ações e reações da velhinha e as dos velhos do "casarão", alicerçadas na "Monotonia de alternâncias, na seqüência de gestos e na sucessividade dos horários" (p. 70). Até que a liderança da protagonista se inscreve no texto pela vitória do "Desigual sobre os iguais" (p. 71).

> A velha do laço-de-fita verde planta sementes de girassóis no jardim do casarão. Os velhinhos reunidos escutam a velhinha dizendo que eles devem tomar banho todos os dias e comer a sobremesa de sua escolha, após cada refeição e ver os programas preferidos na televisão até a hora que quiserem. (p. 71)

Ao invés da passividade, a atividade; ao invés de sujeitada, a protagonista age como sujeito capaz de transformação e revigoramento do tempo e do espaço, positiva e construtivamente. Assim se estrutura, no conto, uma imagem de mulher que põe em questão, ao mesmo tempo, o essencialismo do sistema de sexo-gênero, bem como parâmetros ideológicos, que servem de apoio para a consideração e o tratamento dos velhos como pessoas física, moral, afetiva e sexualmente inferiores e improdutivas: "Todos os dias, o velhinho do boné se senta perto da velhinha-do-laço-de-fita-cor-de-rosa. As cores mútuas na hora acertada (...). Novo brilho de cor instaurada, no sorriso macio" (p. 71).

Com a velhinha, a quem presenteia uma fita nova, da cor de seu boné, o velhinho vive, mais intensamente, seus últimos dias de vida – amostragem metonímica da convivência possível e fortalecedora da subjetividade e da socialidade, que tornariam a velhice mais prazerosa.

Na relação amorosa compartilhada pelos velhinhos desmistifica-se o preconceito da assexualidade dos idosos, sustentado por desconhecimento científico de fatores biológicos e psíquicos, aliado a falsos moralismos. Dessa forma, se recupera o sentido do erotismo como busca incessante da continuidade do ser, da superação, embora fugaz, da descontinuidade, responsável pelo isolamento, pela solidão, pelo abismo que nos separa, em nossa diferença:[8]

> As rugas da mão do velhinho conhecem as rugas do rosto da velhinha. (...) Encontro de reconhecidos caminhos de desejos podidos ou que não puderam chegar a serem sidos. Círculos recompostos, na rotação dos dias e das esperas recuperadas. (p. 71-72)

No texto musicalmente construído (pelo trabalho com o ritmo e com as aliterações), instala-se, na fala do narrador, a magia lírica da atuação construtiva e agregadora de Eros. Na mensagem heleniana, a velhice não tem que estar forçosamente regida por Thanatos, como uma fase da vida não producente, sem brilho e sem cor; uma fase de espera, muitas vezes prematura, da morte, guiada por estratégias sócio-econômicas,

segregadoras dos velhos em asilos, agenciadores de sua despersonalização, reificação e alienação.

A agilidade do discurso heleniano, decorrente do investimento no essencial e em modalidades sugestivas de organização fono-morfo-semântica e sintática da língua, recria o ritmo da revitalização do acontecer cotidiano, quando os idosos encontram uma razão para a existência.

Ecléa Bosi, em seu livro *Memória e sociedade;* lembranças de velhos, alerta-nos para o fato de que:

> A sociedade rejeita o velho, não oferece nenhuma sobrevivência à sua obra. Perdendo a força de trabalho ele já não é produtor ou reprodutor. (...) O velho não participa da produção, não *faz* nada: deve ser tutelado como um menor. Quando as pessoas absorvem tais idéias de classe dominante, agem como loucas porque delineiam assim o *seu* próprio futuro.[9]

No conto focalizado, o estado de extinção, a que são prematura e injustificadamente destinados os velhos em nossa sociedade, é trazido à cena por indicadores textuais de atitudes de reclusão e de gradativa eliminação de qualquer fundamento para a existência daqueles que são confinados a "casarões", onde são dirigidos como autômatos, sem nenhum respeito à sua individualidade.

A rejeição do idoso insere-se na narrativa obliquamente, por imagens de regularidade, imobilidade e negatividade que desqualificam os velhos e os desumanizam, como conseqüência "normal" de sua permanência entre os mais jovens, considerados produtores e reprodutores.

Metafórica e metonimicamente, a Autora leva-nos a penetrar nos intervalos do texto, a fim de captarmos a advertência final explicitada por Ecléa Bosi, no trecho acima transcrito, onde nos remete para um posicionamento prospectivo, em relação à essas ações desumanizantes dos velhos. Delas, todos nós poderemos ser vítimas, se não começarmos por processar, imediatamente, uma transformação radical, não só em nossa sociabilidade, mas em nossa subjetividade, também já tão poluída.

A configuração da protagonista em sua atuação individual e limitada a um contexto específico, não lhe permite atuar, na ficção heleniana, como líder de um movimento de abolição dos asilos, os quais se deveriam substituir por casas para os velhos, que não os segregassem do mundo ativo e que, ao contrário, favorecessem interesses, trabalhos, responsabilidades dignificantes de suas vidas (o que se transmitiria ao leitor como mímesis de uma situação ideal); por outro lado, apresenta uma saída possível e imediata para romper com a opressão nos "casarões". A "velhinha-do-laço-de-fita" recupera, para o grupo ficcionalizado, o sentido positivo da velhice, tempo de liberdade pelo qual "O nascimento é agora, porque a gente nasce todos os dias" (p. 74).

Essa idéia de nascimento permanente é coroada na "festa de Natal", onde reina a alegria e os "velhinhos tocam violão e cantam cantigas de estórias redivivas" (p. 73-74). Cores, sons e movimentos de dança garantem aliterativamente, nessa última parte do conto, o clímax da poeticidade da narração e da dinamicidade que adquirem, aí, os acontecimentos, em contraste com o caráter deliberadamente tautológico do discurso inicial do conto, onde se focaliza a estaticidade da anti-vida no "casarão".

"Nascimento e festa" (p. 74) convergem, na transgressão bem realizada pelos velhinhos, que experimentam, sabiamente, o caráter renovador das festas. Pergunta uma repórter à "velhinha-do-laço-de-fita": – E depois vovó?"; a que ela responde: – "Depois é futuro. No futuro, haverá o que há de haver" (p. 74). Assim se ampliam os horizontes de vida, assim se permite que projetos se refaçam em seu significado maior de lançamento da vida para adiante: "É Natal e natais. Nascer? Incerto vir desigual para secreta promessa e a espera certa de ser" (p. 74).

Com suas sutilezas poéticas, Helena Parente Cunha promove um deslocamento da linguagem da alienação, da não-identidade, que nos asilos de velhos alcança a mudez, substituindo-a por uma linguagem da descentralização, da diferença, que permite, no exemplo recriado da "velhinha-do-laço-de-fita", a abertura de novas possibilidades de ser e estar, agenciadoras do múltiplo e do diverso. O Natal se pluraliza em "natais" de certezas reconquistadas, na esperança de realização de desejos já quase desconhecidos, na transmissão de segredos, que se desvelam nos sorrisos enrugados pelo tempo, mas ainda suficientemente expressivos de que se pode desfrutar do prazer, além das reduzidas fronteiras delineadas pelo perverso sistema de discriminação dos idosos.

Os três contos sempre sustentados em recursos poéticos, nos alertam, de diferentes maneiras, para a urgência de mudanças, para a necessária cura das "relações humanas doentes", através de posicionamentos de inspiração ética e estética. Somente processando-se uma transformação desde dentro de nós, atuaríamos positivamente no *socius*. E então nos tornaríamos capazes de compreender realmente o idoso e de abrir espaços para sua inserção desalienada, compartilhada, agregada a um universo ativo, na família e na sociedade.

A tudo isto nos leva a refletir a narrativa heleniana que, ao reduzir-se gramaticalmente, amplia

existencialmente o sentido de reconstruídas casas, reinventadas mulheres e recriadas representações do envelhecer.

Notas

1. Helena Parente Cunha.*A casa e as casas*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1996. Todas as citações serão feitas por esta edição; por isso a página será indicada ao final de cada citação.

2. Teresa de Lauretis, A tecnologia do gênero, Trad. Suzana B. Funk, *in*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de; org., *Tendências e impasses*; o feminismo como crítica da cultura, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 206-242.

3. Maria de Lourdes Pintasilgo, *Os novos feminismos*, Lisboa, Moraes, 1981, p. 22.

4. Toril Moi, Feminist, female, feminine, *in*: _____ *et alii*, *The feminist reader*, London, Macmillan Press Ltd., 1989, p. 122-124.

5. Linda Hutcheon, Descentralizando o pós-moderno: o ex-cêntrico, *in*: _____, *Poética do pós-modernismo*; história, teoria, ficção, Trad. Ricardo Cruz, Rio de Janeiro, Imago, 1991, p. 84-103.

6. Ibidem, p. 90.

7. Henri Bergson, *Matéria e memória,* Trad. Paulo Neves da Silva, São Paulo, Martins Fontes, 1990, p. 49.

8. Georges Bataille, *O erotismo*, Trad. João Bénard da Costa, Lisboa, Moraes, 1980, 2. ed., p.17

9. Ecléa Bosi, *Memória e sociedade*; lembranças de velhos, São Paulo, T.A. Queiroz/EDUSP, 1987, 2. ed., p. 35-36.

A nau catrineta: velhas receitas, novos sabores

Ruth Silviano Brandão
Universidade Federal de Mato Grosso

A "Nau catrineta" de Rubem Fonseca flutua entre dois espaços, duas culturas, duas literaturas - a brasileira e a portuguesa - lendo a Historia do Brasil de forma macabra, irônica e fantástica, pelo riso, hesitação, e, ao mesmo tempo , estranheza que causa no leitor, com a emergência de um "Outro" recalcado pela cultura. Um Outro, estranho de nós mesmos e, no entanto, lugar de nosso reconhecimento, no momento mesmo do espanto que o conto nos causa. Causa de espanto, causa de escrita, escrita de um olhar que permite um viés talvez novo pelo impacto de leitura que provoca.

Como uma peça dramática, o texto de Rubem Fonseca inicia-se com uma estranha cena que se abre, no quarto de José, no dia de seu vigésimo primeiro aniversário. Único varão de uma família de bizarras figuras femininas que o cercam de todos os mimos e cuidados, é ele acordado por tia Olímpia, tia Regina e tia Julieta , que o esperam oferecendo-lhe, além do café da manhã, o segredo da família, guardado até esse dia e contido no Decálogo Secreto do tio Jacinto, onde se define a missão desse sobrinho único: José, objeto desse solene ritual_ parte da celebração de sua maioridade e consequente assunção à posição de chefe da família.

À sua entrada, tia Olímpia triunfalmente declama os versos iniciais do romance da Nau Catrineta:

> Renego de ti demônio
> Que me estavas a tentar
> A minha alma é só de Deus
> O corpo dou eu ao mar.
> Tomou-o um anjo nos braços
> Não nos deixou afogar,
> Deu um estouro o demônio,
> Acalmaram vento e mar
> E à noite a Nau Catrineta
> Estava em terra a varar.
> (Fonseca,1943,103)

À noite haverá um jantar do qual participará uma moça especialmente escolhida por José e sujeita à aprovação das tias. Ermelinda Balsemão, Ermê, a noiva, chega assustada com o aspecto sombrio da casa e com a formalidade dos hábitos familiares.

Depois das apresentações, mantém-se uma animada conversação não só sobre os relatos das tradições da família, em que, frisa-se, todos os primogênitos são carnívoros e artistas, mas também sobre questões relativas ao famoso episódio da nau catrineta. Quanto a esses episódios, discute-se principalmente se houve ou não a salvação do capitão e o canibalismo a que teria sido levada, pela fome, a tripulação da nau perdida. Segue-se o jantar servido com requinte: os pratos principais são lulas, carne de cabrito (criado pela própria família) e vinho.

Em seguida, afastam-se as tias e José leva Ermê para o quarto-biblioteca, onde os dois se amam, após o quê, José oferece um licor a amada que morre de forma fulminante, entrando então as tias no recinto. Finalmente a moça é esquartejada e solenemente comida no Salão de Banquetes, onde José, tendo cumprida sua missão, é entronizado novo chefe da família.

Lido o texto, o leitor vê-se atravessado imediatamente pelo "Manifesto Antropófago" de Oswald de Andrade, em que entre outros aforismos encontra-se o seguinte: "Só a antropofagia nos une. Socialmente-Filosoficamente-Economicamente" (Andrade, 1972,13). Comemos uns aos outros, pela força, pelo poder, pelo dinheiro, nada nos separa dos selvagens, as linhas dos territórios primitivos e civilizados definem-se de forma tênue, por detalhes, circunstâncias que decidem o que é justiça ou vingança: a violência é nossa herança, nossa marca, qualquer que seja o nome que possamos retoricamente lhe dar.

Benedito Nunes já afirmou que a antropofagia relida por Oswald é metáfora, diagnóstico e terapêutica (Nunes, 1972, xxv-xxvi). O conto de Rubem Fonseca, concretizando a antropofagia, penetra no território movediço da loucura e denuncia um poder e uma opressão que não se esgotam no sentido manifesto do texto e que se aproxima da proposta de Oswald, mesmo quando exclui o lado terapêutico da metáfora. Aliás já nesse seu livro de contos publicado em 1975 e em seguida proibido pelo regime militar, toda a obra do escritor fala da violência, não possibilitando que o leitor dela se exclua, atribuindo-a a um Outro abstrato e impalpável: impossível uma catarse, no sentido de um alívio da tensão e da culpa, pois a violência e a

loucura dizem de nós, somos nós, cordiais e amenos que não somos.

Literalização, desmetaforização e concretude da antropofagia: estamos no território da loucura, da assimbolia, da psicose, no espaço louco de um texto, de uma casa/nau, Nau dos Insensatos, a nau dos loucos de que fala Foucault na sua *História da loucura* (Foucault, 1978, 13). Casa de loucos/ Nau dos Insensatos: à sugestão de flutuação, de errância num mar sem fim, sem bordas, sem ancoragem no simbólico, acrescenta-se a flutuação associada à loucura, à loucura de uma linguagem à deriva de significantes excessivos, paradoxais, assimétricos.

Assim, a nau/caravela revela sua primitiva violência, sua não-diferença em relação à precariedade humana sujeita à fome, ao frio, à perda de direção, à fuga do centro, exibindo um saber que não se sabe, mas paradoxalmente se repete nas inúmeras versões dessa história, talvez menos fantástica do que às vezes se pode pensar. Perdidos os códigos, perdidas as receitas do bem comer, come-se a supostamente incomível carne humana, doce ou amarga, dura ou tenra.

Seguindo um dos rumos dessa nau perdida na flutuação do tempo histórico e do tempo mítico, do espaço geográfico e simbólico, chegamos ao estudo de Luís Chaves sobre o romance da Nau Catrineta (Chaves, 1943, 113), em que o autor se refere aos três elementos constitutivos dessas narrativas: a viagem de regresso da nau, o incidente demoníaco e o romance cruzado de Santa Catarina. Os dois primeiros tópicos são insistentemente referidos no conto de Rubem Fonseca pelas tias, guardiãs de um saber e uma verdade secretos, responsáveis pela manutenção de uma ordem rigidamente estruturada.

«A verdadeira história, que está no Diário de nosso avô antigo, nunca será sabida para que fosse protegido o nome e o prestígio de Albuquerque Coelho.» (Fonseca,1975, 106). Que verdade é essa, que história é essa, se não o canibalismo havido nessa nau perdida em sua errância e perdição?

Luís Chaves afirma, por sua vez, que a viagem de regresso da nau é uma «síntese-símbolo dos Descobrimentos dos Portugueses». (Chaves, 1943,113) Discurso ficcional, histórico e mítico dialogam, então num cruzamento de vozes, em que o real da História e da estória são postos em questão e é na medida em que Ermê não decodifica esse discurso que ela acaba morrendo. Ermê julga metafórico e ficcional o que é literal e vice-versa: aí está a razão do fracasso de leitura dessa estudante de Letras, que só aprendeu as metáforas retóricas, os labirintos da representação, sem jamais saber do real, do indizível e da loucura da linguagem que ultrapassa os códigos, dessemantiza o bom-senso-comum, as armaduras da sintaxe, as metáforas bem-comportadas.

Na casa dessa família louca, metonímia de uma História louca a loucura impera com toda teatralidade, sem que se faça nenhuma diferença entre a fantasia e a realidade. Os textos são lidos e vividos ao pé da letra, ao pé da loucura, sem dúvida, sem vacilação, no registro da certeza absoluta, da certeza psicótica. Palcos, bastidores, casa, máscaras, rostos, textos a serem declamados, tudo se mistura, sem diferença, pois os atores desse drama crêem em seus papéis. Nos palcos, a peça é encenada; nos bastidores, cuida-se do segredo pois «Albuquerque Coelho, que se orgulhava de sua fama de cristão, herói e disciplinador, proibiu a todos os marinheiros que falassem do assunto» (Fonseca, 1975, 107).

Atravessando este texto e tocando de viés o de Rubem Fonseca, o manifesto de Oswald faz convergir os significantes cristão, herói e disciplinador à catequese jesuítica, à dominação portuguesa e à repressão cultural e econômica: «A baixa antropofagia aglomerada nos pecados do catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e civilizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos. (Andrade, 1972, 19)

No final das contas e do conto, Ermê associa-se à terra brasileira e dentro da nau/casa repete-se o episódio do canibalismo, já com um valor ritualístico, a loucura transformada em rito, em instituição por força da repetição.

Ã descrição da nau mítica, aproxima-se a Ermê, a feminlilidade e seus equívocos seculares: da nau fala Almeida Garrett, citado por Luís Chaves, como se referisse a uma bela mulher: «de airosa mastreação, pelo talhe elegante de seu casco, por alguma dessas qualidades graciosas que tanto aprecia o olho exercitado e fino da gente do mar» (Chaves, 1943, 100). Em relação à noiva, admira-se José, como se extasiasse diante de uma bela árvore ou um belo animal: «seu corpo tinha a solidez e o odor de uma árvore de muitas flores e frutos e a força de um animal selvagem livre» (Fonseca, 1975, 109)

Ermê, como o pau–brasil é metáfora e metonímia do Brasil e vai sofrer todo um processo de devoração, tal como a terra colonizada, dividida, fragmentada , como o corpo esquartejado da moça, submetido a um ritual antropofágico. Como o Brasil ,será adubo e alimento de uma devoração política, econômica e sexual: «Será tudo aproveitado, disse tia Regina. Os ossos serão moídos e dados aos porcos, junto com farinha de trigo e sabugo. Com as tripas faremos salpicões e alheiras. Os miolos e as carnes nobres tu os comerás». (Fonseca, 1975, 110)

Assim nos comemos, nos devoramos a cada dia com novas receitas, novos sabores, novos textos com que

relemos uma literatura e uma história não exatamente de um povo ameno, cordial e inocente de uma violência só percebida no outro.

Bibliografia

Andrade, Oswald de, "Manifesto antropófago", *Obras completas. Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972, VI v., p. 11-19.

Chaves, Luís." Origem peninsular de um romance português da época do descobrimento e das grandes navegações': 'A Nau catrineta'", *Estudos de poesia popular*, Porto, Portucalense, 1943, p. 107-137.

Fonseca, Rubem, "Nau catrineta", *Feliz ano novo*, Rio de janeiro, Artenova, 1975,1a ed., p. 102-110.

Foucault, Michel, "Stultifera navis", *História da loucura*, São Paulo, Perspectiva, 1978.

Nunes, Benedito, "Antropofagia ao alcance de todos", *Obras completas. Do pau-brasil à antropofagia e às utopia* (Oswald de Andrade), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972, VI, p. xii-liii.

A Pescaria e o Jogo na Poética de Rosenwald Hudson de Oliveira

Pedro Pires Bessa
Universidade do Estado de Minas Gerais

Rosenwald Hudson de Oliveira é autor de dois livros: **Pantanal do São Lourenço**[1] e **Truco! Aprenda a Jogar Truque**[2]**.**

O primeiro desses livros (daqui para a frente referir-nos-emos a este livro como **Pant.,** seguido da indicação de páginas, entre parêntesis, no interior de nosso trabalho) é a história de uma pescaria, em 1957, no Rio São Lourenço, no Pantanal, contada às suas *"queridas sobrinhas lá da cidade de Rio Casca, na Zona da Mata*" (**Pant**.p. 13). O autor conta tudo que ocorreu: o caminho percorrido, as peripécias durante a pescaria. Mas não fica na mera narração jornalística dos fatos. Rosenwald Hudson de Oliveria é um poeta e faz de sua história de pescaria uma obra agradável de ser lida, recheada de poesia.

No "Prefácio", Otaviano Caldas diz: "*Neste livro, Rosenwald observa e mostra a realidade pura e simples, como legítimo conhecedor da ciência da vida. Revela, em suas páginas, que prendem o leitor, desde as primeiras linhas, ser dotado de belíssimo coração qualidade indispensável ao verdadeiro escritor, uma vez que o livro deve ser antes de tudo, o melhor amigo e o melhor guia de quem o lê. Descreve, com alta fidelidade, sem exageros nem pedantismo, uma excursão de Divinópolis aos confins inatingíveis de Mato Grosso. Relata, com bom humor e sadio realismo, a beleza e as pujantes possibilidades de grande parte do território brasileiro e o descaso dos responsáveis para com patrimônio tão valioso. Observador e técnico, oferece o autor, em tópicos que devem ser lidos, relidos e meditados, sugestões sadias e imediatas, que podem contribuir poderosamente para a solução dos angustiosos problemas econômicos e sociais que estão sufocando a Nação*" (**Pant**. p. 11).

Este Prefácio resume bem um dos aspectos desse livro: o que é dito. Mas há também um não-dito importante nesta obra que é a sua poeticidade. O poeta Rosenwald está a todo momento por trás do narrador dos fatos. Alguns desses momentos podem ser os que citaremos a seguir.

A obra era originalmente uma carta que "*foi espichando, espichando, como linha na corredeira. A princípio, pensei em publicá-la em forma de boletim, porque distribuiria também aos amigos, sempre ávidos das ocorrências de nossas costumeiras fugidas da civilização, para o recuo à selva de nossos ancestrais, o que nos faz dar gritos e pulos como nosso irmão macaco, quando nos vimos despidos de gravatas e paletós e chapeus, sem relógio ou barbeiros, em plena mata ou à beira de algum rio piscoso*" (**Pant**. p. 13).

A primeira coisa que Rosenwald fez foi criar uma "*ACADEMIA SOMBRA E ÁGUA FRESCA DE CAÇA E PESCA*" (**Pant.** p. 17-22). Algumas das credenciais para pertencer a Academia são: "*ter a força suficiente para arremessar longe todos os problemas de sua vida e da vida dos outros* (quando estiver na pescaria - acrécimo nosso)". "*Férias no duro". "Tudo fazemos para que tudo transcorra como se fôsssemos 'simples e ignorantes', fraternos, e não lobos famintos das metrópolis". "Nunca levar relógio, nem fazer barba ou cabelo*".

Recomendação para as sobrinhas: "*Sei que vocês acreditam em tudo o que eu disse, porque o Titio não mente, embora seja inveterado pescador. Não acreditem, isto sim, se alguém me desmentir. Será mágua por não obterem permissão de suas esposas para também ir, ou nunca pegarem peixes do tamanho dos que eu pego. É despeito* " (**Pant**. p.23).

Ele dá um recado para as esposas *"que não deixam os maridos sair da barra da saia, nem para o inocente esporte da pescaria".* Depois de elas lerem seu livro "*sei que até insistirão com eles para excursionar, de onde voltarão aos pedaços, porém com o espírito tranqüilo, dando cada vez mais valor ao lar, àquela comidinha que já estava ficando insossa, àqueles infernais barulhos da gurisada, canto suave se comparado ao miado das onças e latidos da cachorrada. As picadinhas das nossas pulgas domiciliares e dos sinfônicos pernilongos serão recebidos sem palavrão, comparadas às terríveis picadas das mutucas e tacambiras, umas formiguinhas pretas com quase uma polegada de tamanaho*" (**Pant.** p. 23).

O livro é assim repleto de vida, de humor, de alegria. Também de muitos casos, como quando fala dos fiscais. "*Dizem que a exigência da fiscalização daquele posto vem de quando um caminhão por lá passou com um caixão de defunto, uns camaradas com cara de choro. Pois dizem que levava material precioso dentro dos caixões, ao invés de legítimos defuntos! Em virtude disso é que os fiscais abrem até caixão de defunto para ver se é defunto mesmo*.." (**Pant**. p. 30).

"*Vem um rio claro, claro mesmo, que mais parece uma daquelas piscinas em que nada a Ester Willians. Porque nem sempre os rios que conhecemos justificam o nome que têm? Rio Casca tem casca? Rio Doce é*

doce? Rio Preto é preto? Rio Branco é branco? Pois o Rio Claro é claro, claro, mais claro que água filtrada. É circuntância interessante: nem no tempo das chuvas ele se turva! De tão puro que é, não serve para beber. Dizem os técnicos que lhe falta micrôbio bom." (**Pant**. p. 27-28)

A ludicidade de Rosenwal se espalha também por todo o livro, mas é em sua outra obra que o lúdico se mostra de maneira mais plena.

Truco! Aprenda a Jogar Truque, (daqui para a frente referir-nos-emos a este livro, no interior do nosso trabalho, com o nome **Truco**, seguido de página, entre parêntesis), é um livro admirável sobre vários aspectos. Destacaremos alguns destes. A orginalidade da obra é um deles.

Na parte de apresentação da obra, Geraldo Silva anota: "*Li com muito carinho e interesse o seu livro sobre TRUQUE, porque, que seja do meu conhecimento, é o primeiro no gênero. Tenho visto comentários em revistas sobre o jogo de buraco, livros sobre pôquer, sobre cunha e outros, entretanto sobre o principal, que é o jogo popular, o TRUQUE, seu livro é o primeiro"* (**Truco** p. 16). Olavo J. Silva fala que "*esta obra veio preencher um vazio na literatura específica*" (**Truco** p. 18). Jadir Vilela de Souza comenta que este "*talvez seja o único livro, no gênero, editado no Brasil*" (**Truco** p. 19). As opiniões acima sugerem que se pesquise cientificamente para se saber se esta obra é única no Brasil. Mas, de qualquer forma, não se pode duvidar que é um livro raro e original.

Um outro elemento de destaque são as várias introduções feitas para o livro. Em geral, introduções, prefácios e semelhantes costumam ser muito inferiores ao conteúdo da obra, maçantes, repetitivos e outros epítetos pejorativos. As "Introduções" de **Truco** são admiráveis para elucidar o que é o ser do Truque que se apresentará no livro. São interessantíssimas do ponto de vista literário. E este aspecto literário da obra é o que nos interessa analisar.

Rosenwald (vamos daqui para a frente tratar pelo primeiro nome somente a Rosenwald Hudson de Oliveira) utilizou muito bem estas introduções no seu livro para captar o ser do jogador de Truque, como é um jogador de Truque. O livro pode portanto ser dividido em duas partes: a primeira, com as "Introduções", definem o jogador de Truque, vai até a página 32. A segunda parte (**Truco** p. 33-56) define o que é o jogo de Truque. Ambas as partes são essenciais, em poucas obras se encontram "Introduções" tão necessárias e fundamentais como nesta. Por isto estas "Introduções" serão analisadas daqui para a frente como fazendo parte da essência do livro.

Antes de inciar a leitura crítica de **Truco**, gostaria de chamar a atenção para os momentos neste livro que lembram o primeiro livro do autor ou o assunto tratado anteriormente: pescaria.

Já nas "Dedicatórias", o próprio autor diz: "*À minha esposa, Zilka, sem a qual o meu Lar e o 'das Meninas', estariam periclitantes... E continua 'deixando' que eu vá pescar! Aos meus filhos, dos quais me orgulho, com os quais pesco e jogo Truque /.../. Aos meus netos pescadores, que vão naturalmente aprender a jogar Truque por este Livro*" (**Truco** p. 7). O autor comenta ainda, em "Uma Opinião Científica" que "*o ilustre médico Dr. Janov há de concordar que um acampamento de pescaria, com jogo de Truque, na beira de um rio, equivale a um ano de internamento no seu rico HOSPITAL DE LOS ÂNGELES*" (**Truco** p. 9). Elvio Heleno de Azevedo afirma que Truque "*joga-se nos grandes cassinos, mansões, barracos e principalmente nos Ranchos à beira d'água, numa boa pescaria*" (**Truco** p. 15). Ruy Pinto de Azevedo diz: "*como pescador muito tenho aprendido com o Rosenwald. Como "Truqueiro", nem tanto..."* (**Truco** p. 17). Olavo J. Silva comenta que Truque "*na pescaria é o complemento dela, unindo os amigos, completando as horas que o peixe não puxa*" (**Truco** p. 18). O autor, na "Apresentação" comenta: "*O jogo de Truque é tão difícil, tão difícil, que um amigo pescador, exímio pescador, levou dez anos observando-nos jogar. Há três anos está jogando e até hoje é um... 'pato'! /.../ Sou pescador. Pescador mesmo. Carteira emitida pela Capitania dos Portos de Pirapora, com 'visa' anual. Daqueles que vão ao Mato Grosso, anualmente. Que pega peixe grande e mostra o retrato, cita as testemunhas e dá o endereço. A gente pescando, filosofa, entre um peixe e outro, na gostosura da sombra do rio, do passarinho cantando*..." (**Truco** p. 24-25). José Francisco de Oliveira Brasil escreve: "*Certo dia recebi dele com dedicatória muito fraterna, seu livro 'Pantanal do São Lourenço', deliciosa história de pescarias no Mato Grosso. Esse seu primeiro livro é de uma gostosura sem fim. A gente fica embevecido com as VERDADES INCRÍVEIS que ele conta como 'regular' pescador que tem demonstrado ser. Mata a cobra e mostra o pau, isto é, conta a história, fala do tamanho do peixe e documenta com a fotografia do dito cujo. Traça perfis inesquecíveis. Como ninguém, sabe fazer 'suspense' /.../. Agora, meus amigos, quase duas décadas depois do PANTANAL DO SÃO LOURENÇO, volta o Rosenwald às letras ainda pensando só em ajudar o Lar das Meninas*" (**Truco** p. 29).

Heráclito de Éfeso[3], no famoso Fragmento 52, diz: "*O Tempo é uma criança, jogando, jogando os dados e deslocando os peões sobre um tabuleiro; a realeza de uma criança*"

O **Truco** é um livro que redescobre o jogo como o desabrochar original do tempo de uma criança, como uma totalidade que ultrapassa a racionalidade lógica. Isto é abundante na primeira parte do livro e também na segunda, onde se diz por exemplo: "*A hora de trucar é importantíssima! Mas marcar a hora certa é*

impossível! Pela lógica dever-se-ia trucar na 3ª vaza, com as duas primeiras empatadas, isto é uma vaza para cada parceirada. Mas nenhum jogo tem lógica...". Rosenwald tinha noção da lógica do jogo pela visão heraclitiana. Diz ainda: "*Expor todas as chances de TRUCO, todas as horas favoráveis ou desfavoráveis, é humanamente impossível! É sair para o campo e começar a ouvir VALE SEIS*!" (**Truco** p. 45).

K. Axelos[4] nos faz experimentar a totalidade do jogo: "*Através da provocação que a técnica lança com respeito a tudo que existe, nosso planeta - astro arrante - além da significação e do absurdo, da verdade e do erro, terá talvez que pensar e experimentar o mundo como jogo".* Nós, homens modernos, distantes da poesia e do mito origianis, vemos, muitas vezes, o jogo como brincadeira de criança, desprovida de seriedade, longe da profundidade que lhe aponta Nietzsche[5]*: "desconheço melhor meio de atingir aos grandes fins do que o jogo*".

Truco é uma obra que tenta, nos descaminhos do mundo moderno, resgatar o humano nas pessoas através do jogo. Carlos Alberto Quadros escreve: "*Não poderia deixar de parabenizá-lo pela notável iniciativa, pois ao divulgar este jogo tão sadio, você está sem dúvida prestando um grande serviço à coletividade. /.../ Como foi bom para o companheirismo dentro do nosso clube, também poderá ser para todas as pessoas como forma de melhorar as relações humanas*" (**Truco** p. 14). Olavo J. Silva diz que "*o Truque é um jogo oportuno para o desligamento do homem moderno. Enquadra-se bem na época atual para o lazer dos homens de responsabilidade*" (**Truco** p. 18). Carlos César Peixoto fala: "*deixo um abraço ao autor desta enciclopédia ímpar, amigo e parceiro Rosenwald, pela contribuição belíssima à humanidade que sofre da ignorância do jogo*" (**Truco** p. 21). O jogo de Truque, na obra de Rosenwald, é coisa séria, no sentido de resgate originário de um local para a humanidade do homem expandir-se com todo o vigor.

J. Huizinga[6] coloca diante de nós o homem como "homo ludens" e apresenta o jogo assim: "*Poderíamos considerá-lo uma atividade livre, conscientemente tomada como 'não séria' e exterior `a vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras*. *Promove a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes*". Além disso, para ele, o jogo é uma alegria, que pode transformar-se em tensão e arrebatamento.

O jogo de Truque é considerado, no livro de Rosenwald, como uma atividade absolutamente livre e libertadora. No início do livro, comentando um artigo, no jornal Estado de Minas, sobre a psicoterapia através do grito, desenvolvida por um médico norte-americano, conclui que, com muito menos tempo e mais economia, poder-se-ia desenvolver a psicopterapia através do grito, numa "*enfoguetada partida de Truque*" (**Truco** p. 9).

Em **Truco**, o jogo de Truque é conscientemente tomado como uma atividade exterior à "séria" vida habitual. Este é um pressuposto que percorre todas as páginas do livro. Apesar disto, ou por isto mesmo, absorve o jogador inteiramente. O truqueiro é um posuído a contar vantagens, a dizer desaforo, a gritar loucamente subindo na mesa, um deles, "*na hora de trucar subiu no engradamento do telhado, trucou lá de cima e na descida ficou engarranchado pelas pernas. Outro trepa em cima da mesa, dá murros nela, canta, faz versos! além do rosário de nomes impublicáveis"* (**Truco** p. 24).

Enquanto, no nosso tempo, o jogo, pela profissionalização, perdeu quase totalmente seu caráter desinteressado, passando a pautar-se por grandes interesses financeiros, Rosenwald nos diz que o Truque "*é talvez um dos poucos jogos que se joga sem apostas em dinheiro, e que, mesmo assim, consegue despertar vivo interesse entre os participantes*"(**Truco** p. 23). O Truque mantem-se, portanto, como um jogo originário por sua ausência de qualquer interesse material visando lucro.

O Truque é marcado por limites espaciais. Pode ser jogado em vários lugares, como o lembra Elvio Heleno de Azevedo (**Truco** p. 15), mas todo o livro mostra preferência pelo campo, sobretudo pelas pescarias. Geraldo Silva diz que não se deve jogá-lo "*em VELÓRIOS, visto este não se jogar sem gritos*" (**Truco** p. 16).

Os limites temporais, no Truque, são abundantes, como o demosntram as regras apresentadas por Rosenwald. Um dos muitos exemplos, seria o Artigo 43: "*Se um parceiro que estiver na MÃO DE DEZ jogar a carta na mesa, inadvertidamente, esquecendo-se que estava em mão de consulta, A MÃO TERÁ QUE SER CORRIDA INAPELAVELMENTE*" (**Truco** p. 49).

Os limites temporais e espaciais do Truque, como estão no livro de Rosenwald, realizam-se dentro de certa ordem e dentro de certas regras, regras aliás abundantíssimas.

Os truqueiros, conforme o livro, formam uma espécie de "confararia", com uma linguagem conhecida só por eles e que Rosenwald procura ensianar aos neófitos. Conforme o "Vocabulário", quando um truqueiro diz ao outro; "*Abaixa o galho que eu apanho a fruta*" significa: "*Um parceiro querendo dizer ao outro que se ele ganhar uma vaza ele ganha a mão, fazendo a outra*" (**Truco** p. 52). Mesmo com esta explicação o neófito

nada entenderá, enquanto não procurar no dito vocabulário o siginificado de VAZA e de MÃO. O truqueiro, no entanto, não se distingue somente pelo seu vocabulário, mas por seu modo de viver e ser. As "Introduções" atestam, por exemplo, como os truqueiros se afrontam com vigor e continuamente, sem que um fique ofendido com o outro. José Francisco de Oliveira Brasil, encarregado de prefaciar o livro de Rosenwald, como ele próprio diz: "*Pronto. Falei, e muito. Meti o pau na obra que me foi dada prefaciar. Fiz um repto de honra em nome do verdadeiro 'truque'*" . E Rosenwald anota: "*Nem o meu prefaciador deixou de lado as fanfarronices clássicas de um jogador de Truque*" (**Truco** p. 32). O truqueiro fala e vive dentro do espaço originário do jogo, como J. Huizinga o definiu.

Considerando um garçon de café, J. P. Sartre[7] observa que o rapaz brinca de ser garçon de café. Este sujeito que ele tem de ser é uma "representação" para os outros e para ele mesmo. O garçon de café procura realizar o ser-em-si do garçon de café. "*O que é o jogo com efeito, senão uma atividade da qual o homem põe ele próprio os princípios e que não pode ter conseqüências senão as dos princípios postos. Agarrando-se à sua liberdade, toda ação humana é jogo"*

Truco é um livro que mostra pessoas tentado realizar o ser-em-si de alguma profissão, mas no grande jogo da vida, estas pessoas escolheram, agarrando-se à liberdade do jogo de Truque, viver momentos de suprema liberdade nos princípios deste jogo.

C. Lévi-Strauss[8] diz que o jogo "*se define pelo conjunto de suas regras que tornam possível um número praticamente ilimitado de partidas*". Rosenwald, ao reunir, em livro, as regras do jogo de Truque está possibilitando que este jogo se perpetue para além da tradição oral apenas, e contribuindo, realmente, para que o número de partidas torne-se cada vez mais ilimitado.

Para J. Henriot[9] o jogo é "*uma forma de conduta significativa através da qual se exprime o psiquismo das pessoas*". As regras num jogo são tão importantes que não apenas o definem e o identificam: sem elas não há jogo. O jogo não é um entregar-se passivamente ao azar, mas o jogo é "*jogar com o azar*". A imprevisibilidade é a primeira dimensão da atitude lúdica, "*jogar é não saber onde se vai, mesmo tendo preparado cuidadosamente o itinerário e calculado seus efeitos*". Jogar é estar sempre na aventura. O jogador que não se entrega ao jogo não joga. O jogador busca a vitória e "*há necessariamente em todo jogar uma paixão, um arrebatamento e uma vertigem*". Tudo isto ocorre porque o jogo é uma poesia da ação, na qual "*não é o objeto que é metamorfoseado, mas o sujeito*".

O livro de Rosenwald sobre Truque mostra claramente como o psiquismo das pessoas se revelam neste jogo, num movimento de libertação interior. As regras do Truque são abundantes e aprendem-se em profundidade com a prática. Como todo autêntico jogo, o Truque é um jogar com o azar. O **Truco** é um livro que ajuda a entender, a aprofundar, mas de forma alguma garante a vitória de antemão, apesar de colaborar para prepará-la. Jogar Truque é viver na aventura do jogo. Conforme Rosenwald, poucos jogos dominam tanto o jogador, como o Truque. O truqueiro busca a vitória numa paixão, num arreabatamento e numa vertigem, verdaderiamente plena, torna-se outro, metamorfoseado pelo Truque, como as páginas introdutórias de **Truco** mostram muito bem. O Truque, conforme Jadir Vilela de Souza "*exige mais conhecimentos do que se presume e sua prática, embora como passatempo, não deixa de ser uma arte."* (**Truco** p. 19). É o poeta Jadir Vilela de Souza captando a poesia da ação de jogar Truque.

M. McLuhan[10] analisa o jogo dentro de sua visão geral dos meios de comunicação como extensão do homem. "*Os jogos são artes populares, reações coletivas e sociais às principais tendências e ações de qualquer cultura. Como as instituições, os jogos são extensões do homem social e do corpo político, como as tecnologias são extensões do organismo animal. Tanto os jogos como as tecnologias são contra-irritantes ou meios de ajustamento às pressões e tensões das ações especializadas de qualquer grupo social. /.../ Os jogos que uma pessoa joga revelam muito sobre ela. O jogo é uma espécie de paraíso artificial, como a Disneylândia, ou uma visão utópica pela qual completamos e interpretamos o significado de nossa vida diária".*

As "Introduções" de **Truco** chamam a atenção para o fato do Truque funcionar como meio de relaxamento das tensões diárias. O truqueiro é uma pessoa sociável, alegre, irreverente, brincalhona, aceita provocações galhofeiras e as retribui à altura. Ou é isto ou não é truqueiro, conforme revela o livro de Rosenwald. Que o Truque cria um mundo paradisíaco no momento do jogo, todo o livro evidencia isto, sobretudo na fala de Rosenwald filosofando "*entre um peixe e outro* " (**Truc**o p. 25-27).

Muito se poderia dizer ainda sobre o livro de Rosenwald. Privilegiamos, na nossa análise, o aspecto literário que brota desta obra, através do jogo constitutivo da criação artística literária. Rosenwald captando o jogador de Truque com o jogo do Truque, intermesclando-os, criou uma obra magnífica de ciência do Truque, mas sobretudo uma obra que revela a alma do Truque. Criou, literariamente, uma obra de valor eterno, que resgata um dos momentos importantes do homem brasileiro, o ser-truqueiro.

Uma observação importante ainda. **Truco** é um livro didático? Sim, é um livro que quer ensinar como se

joga Truque. **Truco** é apenas um livro didático? De forma alguma. **Truc**o é, sobretudo, a poesia-do-ser-do-Truque: jogo e jogador. **Truco** é um grande poema que revela todas as facetas do SER DO TRUQUE. **Truco! Aprenda a Jogar Truque** inscreve-se na tradição didático-literária do **De Rerum Natura**, de Lucrécio, no **Ars Amatoria**, de Ovídio. **Truco! Aprenda a Jogar Truque,** dentre outras qualidades e aspectos, é um magnífico exemplar de criação literária, digno de maior divulgação nacional e internacional.

Em **Pantanal do São Lourenço**, Rosenwald Hudson de Oliveira nos leva para o encontro radical com a natureza, onde, certamente, haverá lugar para um belíssimo jogo de truque.

Notas

1. OLIVEIRA, Rosenwald Hudson de. **Pantanal do São Lourenço**. l957.

2. ------. **Truco! Aprenda a Jogar Truque**. 1976.

3. HERÁCLITO DE ÉFESO. Filósofos Pré-Socráticos. 1972.

4. AXELOS, Kostas. **Breve Introdução ao Jogo do Mundo**. 1967.

5. NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falou Zaratustra**. 1977.

6. HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. 1971.

7. SARTRE, Jean Paul. **L'Être et le Néant**. 1943.

8. LÉVI-STRAUSS, Claude. **Anthropologie Structurale.** 1974.

9. HENRIOT, Jacques**. Le Jeu**. 1969.

10. MCLUHAN, Marshall. **Os Meios de Comunicação como Extensão do Homem**. 1979.

A poética da cidade: Cassiano Ricardo e a modernidade

Claudia Luiza Caimi
(UNIJUÍ - RS)

Algum dia uma última rotação
desesperada extrema e quem sabe?
a cidade de todos, meu poema.[1]

Cassiano Ricardo é um autor que se manteve no espírito modernista, conforme propõe Mário de Andrade[2], por apresentar uma constante renovação estética. Buscou incessantemente uma nova realidade lírica que incursionasse na nova configuração e substância da civilização moderna, como ele mesmo diz em sua obra. Especialmente no livro *Jeremias sem chorar* procurou elevar esses fatos novos a um estado de vanguarda poética, segundo as suas próprias exigências de configuração. Com esse propósito, produz uma vanguarda muito particular, que busca meios adequados para se comunicar e comunicar a sociedade moderna. Para tanto, não poderia fugir de uma das mais importantes metáforas da modernidade: a cidade. É essa substância da modernidade expressa na metáfora da cidade que vamos buscar observar no livro acima citado.

É interessante observar que nesse livro Cassiano Ricardo procurou, a partir do motivo da modernidade, criar uma nova realidade lírica. Sua pretensão é que esse século da automação e da civilização da imagem se incorpore na sua poesia, para além da fragmentação da palavra ou da temática da urbanidade mecânica, numa operação de configuração substancializada. Isso significa que busca estabelecer com a modernidade "correspondências" que coloquem seu poema em comunhão com o tema trabalhado, incorporando o sentido próprio da modernidade conforme estabelecido por Baudelaire e Benjamin. A fim de esclarecer essa proposição, a análise do livro *Jeremias sem chorar* será desenvolvida a partir do estudo da cidade como metáfora da linguagem poética.

O livro organiza-se como um poema único, desdobrando-se como uma esfera rolante, metáfora do globo terrestre, que pode ser adentrada de qualquer lado. Tem um caráter fabular em que Jeremias, autor-personagem, apresenta-se como paródia de seu homônimo bíblico, anunciando a destruição da humanização pelo mundo cibernético, mecanizado e audiovisual que poderá vir a substituir a criatura pela máquina, levando ao fim da humanidade. Difere, porém, do personagem bíblico o fato de, durante um comício, em função de um coice de cavalo, ter perdido um olho que foi substituído por um olho de vidro que o impede de chorar. Sem poder lamentar, por já ter incorporado o mundo mecanizado, Jeremias busca a solução para não se transformar num homem cibernético nos valores simbólicos e culturais da humanidade. Faz-se de urso para crianças, colocando-se dentro de um urso mecânico, explorando o que há de lúdico e de infantil no automático.

Esse caminho, porém, é penoso e cheio de aventuras. Primeiro resolve ir chorar no mar, mas "a fórmula química da mágoa/ que é água e sal/ não foi mais que um pleonasmo/ onde tudo era água e sal" (p.80). Como o mar já é uma lágrima, busca, então, caçar o monstro "não-objeto" que "invisível, impede o irmão/ de ir abraçar o irmão sob o arco-íris" (p.87), mas esse ninguém moderno, que impede o diálogo humano, não é visível. Inventa ainda um jornal sem data, tenta passar a porta de Brademburgo, mas também é dividido em dois, como o mundo estava por ela simbolicamente dividido em dois e cria a possibilidade de ser mais rápido que o som, mas a velocidade faz com que:

> já não me entendo com minhas próprias sílabas
> antes do som até que a viagem tenha fim
> entre o eu que fui e o eu que vim (p. 69)

Como nenhuma dessas tentativas traz resultados, realiza três viagens: uma com o globo geográfico, outra sobre uma esfera que faz rolar sob seus pés no circo e uma em torno da terra. No final chega a conclusão de que:

> Cada um de nós não precisa sair de onde está
> pra estar no outro lado de um (ignorado) fim.
> Quem não sente, no corpo a rua
> que divide o mundo em Berlim?(p.133)

Só então Jeremias tem a feliz idéia de inverter a situação, não só ter o mecânico dentro de si, mas colocar-se dentro da máquina. Fazendo-se de urso para crianças transforma a angústia em diversão "e poder chorar por dentro;/ e ser aplaudido por fora/ Pelos meninos da rua"(p.153), isso "porque a vida é simultânea/ como

um vidro duplo..."(p.70).

Mas enquanto Jeremias-personagem somente no final de suas viagens, que coincide com o final do livro, conclui que "o mundo poderá ser salvo/ se o homem desfizer a distância/ que o separa de sua infância" (p.155), pois "o mundo é hoje das crianças/ e dos que se assemelham a elas"; (p.154), Jeremias-autor dá-se conta dessa possibilidade, da visão infantil ser uma vanguarda que registra começos - ou nas palavras de Benjamin, só com ela é possível dar significado ao mundo moderno que recalcou a memória emotiva - , já no segundo poema do livro. Quando roda o "globo azul sobre/ a mesa, igual ao da au/ la de geo/ grafia eu/ menino"(p. 7), Jeremias-poeta busca o olhar inebriado de criança que absorve forma e cor. Essa infância é reencontrada na escrita do eu menino.

Se o primeiro poema do livro, "7 razões para não chorar", faz ingressar na obra a temática da vida moderna mecanizada/desumanizada e a fabulação que envolve a personagem Jeremias, o segundo poema, "Globo azul sobre a mesa", é, sem dúvida, o anúncio da poética do livro. Identificando o globo terrestre com a cabeça humana em "rodo o globo azul/ hoje uma cabeça/ esférica (lotérica)" (p. 7), coloca as duas esferas sob o perigo do jogo armamentista que apresenta-se como um brinquedo na mão de uma criança, mas que pode destruí-las. Porém, ao mesmo tempo, ao ver a cabeça/globo como um menino faz dele(a) uma brincadeira que lhe possibilita possuir a "primavera", metáfora do recomeçar, do novo, do fruto da comunhão. A possibilidade dessa posse se dá pela palavra escrita e pela reprodução em imagem.

Para isso, Jeremias-poeta coloca no globo/cabeça "palavras truncadas/ sufixos/ sílabas atomizadas" (p.7), fazendo um verso em que a frase não é seu objetivo, mas a palavra em todo o seu potencial visual[3], conforme diz nos versos "Um poema, um quase-objeto./ Uma animada geometria/ da noite em jôgo com o dia,/ a zêbra." (p.95). Palavra essa que em jogo com outras fornece imagens da mais pura inocência, como no poema "Salto no asfalto", ao descrever o tigre, faz versos do tipo "Salpicado de sol. Sol/ picado"(p.50), ou no poema "Mesa-redonda" (p.115) nos versos "Marav`ilha./ Marajó, ilha./ Onde mais bonito poema/ marajoara?", nos quais uma palavra brota de outra, reforçando a carga expressiva na raiz desdobrada, conforme ressalta Helena Parente Cunha[4], numa sintaxe em que as significações potenciais se relacionam apontando para diferentes significantes.

No entanto, diz Jeremias-poeta que mesmo com as palavras/sílabas soltas sobre a mesa há "...a cumplicidade/ fixa da palavra "cidade"." (p.7), como se essa fosse o núcleo das "sílabas atomizadas", formadora de uma linguagem tal como um átomo é formador de um sistema. Assim como o átomo é formado pelo núcleo e pelos elétrons que giram em sua volta, a linguagem/poética elaborada por Jeremias tem como núcleo a cidade, e em volta dessa agrupam-se sílabas que formam um sistema que lhe possibilita viajar, metáfora do imaginar, e possuir a primavera, metáfora da esperança. Como diz Renato Gomes[5], ao refletir sobre a cidade na literatura, a representação da cidade está estritamente ligada às metáforas visuais, do mesmo modo, a palavra escrita faz-se sob signo da visualidade. Nesse poema/poética a escrita/palavra sobre a mesa encontra semelhanças com a cidade, objeto representado, por se apresentarem como um todo/sistema fragmentário, repleto de significações despedaçadas em seus átomos componentes em que os rearranjos intermitentes dos fragmentos fornecem sempre uma nova significação.

Dessa forma, a cidade é a metáfora nuclear da poética de Cassiano Ricardo nesse livro e os sentido em que ela se reveste são muitos. Cabe primeiramente observar que, ainda no poema "Globo azul sobre a mesa", a cidade mostra-se cúmplice do poeta, participando da sua poética de forma produtora. No entanto, diferente da cidade de Baudelaire, que é a expressão do movimento e do fugidio, a palavra/cidade de Jeremias é fixa, recebendo movimento pelas sílabas e sufixos, pelos pedaços de vocábulos que formam "(...) aqui fora/ com a palavra/ cidade/ uma a uma as cidades/ que irei visitar/ no mapa."(p.8). Assim, a palavra cidade, primeiramente fixa, na interseção com o móvel, na interação semântica, absorve o móvel e amplia a profusão do campo discursivo, desdobra-se, ao agregar sílabas, em outras cidades, imagens/sentidos. Apresenta-se então como uma metáfora da linguagem poética que cria cidades imaginárias, lugares a serem percorridos por Jeremias-personagem.

Só que, paradoxalmente, a cidade, conforme apresentada no poema "7 razões pra não chorar", é mecânica, fez de Jeremias um "objeto de concreto", imagem essa reforçada nos poemas "A máquina e seus prefixos" (p.24) e "As 7 cidades" (p.25). Esses poemas complementam-se se lidos em conjunto, já que os prefixos apresentados no primeiro ganham sentido no segundo ao serem acoplados à palavra cidade. Essa, por sua vez, recebe a carga semântica do título "A máquina e seus prefixos". A cidade como metáfora da máquina em comunhão com a metáfora da cidade como linguagem poética atribui um sentido de máquina à linguagem poética, pois criada por uma máquina (cabe lembrar que o linossigno dá-se a partir da exploração da linha do linotipo) a palavra também é mecanizada.

Observando essa conclusão com mais vagar, notaremos que no poema "As 7 cidades" nos são apresentadas "as cidades" compostas pela complexa relação da máquina/cidade/globo/cabeça que cospe prefixos, e pela rotação da mesma, que permite novas composições.

A cada rotação uma cidade

que a máquina de combinar palavras
forma entrosamento de sílabas
desgarradas com a palavra cidade

Nesses versos, no movimento do globo cidades são criadas a partir de uma rede paradoxal de sílabas e a palavra cidade que oscila na relação fixidez-movimento, num universo simultaneamente irradiante e pontual. O movimento esférico é introduzido como uma possibilidade de "colocar em choque" a fixidez da palavra cidade, produzindo novos sentidos. Em movimento as cidades podem ser

fero/cidade
selva/cidade
dupli/cidade
menda/cidade
fuga/cidade
rapa/cidade
vora/cidade

todas expressões de um mundo desumanizado e condenado. A cidade se mostra também como o espaço por excelência onde se dão/sentem, de forma mais agudizada, as conseqüências do desenvolvimento capitalista industrial, onde circula a atrocidade e a insensatez da urbanidade mecânica.

Ao mesmo tempo, o cuspir fonemas e vogais que se entrosam com a cidade também é a possibilidade de romper com a racionalidade moderna, apresentando-se como condição indispensável para a realização do humano e suas potencialidades inventivas. O movimento é portanto, a própria esperança, como é colocado no poema "Rotação" (p.75).

A esfera
em torno de si mesma
me ensina a espera
a espera me ensina
a esperança
a esperança me ensina
uma nova espera nova
espera me ensina de novo a esperança
na esfera

Esse movimento pode ser radical e "algum dia/ uma última ro-/ tação desespe-/ rada extrema/ e quem sabe?/ a cidade/ de todos/ meu poema." (p.26), transformando "o mundo automático que conduz ao suicídio, em automático que conduz ao maravilhoso". Observa-se uma tentativa de encontrar na imagem geométrica - metáfora da racionalidade abstrata e da cidade - a própria existência humana. Assim, da mesma forma que Jeremias-personagem descobre que, introduzindo-se no urso automático, pode fazer surgir da máquina o que nela há de lúdico e de encanto para as crianças, Jeremias poeta, com seu olhar de criança, retira da racionalidade da cidade/palavra mecânica, da linguagem escrita, o que tem ela de maravilhoso, o que faz dela, poesia.

Transformarei a angústia
que a ciência, hoje, me causa,
em emoção, lírica pausa. (p.153)

Através dessa poética do paradoxo, a cidade mostra-se na obra de Cassiano Ricardo não como um cenário, mas como um molde formal de estar no mundo. Na cidade Jeremias depara-se com a precariedade humana, e na marginalização encontra a sua possibilidade de experiência emocional. A palavra/cidade ao mesmo tempo em que dispersa a linguagem e o sujeito, mostra-se como o diferente ao ser registrado/escrita num novo arranjo. Essa diferença traz significados recalcados nos quais Jeremias encontra o que foi perdido: a emoção.

Na sua natureza ambígua, a palavra/cidade apresenta-se como a tensão entre a natureza humana (encontrada através da visão da criança) e o artifício racionalista. Espaço onde estão concomitantemente a perdição e a salvação do homem moderno. A cidade como uma onda de energia destruidora, mas também estimulante e vital.

Como Baudelaire e Benjamin, Cassiano Ricardo incorpora a modernidade de um ponto de vista da infância que se encontra com o "de novo", com o "começo", dando a poesia um sentido à vida. O paradoxo presente em *Jeremias sem chorar* é o mesmo da modernidade, ou seja, como extrair da decadência a salvação. Mantém simultaneamente a desilusão e a esperança, o desejo de salvar o homem no movimento e paralisação da cidade, em que mecanização e humanização convivem em tensão, através do jogo da circulação da linguagem.

Bibliografia

ANDRADE, Mário. ***Aspectos da literatura brasileira***. São Paulo: Martins Fontes, 1974.

BAUDELAIRE, Charles. ***Sobre a modernidade***. São Paulo: Paz e Terra. 1996.

BENJAMIN, Walter. ***Obras escolhidas***. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 2.

BENJAMIN, Walter. ***Obras escolhidas***. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 3.

BRAYNER, sonia (Org.) ***Cassiano Ricardo***. Rio de Janeiro: INL, 1979. (Col. Fortuna Crítica, v.3).

GOMES, Renato Cordeiro. ***Todas as cidades, a cidade****: literatura e experiência urbana.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RICARDO, Cassiano. ***Algumas reflexões sobre poética de vanguarda***. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

RICARDO, Cassiano. ***Jeremias sem chorar***. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

Notas

1. RICARDO, Cassiano. *Jeremias sem chorar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964. p.26.

2. Cf. ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1974. p. 231-58.

3. Não é objeto desse trabalho explorar a poética do linossigno proposta pelo autor em *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda* e explorada em *Jeremias sem chorar*, na qual muda as relações do verso, ao desvinculá-lo de sua origem oral, associando-o à escrita. Só é de nosso interesse ressaltar o caráter visual desse verso que não basta ser dito, tem que ser visto para que os vários sentidos explorados na palavra sejam observados e sua relação com o caráter visual da cidade.

4. CUNHA, Helena Parente. "O dissídio temático de "jeremias". In: CASSIANO RICARDO. Coletânea organizada por Sonia Brayner. Rio de Janeiro: INL, 1979. (Col. Fortuna Crítica, v.3). p.253.

5. Cf. GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.76.

A rainha arcaica

Geysa Silva*

A rainha arcaica busca equilibrar o processo violento de uma determinada formação cultural com o nascimento da poesia, retomando, através de um painel de fragmentos históricos, a identidade luso-brasileira. O interessante em *A rainha arcaica* é exatamente esse trabalho quase etnográfico de recuperar fatos que a modernidade parece ter esquecido, fazendo a procura de nossa origem literária, do húmus de que se nutre nossa poesia: *É mais que isto: códice da língua/raiz da fala, bulbo do lirismo*. (Junqueira, 1980, p.119)

O texto de Ivan Junqueira é uma espécie de roteiro para o prazer poético e para a atitude reflexiva. Tudo está ali para ser decifrado. Joga com o medo, o fascínio e a solidão das personagens envolvidas na trágica história de Inês de Castro. Não há preocupação com detalhes históricos, porém percebe-se facilmente uma fabulação: a vida e a morte de Inês, apresentadas na ordenação do poema, fazem do tempo algo tangível sem ser explícito, presentificam magicamente o século XIV, por meio de uma aura de mistério que acompanha o leitor em cada poema. Verifique-se o início da trama, no poema *Inês e Constança*[1].

> *Foi de Castela que vieram as duas*
> *ao encontro do infante e do infortúnio:*
> *Constança a que jamais lhe aprouve à gula;*
> *e a outra, que lhe coube como adúltera.*
> *Vieram ambas de Castela: uma*
> *de alta linhagem e trânsfuga luxúria;*
> *e Inês, a de Galiza e coma ruiva,*
> *também fidalga, mas de berço avulso.*
> (R.A, p.110)

Os poemas não obedecem à cronologia dos acontecimentos. O tempo de *A rainha arcaica* é feito de memória, vai se delineando lentamente, a atmosfera medieval portuguesa sendo pouco a pouco construída, o texto organizando-se e avançando por pequenos acréscimos, sem que a reconstituição dos fatos seja completa e, sim, imprecisa, até quando a história se torna mais definida.

Tudo ocorre como os mecanismos da memória, cuja materialidade absoluta jamais pode ser resgatada. É imprescindível, portanto, conhecer alguns dados históricos para que se possa fruir integralmente essas poesias. A intenção do autor é recriar, falar do passado num tempo que se dirige ao presente. O tema do livro é a vida de uma fidalga do século XIV, sua falta de opções, sua angústia diante de um amor proibido, sua eventual vulgaridade e também sua morte. Sem o aspecto documental, a poesia é explorada com grande expressividade, todavia sem se confundir com a História. Observe-se o traslado do corpo de Inês:

> *Por entre a luz dos círios sobre a névoa,*
> *navega o féretro de uma donzela,*
> *vais numas andas que os fidalgos levam*
> *em lento périplo ao redor das glebas.*
> (Vais numas ondas... p.116)

As cenas e episódios se acumulam para formar um todo coerente, que só se revela em plenitude no poema final. Assim, *A rainha arcaica* faz a apreensão de um mundo dominado pela tensão entre realidade e desejo, exibindo o sofrimento de Inês e buscando o reencontro com a origem de nossa poesia; em seus versos estão a violência, o prazer e a expiação. Ao apropriar-se do mito de Inês de Castro, Ivan Junqueira apresenta uma Inês cuja vida e cuja morte são um excesso, a dama que é o *a mais* do infante e do poeta, paixão e inspiração, sacrifício e perenidade.

A morte pelo sacrifício é uma exigência da vontade de um grupo, no caso, a nobreza lusitana que, sentindo-se ameaçada, respondeu coletiva e simbolicamente, transformando Inês na *pharmakós* que assumiu, não os pecados sociais mas os sentimentos de hostilidade que uns experimentam pelos outros e que, muitas vezes, se encontram dissimulados. A violência contra Inês tem a iniciativa da nobreza, a adesão do clero e o silêncio do povo. Quer nos mitos mais estranhos, quer nos ritos mais cruéis, o homem procura sempre a intimidade perdida com seu grupo e com a natureza, não hesitando em matar ou morrer. Nestas condições, tudo fica liberado e a violência também se desencadeia:

> *Foram dois, sim, que deles, guardo a injúria,*
> *sepulta neste pélago do mundo,*
> *onde mais nada me apetece ou pulsa*

e em vão meus lábios rezam a pedras mudas.
Sim, foram dois, eu sei, alfanje em punho,
que se soltaram contra mim, aduncos
com garras de rapina e cenho duro.
(Morte de Inês, p.113)

Ao participar do sacrifício de Inês, os carrascos acabam por unir-se a seu destino, pois, se Inês era uma estrangeira, os sacrificantes mancham-se com seu sangue e tornam-se exteriores à comunidade, não conseguindo mais ligar-se a ela pelos mesmos laços que os outros membros mantêm entre si. Comunente a vingança se torna uma ameaça insuportável, porque não há diferença entre o ato que a vingança pune e a própria vingança: toda represália provoca nova represália e faz da vingança um processo interminável. É exatamente isso o que ocorre no episódio de Inês. A crise sacrificial termina por igualar os carrascos à vítima; com isso limita-se a violência e restabelece-se o equilíbrio da comunidade. Assim, os assassinos de Inês serão mais tarde executados por ordem de Pedro, que recebe o aposto de o Cruel.

Aos dois o coração foi arrancado,
a Pero, pelos peitos em pedaços;
ao outro, por um rombo nas espáduas.
Grunhiram como porcos os fidalgos,
enquanto o rei urrava por vinagre
e vinhas d'alho. Inês era vingada.
(A vingança, p.115)

É interessante notar que, ao examinar-se a história de Inês de Castro, depara-se com uma coincidência surpreendente, que aparece na etimologia do nome. Inês é um nome grego (*Agné*) que quer dizer pura, mas está ligado ao sânscrito *Agnes* e ao latim *Ignis*, que siginifica fogo. O radical *agn* encontra-se também em *agnus* — cordeiro — que não só é símbolo da pureza, mas também o animal preferido em muitos sacrifícios religiosos. Vê-se, portanto, que Inês já trazia em seu próprio nome, ou seja, em sua origem, a ligação com o fogo e a destinação ao sacrifício. Segundo Mircea Eliade[2], alguns povos arcaicos acreditavam que as mulheres ancestrais possuíam, naturalmente, o fogo nos órgãos de reprodução e o utilizavam para cozer os alimentos, porém não revelavam este segredo aos homens. Esses mitos expressam uma ideologia matriarcal, em que a mulher é naturalmente feiticeira. Acrescente-se a essas observações, um outro fato. Em 1432, na Baviera, Agnés Bernauer casa em segredo com o duque Alberto III; dois anos durou essa união, pois, declarado ilegítimo o matrimônio, Agnés é acusada de feitiçaria e afogada no Danúbio, quando o duque estava ausente[3]. Repare-se na coincidência de nomes: Inês/Agnés. A sedução concretizada no nome é transformada em poesia.

Inês é nome que se pronuncia
para instigar ou seduzir prodígios,
é senha que as sílabas balbuciam
ao decifrar enigmas cabalísticos.
(Inês, o nome, 1980, p.119)

Com a morte, a jovem Inês é exaltada a outro mundo e nasce o mito da Rainha, cujo passado se atualiza na lembrança, em inúmeras histórias com inúmeras variações. E dessas histórias surge sempre a mulher única, votada a um destino singular, particularmente acentuado pela severidade da pena que lhe é imposta. Ao penetrar no reino do mito, Inês adquire a máscara da personagem, torna-se ambivalente: é ao mesmo tempo, interior e exterioridade, verdade e mentiras profundas, na medida em que se multiplica no infinito de seus reflexos. Inês é esse meio termo, a chave do mistério poético, palavra mágica que contém o fogo (*ignes*) em que o animal (*agnus*) é sacrificado; incorpora espírito e matéria, realiza a comunhão entre um elemento etéreo e fugidio com o sangue ardente.

A linguagem de *A rainha arcaica* é econômica, sintética, travessões e parênteses obrigando pausas, verbos que deixam frases subentendidas. E apesar de todas as elipses em vigor, o poeta se detém mais demoradamente em frases fortes, adequadas às circunstâncias que são expressas. Se existe uma imparcialidade narrativa em relação ao crime, ocorre também um estímulo ao erotismo. A verdade de Inês se faz de sangue movido por intensa voluptuosidade.

Ele veio a mim como quem sabe
que à fêmea apraz o macho sem alarde.
Nada pediu. Quis-me. Fiz-lhe a vontade,
(Eu era moça, menina... p.109)

Tão importante quanto a história factual e erudita é o imaginário social de que o poeta se utiliza, um conjunto de crenças e juízos sobre o romance entre Pedro e Inês, conforme foram transformados dentro da tradição. O imaginário desse amor trágico sempre exaltou a infelicidade de seus personagens e recriminou a atitude do poder que os destruiu. Contudo, *A rainha arcaica* não se ocupa da simples oposição entre esses

elementos. Ivan Junqueira reconstitui a história de Inês e chama a atenção para o amor que participa de um mito e desperta interrogações: seria esse amor uma aventura ou uma missão? Os poemas, então, revolvem o passado com suas feridas e as personagens exorcizam seus fantasmas em monólogos ou na fala de um narrador. É como se o poeta estivesse em busca de uma afinidade perdida (Inês/poesia), algo que chega em forma de reconhecimento terno e angustiado:

> *É gênese da raça e do suplício,*
> *arché do amor e substância prima.*
> (Inês, o nome, p.119)

Fazendo um percurso através do relacionamento que leva à desintegração, o poeta expõe a solidão das personagens. Estamos no universo do poético que se quer descomprometido com o histórico e onde se cria uma fábula atemporal. Essa fábula funciona como as antenas de um povo e cria uma nova forma de vida, inconformada e aberta. Contra essa forma de vida está o poder, que existe dentro de um cenário de violência e se insere numa estratégia de desejos inconfessáveis, com a crueldade mesclada à paixão. E Inês é a representante sagrada, mito de resistência e inadaptação que, ao morrer, deixa sua marca, a marca de que algo está sendo iniciado: o motivo lírico e trágico da poesia lusitana. O poder não consegue excluir isto, não consegue aprisioná-la como servidão ao masculino ou apenas como um útero reprodutor de bastardos.

A ideologia que perpassa a época medieval é a ideologia da unidade. Todo o gênero humano está ordenado para um fim último que é Deus; e essa ordenação é mais perfeita quando todos se sujeitam ao rei, quando obedecem ao monarca e, portanto, correspondem melhor à intenção divina. Numa sociedade em que a hierarquia é rigidamente organizada, o poder mais alto depende de todo o sistema dentro do qual atua, daí a exigência de obediência absoluta para que seja mantida a estabilidade. Eis que, nesse tipo de sociedade, se insere o desejo de Inês e Pedro. E o desejo é sempre dinâmico, movimenta as pessoas umas em direção às outras, ignora normas e proibições, ao procurar a satisfação do prazer. O desejo coloca a questão do compromisso consigo mesmo e a impossibilidade de dividir com o outro a liberdade e/ou a culpa; introduz a solidão, produz o ódio e a desconfiança, mas também a paixão e a vitalidade.

> *O Cru, o Justiceiro, o infausto infante,*
> *o de Coimbra. Pedro, teu amante,*
> *o que no ventre semeou-te a herança*
> *de um reino que foi teu só por vingança,*
> *o que filhos te deu como lembrança*
> *bastarda e amarga entre uma e outra andança.*
> (Pedro, o cru, p. 108)

O trágico se realiza no furor desse desejo e o poeta busca o cerne dos conflitos nos labirintos do prazer que sempre são desnorteantes. E isso leva o leitor a conhecer uma Inês diferente daquela tratada pela tradição popular e até por outros poetas. A rainha arcaica aparece com seus desejos, as necessidades do corpo impondo-se às carências da alma e transformando-se num referencial para as mulheres transgressoras. Ao aceitar um amor proibido, entrega-se ao prazer, revela o segredo do erotismo e troca a tranqüilidade de sua vida na Corte pela explosão do sensual.

> *E tudo teve como tantas: de âmbar*
> *e de almíscar ao túmido testículo*
> *dos reis que a ungiram de saliva e sífilis,*
> *nos prados, pátios, adros e patíbulos.*
> (Inês: indícios, p.106)

Inês é trágica porque não consegue atender às leis do poder masculino, que estabeleciam alternativas de obedecer ou morrer. O desejo feminino é crime para uma lei que suporta no homem, porém não tolera na mulher, o despudor e a desordem; até hoje a danação de um amor adúltero ainda é, muitas vezes, um estigma para mulheres insubmissas. Inês se torna próxima, contemporânea, marginal por realizar a fantasia de seu desejo; é mito simultâneo da insurreição e da ressurreição femininas. Através dos séculos, as mulheres lutaram pela conquista de uma real harmonia entre a força do instinto e a força do poder, seja monárquico ou social. A rainha arcaica sobrevive fiel a seus prazeres e a seu sofrimento, acima de qualquer opinião moral ou histórica, pois o que fica é seu desejo de prazer, poderoso e incontido.

> *Por isso é que o sossego não te cinge*
> *nem te refreia o frêmito do instinto*
> *que ainda fustiga o flanco de tuas cinzas,*
> (Inês, rainha póstuma, p.118)

Pedro e Inês colocam o prazer além do permitido. Contaminados por uma espécie de vertigem do desejo, estiolam-se em seus efeitos e acabam mutilados para a felicidade. É um desejo que se transforma em pesadelo e em agonia, enquanto o poder, como pano de fundo, quase não aparece, é apenas sugerido aqui

e ali, por um e outro verso. A paixão, mais uma vez, serve à morte. O ciclo se fecha e a tragédia se encerra plena de desgraças. Afirmar a morte parece extremamente arriscado, pois no mundo da paixão o ontem é hoje e a poesia, um acontecimento tão espetacular, que é difícil supor que ela não cante a vida.

Severa e pura
pedra escultura
o tempo dura
em tuas curvas
sulco após sulco
ângulo cunha
toda te aguças
seca nervura.
(Canção estatutária, p. 92)

É assim que Inês se transforma na *arché* da poesia, possui o além e o impossível, correspondentes ao aquém que perdera no possível e no permitido. O que lhe fora subtraído em vida recupera na morte e extrai da intolerância e do suplício a seiva da imortalidade.

Ali, na pedra, és de ti própria a epígrafe:
princípio e fim da miséria e mesquinha
que despoys de ser morta foy Rainha. (Epígrafe, 1980, p.118)

Bibliografia

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

GERARD, René. *Le bouc émissaire*. Paris: Bernard - Grasset, 1982.

JUNQUEIRA, Ivan. *A rainha arcaica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

REYK, Théodore. *Mythe et culpabilité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1979.

ROUGEMONT, Denis. *L'amour et l'occident*. Paris: Plon, 1972.

Notas

* Professora de Teoria da Literatura da UFJF

1. Todos os poemas citados pertencem ao livro A Rainha Arcaica (RA), de Ivan Junqueira. Doravante serão mencionados apenas o nome do poema e o número da página em que é encontrado.

2. ELIADE, M. (1972), p.63

3. ROUGEMONT, D. (1972), p.75

A reinvenção do Brasil a partir dos sertões:
viagem e literatura em Euclides da Cunha

Berthold Zilly
Universidade Livre de Berlim

A nacionalidade como missão

Pode-se perguntar por que a nação foi sempre assunto tão importante na produção dos letrados e artistas brasileiros. É que ao ficar independente, em 1822, o Brasil não estava pronto ainda, havia um Estado, herança da Colônia, que, no entanto, não era nacional, nem era o que também precisava se tornar: civilizado. Seus habitantes não eram cidadãos, era um país do futuro, e para que este se realizasse, competia a todos os homens cultos darem a sua contribuição.

A civilização, no decorrer do século 19, cada vez mais se esquecia das suas raízes universalistas, das "luzes", passando a vincular o seu avanço, sob a influência do evolucionismo, com a raça branca, e a consolidação do Estado com a homogeneidade étnica. Nesse contexto político-ideologico, a Abolição, de 1888, não podia resolver os problemas, não deu realmente a cidadania aos negros. Será que eles, assim como os índios, caipiras, bugres, caboclos, sertanejos, podiam ser educados e integrados, será que com aqueles compatriotas se podia construir a pátria? Ia se acentuando, na segunda metade do século 19, todo um discurso pessimista em torno da brasilidade, ainda presente em autores do início do século vinte, como em Paulo Prado com seu *Retrato do Brasil*, de 1928, em contraste com o também existente discurso patrioticamente exaltado que lembra autores barrocos e românticos e cuja manifestação quase caricatural seria o livro de Afonso Celso: *Por que me ufano do meu país*, de 1900, sucesso editorial, traduzido até ao alemão. No fundo, os dois discursos, o pessimista e o ufanista, eram duas faces da mesma medalha, do conhecimento superficial do país e do recurso aos estereótipos. As classes dirigentes da jovem República, proclamada em 1889, viviam de uma "civilização de empréstimo", no dizer de Euclides da Cunha, praticando um cosmopolitismo extremado, de vistas para a Europa, de costas para o interior, identificando-se com as elites do outro lado do Atlântico, às quais serviam como testas-de-ferro. Desejavam, descontentes com a composição multicor do seu próprio povo, mudar a base demográfica do Estado nacional, e como não podiam mandar embora os indesejáveis compatriotas de cor, viam a solução no "branqueamento" através da imigração de europeus, considerados melhores brasileiros do que os autóctones da hinterlândia.

Havia porém, desde a Independência, toda uma linhagem de letrados patriotas, iluministas, românticos ou, mais tarde, positivistas, que desejavam um Brasil não só civilizado, mas também independente em termos econômicos, políticos, culturais, o que não lhes parecia possível sem a integração e valorização de suas populações marginalizadas e áreas interioranas. Queriam trabalhar "pela emancipação e grandeza da pátria", como dizia uma figura quixotesca, mas paradigmática do patriotismo brasileiro, o herói do romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto (1881-1922). O Brasil era grande, bonito, fértil, maravilhoso, capaz de progressos, com população de boa índole, trabalhadora, inteligente, só que essas qualidades não eram óbvias, tinham que ser procuradas, reveladas, e também fomentadas. Conhecer o país significava viajar. O descobrimento do Brasil era menos um fato do passado do que um processo histórico, uma obrigação cívica, com ambivalências herdadas do colonialismo europeu, pois esses patriotas contemplavam os seus compatriotas atrasados do interior não apenas com olhos compreensivos, benévolos ou poéticos, mas por vezes também com aqueles "olhos imperiais" que a crítica literária canadense Mary Louise Pratt constatou em muitos relatos de viagem sobre a África e as Américas, ou seja com atitudes tutelares, condescendentes, missionárias ou até exploradoras, nos dois sentidos desta última palavra. Não é por acaso que o termo "expedição" tem duplo significado: viagem cognitiva e campanha repressiva. No Brasil, pertencem a essa estirpe de pesquisadores-viajantes-autores à procura da brasilidade professores, escritores, militares, médicos, engenheiros, políticos – quase todos em múltiplas funções e versados em diversas disciplinas, porque viajar e escrever sobre viagens é uma atividade enciclopédica –, entre outros: José Bonifácio de Andrada e Silva, Visconde de Taunay, Teodoro Sampaio, Couto de Magalhães, Cândido Rondon, Oswaldo Cruz, Monteiro Lobato, Guimarães Rosa, Antonio Callado, Darcy Ribeiro e, naturalmente, Euclides da Cunha (1866-1909).

O sertão um parêntese – a pátria uma ficção?

Diferentemente do personagem de Lima Barreto, Euclides, embora como ele sem fortuna, pois nem todo viajante é rico herdeiro como Humboldt, teve a chance de viajar pela pátria, sendo incumbido – além de múltiplos deslocamentos como engenheiro-andante nos Estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo – de duas importantes missões que transformou em viagens de pesquisa. A primeira o levou ao âmago do Brasil, aos sertões da Bahia, como correspondente na guerra de Canudos, em 1897, a outra aos confins do Brasil, ou seja, à Amazônia, como encarregado do ministro do exterior, barão do Rio Branco, para definir o traçado das fronteiras com o Peru no Acre, de fins de 1904 a inícios de 1906. Pesquisou portanto

duas regiões complementares, uma árida e pedregosa, a outra exuberante e aquática, uma exclusivamente brasileira, a outra transnacional, latinoamericana.

Euclides sempre se sentiu atraído pelo interior, onde queria realizar o seu "ideal de bandeirante". Dava-se mal na azáfama da grande cidade, era homem arredio, acanhado, e sobretudo obsecado com a literatura e com a pátria, as duas paixões da sua vida. "Não desejo a Europa, o *boulevard*, os brilhos de uma posição, desejo o sertão, a picada malgradada e a vida afanosa e triste de pioneiro". Coqueteava em apelidar-se "este caboclo, este jagunço manso – misto de celta, de tapuio e grego", afirmando-se como homem transcultural, transétnico e mestiço, talvez estilizando demais o seu lado roceiro, pois na realidade fazia questão de andar bem-vestido, até em pleno sertão, onde "se apresentou de vistosas botas de verniz, calça branca, camisa de fina seda e chapéu de fina palha". De certa forma, era preciso que a guerra de Canudos eclodisse para lhe dar ensejo de escrever sobre ela e sobre os sertões – paisagem com que sentia uma afinidade eletiva, que tivera na cabeça antes de a pisar, que vislumbrara antes de a ver. E naturalmente o seu livro, publicado em 1902, não podia, apesar de algumas hesitações iniciais, ter outro título a não ser este: *Os Sertões*, e como subtítulo: *Campanha de Canudos*.

"Sertão", palavra polissêmica, sugestiva, principalmente quando usada no plural, abrangendo tanto os aspectos físicos como sócio-culturais de um espaço, tem basicamente dois sentidos, um mais restrito, referente às caatingas e chapadas secas do Nordeste, incluindo o Norte de Minas, com sua "civilização do couro", outro mais genérico, significando qualquer região pouco habitada, incivilizada, distante do litoral e das grandes cidades. São paisagens na periferia ou fora da Civilização, mas no coração do Brasil. Se Euclides quis embrenhar-se nos sertões, é que se sentia na obrigação de chamar a atenção dos concidadãos e dos governantes para "a insciência deplorável em que vivemos acerca das regiões do interior, de todo desconhecidas muitas, e o abatimento intelectual em que jazem os que as habitam", mas ele tinha também, barrocamente, "o anelo de revelar os prodígios da nossa terra". Via-se como sucessor de um Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815), um dos primeiros viajantes luso-brasileiros no Brasil, questionando a espécie de monopólio dos pesquisadores estrangeiros, embora sem nenhuma tendência xenófoba: "Se as nações estrangeiras mandam cientistas ao Brasil, por que um brasileiro não deveria viajar para pesquisar sua patria?" Na sua busca da essência do Brasil, Euclides se valeu em parte da mesma bibliografia que Policarpo: Rocha Pita, Aires de Casal, Gonçalves Dias, Martius, Saint-Hilaire, Eschwege, Agassiz e outros viajantes, pois importante meio cognitivo de qualquer pesquisador antes, durante e depois da sua viagem é a leitura de relatos de viagens, e quem quer prever ou apontar os futuros caminhos do país, tem que conhecer os do passado. Mais tarde, o próprio Euclides seria considerado um dos grandes viajantes da América Latina, ganhando uma sala com seu nome, ao lado da sala Humboldt, no Museu Nacional do Rio de Janeiro.

Quando foi a Canudos, no norte da Bahia, em julho de 1897, aos 31 anos de idade, tinha dupla, quase contraditória missão, como repórter do jornal *O Estado de S. Paulo*, e como adido do ministro da guerra, marechal Bittencourt, atribuindo-se a si mesmo duas outras missões, a de pesquisador científico e antropológico, munido de máquina fotográfica, termômetro, barômetro e caderneta de campo, e a de autor de um futuro ensaio sobre o sertão e a guerra que lá estava se desenrolando. Os textos que Euclides produziu sobre Canudos antes da publicação de *Os Sertões* foram estudos preparativos: os dois artigos escritos antes da viagem (*A nossa Vendéia*), as anotações na *Caderneta de campo*, publicada em 1975; as reportagens para *O Estado de S. Paulo*, publicadas em 1939 como livro (*Canudos: Diário de uma expedição*); e, além disso, as suas cartas da época. Diferentemente de outros viajantes, não criava nenhum contraste entre um diário subjetivo e um relato objetivo, ou entre reportagens mais espontâneas, populares e um livro mais elaborado, erudito. Ao contrário, nas primeiras linhas que escreveu sobre Canudos, já estava presente o futuro livro com seu ideário científico-histórico, sua empatia com o sertão, seu estilo grandioso e sublime, projeto que muito impressionou os colegas, pois eles o assinalaram em suas reportagens sobre a guerra. As impressões e emoções subjetivas não incitavam Euclides a confissões pessoais, mas ele as punha, como Humboldt em certos trechos de *Quadros da Natureza*, na apreensão e representação estética da realidade pesquisada.

Muitas vezes o narrador, em geral na terceira pessoa, assume a perspectiva de um viajante, convidando-nos a percorrer com ele o sertão como se estivéssemos acompanhando os primeiros descobridores, os colonizadores, os bandeirantes, os missionários, os pesquisadores estrangeiros e brasileiros, os militares, ou um narrador anônimo, apresentado como "observador", como "viajante", "viandante", "viajor", "caminhante", quase como se *Os Sertões* fosse um guia de viagem. Assim viajamos de São Paulo até Canudos, atravessando o Planalto Central e seguindo o rio São Francisco, quase no vôo de pássaro, e, paralelamente, vamos navegando ao longo do litoral até Salvador, tomando o trem até Queimadas, mergulhando em seguida no sertão a cavalo, passando por Cansanção e Quirinquinquá até Monte Santo, galgando a *via sacra* até o alto da serra do mesmo nome, acompanhando mais tarde o narrador a Canudos, com as sucessivas marchas militares. Nas imediações do arraial, o miradouro preferido do viajante-narrador é o morro da Favela, de onde o seu olhar abarca o arraial e a elipse de serras que o envolve, invadindo-o numerosas vezes, vendo-o se defender e contra-atacar e sucumbir aos poucos sob os canhoneios e as chamas.

Já na travessia do sertão, Euclides assumiu, segundo o testemunho tão respeitoso quanto irônico dos colegas, o papel que talvez fosse aquele que mais anelava em sua vida e que também desempenha para com o leitor: o de um divulgador, explicador e professor, aspirando, no fundo, a ser preceptor da nação. Citemos um companheiro de viagem, o jornalista Alfredo Silva: "O Sr. Dr. Euclides da Cunha nos obrigou a viajar quatro horas para fazer légua e meia, parando para examinar a flora e a fauna e não podia resistir a grandes explicações científicas, todas as vezes que encontrava uma pedra, uma flor, um fruto ou um pássaro".

O que, à primeira vista, mais impressionou o viajante no sertão, nessa "terra ignota", é sua estranheza, sua exterritorialidade, sua não-brasilidade. Descendo do trem em Queimadas, ele e os seus camaradas se vêem na linha divisória entre dois estágios de desenvolvimento, entre dois países até: "Está-se no ponto de tangência de duas sociedades, de todo alheias uma à outra. O vaqueiro encourado emerge da caatinga, rompe entre a casaria desgraciosa, e estaca o *campião* junto aos trilhos, em que passam, vertiginosamente, os patrícios do litoral, que o não conhecem". Pode-se vislumbrar aí a idéia – embora o termo só se divulgasse nos anos 50 do século vinte, através do sociólogo francês Jacques Lambert – dos dois Brasis, mas sem o otimismo de que o Brasil moderno poderia incorporar aos poucos o Brasil atrasado. Temos ao contrário, em Euclides, um prenúncio das teorias da dependência e da heterogeneidade estrutural, pois ele demonstra em seus escritos os profundos vínculos causais entre as partes heterogêneas do país. Os recém-chegados ficam espantados com "esta transição violenta. Discordância absoluta e radical entre as cidades da costa e as malocas de telha do interior, que desequilibra tanto o ritmo de nosso desenvolvimento evolutivo e perturba deploravelmente a unidade nacional. Viam-se em terra estranha... Invadia-os o sentimento exato de seguirem para uma guerra externa. Sentiam-se fora do Brasil... O que ia fazer-se era o que haviam feito as tropas anteriores – uma invasão – em território estrangeiro. Tudo aquilo era uma ficção geográfica". Até a ciência capitula diante da inacessibilidade do sertão inóspito e inimigo, tratando-o como corpo estranho, mancha branca na geografia, "um claro expressivo nas nossas melhoras cartas" – belo oxímoro: um nada significativo, ideal como tela de projeções dos viajantes. O sertão é incomensurável, incompatível com a razão humana, não cabe nos esquemas das maiores inteligências do mundo, de Hegel ou Humboldt. Física e moralmente se encontra fora do Brasil, fora da humanidade, um não-lugar. Estranha viagem aquela, por uma pátria que é uma "ficção", para uma região que se define por seus déficits: "Era um parêntese; era um hiato, era um vácuo. Não existia".

Canudos – coração das trevas ou nova Jerusalém?

A viagem ao sertão de Canudos lembra, sob vários aspectos, a expedição fascinante e promissora mas também angustiante e lúgubre que faz o capitão Marlow ao âmago da selva no Congo belga, em *Heart of Darkness* (1899), de Joseph Conrad, romance contemporâneo de *Os Sertões*. As duas incursões na hinterlândia são regressões para tempos pré-civilizatórios, arcaicos, descidas a lugares diabólicos, fora da lei, homizios, palcos de crimes hediondos e de ritos bárbaros ou até satânicos, antros do obscurantismo, da violência, agonia e morte. Seus senhores são pessoas atávicas, discricionárias, monstruosas que devem o seu carisma em parte à sua demagógica eloqüência. Os adventícios se deparam, horrorizados, com signos infernais, galerias de mortos: "esqueletos... arrimados aos arbustos flexíveis ", uma "demoníaca encenação adrede engenhada pelos jagunços" perto de Canudos; ao passo que o entreposto na selva africana está 'decorado' com crânios empalados em postes. Os dois lugares porém estão, através da guerra e do comércio, firmemente ligados à sua antítese, a civilização, em cujos centros também há elementos de barbaridade, seja nas "selvatiquezas" que se praticam na rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, seja no aspecto "tumular" de Bruxelas.

Ao mesmo tempo, essas descidas ao inferno têm atributos de subidas a lugares sagrados. Antes da invasão do exército, caboclos do sertão inteiro tinham convergido para Canudos à busca da salvação, peregrinando à "terra da promissão, onde corre um rio de leite e são de cuscuz de milho as barrancas", a uma "Jerusalém de taipa", enquanto os expedicionários no barco comandado por Marlow também se chamavam de "peregrinos", rumando para uma fonte de riquezas com aspectos de um eldorado do marfim, embora decadente. A sacralização e o sacrilégio se tocam e se confundem. Os dois líderes são venerados por seus adeptos quase como ídolos, salvadores e messias, Antônio Conselheiro como o "Bom Jesus", o traficante de marfim, Mr. Kurtz, como "ser sobrenatural".

É óbvio que Euclides deseja desmistificar e racionalizar essa auto-visão milagrosa, edênica, quase messiânica da comunidade, exagerando-a para poder criticá-la mais facilmente como ilusão, superstição, fanatismo. A religiosidade popular era verdadeiro obstáculo hermenêutico, talvez o traço do povo que mais parecia estranho aos observadores urbanos, na maioria ateus ou pouco preocupados com a religião; por outro lado ela tinha algo de contagioso, era justamente aquilo que mais instigava a imaginação dos intelectuais, como décadas mais tarde se veria nos filmes de Glauber Rocha, outro fascinado com os sertões. Aos poucos cresce a empatia do narrador euclidiano com a visão redentora dos sertanejos a cujo encanto vai se rendendo parcialmente. Já no momento em que o "viandante" avista a aldeia sagrada, se mostrou receptivo ao gênio metafísico do lugar: "Galgava o topo da Favela. Volvia em volta o olhar, para abranger de um lance o conjunto da terra.... Mas a reunião de tantos traços incorretos e duros – arregoados divagantes de algares, sulcos de despenhadeiros, socavas de bocainas, criava-lhe perspectiva inteiramente

nova. E quase compreendia que os matutos crendeiros, de imaginativa ingênua, acreditassem que 'ali era o céu...'". Nós, como leitores, quase o compreendemos também.

Os atributos da tenebrosidade que inicialmente parecem estar do lado dos jagunços, em sua "*urbs* monstruosa", depois passam a caracterizar cada vez mais os civilizados, na medida em que o exército, confirmando a sua fama de Diabo e Anticristo na mitologia dos canudenses, vai agravando os traços infernais do lugar agredido. E a culpa não é apenas da tropa, dessa "multidão criminosa e paga para matar", é da própria "nacionalidade que, depois de enjeitar o jagunço cerca de três séculos, procurava levá-lo para os deslumbramentos da nossa idade dentro de um quadrado de baionetas, mostrando-lhe o brilho da civilização através do clarão de descargas". A tentativa de impor as luzes aos sertões aumentou as suas trevas, descritas em imagens apocalípticas. Nas últimas horas da guerra, a "Jerusalém", a "Tróia" do sertão está reduzida a "um túmulo", onde "uma dúzia de moribundos, vidas concentradas na última contração dos dedos nos gatilhos das espingardas, combatiam contra um exército". Depois do último tiro, apenas sobram escombros e cadáveres, pelos quais erram cães que comem os restos de seus antigos donos. Canudos virou um calvário esperando por sua ressurreição.

Morte e transfiguração através da literatura

Essa ressurreição, como sabemos, não se deu na realidade – ainda não. Ou talvez sim, parcialmente, nas comunidades de base, nas pastorais da terra, no movimento dos sem-terra que reivindicam para si o exemplo de Canudos, um efeito indireto de *Os Sertões*. Se desde cedo a obra foi apostrofada como "bíblia da nacionalidade", isso se deve não só à sua importância canônica na história literária e à veneração cultual de que goza há um século no Brasil, mas também a uma implícita teologia política cuja divindade não manifesta, espécie de *deus absconditus*, é a Nação, a verdadeira, futura, nem tanto a presente e, ao lado dela, a Civilização e a Humanidade, divindades nem sempre harmônicas entre si. Essa religiosidade secularizada, que nacionaliza ex-posteriori o projeto sócio-religioso dos próprios canudenses para os quais a nação era secundária, vê o sertão como terra privilegiada dentro do país, Canudos como santuário, os sertanejos como parcela escolhida do povo brasileiro, e o Conselheiro como profeta, apóstolo e mártir de um Brasil mais justo e mais autêntico, sempre com as devidas reticências e contradições. A paisagem é associada com a Iduméia, com Canaã, com a Arábia; alguns lugares de romaria parecem com Meca e os sertanejos com beduínos; as poucas mulheres bonitas são apresentadas como judias. O fim de Canudos é narrado com cenas que lembram o eclipse, o terremoto e o véu rasgado no templo em Jerusalém durante a morte de Cristo. Euclides, apesar de suas invectivas contra o atavismo do Conselheiro e da sua fé, o ressuscita com piedade e seriedade, glorificando a comunidade de Canudos na paz e na guerra, o seu caráter sagrado como alegoria do seu papel benfazejo e emancipatório para o Brasil. Há uma mística do deserto no livro. A distância com respeito ao mundo parece aproximar os homens de entidades sobrenaturais. No deserto já nasceram três grandes religiões. O vazio pode vir a ser o lugar da plenitude.

Havia, obviamente, um denominador comum entre o movimento de Canudos e a mentalidade do escritor, entre ele e o Conselheiro, a sensação de martírio, um espírito do sacrifício, um vago desejo de salvação, o anseio por uma radical melhora nas condições sociais das classes subalternas, por uma solução dos impasses na política a nível regional e nacional, pela equação das variáveis nação, Estado, raça, território, civilização, religiosidade – incompatíveis na política a nível nacional, mas em harmonia na comunidade de Canudos. Esta parecia realizar o milagre e a façanha de satisfazer num semi-deserto as necessidades básicas, materiais e espirituais, de milhares de pessoas, libertando-as da habitual opressão por parte de fazendeiros e autoridades, o que lhe conferia o brilho promissor e sugestivo de um modelo social para o sertão, para o Brasil e para o mundo. Essa idéia do movimento de Canudos como laboratório político seria prolongada e carnavalizada mais tarde por José J. Veiga no seu romance utópico *A casca da serpente* (1989). Uma parcela marginalizada, menosprezada do povo, caluniada como retardatária, bárbara e fanática, tinha tomado o destino em suas próprias mãos, entrando no palco da história como sujeito político, com um projeto social alternativo puramente brasileiro, regional, transétnico e implicitamente transnacional, pois baseado num cristianismo primordial. Foi uma iniciativa de auto-ajuda relativamente bem-sucedida de vítimas da civilização e da modernização, movimento transformado em organização, Estado em miniatura dentro do Estado, pacífico, sem intenções insurreicionais ou revolucionárias.

Entre as visões inovadoras de Euclides merece destaque a valorização da mestiçagem como processo fundamental para a formação da sociedade sertaneja e brasileira. Ele precisa resgatar a miscigenação étnica porque em suas leituras e viagens se lhe impõe o resgate de um mestiço – do sertanejo que "antes de tudo, é um forte". Inicialmente tenta rever o racismo inerente às principais correntes da antropologia da época mediante essas mesmas teorias, afirmando que uma população mista, derivada, secundária, se teria transformado, ao longo de trezentos anos de reclusão e abandono nos fundões do sertão, em uma nova categoria étnica, homogênea, pura, original – possível base primordial de uma raça verdadeiramente brasileira. Euclides no entanto é mais clarividente como escritor do que como pensador, e assim, no decorrer da narrativa, a valorização ambígua do mestiço pela ciência cede lugar à sua elevação a herói e mito nacional através da transfiguração poética e retórica, de fôlego épico, com afrescos empolgantes e cenas inesquecíveis. A origem multiétnica do povo, a sua religiosidade e a mestiçagem definitivamente deixam de ser estigmas, convertendo-se em qualidades positivas do sertanejo que condicionam, junto com o

meio físico, sua modéstia, sua capacidade de improvisação, sua lhanura e honestidade, a sua perseverança, sua valentia. Também é resgatada a natureza, pois ela alimenta e protege quem a conhece e a trata bem, como o sertanejo. Uma paisagem atrasada, estéril, carente, marginalizada de repente se transfigura – transfigurar é um dos verbos prediletos de Euclides – em região modelar do país. Os últimos serão os primeiros. A centralidade geográfica corresponde uma centralidade histórica e política. Assim, na formação do pensamento social brasileiro, Euclides constitui importante elo de ligação entre o viajante alemão Martius – que no seu tratado *Como se deve escrever a história do Brasil*, publicado em 1844, reinterpretou a mestiçagem como processo necessário e positivo para a constituição do Brasil como nação – e o sociólogo Gilberto Freyre, cujo ensaio clássico *Casa Grande e Senzala* (1933) comprovou e valorizou o caráter mestiço da população e da cultura no Brasil, um marco contra o racismo 'científico'.

Quando a República, no seu fanatismo civilizador, extermina o sertanejo numa guerra de assédio, cuja sombria grandiosidade recorda a canção dos Nibelungen, epopéia medieval alemã, em que uma tribo germânica é aniquilada pelos hunos, ela pratica um ato de auto-mutilação nacional, pois o inimigo massacrado era o "cerne de uma nacionalidade", "a rocha viva da nossa raça". Aquele povo que parecia estranho, quase estrangeiro, se revela no ocaso como superiormente brasileiro e conhece a sua "apoteose". O sertão, que só como "ficção geográfica" era nacional, passa a ser visto, momentaneamente, quando é tarde demais, como possível berço de um futuro Estado brasileiro, já não excludente como o era o projeto nacional das elites, mas ao contrário incorporador e participante, embora não igualitário nem formalmente democrático – a utopia trágica de uma cidadania autônoma dos que tinham sido mantidos não-cidadãos.

A glória e a atualidade de *Os Sertões* nem tanto se devem às informações e às reflexões sobre a guerra e o sertão, que se encontram quase todas também em numerosos outros escritos da época, mas principalmente à sua arte encenatória, sugestiva e plástica, à sua força imagética, à sua teatralização do meio e dos eventos. Com seu caráter de epopéia nacional e sua teologia política poetizada, *Os Sertões* é um livro fundador, uma súmula da nacionalidade, uma obra que constitui o Brasil. Narra a gênese da terra e do homem do sertão, a gênese de um herói através da guerra, uma luta ao mesmo tempo parteira e assassina de um possível Brasil mais autêntico, um crime fundacional que ajudou a consolidar a criticada República de 1889. O caráter sagrado do sertão passou para a obra, o assunto santifica o texto. As aporias éticas, políticas, intelectuais da recente história nacional e as incoerências analíticas do próprio autor encontram uma solução duradoura, exemplar e satisfatória no plano estético-metafísico. Raramente na história da literatura a identificação entre uma realidade e a sua representação é tão intensa quanto aqui, pois quase todos os leitores reconhecem uma isomorfia total entre a obra, a região e o evento. *Os Sertões* "são" os sertões, a *Campanha de Canudos* "é" a campanha de Canudos. Além disso, como Canudos é a quintessência do sertão, e o sertão a quintessência do país, o livro "é" o país, ele reinventa o Brasil, contribuindo para a idéia que a nação tem de si mesma.

A representação da Imperatriz Teresa Cristina por Raul Pompéia

Ricardo Japiassu Simões
Doutorando em Estudos Comparados
de Literaturas de Língua Portuguesa
Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

Pretendo, nesta comunicação, apresentar os resultados de parte das leituras feitas em jornais cariocas da segunda metade do século XIX, bem como de romances folhetins que foram escritos na mesma época. Esta breve apresentação, infelizmente, não esgota o tema aqui apenas delineado: o da representação da Imperatriz Dona Teresa Cristina em romances de língua portuguesa.

Um destes romances intitula-se ***As jóias da Coroa.*** É este folhetim que introduz, o seu autor, o jovem republicano Raul Pompéia, com apenas 19 anos, na vida literária da Corte agonizante. Como bem diz o título, refere-se ao roubo das jóias da Imperatriz Dona Teresa Cristina, que, segundo a historiadora Lilia Moritz Schwarcz, deve ter sido "talvez o maior escândalo político da época."[1]

O periódico abolicionista e anti-monarquista, ***Gazeta de Notícias***, jornal de maior circulação no ano de 1882, publicou, a 14 de março, a seguinte nota:

"Sua Majestade a Imperatriz completa hoje 60 anos de idade.

A virtuosa senhora, cujas nobilíssimas qualidades lhe têm valido o amor e o respeito de todos os brasileiros, apresentamos hoje os nossos cumprimentos e os sinceros votos que fazemos pela tranquilidade de sua preciosa existência."

Cinco dias depois do aniversário de Sua Majestade, a 19 de março de 1882, explodiu o escândalo do roubo. Esta edição da ***Gazeta de Notícias*** contava os pormenores do roudo das jóias da Imperatriz, acontecido justamente na noite do seu aniversário, no imperial Palácio da Cidade. E abalou a Corte: se a Família Imperial foi roubada, imaginem aos súditos o que poderia acontecer... Somente uma das jóias - um colar de brilhantes de Dona Teresa Cristina, foi avaliado em 100 contos de réis, o que representava uma fortuna na época. Além disso, entre vários outros adornos, incluíam-se, no roubo, um colar com 36 brilhantes, ou uma fivela grande ou dragona com dez outros brilhantes e outros pequenos e uma flor de brilhante tendo uma grande pérola.

Aproveitando-se do volume considerável de notícias publicadas nos jornais fluminenses, Raul Pompéia, inicia, na própria ***Gazeta de Notícias***, a 30 de março de 1882, a publicação do folhetim ***As jóias da Coroa***, que será concluído a 1º de maio do mesmo ano. Constrói o texto literário utilizando, algumas vezes, notícias diárias, o que compreende característica, aliás, básica do gênero folhetim, segundo a escritora Marlyse Meyer[2]. O romancista recorre também à paródia quando põe em ação seus personagens, neste *roman à clef* - que esconde pessoas que de fato existiram por trás de personagens. Portanto, temos, por exemplo, a Imperatriz Teresa Cristina encenada pela Duquesa de Bragantina. Assim, Raul Pompéia explorou, num misto de realidade e ficção, uma personagem que, aparentemente, passou incólume pela História do Brasil.

Republicano, o autor aproveitou-se das misérias da Casa Imperial de Bragança, explorando sobretudo a figura da matriarcal consorte italiana[3], para atingir o cambaleante governo do Imperador Pedro II.

Aqui, percebe-se o recurso da paródia, que provoca a perplexidade no leitor através dos fatos narrados e elaborados pela imaginação do romancista, que soube construir uma realidade ficcional, para, mostrar a realidade imperial de modo ainda mais claro. Ou seja, delineia a bondade da Duquesa de Bragantina, ou Imperatriz, para ressaltar os poucos valores morais do Duque de Bragantina, ou Imperador, o homem mais poderoso da Nação. A historiadora Lilia Moritz Schwarcz, sobre a Monarca, lembra: era feia, baixa, gorda e coxa de uma perna.[4]

No entanto, tais defeitos físicos foram rapidamente substituídos, pelas suas qualidades assistenciais e morais. "Valoriza o seu pendor face a caridade e bane qualquer traço de fealdade da 'mãe dos brasileiros'", acrescenta Lilia Moritz Schwarcz.[5]

Assim sendo, numa cena d' ***As jóias da Coroa***, encontra-se a seguinte passagem:

"Por felicidade do Duque, ele unira a sua existência à de uma generosa fidalga, que sabia amargar

em silêncio todas as brincadeiras do esposo e distraía-se dos sofrimentos domésticos entregando-se de corpo e alma à mais ativa prática da caridade para com os que necessitavam dela.

Os moradores da pequena aldeia da Quinta consagravam à Duquesa uma verdadeira adoração. Raro era aquele que não tinha visto à sua porta, indagando do estado de qualquer enfermo, aconselhando o uso de um medicamento ou dando disfarçadamente uma esmola...

Esta santa senhora esforçava-se por contrabalançar com as suas virtudes os excessos do Duque."[6]

Neste trecho acima citado encontra-se, com outras palavras, a mesma informação publicada pela ***Gazeta de Notícias*** a 14 de março de 1882. "A virtuosa senhora, cujas nobilíssimas qualidades lhe têm valido o amor e o respeito de todos os brasileiros." Mas, Raul Pompéia ressalta a bondade e os hábitos caritativos da Imperatriz Teresa Cristina, ou Duquesa de Bragantina, enquanto ataca, moralmente, o inimigo político dos republicanos, o Duque de Bragantina, ou o Imperador.

Mais adiante, ao apontar a falta de atrativos físicos da consorte imperial, Raul Pompéia revela as traições conjugais do Imperador Pedro II, ou Duque de Bragantina. Apesar do roubo das jóias ter oferecido o mote ao romance, o escritor optou por ressaltar os questionamentos políticos. Por isso, devassa a vida privada da Casa Imperial. Simplesmente, o literato insere o roubo das jóias num contexto mais amplo: o da Monarquia em declínio. É desta forma que, sem abordar diretamente a ausência de beleza na Imperatriz, ou Duquesa de Bragantina, o autor a constrói como mulher forte, capaz de enfrentar o marido em momentos de traição conjugal.

Desta forma, Raul Pompéia utiliza a personagem da esposa do Duque de Bragantina, ou Pedro II, para desmascará-lo, colocando-o em condição de homem fraco, vítima de suas próprias taras, enquanto ela, a Duquesa, ou Imperatriz, é forte, e enfrenta-o em momento conclusivo e decisivo do romance. Vale salientar que a História não registra este procedimento altivo como fazendo parte da personalidade de Dona Teresa Cristina. Pelo contrário, aponta sempre a sua qualidade de mulher pacata. Por exemplo, no romance histórico***, Memórias imaginárias do último Imperador do Brasil***, o autor contemporâneo, Jean Soublin, descreve assim o pensamento do Monarca tropical em relação a sua esposa e também a sua amante, a Condessa de Barral: ***"Teresa pressentia tudo isso? Sempre deu provas de um afeto pela Condessa que talvez incluísse a gratidão. Seu pobre cérebro praticamente não enxergava mais nada além do ato de contrição***."[7]

Já na obra de Raul Pompéia, a Duquesa de Bragantina (a Imperatriz), descobre, através da moribunda Emília, que, o Duque de Bragantina (o Imperador), defloraria a filha bastarda Conceição, após negociata com o lacaio Manuel Paiva, o mesmo que ajudou o nobre a violentar Emília, mãe de Conceição. Revelado o segredo, a Duquesa de Bragantina, (ou Dona Teresa Cristina), parte para a ação. E acontece o confronto.

Descreve Raul Pompéia:

"Os cabelos da moça esparramavam-se abundantes pelos travesseiros emoldurando-lhe em ébano o rosto níveo, vagamente risonho. Este rosto estava voltado para fora, na beirinha do leito, quase pendente, assim como um fundo que vai cair de maduro. Juntinho deste semblante, castamente fechado como certas flores que se contraem durante a noite, estava a fisionomia esbraseada do ardente fidalgo. Era já uma delícia incalculável para o Duque a respiração morna do sono.

Entretanto, uma pessoa que penetrara no quarto muito antes do Duque e, sentada num dos ângulos da sala, vira-o chegar, sem que o Duque desse pela sua presença, levantou-se da cadeira que ocupava e aproximou-se silenciosamente dele.

O êxtase do fidalgo não o deixou perceber a pessoa que viera ficar de pé por trás dele.

No momento em que o Duque, sem mais poder conter-se, levantava-se do tapete, sentiu um peso sobre os ombros e tornou a cair de joelhos.

- Não te levantes - ordenou uma voz meio contida, mas ferozmen enérgica.

Aterrado, o Sr. de Bragantina levantou a cabeça...

Era a Duquesa!

- Não se levante! - dizia ela nervosamente. - Pede perdão a tua filha.

- Minha filha! - gaguejou o Duque, fulminado pela aparição da mulher.

- Sim, tua filha, desgraçado!... A mãe acaba de morrer miseravelmente, viúva de um dos teus lacaios..."[8]

O Duque, ou Imperador, desconhecia a paternidade de Conceição. Provocando a perplexidade do leitor e sua reflexão sobre o nobre imperial, Raul Pompéia logrou parodiar situações da Casa Real brasileira. Segundo Marlyse Meyer, além de "uma jóia de paródia e sátira política"[9], trata-se também de uma obra onde "desgraça pouca é bobagem."[10]

Painel político de oposição à Monarquia, concluo minha apresentação repetindo as palavras de Linda Hutcheon:[11] a paródia brota das forças revolucionárias. Neste trecho analisado, delineou-se a força contrária à Monarquia, através da literatura. Que seja do meu conhecimento, ***As jóias da Coroa*** é um dos três títulos que apresenta como personagem a Imperatriz Teresa Cristina. E que tem na mira a crítica ao Imperador Dom Pedro II.

Notas

1. SCHWARCZ, Lilia Moritz. As barbas do Imperador. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. P. 425

2. MEYER, Marlyse. Folhetim: uma História. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. P. 239 e 242

3. Dona Teresa Cristina era uma princesa siciliana.

4. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *op. cit*. P. 95

5. Idem, ibid. P. 94

6. PAULA, Sérgio Goes de. Um monarca da fuzarca. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993. P. 60

7. SOUBLIN, Jean. Memórias Imaginárias do último Imperador do Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. P. 142

8. PAULA, Sérgio Goes de. op. cit. P. 104 e 105

9. MEYER, Marlyse. op. cit. P. 309

10. Idem, ibid. P. 125

11.HUTCHEON, Linda. *op. cit*. P. 32

A *Rêverie* na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen

Maria da Conceição Oliveira Guimarães
UFRN

"Porque havemos de andar desse modo pela vida
tomando sobre nós coisas tão estranhas...
porque havemos de estar aqui como o pastor
tão exposto à desmesura do influxo cósmico?"
Rainer Maria Rilke – **Nona elegia**

Como introdução, gostaríamos de abrir este escrito com um poema do livro *Poesia I* de Sophia de Mello Breyner Andresen, "Fundo do Mar" e que a exemplo de outros poemas –, "Floresta" "Paisagem" e "Se todo o Ser" - dessa mesma obra, ressaltam uma forte marca de impessoalidade:

No fundo do mar há brancos pavores,
Onde as plantas são animais
E os animais são flores.

Mundo silencioso que não atinge
A agitação das ondas.
Abrem-se rindo conchas redondas,
Baloiça o cavalo-marinho.
Um polvo avança
No desalinho
Dos seus mil braços,
Uma flor dança,
Sem ruído vibram os espaços.

Sobre a areia o tempo poisa
Leve como um lenço

Mas por mais bela que seja cada coisa
Tem um monstro em si suspenso.[1]
(Poesia I – p.50**)**

Esse poema, tanto quanto os outros citados, integram a *Obra Poética I* – reunião de *Poesia I*, 1944; *Dia do Mar*, 1947 e *Coral*, 1950. Parece-nos, ser este o melhor e o mais interessante caminho para adentrar ao conhecimento do fazer poético inicial de Sophia. A princípio, sua poética consagra o poeta como mediador entre o plano material e o plano espiritual. Contudo, a transfiguração do universo real num universo irreal, produzida pela imaginação ou a partir da nomeação das coisas, completa, paradoxalmente, o ciclo real/irreal/real. A captação desse aspecto se explicita em "Fundo Mar".

Além desse espírito mediador do poeta, é comum na poética de Sophia um vocabulário que se reporta à natureza e às sensações: "mar", "animais", "flores", "cavalo-marinho", "polvo", "areia", "brancos pavores" e "mundo silencioso". No próprio título do poema "Fundo do mar", há inegavelmente uma conotação que sugere "vida" e que é retomada na sua primeira estrofe, promovendo, de uma forma abstrata, uma analogia universal, sensível e correspondente à vida, - animais, flores - todavia, há também "pavores" e, no entanto, o último verso do poema "um monstro em si suspenso", relaciona essa mesma conotação à inexistência de distância entre o real e a *"rêverie".*

As sensações (visuais, auditivas, táteis, etc.) podem ser vistas como uma maneira, peculiar em Sophia, de captação do real. Curioso é ver essas sensações, com bastante freqüência na sua poesia, fundirem-se em sinestesias, como acontece em "Paisagem".

Passavam pelo ar aves repentinas,
O cheiro da terra era fundo e amargo,
E ao longe as cavalgadas do mar largo
Sacudiam na areia suas crinas.
(...)
Eram os caminhos num ir lento,
Eram as mãos profundas do vento
Era o livre e luminoso chamamento

Da asa dos espaços fugitiva.
(...)
Era a verdade e a força do mar largo,
Cuja voz, quando se quebra, sobe,
Era o regresso sem fim e a claridade
Das praias onde a direito o vento corre.[2]
(**Poesia I** – p.44)

Devaneios secretos, noturnos e diurnos encontram expansão em seu texto, enfatizando ora a vida pulsante, ora o pavor que paralisa. O racional concebe uma teia de entrelaçamento com a rotação do insólito, com o maravilhoso e com as propriedades mágicas, e nesse torvelinho a lógica do real se entrega ao estado de transe. Onde está o real: no fundo da alma ou no fundo mar? "No fundo do mar há brancos pavores," // (..)"Um polvo avança / No desalinho / Dos seus mil braços, / Uma flor dança," // (...) "Mas por mais bela que seja cada coisa / Tem um monstro em si suspenso".

Onde se encontra o devaneio? Na Natureza, porque a ela pertencem funções intrínsecas do símbolo, que são: mediar e reunir numa osmose contínua do interior ao exterior; unificar experiência religiosa, cósmica e social; fundir os planos inferior, terrestre e celeste, ou como encontramos em Bachelard, o símbolo como reagrupamento dos quatro elementos da natureza – água, fogo, ar e terra – 'Mas ainda que os pensamentos claros e as imagens conscientes, os sonhos estão sob a dependência dos quatro elementos fundamentais.'[3] Não obstante, Sophia trabalha esses quatro elementos. A teoria bachelardiana nos fala ainda: 'Sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica. Só olhamos com uma paixão estética as paisagens que vimos antes em sonho.' 'Mas a paisagem onírica não é um quadro que se povoa de impressões, é uma matéria que pulula.'[4]

Diante dessa problemática, só é possível uma reação de espanto e deslumbramento e conseqüente reconhecimento de quão revelador é o universo que habitamos, e quão surpreendente é a poesia que no dizer de Sophia "não explica mas, implica*".* Implica-se e interioriza-se, para sugerir, ao invés de explicitar-se. Implica porque se desenvolve e se dispõe em imagens emergentes das coisas nomeadas que se libertam para o espanto e deslumbramento. Importa, porém, num aspecto cambiante, investigar a abrangência da visão poética breyneriana, na qual não há elos ou supressão de ligamentos no seu dizer mais denso. Mas, até que ponto, existem nesse cruzamento de símbolos e imagens, implicações lógicas e lineares que nos extasiam, que nos lançam fora de nós? Diríamos, então, que as implicações na poética breyneriana adquirem um sentido que provoca ou sugere ao leitor uma comunicação em todos os aspectos da vida, que transcende à experiência comum da existência humana. Nesse caso, transcendência e imanência ecoam mutuamente na referida escrita.

Voltando ao poema " Fundo mar", notemos que "Onde as plantas são animais / E os animais são flores" há uma inversão, permitindo ao animal – um ser rude por natureza - que se transmulte numa flor, símbolo do que é puro.

Em Sophia, o tema central é efetivamente o mar. Mas podemos distinguir, dentro dessa temática, três momentos distintos: Um sistema vertical, as correspondências e o conceito de unidade. O primeiro momento pode ser compreendido a partir da afirmação de Bachelard, por influência de Swendenborg, de que o homem é uma réplica reduzida do universo, ("o homem interior é o céu sob sua pequena forma" e "o céu é um grande homem.)[5] Numa observação imediata dessa analogia percebemos que o homem poderá conhecer o universo a partir de si mesmo, porque é nele que está contida a natureza. Efetivamente, esse sistema vertical repousa sobre uma filosofia espiritualista e, dentro dessa perspectiva, a poética breyneriana elege distinções em diferentes planos de realidade: o natural, a matéria como se nos apresenta e o espiritual representado pelo símbolo. Desta forma, os signos materiais, concretos, fornecidos pela natureza e portadores de uma significação abstrata, transportam-nos a uma apreensão de uma realidade superior. "Entre o luar e a sombra caminhei: / Era ali a minha alma, cada flor / − cega, secreta e doce como estrelas − / Quando a tocava nela me tornei." É bem verdade que essa tarefa é reservada a um poeta, pois o homem comum passa através dessa "floresta de símbolos" sem compreender seu sentido. Somente aquele que é capaz de interpretar os símbolos poderá interpretar os signos misteriosos: "Onde as plantas são animais / E os animais são flores." e "Mas por mais bela que seja cada coisa / Tem um monstro em si suspenso." Símbolos decifráveis que lhe envia a natureza. Em todo esse espólio, Sophia reconhece e sabe explorar, em seus textos poéticos, os estados místicos experimentados na solidão.

Daí, podermos tornar manifesto a riqueza simbólica e o movimento trasbordante de imagens em "Floresta":

Entre o terror e a noite caminhei
Não em redor das coisas mas subindo
Através do calor de suas veias
Não em redor das coisas mas morrendo
Transfigurada em tudo quanto amei.

Entre o luar e a sombra caminhei:
Era ali a minha alma, cada flor
cega, secreta e doce como estrelas
Quando a tocava nela me tornei.

E as árvores abriram os seus ramos
Os seus ramos enormes e convexos
E nos estranho brilhar de seus reflexos
Oscilavam sinais, quebrados ecos
Que no silêncio fantástico beijei[6]
(**Dia do Mar** – p.132)

É freqüente, nos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen, a busca dos sentidos escondidos nas aparências sensíveis, materiais. Abre caminho ao simbolismo que vê no real o reflexo de uma realidade superior. A poetisa utiliza esses recursos com graça e harmonia, explorando-os e enriquecendo-os com sua forte imaginação criadora.

O segundo momento surpreendente são as correspondências entre as diversas sensações ou sinestesias e animismo que Sophia discorre dentro de vários poemas: "Sacudiam na areia as suas crinas.", "Abrem-se rindo conchas redondas, / Baloiça o cavalo-marinho. / Um polvo avança / No desalinho / Dos seus mil braços," Tudo - forma, movimento, número, cor, perfume, tanto na natureza quanto no ser humano é significativo, recíproco, correspondente dentro do universo. Os versos descritos acima sintetizam essa teoria e ilustram-na a partir dos sons "...a força do mar largo, cuja voz...", "as cavalgadas do mar", o secreto murmurar"; em seguida apreendida como o animismo: "as mãos profundas do vento", enfim confundidas com as impressões visuais "Era o céu azul, o campo verde, a terra escura" Em Sophia, mesmo o efeito de realidade se apresenta, às vezes, sob uma luz indireta, simbólica. Todo um jogo de palavras se mostra ambivalente no trato simbólico, tanto é luz, vida, quanto é profundeza, escuridão e pavor.

O terceiro momento, vislumbra a leitura do conceito de unidade, essencial ao pensamento místico, pois não há de bastar-lhe apenas o fato de a poetisa ser cristã. Impõe-se-lhe, também, reconhecê-la numa visão poética relacionadas às tradições nórdicas, e que em freqüentes aproximações entre o poético e religioso, definida pela autora como "arte do ser", permite o desvelamento do real. Se Heidegger concentrou o núcleo e o foco de sua filosofia no conceito do homem como o Ser:[7] ("O Homem não é o senhor do existente. O Homem é o Pastor do Ser*"), e* Rilke aparece como "Sacerdote do Absoluto no amplo sentido cristão, do celebrante do culto, do mediador para com Deus, Sophia, nesse sentido pode ser a Sacerdotisa do Ser. Ela instaura uma saída encantatória, sobre um limiar da evidência ôntica, para a justa permanência do ser nas coisas. Céu, terra, mar, conchas e todas as coisas nomeadas enchem as digressões do leitor de Sophia. Essa saída, a qual me refiro, passa obrigatoriamente pela necessidade de uma completa fusão entre o eu e o mundo e, evidentemente, passa pelo olhar e pelas coisas que vê. Assim, nessa perspectiva, podemos ler o poema "Se todo o Ser":

"Se todo o ser ao vento abandonamos
E sem medo nem dó nos destruímos,
Se morremos em tudo o que sentimos
E podemos cantar, é porque estamos
Nus, em sangue, embalando a própria dor
Em frente às madrugadas do amor.
Quando a manhã brilhar refloriremos
E a minha alma beberá esse esplendor
Prometido nas formas que perdemos."[8]
(**Poesia I,** p.59).

Fácil seria para nós, discorrer sobre palavras-chave recorrentes da poética de Sophia para formação de imagens-símbolos, - vida, mãos, gestos, beijo, bailar, noite, luar, brilho, vento, mar, espuma, água, areia, praia, jardim, momento, instante, exato, deuses, sonho, harmonia, poesia e morte - se não estivesse implícito dentro de sua obra a união sagrada com a Natureza e com a vida. Sophia é soberana na demonstração dessa união através da arte da palavra poética. Como ela mesma diz,

> A poesia é das raras actividades humanas que, no tempo actual, tentam salvar uma certa espiritualidade. A poesia não é uma espécie de religião, mas não há poeta, crente ou descrente, que não escreva para a salvação de sua alma – quer a essa alma se chame amor, liberdade, dignidade ou beleza.[9]

Essa citação de Sophia vem corroborar o que antes dizíamos a respeito da teoria de Rilke e que ela comunga sem ministrar qualquer religião. Encontramos em Sophia, na verticalidade, uma comunicação com

Deus, e na horizontalidade, uma comunhão humana com a Natureza e com a vida É daí que podemos sentir a essência de ser poeta, ser cultor da poesia, ser celebrante, ser mediador, ser sacerdote do Absoluto.

Concluir não seria bem o termo correto nem a atitude inteligente para o estudioso da obra do porte da obra breyneriana. Para além destas breves imbricações, temos ainda, uma leitura da obra poética – *Obra Poética II,* que reúne os livros "No tempo Dividido",1954, "Mar Novo",1958 e "Livro Sexto",1965. A *Obra Póetica III,* reúne "Geografia",1967, "Dual",1972, "O Nome das Coisas",1977, "Navegações",1983 e "Ilhas",1989 -, que nos levam a valores ideológicos profundos tais como: acentuado individualismo, idealismo psicológico, a problemática do instante, o gosto pelo fantástico, a estética do fluído, entre outras que não se esgotam em si mesmas, mas deixam sempre em aberto uma dialética para novos postulados.

Notas

1. Sophia de Mello Breyner Andresen, "Poesia I", *Obra Poética I,* Editorial Caminho, 1995, 3ª. Ed., p.50

2. Op. cit. p. 44

3. Gaston Bachelard, *A Água e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria.,* São Paulo, Martins Fontes, 1998, 1ª. ed.,p.4

4. Op. cit. p.5

5. Op. cit. p. 6.

6. Sophia de Mello Breyner Andresen, "Dia do Mar", *Obra Poética I*, Editorial Caminho, 1995, 3ª. ed., p. 132

7. Martin Heidegger, *Os Pensadores,* São Paulo, Nova cultural, 1996.

8. Sophia de Mello Breyner Andresen, "Poesia I", *Obra Poética I*, Editorial Caminho, 1995, 3ª. ed., p. 59

9. Jornal de Letras nº. 709, 17.12.97.

A utopia na obra de Antônio Torres

Juliana de Lima Amorim*

O presente trabalho foi concebido a partir da reflexão da etimologia de utopia. Utopia , palavra formada por dois radicais gregos (ου - advérbio de negação não ; τοπ (raiz) / τοπος (nominativo masculino de 2ª declinação)– lugar) , remete à idéia do não-lugar, conceito proposto no século XVI pelo inglês Thomas More. A referência a este conceito trouxe à tona uma outra questão: a da busca ,do êxodo , que remete diretamente ao processo migratório interno brasileiro, iniciado nos anos 30, proveniente da crise da agricultura que atingia os Estados, principalmente, do Norte e Nordeste. O foco do trabalho não incidirá em realizar uma minuciosa averiguação histórica, somente apontará os fatos relevantes para a abordagem proposta .

Entrelaçando os referidos dados formou-se , então , uma ponte com a literatura de Antônio Torres (1940-) , escritor baiano que traça suas linhas seguindo a via deixada pela ficção de Oliveira Paiva, Euclides da Cunha , Graciliano Ramos , Lins do Rego, Guimarães Rosa , dentre outros escritores do chamado romance regional-social . A escolha do autor também está relacionada à observação de uma contínua busca de suas personagens por um *topos* . A intenção do estudo é realizar uma breve análise dos romances *Essa terra* (1975) e *O Cachorro e o lobo* (1997) , obras que se completam narrando a saga de uma família, semelhante a tantas outras nordestinas, através de uma abordagem " tópica " . Para isso a instrumentalização teórica utilizada será a proposta por Félix Guattari .

Segundo Guattari existem os processos de *Territorialidade , Desterritorialidade e Reterritorialização:*

> *O território pode ser relativo tanto ao espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual o sujeito se sente 'em casa'. O território é sinônimo de apropriação , de subjetivação fechada sobre si mesma . Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos.*[1]

A questão território, *topos,* está presente no título do primeiro romance a ser analisado, *Essa terra.* Os títulos dos capítulos também ilustram uma 'obsessão ' do autor pela referência ao *topos* (Essa Terra que me Chama / Essa Terra que me enxota / Essa Terra que me enlouquece / Essa Terra que me ama) . A repetição do mesmo sintagma pode ser analisada como recurso de ênfase, e o uso do pronome demonstrativo 'essa' remete a um distanciamento do narrador em relação ao objeto sugerido. Partindo dos conceitos de Guattari , o verbo ' enxotar' relaciona-se ao conceito *desterritorialização ,* que pode ser entendido como "*abrir-se , engajar-se em linhas de fuga e até sair de seu curso e se destruir*[2] " e o verbo 'chamar', *reterritorialização* , que "*consistiria numa tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante* ".[3] Esses conceitos serão os principais fios da trama tecida nos dois romances, salpicadas as questões de *identidade , identidade cultural* e *marginalização* .

> *A identidade é um conceito de referenciação ,de circunscrição da realidade a quadros de referência , quadros esses que podem ser imaginários . Essa referenciação vai desembocar no que os freudianos chamam de processo de identificação .*[4]

Em ambos os romances o conceito de identidade será fundamental para a compreensão da questão territorialidade, e também o de identidade cultural, que " *é o meio de auto-identificação num determinado grupo que conjuga de seus modos de subjetivação nas relações de segmentaridade social* "[5]. *Essa terra* narra o retorno do migrante nordestino Nelo que fora para o Sul (São Paulo) em busca de uma *Terra Prometida* , um desterritorializado , a sua terra natal , a *Tellus Mater*, empreendendo um processo de reterritorialização . Entretanto, essa volta é o retorno para a morte, que não poderia ser recebida onde não existisse a identificação

cultural . Esse é um fator de suma importância pois traz em si o conceito da marginalização : os migrantes marginalizados não são aceitos no grupo social para os quais migraram . Em São Paulo , por exemplo , todos os migrantes do Nordeste são designados ‘ baiano ’ e no Rio de Janeiro , ‘paraíbas’ . A sensação de estar à margem , deslocado , também acontece quando há o retorno ao território do qual se afastou , pois não se comunga mais da mesma identidade , afinal, o indivíduo que volta já não é o que partiu e o *topos* também sofreu alterações com o passar do tempo. Esse processo poderia ser chamado de marginalização ou de não-identificação ? Talvez seja melhor não-identidade cultural .

Alguns exemplos de passagens de *Essa terra* nas quais é possível verificar a desterritorialização :

> *Moças na janela ,olhando para a estrada ,parecem concordar: isto aqui é o fim do mundo. Estão sonhando com os rapazes que foram para São Paulo e nunca mais vieram buscá-las.*
> *(*Torres 1975, *p.16)*

> "*Não sei se fico ou se volto.*
> *Não sei se estou em São Paulo ou no Junco.*"
> *(*Torres 1975, *p.47)*

> *_ Saiba de uma coisa ,papai. Eu vou embora. (...)*
> *_ Mas para onde você vai?*
> *_ Para São Paulo.*
> *(*Torres 1975,*p.111*)

A questão dos processos de desterritorialização serem direcionados a São Paulo está enquadrada no padrão de marginalização periférica sofrido pela Bahia e pelo Nordeste em geral em relação ao Centro-Sul , representado por São Paulo. Essa relação de poder exercida pelo Centro-Sul é veiculada pelos meios de comunicação que elegem o padrão e consagram-no diariamente em seus comerciais , suas telenovelas , seu falar , causando assim um estranhamento ao outro ,chegando , às vezes ,à noção de estrangeirismo, além de suscitar uma preconceituosa desconfiança . Em *Essa terra* podemos exemplificar com a seguinte passagem :

> "*_ Paga uma ? Quero ver a cor do dinheiro de São Paulo - parentes afoitos correm os olhos em busca da mala .*"
> *(*Torres 1975, *p. 23*)

A reterritorialização da personagem migrante à *Tellus Mater* para o encontro com a morte :

> *O exemplo vivo de que nossa terra também podia gerar grandes homens - e eu , que nem havia nascido quando ele foi embora , ia ver se acordava o grande homem de duas décadas de sono ,porque o grande homem parecia apenas ter voltado para dormir.*
> *(*Torres 1975, *p.14)*

A questão da identidade perdida é exposta em diversas passagens , por exemplo :

> *_ Totonhim ... você não é o Totonhim?(...)*
> *_ Sim , eu sou Totonhim.*
> *_ Então você é meu irmão.*
> *_ Claro que somos irmãos.*
> *_ Se você é meu irmão, você é meu amigo , certo ?*
> *_ Certo.*
> *(*Torres 1975, *p. 29)*

> *Quem não mudou em nada mesmo foi o lugarejo de sopapo, caibro , telha e cal , mas a questão agora é saber se meu irmão ainda se lembra de cada parente que deixou nestas brenhas, um a um , ele que ,não tendo herdado um único palmo de terra onde cair morto , um dia pegou um caminhão e sumiu no mundo para se transformar , como que por encantamento , num homem belo e rico*

*(*Torres 1975,*p.14)*

Em *O Cachorro e o lobo* a saga continua, mas agora o desterritorializado é Totonhim , irmão de Nelo. A narração desse processo de desterritorialização encerra o primeiro romance. Entretanto, o foco principal do segundo romance a ser trabalhado é a reterritorialização de Totonhim e sua identificação (ou não) com o *topos.* A análise desse romance será mais breve ,entretanto serão apontados alguns exemplos que ilustram a presença dos fatores apresentados na análise anterior .

O processo de reterriterialização é encontrado já no primeiro parágrafo do romance:

> "*Eis-me de regresso a essa terra de filósofos e loucos,*
> *a começar pelo meu pai ,que disso tudo tem um pouco.*"
> *(Torres , 1997,p.7)*

A desterritorialização da personagem Totonhim desencadeia sua marginalização em relação também a sua família , por exemplo:

> *_Sabe quanto tempo faz que você não põe os pés aqui?*
> *_ Sei, claro.*
> *_ Então , diga , com a sua própria boca.*
> *_ Desde que saí daí.*
> *_ E quanto tempo faz isso?*
> *_ Um bocado de tempo.*
> *_ Vinte anos , seu cachorro. Isso é coisa que se faça?*
> *Não tem vergonha, não? Vinte anos sem uma palavra.*
> *Por que você faz isso com a gente?*
> *(Torres , 1997,p.9)*

Contudo , observa-se um resgate de sua identidade cultural.

> *Junto com o rádio, deixo um pacote de pilhas.*
> *Ensino-o a trocá-las. E ligo o rádio.*
> *- Este toca Luiz Gonzaga?*
> *- De vez em quando deve tocar(...).*
> *Ele começa a cantar:*
> *Vai boiadeiro, que a noite já vem.*
> *Pega o teu gado e vai pra junto do teu bem*
> *(Torres , 1997,p. 217-18)*

O assunto tratado pode ainda ser analisado sob diversas perspectivas, deixando assim aos que se interessarem a sugestão de aprofundamento .

Bibliografia:

ALENCAR, Francisco *et alli. História da sociedade brasileira.* 13 ed. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1996

GUATTARI, Félix & ROLNIK, Sueli. *Micropolítica- Cartografias do desejo.* 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1999

TORRES, Antônio. *O Cachorro e o lobo.* Rio de Janeiro: Record, 1997

_____. *Essa terra*. 12 ed. São Paulo: Ática, 1997

Notas

* UFRJ

1. GUATTARI, Félix & ROLNIK, Sueli . *Micropolítica Cartografias do Desejo* . 5 ed., Petrópolis: Editora Vozes ,1999 p.323

2. Idem

3. Ibidem

4. p.68

5. p.7

A Viagem Metafísica na Poesia de Cecília Meireles

Ana Maria Lisboa de Mello (UFRGS)

O tema da "viagem" é recorrente na produção literária de Cecília Meireles, presente no título do livro que a consagrou no cenário das Letras em 1938, e balizado por duas expressivas imagens - o mar e a noite - que se desdobram em constelações imagéticas. De um lado, este tema apresenta-se em uma dimensão geográfica, literal, nas referências às viagens marítimas portuguesas, aos percursos em cidades européias, indianas e outras, reunidas em **Poemas escritos na Índia**, **Poemas de viagem** e **Poemas italianos,** de outro, em uma dimensão metafórica, nos itinerários de um Eu em busca de si mesmo ou de uma instância incognoscível, inalcançável, utópica. Nesta segunda dimensão, o "mar" e a "noite" são os símbolos mediadores das revelações, tal como o sujeito lírico, metalingüisticamente, define o "mar" no poema "Périplo", de que citamos as três últimas estrofes:

> Deus-mar, tranqüilo, e inquieto, e preso e livre, antigo
> E sempre novo – indiferente e suscetível!
>
> Em cada praia deste mundo te celebram
> Os que te amaram por naufrágios e vitórias,
>
> **E religiosos se renderam, convencidos,**
> **À lição tácita dos símbolos marítimos.**[1]

No livro **Viagem,** a presença do mar e das águas, ampliada pelos vocábulos náuticos, já delineia itinerários do viajante e adquire o estatuto que garantirá sua permanência nas obras posteriores. O poema "Noções", por exemplo, revela a força da imagem marítima enquanto mediadora da revelação das inquietudes do Eu frente a dualismos como eterno/efêmero, corpo/alma, uno/múltiplo e, portanto, da reflexão sobre a viagem – símbolo da própria trajetória da vida, que se desdobra em movimentos para dentro – em uma autocontemplação, vista como percurso a paisagens internas, levantando e intuindo respostas sobre o sentido de seu estar-no-mundo, e para fora – em roteiros cujas paisagens contempladas revelam as errâncias do ser humano e ensejam reflexões do sujeito poético sobre essas rotas. Eis o poema:

> Entre mim e mim, há vastidões bastantes
> Para a navegação dos meus desejos aflijidos.
>
> Descem pela água minhas naves revestidas de espelhos.
> Cada lâmina arrisca um olhar, e investiga o elemento que a atinge.
>
> Mas, nesta aventura do sonho exposto à correnteza,
> Só recolho o gosto infinito das respostas que não se encontram.
>
> Virei-me sobre a minha própria existência, e contemplei-a
> Minha virtude era esta errância por mares contraditórios,
> E este abandono para além da felicidade e da beleza.
>
> Ó meu Deus, isto é a minha alma:
> Qualquer coisa que flutua sobre este corpo efêmero e precário,
> Como o vento largo do oceano sobre a areia passiva e inúmera... (p.140)

A imensidão do mar sublinha a pequenez, os limites do ser humano e, ao mesmo tempo, sugere mistério, idéias de infinito e de necessidade de abandono a uma lei maior que preside a vida. O Eu lírico expressa seus sentimentos em relação à existência com imagens construídas por vocábulos pertencentes ao campo semântico da viagem através do mar, tais como as presentes no segundo, terceiro, quinto, oitavo e décimo-segundo versos. Define-se através das imagens marítimas que melhor exprimem a idéia da vida como uma viagem cujo objetivo desconhece e, mesmo assim, a ela se entrega, buscando-se entender através de seus reflexos nas águas - *locus* da "navegação dos" seus "desejos afligidos", das suas "naves revestidas de espelhos" e da "errância por mares contraditórios". Frente à misteriosa e incognoscível lei que rege a vida, resta render-se aos seus desígnios, tal como sugerem os versos do poema "Êxtase":

> Deixa-te estar embalando no mar noturno
> Onde se apaga e acende a salvação
>
> Deixa-te balançar entre a vida e a morte, sem nenhuma saudade.
> Deslizam os planetas, na abundância do tempo que cai.

Nós somos um tênue polén dos mundos...

Deixa-te estar neste embalo de água gerando círculos. (p. 129)

Tanto na dimensão geográfica, literal, quanto metafórica, a imagem marítima desdobra-se formando campos semânticos compostos por palavras como "âncoras", "cordames", "mapas", "portulanos", "corais", "proa" e outros, presentes ao longo da obra ceciliana. Essa presença do mar advém de duas fontes: de um lado, a origem açoriana, decorrente de ascendência materna, de outro, a proximidade com o mar na cidade natal, Rio de Janeiro. Para os que vivem em ilhas ou próximo às costas, o mar pode moldar a sensibilidade e a feição de ver a vida. Dos búzios, ecoam sons do mar – símbolo da vida em seu incessante movimento, tal como é definido no poema "Mar Absoluto" do livro de mesmo título (1945): "O mar é só o mar, desprovido de apegos,/ matando-se e recuperando-se.../ É o seu grande exercício" (p. 266). Em Cecília Meireles, a influência da avó materna na sua visão de mundo, bem como na própria construção poética pode-se constatar em poema escrito em 1961, intitulado "Cata, cata que é viagem à Índia", cujo vocabulário náutico mais uma vez se faz presente para se referir às longas e perigosas viagens empreendidas pelos portugueses ao exótico Oriente. O título do poema retoma uma expressão açoriana que incita à ação, ao movimento, à viagem e seus versos questionam o sentido daquelas viagens que ceifaram tantas vidas em naufrágios, como bem alerta o eu poético: "Não esqueçamos o preço da viagem:/ tantos ossos misturados ao coral e às estrelas-do-mar". (p. 1187).

Os vocábulos náuticos surgem na poesia ceciliana como elementos para compor o cenário das viagens, os dramas decorrentes, as indagações sem respostas, ao mesmo tempo que se prestam como mediadores para, simbolicamente, ensejar um mergulho na interioridade do sujeito lírico, que busca um sentido maior para o existir. A constante recorrência aos símbolos marítimos, que constituem um dos campos imagéticos do tema da viagem, permite afirmar que, como nenhum outro poeta brasileiro, a autora traz dentro de si a voz do mar, através da qual baliza e simboliza suas indagações sobre o "mundo" e o "transmundo", expressões empregadas pela escritora para caracterizar os focos de reflexão de seu fazer poético, em entrevista a Pedro Bloch.[2]

A noite é outro símbolo recorrente na poesia de Cecília Meireles, afeito a aludir às instâncias da obscuridade plena de mistérios, a viagens a dimensões metafísicas, intuídas por um Eu que quer encontrar nessas paragens um sentido maior, situado além da vida na matéria, para justificar a existência. Quando o tema de viagem ganha uma dimensão metafórica, tanto a imagem marítima quanto a noturna desenham uma atitude imaginativa que consiste em "captar as forças do devir"[3], exorcizando o conteúdo negativo da passagem temporal e da morte, para transformá-las em conteúdos benéficos, já que vistas sob a ótica do eterno retorno de tudo ou da possibilidade de ser de outro modo e em outra instância. Daí a recomendação dos versos: "Não aflijas com a pétala que voa, / Também é ser deixar de ser assim..." (p.319)

Tal como nos mitos cosmogônicos, em alguns poemas, a noite vem associada ao mar, para simbolicamente idealizar o *locus* da origem da vida, o qual tem as qualidades marítimas – "reino de metamorfose" – e noturnas – reino do silêncio, solidão e mistério. Paradoxalmente, a noite dos lugares transcendentes tem suas claridades, uma luz que guia, " mais segura a luz do meio-dia", como afirma San Juan de la Cruz no poema "Noite escura"[4]. Assim, imagens marítimas e noturnas balizam a viagem a dimensões metafísicas, revelando a familiaridade de linguagem poética com a mítica. Nos mitos de criação, noite e águas estão seguidamente associadas para descrever um estado imediatamente anterior ao surgimento da vida na dimensão terrena.

Na poesia ceciliana, a noite é a imagem que traduz e pontua a viagem a um plano transcendente em **Doze noturnos de Holanda** (1952) e **Solombra** (1963). Nesses dois livros, os poemas têm entre si um fio narrativo que os interliga e assinala o progressivo alcance da dimensão metafísica pelo sujeito lírico, que vai revelando seus assombros, suas dúvidas, suas perplexidades.

Doze noturnos de Holanda, que já traz no título a referência à noite, " à alta,à vasta noite estrangeira" – conforme verso do poema "Dois" -, compõe-se de poemas que vão anunciando o paulatino adentramento do Eu lírico na esfera noturna. A noite vai sendo caracterizada de poema a poema, de uma forma cumulativa, delineando aos poucos o teor metafísico da instância percorrida pelo Eu lírico que, lentamente, vai-se desligando da condição diurna. No poema "Um", a noite é descrita como "sem elos...Inocência eterna,/ isenta de mortes e natividades,/pura e solitária, deslembrada, alheia, / mudamente aberta para extremas viagens" (p. 447). Na noite, o sujeito lírico, vai-se transfigurando, tornando-se outro, assumindo a sua alteridade, conforme nos revela a quinta estrofe:

Eu mesma não vejo quem sou,na alta noite,
Nem creio que SEJA: perduro em memória,
À mercê dos ventos, das brumas nascidas
Nos dormentes lagos que ao luar se evaporam. (p. 447)

A imagem noturna une-se à marítima na primeira estrofe do poema "Três" para nomear e decifrar o

incognoscível, revelando a noite como a instância da construção da vida, da origem de tudo, onde as coisas "regressam à sua infância", "devolvidas a uma pureza total, a uma excelsa clarividência" (p. 449) - eis o porquê da sua paradoxal claridade:

> A noite não é simplesmente um negrume sem margens nem direções.
> Ela tem sua claridade, seus caminhos, suas escadas, seus andaimes.
> A grande construção da noite sobe das submarinas planícies
> Aos longos céus estrelados
> Em trapézios, pontes, vertiginosos parapeitos
> Para obscuras contemplações e expectativas.(448-9)

Em um diálogo com a noite, o sujeito lírico de **Doze Noturnos de Holanda** entrega-se ao mistério, deixa-se conduzir às paragens noturnas, lê o que até então nunca havia lido e murmura:

> Não quero mais dormir, nunca mais, quero sempre
> Mais tempo para os meus olhos, - vida, areia, amor profundo...-
> Conchas de pensamento sonhando-se desertamente

E o discurso lírico desdobra-se em duas vozes: a do sujeito poético que utiliza o discurso indireto para "narrar" a sua introdução na esfera noturna e a da noite que, em estilo direto, vai estimulando a viagem – uma fala lida ou intuída pelo eu poético, à medida que vai-se familiarizando com a linguagem noturna:

> E a noite dizia-me: "Vem comigo, pois ao vento das dunas,
> Vem ver que lembranças esvoaçam na fronte quieta do sono,
> E as pálpebras lisas, e a pálida face, e o lábio parado
> E as mãos livres dos vagos corpos adomecidos
> .....
> Vem ver o silêncio que tece e destece ordens sobre-humanas,
> E os nomes efêmeros de tudo que desce à franja do horizonte!
>
> E a linguagem da noite era velhíssima e exata.
> E eu ia com ela pelas dunas, pelos horizontes,
> Entre moinhos e barcos, entre mil infinitos noturnos leitos.
>
> Meus olhos andavam mais longe do que nunca
> ...
> e liam, liam, liam o que jamais esteve escrito.(p.448)

Na viagem às instâncias noturnas, através da qual o sujeito lírico vai-se afastando da "realidade" diurna e se familiarizando com a nova linguagem, ocorre uma inversão ou relativização dos antigos valores, como se, revelado o reverso da vida, tudo ganhasse um novo sentido, uma plenitude inaudita, uma palpitação diferente:

> A noite eleva-me em si como água dócil de imenso moinho.
> E comigo rodava por seu mundo silencioso e liberto.
> Não havia mais nada: somente seu poder, sua grandeza, sua solidão.
> Era deserta, ausente, e, ao mesmo tempo, repleta e palpitante.
> Alastrava e secava miragens, e não ficavam mais vestígios.
> E era uma estranha surdez , penetrante,
> Sorvendo todas as falas e músicas. (p.450)

As idéias que no dia tomam relevo desmancham-se em esfera noturna, devolvidas a uma "pureza", a um "silêncio", a uma "equivalência". Tudo aquilo que era múltiplo, diverso, nítido à luz do dia torna-se difuso, uno:

> E as idéias desmanchavam-se em galerias obscuras,
> Porque a noite passava cada vez mais longe,
> E tudo quanto ao sol toma relevo
> Na noite é mundo submerso, nevoento e generalizado. (p. 452)

A compreensão da vida através da imersão na noite vai-se aprofundando no itinerário do sujeito lírico, de tal forma que no poema "Sete", ele revela a compreensão do Um, da sobre-humana essência que acolhe tudo e já dispensa a mediação das imagens, uma vez inserido nessa "grandeza":

> Tudo jaz diluído e cintilante, numa profunda névoa.
> Nada, porém, se perde ou esquece, embora tão finamente
> Disperso nessa grandeza.
> Gastam-se as imagens e os símbolos; mas a essência resiste. (p. 452 - "Seis")

...
Tudo se encontra nesta bruma:
O burburinho histórico, a vítima e o carrasco;
A melodia da sereia nórdica, à proa do barco da conquista;

...
Praga e suspiro, acontecimento e remorso...

Tudo paira na estrutura da noite
Em seus arquivos superpostos... (p. 453 –"Sete")

As indagações sobre o sentido e valor das pequenas coisas do cotidiano humano - tais como "Que vale o pensamento humano/ esforçado e vencido/ na turbulência das horas?" (p.454) – transformam-se, no poema "Dez", em indagações maiores, quando o eu poético se pergunta para quem "trabalha" a vida no universo:

...
Para quem trabalha o flamejante universo?
Para quem se afadiga amanhã o corpo do homem transitório?
Para quem estamos pensando, na sobre-humana noite,
Numa cidade tão longe, numa hora sem ninguém?
Para quem esperamos a repetição do dia,
E para quem se realizam estas metamorfoses,
Todas as metamorfoses,
No fundo do mar e na rosa-dos-ventos,
Numa vigília humana e na outra vigília,
que é sempre a mesma, sem dia, sem noite,
incógnita e evidente?(p. 456)

No último poema de **Doze noturnos de Holanda**, o sujeito lírico novamente faz uso da imagem da água para falar da morte como afogamento e uma imersão no Um, através dos "líquidos caminhos", feitos de silêncio, sem "palavras", nem "ais", tal como revelam as estrofes finais:

...
Sem podridão nenhuma,
Jazerá um afogado nos canais de Amsterdão. E eu sei quando ele caiu nessas águas dolentes.
Eu vi quando ele começou a boiar por esses líquidos caminhos.
Eu me debrucei para ele, da borda da noite,
E falei-lhe sem palavras nem ais,
E ele me respondia tão docemente,
Que era felicidade esse profundo afogamento,
E tudo ficou para sempre numa divina aquiescência
Entre a noite, a minha alma e as águas.

Sem podridão nenhuma, jazerá um afogado
Nos canais de Amsterdão.

Não há nada que se possa cantar em sua memória:
Qualquer suspiro seria uma nuvem, sobre essa nitidez. (p. 459)

O símbolo noturno regerá **Solombra**[5], palavra que Cecília Meireles recuperou do português antigo e que evoluiu para a forma "sombra". Esse nome, que já traz em si a idéia de noite, de mistério, constitui-se o símbolo diretor do livro, cujos vinte e oito poemas têm entre si um elo de continuidade que "narra" novamente a progressiva imersão do Eu lírico na noite. Trata-se de um exercício místico de aceitação da morte - vista como inserção na dimensão noturna e compreendida como transformação em outro modo de ser, motivo por que o Eu lírico a ela se entrega, acolhendo a lição do vento que lhe recorda um saber anterior:

Eu sou essa pessoa a quem o vento chama,
a que não se recusa a esse final convite,
em máquinas de adeuses, sem tentação de volta.

...
Eu sou essa pessoa a quem o vento ensina:

"Agora és livre, se ainda recordas". (p. 794)

Assim, nas viagens a instâncias metafísicas, o "mar" e a "noite" são, na poesia ceciliana, símbolos eleitos para expressão e nomeação do incognoscível, da sobre-humana vida que o sujeito lírico intui, eufemizando o absurdo da morte e concebendo esse destino inevitável como uma transmutação em outra forma de ser, própria da condição supra-sensorial. No desenvolvimento do tema da viagem a dimensões transcendentes, o símbolo revela-se mediador do significado diante da "impossibilidade do signo exprimir" indagações e respostas sobre o sentido da vida "face à inelutável instância da temporalidade e da morte"[6].

Notas

1. MEIRELES, Cecília. " Périplo". Mar Absoluto e outros poemas. In: ___ **Poesia completa .** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. P. 347. (Grifamos) Obs: A partir de agora, citaremos apenas as páginas dos poemas ou excertos retirados desta obra.

2. In: " Pedro Bloch entrevista Cecília Meireles" **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 630: 34-7, maio 1964.

3. Cf. DURAND, Gilbert. "O regime noturno da imagem" In: __ **As estruturas antropológicas do imaginário.** Lisboa: Presença, 1989. p. 135.

4. In: **A poesia mística de San Juan de la cruz.** Trad. de Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Cultrix, s.d. p. 71.

5. Sobre **Solombra,** publicamos comunicação efetuada no Congresso da FILLM. In: **Actes du XIXe Congrès de la Fédération Internationale des langues et littératures modernes.** Brasília: EdUnB, .1996. 3º vol. P.1238-1245.

6. DURAND, Gilbert. Op. cit. nota 3, p. 270.

A viagem no universo poético de Cecília Meireles

Simone M. Soares[1]

Analisar o tema viagem na obra poética de Cecília Meireles requer, antes de tudo, um esclarecimento sobre a natureza deste tema no universo da autora. O fato de várias de suas obras referirem-se explicitamente a esta temática remete-nos à procura de elementos que as distingam das outras que não tratam de viagem. Entretanto, em Cecília, esta distinção não se opera - pelo menos, não de forma significativa. O universo temático da autora, bem como a visão de mundo que o transpassa, são bastante homogêneos para se dizer que há mudança em função de tratar-se ou não de viagem. Na poeta, a relação com a viagem é um pouco diferente.

As reflexões que já foram feitas a respeito de viagem, nas mais diversas áreas, nos dão uma idéia geral do ato de viajar. Como diz Otavio Ianni

> *"Toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as como recriando-as. Ao mesmo tempo que demarca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, continuidades, ressonâncias. Tanto singulariza como universaliza. Projeta no espaço e no tempo um eu nômade, reconhecendo as diversidades e tecendo as continuidades."*[2](p.3)

As fronteiras de que fala Ianni tanto podem ser reais (um deslocamento meramente geográfico, espacial e temporal), quanto puramente psicológicas (no sentido de não haver deslocamento físico), sentimentais ou sensoriais, proporcionando ao viajante, no confronto com o novo, um amadurecimento de si mesmo. Além disso, podemos pensar também que no ato da viagem somos capazes de dar conta de pólos opostos que constituem a vivência do homem, tais como conhecido/desconhecido, próximo/distante, real/virtual, o que permite ao viajante ampliar a realidade com a qual ele se relaciona.

É desta forma que a viagem se insere no universo de Cecília. Não se trata de um simples ir de um lugar a outro. Os mecanismos normalmente acionados pelo ato de viajar, responsáveis por todo o enriquecimento que a viagem proporciona, são incorporados pelo Eu Poético da autora independentemente do ato de viajar. Eles fazem parte daquilo que irá constituir a visão de mundo que impulsiona este Eu poético. Cecília não é somente a viajante que vai de uma cidade a outra, de um país a outro. É uma viajante na vida, que, muito além do espaço e do tempo, utiliza a abertura para o novo, o permitir-se experimentar sensações e sentimentos na construção gradual de si mesma. E isto se dá mesmo que o viajar para dentro de si signifique, muitas vezes, o confronto com os próprios muros.

> *"Ando, ando, ando,*
> *e sinto a extensão de meus antigos muros"*[3]
> (Caminhante, Poemas Italianos)

Sendo assim, vimos que em Cecília, a viagem tem um objetivo maior do que conhecer, experimentar, viver o novo, trata-se, sobretudo, de buscar a si mesma.

> *"Ando em ti, Roma de altos ciprestes e largas águas,*
> *como atrás de mim mesma,*
> *algum dia depois da minha morte."*[4]
> (Caminhante, Poemas Italianos)

Neste sentido, podemos dizer que, para a autora, uma das coisas que a viagem proporciona é um confronto com o velho/novo: velho, porque o olhar que filtra as experiências que ela vivencia em cada lugar diferente faz com que se depare sobretudo com aquilo que faz parte de sua experiência mais íntima; novo, porque muitas destas experiências ainda não tinham sido vividas, pelo menos não de maneira explícita como a viagem proporciona.

Para clarear a análise, cabe aqui uma comparação entre o viajante que permeia a obra de Cecília e o viajante de *"As Cidades Invisíveis"*, de Ítalo Calvino[5]. A relação da autora com cada cidade que conhece é, em certo sentido, oposta àquela de Marco Pólo com as suas. Para este, a constituição das cidades independe do viajante. Cada nova cidade mostra-se, exprime suas principais características, sejam boas ou más, ao viajante atento. Assim sendo, a experiência em cada cidade é totalmente distinta de todas as experiências anteriores. Em Cecília, o que as cidades comunicam é reflexo daquelas inquietações que a própria autora buscava compreender, testemunhar, expressar e até exorcizar. Enquanto caminha, contempla algo que já estava dentro dela e que, na relação com o novo, vai captando o poético do mundo.

Essa relação da autora com a viagem, que, ao final, é quase que uma obsessão, leva-nos à compreensão de que há algo, proporcionado pela viagem, que subjaz ao eu poético, dando conta de temas recorrentes na obra, como a morte, a volta ao passado e a grande religiosidade que a permeia. Este algo que está na constituição da visão de mundo da autora é a busca do sagrado.

É através do sagrado que ao homem é dado reviver momentos do tempo primordial. Retornar a ele, significa compreender melhor a profunda complexidade humana. Mircea Eliade[6], num de seus estudos sobre mitos, esclarece:

> *"os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em conseqüência dos quais o homem se converteu no que é hoje."*(p.16)

Segundo o autor, é através da experiência do mito que ocorre o retorno ao tempo sagrado:

> *" Numa fórmula sumária, poderíamos dizer que ao 'viver' os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo 'sagrado', ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável."* (p.21)

Mas conhecer o mito original não é suficiente, é preciso o homem celebrá-lo para impregnar-se da atmosfera sagrada. Este momento, então, de recuperação mítica se dá através do rito, isto é, do ritual que se repete desde os primórdios e que funciona como uma porta para este momento sagrado.

O que vemos nos poemas de viagem de Cecília é que sua relação com objetos, pessoas, monumentos, etc, que sensibilizam o Eu poético na viagem, se dá como um ritual. É como se cada um deles funcionasse como porta para o outro tempo, sagrado, que se constitui como tal em razão de ser explicativo do homem. No poema *Pompéia*, vemos como se dá este mecanismo:

> *"Vós que vistes Deus, como ficastes?*
> *boca entreaberta e pálida de mortos,*
> *cinza de grito, arquejo de saudades...*
> *(...)*
> *sois agora um jardim desesperado:*
> *- que o vento que corria era fogo,*
> *e a água um abismo tumultuoso e amargo.*
> *(...)"*[7]
> (Pompéia, Poemas Italianos)

A imagem que o poema oferece ao leitor é a do Eu lírico diante das ruínas de Pompéia, o *"jardim desesperado"*, onde o instante de olhada aos corpos mumificados funciona como o rito que desencadeia o retorno ao passado, ao instante daquele acontecimento. Ocorre o deslocamento do Eu poético do tempo histórico, cronológico, para o tempo primordial daquele acontecimento. A própria metáfora do "jardim desesperado" reforça a idéia de que a relação da poeta com a cena se dá em dois níveis: um material, o "jardim" que compõe as ruínas de Pompéia; e outro transcendente, no qual ela percebe o desespero vivido por aqueles seres no momento do desastre. Podemos dizer que em Cecília, o fato de ser uma viajante, de certa forma, liberta-a no espaço e no tempo.

Dissemos anteriormente que perceber a busca do sagrado ilumina a compreensão de elementos da temática da poeta, sobretudo a morte, o passado e a religiosidade. Em relação a esta última, a ponte é clara: o caminho mais acessível ao sagrado é através do religioso. Em Cecília, este religioso não se limita ao sentido estrito, mas está relacionado, sobretudo, a algo capaz de religar com o transcendente. Se buscarmos no dicionário outras acepções ainda para o termo religioso encontramos: algo *"que não deve ser tocado, infringido, violado."*[8] Neste sentido, podemos dizer que nosso eu mais profundo é algo sagrado, inviolável. E se a poeta, na tentativa de desvelar-se a si mesma, buscava compreender seu eu mais profundo, atingindo com isso a complexidade do ser humano, então sua busca do sagrado é desvelada. Vemos em vários poemas, como em *Ah! Santa Maria* a crítica da autora ao contato que os homens tinham com deuses e que hoje não encontra mais espaço, num claro abandono à religiosidade:

> *" Tua carne de alabastro*
> *guarda essa tristeza antiga*
> *dos claros deuses vencidos,*
> *que acham no convívio humano*
> *encantamento e fadiga."*[9]
> (Ah! Santa Maria, Poemas Italianos)

A relação da poeta com o passado é bastante forte. Nas viagens, há o movimento de retorno a um tempo anterior, tanto histórico, ligado a um acontecimento qualquer, quanto sagrado, que diz respeito,

paradoxalmente, a eventos quase atemporais. Podemos ver nesta relação uma certa angústia ante a fugacidade do tempo e das coisas no tempo. No poema *Tempestade*, dos *Poemas Escritos na Índia* , a poeta lamentará

> *"Há, como era impossível*
> *suster a forma das rosas!"*

Pode-se daí depreender, que em Cecília, a natureza do que ela busca, talvez impossível, é também a da perenidade, talvez imposível, no e para além do tempo.

Desta ligação compreende-se sua relação com a morte, uma relação de extrema desenvoltura. Isto se dá, justamente, porque a aproximação (o *"Estudo",* como ela diz em um de seus poemas)[10] é com o lado belo da morte, aquele que pode oferecer algo de construtivo para a própria vida. O morto é alguém que já passou pela vida e, portanto, a conhece, com suas imperfeições; ao mesmo tempo, tem acesso ao primordial, ao sagrado, e, até mesmo, a Deus. Vimos isto na primeira estrofe do poema *Pompéia*, já citado anteriormente.

Neste sentido, percebemos a intimidade que há, em Cecília, da morte com o sagrado: olhar a morte sob o manto do sagrado ajuda-lhe a compreender a própria vida. A morte é, para a poeta, um estado de sabedoria.

> *"Desdobra-me na boca a língua imóvel,*
> *que os mortos sabem mais do que os Profetas."*
> (O que me disse um morto de Pompéia, Poemas Italianos)

O morto, que já passou por todos os desencantos da vida, é alguém cuja sapiência ultrapassa mesmo aquela dos profetas, dos que têm contato com o supremo. A morte, deixando de ser um momento de desespero, é ressignificada como sabedoria.

Para finalizar, então, gostaríamos de marcar que a viagem em Cecília, muito além do deslocamento físico, é um aprofundamento em si mesma. E que este movimento, associado à busca do sagrado, relacionando-se diretamente com a temática da morte, do retorno ao passado e da religiosidade, reforça o caráter transcendente da poesia ceciliana.

Notas

1. Este trabalho faz parte do projeto intitulado *O imaginário na obra de Cecília Meireles: poesia & prosa*, sob orientação da profª Ana Maria Lisboa de Mello, pela UFRGS, com auxílio financeiro do CNPq.

2. IANNI, Otávio. *A Metáfora da Viagem*. Revista de Cultura Vozes, nº 2, março/abril, 1996.

3. MEIRELES, C. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1979, v.9, p.118.

4. *Ibid.*

5. CALVINO, I. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

6. ELIADE, M. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

7. Ibid.

8. AURÉLIO, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, 2 ed.

9. Ibid.

10. "*Estudo a morte, agora,/ - que a vida não se vive,/ pois é simples declive/ para uma única hora.* (Metal Rosicler). *Flor de Poemas* .Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

A viagem poética e existencial de Cecília Meireles

Maria da Graça Cretton

Para falar de Cecília Meireles, quando se completam 35 anos de seu falecimento, retomamos outros estudos já realizados sobre sua obra poética, inclusive nossa Dissertação de Mestrado, cujo resumo foi publicado no livro *Perspectivas: ensaios de teoria e crítica*, editado pelo Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras/UFRJ.

Cecília viajou muito: a Portugal e Açores (terras de seus antepassados), EUA, México, Uruguai, Argentina, Índia, Goa, Porto Rico, Israel e vários países da Europa. Destas viagens resultaram alguns livros como *Doze noturnos da Holanda* e *Poemas escritos na Índia.*

Viagem é o nome de seu livro premiado pela Academia Brasileira de Letras cuja importância os críticos são unânimes em ressaltar:

> -"O signo de viagem —afirma Walmir Ayala — está no título de um de seus primeiros livros, exatamente aquele com que ela inaugurou oficialmente a matéria de sua obra poética" (Ayala, 1994, p.14).
>
> -Para Manuel Bandeira, "no volume *Viagem* (...) é que entra a artista na plenitude de sua força poética" (Bandeira, 1994, p.71).
>
> -Darcy Damasceno vai ainda mais longe: "*Viagem* vale pela revelação definitiva de uma natureza artística em sua plenitude e de um estilo poético em seu ponto de perfeição." Com este livro, continua ele, "ingressava Cecília Meireles na primeira linha dos poetas brasileiros, ao mesmo tempo que se distinguia como a única figura universalizante do movimento modernista" (Damasceno, *op. cit.,* p.17-8).

Para nós, a partir deste livro, Cecília Meireles realiza uma viajem poética e existencial cujo itinerário vamos percorrer, desde que o eu lírico mergulha seus olhos sobre espelhos:

> *Meus olhos estarão sobre espelhos*
> *buscando os caminhos que existem*
> *dentro das coisas transparentes.*
> (V., p.105)

Espelho, água e *retrato* são três elementos da constelação narcisista presentes na poesia ceciliana. Mas é preciso entender aqui o narcisismo repensado por Ruth Maria Chaves Martins: "Transparência quer dizer: ir além-da-aparência. Transgredir a imagem e o próprio espelho." É um Narciso que ultrapassa o "jogo ilusório da aparência" e "reclama pela chave de seu ser" (Martins [s.d.] p.106-9).

> *Mas, neste espelho, no fundo*
> *desta fria luz marinha,*
> *como dois baços peixes*
> *nadam meus olhos à minha procura...*
> (V.M., p.149)

O parentesco do vocábulo "espelho" (do latim *speculu)* com o verbo "especular" reforça a compreensão da relação especular não como símbolo de um fechamento, mas como um espaço amplo, aberto, onde o sujeito poético desvenda e percorre "*caminhos extravagantes*", em constante busca do sentido da existência:

> *Para que serve o fio trêmulo*
> *em que rola o meu coração?*
> (V., p.94)

Por não se contentar com a superfície frágil e volúvel, seu olhar pesquisa, indaga, medita, atravessa a aparência e sonda a secreta essência:

> *Agora o cheiro áspero das flores*
> *leva-me os olhos por dentro de suas pétalas*
> (V.M.,154)

O sujeito poético não se satisfaz com o mar concreto e visível. Ele busca o "Mar Absoluto" que para Paulo

Rónai "é como que a essência do outro, do qual resume a natureza profunda" (Rónai, 1972, p.50).

Virei-me sobre minha própria existência e
contemplei-a.
Minha virtude era esta errância por mares
contraditórios.
(V., p.109)

É na virtude de autocontemplação que o eu lírico atualiza a sua errância, procurando sempre o sentido último do ser e da vida. Mas o espelho lhe mostra que sua face antiga se perdeu e lhe confere a consciência da transitoriedade.

Quando meu rosto contemplo
o espelho se despedaçou:
por ver como passa o tempo
e o meu desgosto não passa.
(C., p.575)

Ao mirar-se em espelhos, o sujeito poético encontra a verdade do homem como ser-no-tempo e descobre que o fundamento da existência é o tempo finito. (Heidegger)

Procuro pelo meu rosto
O tempo que se desprende.
(RN.,.323)

Pela celeste ampulheta
flui-me a vida em cinza breve.
(A.L., .373)

São diversas as metáforas do fluir temporal na poesia ceciliana: *a água, o vento, a névoa e a nuvem.*

Não te fies do tempo nem da eternidade
que as nuvens me puxam pelos vestidos,
que os ventos me arrastam contra o meu desejo.
(RN. p.338)

Concordamos com Darcy Damasceno, quando aponta a consciência de fugacidade do tempo como "mola mestra do lirismo ceciliano" (Damasceno, 1972, p. 17).

Mas ao aspecto negativo e destruidor do tempo humano, se contrapõe a possibilidade de resistir à fuga e à perda, pela conservação do passado ou pela construção de algo novo e edificação de um futuro (Vide Jacob, 1967, p. 9).

Deste modo o eu lírico, sem negar a consciência de sua própria finitude, procura fazer tanto do exercício existencial quanto do exercício poético, uma tentativa de superação da fugacidade.

Dos meus retratos rasgados
me recomponho,
com minhas espumas de acaso
meus solos vivos de fogo.
(RN. p. 232)

O fogo é um símbolo polivalente. Em sânscrito, a palavra *pur* significa "fogo", e este elemento é comumente usado nos ritos de purificação. Gilbert Durand também o associa aos mitos da ressurreição. Outro mitólogo, Diel, considera o fogo apto para representar o intelecto, pois permite simbolizar de um lado a espiritualização (pela luz) e de outro a sublimação (pelo calor) (Cf. DURAND, 1973, p. 195-7).

Tendo seus "solos vivos de fogo", o sujeito poético dispõe de energia, calor e luz suficientes para se recompor, ressurgindo de "retratos rasgados" e sublimando, purificando e espiritualizando sua existência.

Foi a natureza que lhe ensinou a recuperar a própria integridade, após uma experiência de desintegração:

aprendi com a primavera
a deixar-me cortar e a voltar sempre inteira
(MA., p.266)

Deixar-se cortar é vivenciar a dor, experimentar a perda, aceitar o limite. Voltar inteira é continuar vivendo, apesar de..., incorporando e superando a dor, a perda, o limite. E extraindo do próprio sofrimento o perfume da poesia: "Eu digo aroma até nos meus espinhos" (MA., p.266).

Fui mudando a minha angústia
numa força heróica da asa
(V., p. 98)

Para Heidegger, a angústia é o estado de ânimo autêntico que revela a consciência de nossa capacidade de não ser. Por outro lado, esta consciência da morte é fonte de liberdade e existência autêntica. O homem, como ser autêntico é livre para tomar decisões, escolhendo sua própria forma de existência.

E a que o eu lírico escolhe é a constante recomposição de si mesmo, realizando de forma admirável a transcendência, pela qual transforma a angústia em "força heróica da asa". Símbolo ascensional privilegiado, a asa geralmente representa a purificação, o desejo de elevação, de sublimação.

Dos meus retratos rasgados
me levanto.
E acho-me toda em pedaços,
e assim mesmo vou cantando.
(RN., p. 323)

Nos versos acima se estabelece um contraponto em que a decadência ("retratos rasgados", "toda em pedaços") é superada pela transcendência ("me levanto", "vou cantando").

O canto é a possibilidade do vôo. Cantar é ascender, levantar-se, transcender. A poesia é a forma máxima de transcendência e a suprema reinvenção da realidade, já que:

A vida só é possível
reinventada.
(VM., p.195)

Pela poesia, o sujeito supera a fugacidade de seu existir limitado no tempo e edifica um futuro, através da obra literária que se conserva e eterniza o seu criador. Por outro lado, tematizando a temporalidade, fundamento da existência humana, esta obra se revela de alcance universal.

A lírica ceciliana indaga pelo sentido da própria existência humana. Deste modo reflete a nossa errância em busca da verdade do ser. Assim podemos dizer, com Walmir Ayala, que a poesia de Cecília "é o SER revelado" (Ayala, 1965, p.37).

Para Osmar Pimentel esta poesia é "clássica pela nitidez e pelo equilíbrio de suas arquiteturas métricas; moderna porque inteligível à sensibilidade atormentada desses tempos." (Pimentel, 1972, p.39)

Também Paulo Rónai aponta a feição particular da arte ceciliana, "ao mesmo tempo clássica e cósmica." (Rónai, 1972, p.51)

A permanência deste canto está assegurada: "tem sangue eterno a asa ritmada." (V., p.81) Pela canção, a face, ao invés de se perder em espelhos ou se desfazer na água de memória, pode se eternizar, superando a transitoriedade do instante:

São mais duráveis a hera, as malvas
que a minha face deste instante.
Mas posso deixá-la em palavras,
gravada num tempo constante.
(RN., p.337)

A perenidade da poesia, registro do momentâneo (como a beleza frágil e efêmera da rosa) satisfaz o desejo de permanência:

Eu quero a memória acesa
depois da angústia apagada
(MA., p.234)

Estamos aqui para manter sua memória acesa, Cecília, você que soube, através da palavra poética, resistir ao tempo, à morte e persistir no tempo, na vida.

Bibliografia

1. AYALA, Walmir, "Introdução", Cecília Meireles, *Poesia completa,* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
2. ----------, "Nas fronteiras do Mar Absoluto", Cecília Meireles, *Crônica trovada da cidade de Sam Sebastiam,* Rio de Janeiro, J. Olympio, 1965.

3. BANDEIRA, Manuel, "Cecília Meireles", Cecília Meireles, *Poesia completa,* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
4. CRETTON, Maria da Graça Aziz, *O jogo inquieto entre o efêmero e o eterno;* uma leitura de Cecília Meireles, Maria da Graça Cretton *et alii, Perspectivas: ensaios de teoria e crítica,* UFRJ/Fac. de Letras, 1984. p.116-130.
5. DAMASCENO, Darcy, "Poesia do sensível e do imaginário", Cecília Meireles, *Obra poética,* Rio de Janeiro, J. Aguilar, 1972.
6. DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginarie,* Paris, Border, 1973.
7. JACOB, André, *Temps et langage*, Paris, A. Collin, 1967.
8. MARTINS, Ruth M. Chaves, *Itinerário de Narciso,* Niterói, UFF/Instituto de Letras e Artes [s.d.] Tese de Livre-docência.
9. MEIRELES, Cecília, *Obra poética,* Rio de Janeiro, Aguilar, 1972.

Todas as citações de poemas cecilianos foram retiradas desta edição.
Indicaremos apenas as iniciais do livro e a página, logo após o trecho citado:
V=*Viagem;* VM=*Vaga Música;* MA=*Mar Absoluto;* RN=*Retrato Natural* e C=*Canções*

10. ----------, *Poesia completa,* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
11. PIMENTEL, Osmar, "O pensamento lírico", Cecília Meireles, *Obra poética,* Rio de Janeiro, J. Aguilar, 1972.
12. RÓNAI, Paulo, "As tendências recentes", Cecília Meireles, *Obra poética,* Rio de Janeiro, J. Aguilar, 1972.

Alegorizando as Periferias:
Pontos de Articulação entre a Crítica Cultural de
Fredric Jameson e Roberto Schwarz

Malcolm K. McNee
U. Minnesota

Numa aula recente, dedicada à discussão de *Dom Casmurro* de Machado de Assis, uma estudante européia fez uma observação interessante, carregada com umas das questões mais perduráveis para escritores e críticos brasileiros, latino-americanos, e até "terceiro-mundistas" ou "pós-colonialistas". A estudante, com entusiasmo genuíno de louvação, disse que ao ler a obra de Machado sentia-se como se estivesse lendo um romance "europeu", que o livro tinha uma certa qualidade ou aura de europeidade que faltava aos outros textos que tínhamos lido. Ressaltando a hierarquia qualitativa invertível que a observação dela parecia sugerir, vale a pena mencionar que Machado de Assis, durante a sua vida, foi acusado de não ser brasileiro autêntico. Como Roberto Schwarz observa, Sílvio Romero, num livro escrito em 1897 contra Machado de Assis, classifica a arte do escritor como "anglomania inepta, servil, inadequada etc." (1989, 39).

De tal modo, uma das questões contidas na caracterização positiva da estudante e a negativa de Romero tem a ver com a dicotomia nacional/cosmopolita ou local/universal. Posicionar os elementos discursivos de um escritor ao longo de um espectro que corre do local até o universal tem sido uma estratégia de avaliação crítica perdurável mas também problemática, talvez ainda mais para as literaturas "periféricas", visto que a universalidade implica uma certa fidelidade à tradição formal e filosófica ocidental ou européia. Também implica a possibilidade de questionar a originalidade do texto periférico, de medir os níveis de dependência inescapável dos modelos ou antecedentes europeus, a fonte de uma longa conversa crítica no Brasil e na América Latina em geral.

Outra dimensão da observação da estudante tem a ver com a sua recepção do texto e a subseqüente construção do seu sentido. Paradoxalmente, para aquela leitora, saber das origens do romance num país periférico fez com que ela o classificasse como europeu (leia-se: universal ou cosmopolita). Pois, a questão que fica ressaltada é como este saber afetou conscientemente e subconscientemente a sua leitura e a sua participação na construção do sentido do texto.

Tomando a observação da estudante sobre Machado de Assis e as questões nela implícitas como ponto de partida, minha proposta para este trabalho é: uma análise de dois críticos literários que oferecem estratégias dialéticas para reformular ou matizar as dicotomias local/universal e cópia/original. Focalizo, especificamente nas suas construções teóricas de um papel da periferia, ou uma posição material e epistemológica do chamado Terceiro Mundo, na leitura de textos individuais, e na formação e reforma de cânones de literatura local e mundial.

Começo com uma leitura da obra de Fredric Jameson, especificamente do papel do Terceiro Mundo na sua crítica do pós-modernismo como expressão cultural de uma mundialização capitalista entrando numa nova época de consolidação. Como observa Santiago Colás, no argumento de Jameson, o Terceiro Mundo, como espaço material, mental e discursivo, tem uma dupla função: (1) a sua conquista, transformação, e eventual eliminação pelas forças de desenvolvimento capitalista representariam a consolidação do "capitalismo tardio" como sistema mundial hegemônico; (2) não obstante, também este seria o espaço que poderia oferecer as maiores possibilidades de resistência e oposição àquela consolidação. O espaço mais heterogêneo do Terceiro Mundo torna possível pensar o presente historicamente, uma capacidade relativamente limitada para o sujeito do Primeiro Mundo homogeneizado. Seguindo esta lógica, Jameson confere à literatura do Terceiro Mundo este papel contra-hegemônico, em oposição ao romance burguês, individualista, psicológico, primeiro-mundista, declarando que:

> Os textos do Terceiro Mundo . . . necessariamente projetam uma dimensão política na forma de alegoria nacional: isto é, *a história do destino individual e privado é sempre uma alegoria da situação de luta da cultura e sociedade públicas do Terceiro Mundo* (1986, 69).

Sigo esta leitura seletiva de Jameson com uma discussão do crítico, Roberto Schwarz. Focalizo não só na sua extensa obra sobre Machado de Assis mas também nos ensaios que enfatizam períodos ou movimentos na história cultural brasileira que abertamente tentaram resolver ou ultrapassar as problemáticas indicadas pelas dicotomias já mencionadas. Nos ensaios sobre Machado de Assis, Schwarz privilegia uma leitura alegórica mas também historicizada onde há uma contradição ou tensão evidente que merece mais atenção. Segundo a leitura de Schwarz, os melhores romances de Machado não só expõem cuidadosamente a dinâmica social do Segundo Império brasileiro e a difícil transição à Primeira República, mas também apresentam uma reflexão ainda relevante sobre a situação ideológica do Brasil como país periférico e dependente, e desta forma deixam uma lição alegórica sobre a essência ou marca

supostamente inescapável da nação.

Por último, demonstro que o ponto mais saliente que Jameson e Schwarz compartilham e que parece sublinhar especificamente a construção teórica de um papel para as literaturas periféricas, é um privilegiar epistemológico da consciência subalterna. Os dois reafirmam a dialética hegueliana do patrão/escravo, evidente ao longo de toda a tradição marxista, que atribui ao marginal, periférico, subalterno, etc. uma consciência situacional superior à hegemônica para revelar sistemas de poder ou totalidades sociais. Por isso Schwarz e Jameson compartilham algumas das dificuldades ou fraquezas teóricas e metodológicas com o projeto de estudos subalternos em geral: isto é, ter que encontrar e representar a consciência diferencial, a negatividade do sujeito subalterno (uma "singularidade cultural") e, ao mesmo tempo, evitar uma política de identidades simplificante. Fazer isso ao nível da dicotomia Primeiro/Terceiro Mundo ou Centro/Periferia no contexto da mundialização atual é extremamente difícil mas também necessário para ressaltar dissimetrias de poder a estos níveis geo-políticos. Em fim, suas tentativas ou estratégias de representar singularidade cultural subalterna envolvem a formação e promoção de cânones literários ou culturais que teriam um fim pedagógico de expor criticamente a singularidade hegemônica do sistema mundial capitalista. A fraqueza teórica talvez inevitável que fica, claro, é a vulnerabilidade à fácil desconstrução teórica de qualquer dessas singularidades culturais, seja Centro, Periferia, Primeiro Mundo ou Terceiro Mundo. Alberto Moreiras identifica esta dificuldade: "A situação fundacional do subalternismo . . . é a vacilação constitutiva entre afirmação de singularidade cultural e seu abandono como ilusão ideológica (879)."

* * *

Embora Jameson declare que talvez seria orientalista de sua parte tentar formular uma teoria geral para a grande pluralidade que representa a literatura do Terceiro Mundo, no ensaio publicado em 1986, "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism", ele oferece umas perspectivas "provisórias" e uma estratégia de leitura para abranger esta pluralidade. Segundo seu argumento, em geral os romances do Terceiro Mundo têm um "defeito" qualitativo (que reflete as condições e localidade da sua produção): uma mistura desafinada do pessoal e do político que não oferece ao leitor "típico" do Primeiro Mundo a mesma satisfação de um Dostoyevsky, Proust, ou Joyce.

Aqui, Jameson parece reafirmar a posição de Georg Lukács sobre a forma romanesca e a ponte (que implica uma divisão) entre o particular e o geral que é um elemento essencial da relação entre o romance e um conjunto de problemáticas e ideologias burguesas. Segundo Lukács, o romance é a "épica burguesa", refletindo inicialmente a autoconfiança na consolidação de hegemonia burguesa, mas também eventualmente, a alienação e o desabrigo do sujeito numa sociedade moderna desprovida de uma totalidade de sentido. O romance reflete uma saudade do absoluto desaparecido. (Eagleton 27).

Os grandes romances são, portanto, aqueles que, num esforço para reconstruir uma realidade cada vez mais fragmentada ou uma inteireza humana, dialeticamente exploram as relações entre o pessoal e o social, o geral e o particular, o presente e os movimentos significantes ou a trajetória da história. Alguns escritores, posicionados temporalmente durante transições tumultuosas de épocas históricas, podiam perceber os seus presentes como história. Por isso, podiam construir o que Lukács privilegia como romances de realismo histórico, nos quais o sujeito é ligado à totalidade social e cada particularidade da sua vida social é informada com o poder dos movimentos significantes do processo histórico (Eagleton 28,29).

Na sua caracterização de romances do Terceiro Mundo e sua reflexão sobre vários escritores específicos, Jameson imputa-lhes essa consciência histórica, mas imbuída de uma dimensão situacional específica, relativamente à sua localidade na periferia ou limiar da expansão e consolidação de capitalismo mundial. Mas Jameson também imputa-lhes uma "deficiência" de não manter a dinâmica familiar entre o particular e o universal, esvaziando o sujeito do seu sentido imanente e, portanto, tornando-o conscientemente alegórico:

> Todos os textos literários do Terceiro Mundo são, necessariamente, . . . alegóricos, e de uma maneira muito específica: devem ser lidos como . . . alegorias nacionais. . . . Uma das características determinantes da cultura capitalista, isto é, a cultura do romance realista e modernista ocidental, é uma cisão radical entre o particular e o público, entre o poético e o político, entre o que costumamos pensar como a esfera da sexualidade e a do poder político secular . . . (69).

Jameson propõe que esta deficiência, isto é, a tendência mais abertamente alegórica, seja um antídoto para a tendência oposta na literatura que domina a sensibilidade dos leitores do Primeiro Mundo. No Primeiro Mundo, segundo a generalização bastante abrangente de Jameson, o político e até o engajamento político são psicologizados, enquanto que, no Terceiro Mundo o psicológico é lido primariamente em termos políticos e sociais:

> Tais estruturas alegóricas, então, não são tão ausentes dos textos culturais do Primeiro Mundo, como são *inconscientes* . . . . À diferença das alegorias inconscientes de nossos textos culturais, as alegorias nacionais do Terceiro Mundo são conscientes e evidentes: inferem uma relação

> objetiva e radicalmente diferente entre a política e dinâmicas libidinais (79-80).

A raiz desta diferença da dinâmica de sentido na literatura do Terceiro Mundo é sua subalternidade e a consciência situacional que esta subalternidade carrega. Longe de ser uma deficiência, a subalternidade e a sua tendência alegórica nas suas manifestações romancistas do Terceiro Mundo é uma força de privilegiar epistemológico segundo Jameson. Só o subalterno tem a possibilidade de alcançar uma consciência verdadeira da sua situação, da totalidade de forças materiais e dos sistemas de poder. Entretanto, o hegemônico é condenado ao idealismo, ao luxo de uma liberdade que torna impossível qualquer consciência da sua própria situação. Jameson afirma:

> A visão de cima é epistemológicamente debilitante e reduz seus sujeitos às ilusões de uma multidão de subjetividades fragmentadas . . . sem passados nem futuros coletivos, sem qualquer possibilidade de perceber a totalidade social. Esta individualidade sem-lugar condena nossa cultura [do Primeiro Mundo] ao psicologismo e às projeções de subjetividade privada. Todo isto é negado à cultura do Terceiro Mundo, que tem que ser situacional e materialista . . . . E é isto . . . que explica a natureza alegórica da cultura do Terceiro Mundo, onde a narração da história individual, finalmente, não pode senão envolver a narração abrangente da experiência da própria coletividade (85-86).

Obviamente, a pergunta que fica é como Jameson pode ter escapado à fragmentação individualista e à epistemologia sem-lugar e sem-tempo da sua sociedade. A resposta, não diretamente articulada no seu ensaio, só pode ser através da capacidade supostamente esclarecedora dos romances periféricos, desafinados e alegóricos do Terceiro Mundo. E aqui se identifica seu fim pedagógico e sua justificação para a entrada destas literaturas nos cursos do Primeiro Mundo.

* * *

Para uma discussão de textos e dinâmicas culturais que supostamente demonstrariam ou manifestariam uma consciência situacional -- isto é, a subalternidade que Jameson tanto privilegia -- voltemos nossa atenção ao contexto brasileiro e à obra do crítico Roberto Schwarz. Numa coletânea extensa de ensaios sobre Machado de Assis, Schwarz oferece uma leitura menos psicologizada e mais historicizada e, num sentido limitado do adjetivo, alegórica, iluminando a dinâmica distinta entre: (1) idéias ou formas liberais rearticuladas pela elite brasileira, (2) a autoridade intelectualizada e estrutural dessa elite e (3) a realidade sócio-econômica do país "atrasado" ou periférico.

Esta proposta de Schwarz de uma leitura historicizada mas também alegórica da construção de sentido pela ficção machadiana é mais sucintamente elaborada no ensaio "Idéias fora do lugar". O conflito ou as contradições ideológicas que, segundo este ensaio, são ressaltados claramente na obra de Machado de Assis, têm a ver com as diversas dinâmicas entre trabalho e capital no Brasil e na Europa no século passado. A dinâmica brasileira, baseada na escravidão, contrasta com o liberalismo operário europeu no seu sentido ideal ou utópico. O resultado deste conflito no Brasil é o que Schwarz designa "a comédia ideológica": uma tensão entre "vivência", a vida diária na sociedade escravista, e "experiência", a vida intelectual, formada principalmente por idéias liberais ou modelos culturais supostamente universais de origem européia. E a dinâmica social que marcava esta comédia ideológica brasileira era o favor.

O sistema de favor era marcado ideologicamente pelo uso da retórica liberal para esconder ou racionalizar relações autoritárias, decisões arbitrárias ou de capricho, e para justificar e manter uma hierarquia sócio-econômica e cultural:

> Aí a novidade: *adotadas as idéias e razões européias, elas podiam servir e muitas vezes serviram de justificação, nominalmente "objetiva", para um momento de arbítrio que é da natureza do favor* (17).

É esta dinâmica social, o favor, que Machado de Assis expõe e critica através das suas personagens; personagens bastante individualizadas para merecerem décadas de interpretações primariamente psicologizadas.

Mas, não é esta exploração do espaço privado e subjetivo para iluminar as regras mais objetivas que ordenavam a vida pública de uma época específica que faz a obra de Machado alegórica na leitura de Schwarz. Há outra dimensão de sentido mais alegórico que Schwarz ressalta com a noção bastante abrangente de "idéias fora do lugar". Machado, além de poder problematizar e subverter as hierarquias da sociedade daquela época, pode relativizar as verdades universais encaixadas nos discursos e formas literários e filosóficos da Europa. Ele pode realizar isto, segundo Schwarz, não só devido ao seu gênio individual, mas também devido à sua "consciência situacional", a sua visão do centro a partir da periferia. É neste sentido que Schwarz parece definir um papel para a literatura brasileira como periférica, identificando a sua diferença e originalidade:

> Ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe idéias européias,

> sempre em sentido impróprio. É nesta qualidade que elas serão matéria e problema para a literatura. O escritor pode não saber disso, nem precisa, para usá-las. . . . [D]efinimos um campo vasto e heterogêneo, mas estruturado, que é resultado histórico, e pode ser *origem* artística. Ao estudá-lo, vimos que difere do europeu, usando embora seu vocabulário. Portanto a própria diferença, a comparação e a distância fazem parte de sua definição. . . . (1981, 24-25).

Mas este papel periférico não esclarece se a estratégia de leitura que Schwarz propõe é ou não alegórica no sentido muito simplificado que Jameson sustem no seu ensaio. Esta questão encontra-se ainda mais desenvolvida em um dos mais conhecidos artigos de Schwarz sobre dinâmicas culturais brasileiras mais contemporâneas: "Cultura e política, 1964-69".

Um dos conflitos ou contradições possíveis que aparece na obra em conjunto de Schwarz é a valorização de certas qualidades alegóricas da obra machadiana e, em outro contexto, a desvalorização da alegoria como forma de pensar e representar a realidade brasileira. Sua noção de idéias fora do lugar demonstra uma dimensão alegórica porque parece transcender aquele momento e espaço histórico, revelando uma falta de especificação que Schwarz ressalta com sua comparação da consciência situacional de Machado com a dos grandes romancistas russos do século passado, também situados na periferia do liberalismo europeu. Numa entrevista Schwarz também reafirma a transcendência temporal e, porém, a alegoricidade desta tese:

> Idéias estão no lugar quando representam abstrações do processo a que se referem, e é uma fatalidade de nossa dependência cultural que estejamos sempre interpretando a nossa realidade com sistemas conceituais criados noutra parte, a partir de outros processos sociais ("Cuidado com . . .", 120)

No entanto, ao avaliar o surgimento da Tropicália no contexto da primeira fase do governo militar no Brasil, Schwarz critica negativamente sua estratégia de significação alegórica. Ele descreve a técnica básica do movimento como a justaposição de imagens de diferentes temporalidades culturais e estruturais coexistentes no Brasil. O efeito do *pastiche* entre um campo de ícones da modernidade, da modernização, e do cosmopolitismo e os símbolos "anacrônicos" do "subdesenvolvimento" ou "atraso" brasileiro transforma o país numa alegoria do absurdo. Schwarz escreve:

> É literalmente um disparate – é esta a primeira impressão – em cujo desacerto porém está figurado um abismo histórico real, a conjugação de etapas diferentes do desenvolvimento capitalista ("Cultura . . .", 74).

Jameson talvez identificaria essa mesma conjugação que a Tropicália pareceria ressaltar; esta heterogeneidade de etapas ou modos de produção capitalista na nação periférica; como a fonte mesma da vantagem epistemológica do artista brasileiro (ou do Terceiro Mundo em geral). E sua forma mais óbvia de significação possível teria que ser alegórica consciente ou aberta. Enquanto Schwarz, no momento em que escreveu sua crítica da Tropicália, não via uma resolução possível a esta representação alegórica do Brasil como conjunção absurda do moderno e do atrasado -- isto é, a essência negativa e atemporal sempre pronta a ressurgir no presente eterno da nação -- Jameson talvez adotasse as alegorias da Tropicália como uma maneira efetiva de conscientização dos leitores do Primeiro Mundo às verdades da expansão capitalista na sua periferia. E, paradoxalmente, embora a leitura de Schwarz das idéias fora do lugar na ficção machadiana pareça ressaltar, ao parafrasear Benjamin, as "ruínas da história" brasileira, sempre presentes e, no seu processo lento de deterioração, sempre emitindo sentido(s) alegórico(s), Schwarz parece encaixar Machado na categoria estimada de Lukács de realismo histórico, ressaltando a capacidade de manter a conexão conceptual entre o sujeito, sua sociedade e as forças históricas de sua época.

Como explicar esta inconsistência na obra de Schwarz com respeito à (des)valorização da alegoria? À primeira vista, como Evalina Hoisel reconhece, no caso da Tropicália, Schwarz apropria-se de uma noção completamente negativa de alegoria, ressaltada na obra de Lukács: a alegoria, sem sentido imanente e sem ligação com uma especificidade histórica, é a "nadificação da história." Hoisel escreve:

> A falta de especificação do Tropicalismo se apoia, e até se justifica para Schwarz, pela utilização da alegoria. Se o discurso simbólico realiza a identidade entre forma e conteúdo, a alegoria estabelece um distanciamento entre esse níveis estruturais, configurando uma relação externa e convencional, que não dá conta dos fundamentos da história, "encerrando o passado sob forma de males sempre ativos e capazes de voltar", sugerindo ainda que eles são o nosso destino (46).

A noção negativa de alegoria de Lukács é, por sua parte, uma leitura reducionista e simplificante do trabalho muito mais complexo e ambíguo de Benjamin sobre a alegoria do barroco e do modernismo europeus. Lukács, no seu ensaio "A Ideologia de Modernismo" escreve de Benjamin e cita-o:

> Benjamin retorna, muitas vezes, a esta ligação entre a alegoria e a aniquilação da história: "à luz desta visão, a história aparece não como a realização gradual do eterno, senão como um processo de deterioração inevitável . . . . Como ruínas no mundo físico, assim são alegorias no mundo da mente (41).

Eu proponho que Schwarz, através de suas críticas aparentemente contraditórias da Tropicália e da obra de Machado, mantém a complexidade e ambigüidade de Benjamin com respeito à alegoria. Schwarz não desvaloriza a alegoria como modo de significação; reconhecendo sua inevitabilidade e que finalmente é uma questão da distinção entre alegorias conscientes e inconscientes; senão rejeita a lição que a alegoria dominante da Tropicália parece ensinar. Em contraste com a lição da alegoria das idéias fora do lugar – que tenta ressaltar a dependência cultural e ideológica dentro do contexto dialético da posição periférica da nação no sistema mundial capitalista – a Tropicália volta ou reverte a uma compreensão dualística em vez de dialética do desenvolvimento assimétrico no Brasil. A Tropicália propõe um contraste absoluto e chocante, em vez de interdependência lógica, entre o "velho"e o "novo". Estes contrastes ou justaposições celebrados como as fontes de originalidade brasileira, alegorizam a nação como um absurdo, segundo Schwarz – isto é, como "um país congenitamente dúplice", em vez de um resultado da expansão capitalista contínua na sua periferia. Paulo Eduardo Arantes descreve esta dimensão da crítica de Schwarz da Tropicália:

> O que a ciência social desautorizava, a experiência estética [da Tropicália] voltava a sancionar. O antigo e o novo continuavam em presença um do outro – era o que parecia mostrar a experiência social de todos os dias, sobretudo quando filtrada pela forma estética --, variava apenas o plano da sua conjunção. . . . Éramos de fato o produto do movimento internacional do capital, mas embora este se desenrole em escala mundial, vai compondo elementos que são diferentes e assimétricos; distinguimo-nos assim do padrão geral na medida em que a primitiva exploração colonial está na base da articulação entre sociedades dependentes e dominantes. Mas a que se resumia a singularidade do país – posta a nu pela situação de dependência – senão a essa coexistência, sistemática, descompartimentada, de herança colonial e presente capitalista? . . . Essa a *dualidade sem dualismo* que escandia a nossa formação e definia os vetores básicos da experiência brasileira (37-38).

Ao criticar a natureza aparentemente afirmativa da Tropicália – ressaltando sua reversão a noções já rejeitadas pelas ciências sociais da dualidade reificada e irreconciliável do Brasil – a noção de alegoria de Schwarz, porém, é mais complexa e criticamente seletiva do que a de Jameson. Como já observamos, Jameson aceita todas as alegorias "conscientes" do Terceiro Mundo como igualmente elucidantes, pelo menos para o leitor "típico" do Primeiro Mundo. De qualquer modo, se pode observar que os dois críticos por fim demonstram um interesse profundo na formação de cânones com o propósito pedagógico de ressaltar as dinâmicas da expansão capitalista, no mundo pós-colonial no caso de Jameson, e especificamente no Brasil no caso de Schwarz.

* * *

Como conclusão, gostaria de voltar à leitura de *Dom Casmurro* da estudante européia – em si mesma uma mini-alegoria de eurocentrismo – que provocou meu interesse em ler paralelamente a obra de Jameson e Schwarz. O paradoxo desta leitura particular num currso no Primeiro Mundo de uma obra exemplar ou talvez excepcional do Terceiro Mundo pode ser narrado da seguinte forma: se ela realmente tivesse sentido como se estivesse lendo um romance europeu (ou do Primeiro Mundo), não teria sentido conscientemente como se estivesse lendo um romance europeu. Esta influência ou confluência de cânone, sala de aula, e suas posições relativas – em termos de um sistema mundializado capitalista – é o que é problematizado e valorizado na crítica de Jameson e Schwarz.

Neste sentido, acho que a distinção que Walter Mignolo propõe entre a formação e reforma de cânones epistémicos e cânones pedagógicos para o ensino e estudo de literatura comparativa é útil para ajudar-nos a ler além do orientalismo evidente nas classificações

de Jameson da literatura do chamado Terceiro Mundo, e além do determinismo e prescrições fastidiosas da leitura de Schwarz da Tropicália. Apesar da vulnerabilidade e fraquezas epistemológicas da sua crítica sociológica e seu privilegiar da singularidade cultural do subalterno – metodologicamente dependentes de dicotomias facilmente desconstruídas – num sentido pedagógico ou no sentido da conscientização, um termo que ambos críticos talvez considerariam prematuramente fora da moda, Jameson e Schwarz efetivamente ressaltam as dissimetrias persistentes de poder discursivo e estrutural que freqüentemente não são emfatizadas por teóricos culturais da mundialização contemporânea.

Bibliografia

Paulo Eduardo Arantes, *Sentimento da Dialética na Experiência Intelectual Brasileira: Dialética e Dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz,* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

Walter Benjamin, *The Origins of German Tragic Drama*, London, NLB, 1977.

Santiago Colás, "The Third World in Jameson's *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*", *Social Text* (1992)10,2-3.

Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, Berkeley, University of California Press, 1976.

Evelina Hoisel, "Tropicalismo: Algumas Reflexões Teóricas", *Brasil/Brazil* (1994) 12.

Fredric Jameson, "De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el Tercer Mundo: el caso del testimonio", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (!992) 28,36.

---, "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism", *Social Text* (Otono 1986) 15.

Georg Lukács, "The Ideology of Modernism", *Realism in Our Time: Literature and the Class Struggle*, New York, Harper & Row, 1964.

Walter D. Mignolo, "Canons A(nd) Cross-Cultural Boundaries (Or, Whose Canon Are We Talking About?)", *Poetics Today* (Primavera 1991) 12,1.

Alberto Moreiras, "Elementos de Articulación Teórica para el Subalternismo Latino-Americano. Candido y Borges", *Revista Iberoamericana* (Julho-Dezembro 1996) 62.

Roberto Schwarz, "Cuidado com as ideologias alienígenas", *O Pai de Família e Outros Estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

---, "Cultura e Política, 1964-1969", *O Pai de Família e Outros Estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

---, "Idéias fora do lugar", *Ao Vencedor as Batatas; Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro,* São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1981.

---, "Nacional por substração", *Que horas são? Ensaios*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

Além do princípio da superfície:
***O filantropo*, de Rodrigo Naves**

Vilma Areas
Universidade de Campinas

Considero *O filantropo*[1] um livro surpreendente e difícil de comentar. Algumas das críticas que dele se ocuparam apoiaram-se no conhecimento estético do autor para explicar traços de composição, o que não deixa de ser revelador da dificuldade. Todos sabemos que Rodrigo Naves é um dos nossos melhores críticos de arte, mas o vínculo estabelecido entre crítica de arte e ficção desvia o olhar de aspectos fundamentais do texto. Um deles, a coerência e deliberação desses escritos que nos contam uma história com princípio, meio e fim, apesar de muitos buracos e de algumas armadilhas bem dissimuladas. Mas existem pistas, também dissimuladas, espalhadas aqui e ali. Uma intenção explícita, por exemplo, será não isolar fragmentos e não compô-los ao capricho, mas «diminuir a distância entre as coisas e exercer sobre elas um domínio rude e doce».[2]

A postura do narrador é a de um cartógrafo, assinalando particularidades e acidentes físicos nas paisagens e nos corpos e marcando seus lugares com a meticulosidade de um clássico. Mas os *loci* e o espírito são outros (os lugares são aqui quase sempre "prováveis") e aí já começamos a derrapar nas classificações. Por isso acho que a discussão do gênero dos textos não nos leva muito longe. Se a estranheza e o choque moderno de *O filantropo* podem ser causados pela "promiscuidade de gêneros" (ficção, ensaio e prosa poética), conforme observa João Moura Jr. na orelha do livro, tendo a achar que, embora essa possível mistura de saída nos intrigue, existem por outro lado correntes que arrastam esses textos irresistivelmente a uma direção determinada, sobrepondo-se tal movimento às demais elucubrações. Um dos portos dessa rota inclui uma meditação sobre uma "triste ciência", isto é, a doutrina da vida reta, conforme explicitou Adorno.[3] Triste porque, segundo ele, entregue à desatenção intelectual e à arbitrariedade sentenciosa, tendo afinal caído em desuso, apesar de ininterruptamente citada enquanto palavra (a ética) na mídia e nos discursos governamentais.

Em *O filantropo* essa meditação toma forma de teorema, isto é, algo "para ser contemplado", na medida em que se realiza por meio de numerosos exemplos através do tempo, do marco da Revolução Francesa (a Comuna de Paris e a sangrenta semana de maio de 1871) a nossos dias. Outro porto de parada será uma exposição do que para o autor significa a literatura e o exercício literário. Desse ponto de vista *O filantropo* é um livro exemplar, em duplo sentido: formalmente cumpre o que expõe como horizonte literário – a forma trabalhada e precisa –, além disso com tantas "dobras e desvãos" (*Escala*) que é capaz de envolver o leitor nas engrenagens necessariamente tortuosas da subjetividade sem referências para a construção da "doutrina da vida reta". A partir dessa exemplariedade misturada (o positivo *versus* o negativo, o positivo unido ao negativo) abre-se a porta por onde entramos numa espécie de terra ética e metafisicamente devastada, desde Eliot retrato dos tempos modernos.

O resultado é que imediatamente após o aceno com o prazer do jogo, prometido por esses relatos-cubos[4](o que terão mesmo dentro?), desconfia-se que talvez não se entenda realmente o que se vê com nitidez sob a luz crua do estilo. As superfícies são polidas mas contêm pontos cegos. Além do mais, como a trama é cerrada, não podemos nos esgueirar para dentro, nos distrairmos com supostas interioridades. Erramos à tona do texto. Surge uma dúvida incômoda: será que esses reflexos nos concernem, que neles também nos miramos?

Descrevendo sumariamente: *O filantropo* é composto por trinta e oito relatos curtos, recortados pelo ritmo muito batido. Alguns são retratos de pessoas reais, distribuídos ritmicamente na ordem dos textos – Anna Döring e Guignard, Rosemiro dos Santos, Mira Schendel e Eugène Valin, números 8, 15, 25 e 35 – e distribuídos no tempo cobrem mais ou menos dois séculos, de 1871 a 1991, os mais antigos nas extremidades, os mais recentes, dentro. Além desses, há muitos outros retratos explícitos ou ambíguos de personagens anônimas, às vezes com feição de auto retratos. Existem também uma prece herética, outra desesperada, uma fábula e outra quase fábula, algumas confissões e um *Destino*, espécie de proposição – mas também charada –, que paradoxalmente encerra *O filantropo* e que, assim situado, nos intima mais uma vez a voltar, retraçar o percurso, descobrir um sentido que não se entrega imediatamente:

O que me trouxe aqui foi uma ordem antiga, de que nãodetenho origem nem destino. (...) Onde termina, toda a ação se oculta.[5]

Os relatos são ao mesmo tempo autônomos e enlaçados uns aos outros por fios de resistência variada. O mais consistente deles define o tema geral do volume que é, repito, sua ruminação ética, razão de ser do título, e que vem unida à busca de um ritmo, acentuação da forma. Como se trata de ficção, e ficção radical,

o fulcro filosófico, universal, será trabalhado em suas particularidades concretas, escapando assim à abstração do conceito, estranha à construção estética. A escrita, morosa, progredindo às vezes por insistência ou variação simples de motivos (*Luz* e *Escala*, por exemplo, ou *Altivez* e *Alvura*) indica de saída a crise, o remoer do pensamento que gira sobre si mesmo, diante da dificuldade de aproximação de um objeto que resiste à definição simples, que parcamente se revela como "rumor", e que surge muitas vezes mantido à distância pela formulação paradoxal ou paratática, pensamentos estanques postos lado a lado, o que desorganiza a página. Exemplos de um e outro:

Só pessoas superficiais dão primazia àquilo que não vêem: donde penetrações, intercursos, palavras igualmente justíssimas. Bem vejo: formulo um paradoxo. Não me move porém desejo de coerência. Creio que me fiz claro.[6]

Também não vai chover. Jamais consegui me lembrar do que papai fazia à noite. Certa vez, parece, começou a estudar grego. Não sei se chegou a aprender. Preciso me alimentar melhor, tenho me sentido um pouco fraco pela manhã. O porteiro do edifício vem conversar comigo.[7]

Desse ponto de vista o livro se alinha ao lado dos que desenvolveram estruturas de resistência à verbosidade informativa e a essa ficção torrencial que desliza nas ondas da voz treinada com os últimos truques da comunicação. Ao contrário disso e obediente a uma das particularidades do literário*, O filantropo* não comunica, mas obriga o leitor a perfazer o caminho já trilhado pelo escritor, levando-o a re-experimentar diretamente o que se entende por "conteúdo" da obra.

Uma das estratégias da resistência se revela na construção em bloco de Naves, com algo da elaboração poética elíptica, apoiada no sentido e ocultação do sentido, veladura que distribui os tons das frases e estabelece o esquema rítmico.

Alguns de nossos escritores são conscientes desses processos de "literatura comparada" *sui generis* que, afinal, não deixa de levar avante uma proposta da modernidade em geral, mas também de nosso modernismo. Se não estou enganada, contudo, a sedimentação dos procedimentos de dissolução dos gêneros permitiu um trânsito funcional -e reflexivo- desses mesmos procedimentos, para além de seus polêmicos inícios. A essa altura uma discussão sobre o assunto seria completamente obsoleta. Mas não deixa de ser esclarecedora a confissão de Francisco Alvim a respeito de sua dívida literária para com Dalton Trevisan, que o próprio Trevisan peneire o que chama de haikais[8] em sua prosa, que José Almino costure, sem dissolvê-los (grifo), textos alheios em seus próprios textos, e assim por diante.

A esse ponto será obrigatório uma parada na bem-humorada *Fábula*, conversa entre uma inquieta andorinha «riscando o espaço com suas asas delicadas» e um jabuti «por dentro igualzinho ao que era por fora: enrugado, pesado, lento».

(Estou consciente do risco da explicação desse texto elíptico que, como o humor, só pode ser explicado com a perda da graça).

O assunto proposto pela andorinha é a definição de forma. Incapaz de abstração, inteiramente preso à própria realidade, mesmo quando a instâncias da companheira modifica a perspectiva com que olha o mundo, o jabuti só pode dar como resposta final um «grunhido cavernoso: Uuuuuhhhh.» O final da fábula mostra os dois – ela nas costas dele – continuando a marcha pela mesma estrada, donde se conclui que o problema também continua.

Em primeiro lugar é outra a personalidade do jabuti e da andorinha em nosso folclore, o primeiro espertíssimo, equiparando-se à raposa européia, a segunda com certos poderes mágicos. Essa inversão é a primeira nota de humor do relato, sendo também um convite à desautomatização dos temas, a que se segue o inusitado da questão proposta pela ave.

À primeira vista a "moral" da fábula não nos é dada, mas na verdade o conteúdo da história traça o conceito de forma, ultrapassando o mero diálogo dos personagens. Vemos assim o que Naves defende, que é o que pratica nos textos do livro: aderência ao concreto, evitando-se a facilidade das abstrações; em vez das frases voláteis, essas outras pesadas, marteladas pelo ritmo, presas ao chão e aos assuntos; deslocamento das interioridades; "a revelação"do mundo se se muda a perspectiva do olhar, o que entretanto não resolve o problema de sua tradução em palavras, etc

Conforme ocorre com inúmeros relatos do livro, que rebatem uns nos outros, esta fábula repercute em *Trabalhos Manuais,* «alternativa mais prática», diz o texto, para a literatura. Defende então a aproximação das coisas e seu domínio; trabalho e controle das técnicas; «tudo ao alcance da mão»; «Instrumentos apropriados, gestos hábeis, objetos cujo valor conhecemos»; «e um pouco de rusticidade, porque mantém a lembrança do esforço, da vontade sempre contrariada de fazer o melhor». Grifo o sempre contrariada, questão infinita e sempre reposta, que o digam o jabuti e a andorinha continuando até hoje pela mesma estrada.

Não é difícil perceber que essa primazia dada ao trabalho, o que resulta no perfeito ajustamento forma/assunto, situa a fonte da literatura num lugar oposto à espontaneidade («Suspeito, sempre suspeitei da espontaneidade», *Rumor*) ou à escavação de interioridades. Esse mesmo andamento atinge, claro, outros aspectos, dos quais o mais importante é o amor, reduzido à sexualidade, por sua vez reduzida a uma espécie de topografia do corpo que bloqueia qualquer passagem ao "país do sentimento". Creio que podemos percorrer o livro com esta *moralia* severa como guia, sublinhada pelo esquema rítmico fortemente marcado e pelo jogo dos tempos e sua espacialização.

Luz, por exemplo, relato que abre o livro, é inteiramente construído no jogo presente/passado (um homem se recorda do tempo de criança), mas trabalhado em termos de paisagem,[9] que garante e desdobra outras oposições fortemente controladas (luz/sombra, dentro/fora, longe/perto, de pé/sentado) com suas zonas de passagem (a brisa, a soleira).

Essa construção caprichada, entretanto, tem uma funcionalidade e passa longe do exibicionismo. Funciona como começo de conversa e programa de trabalho. Por um lado a tradicional divisão exterioridade/interioridade é abandonada ou deslocada para um novo parâmetro em que a interioridade é trabalhada em termos de exterioridade, interdependência que constrói o "mistério" do texto, mantendo-se ao mesmo tempo a consciência da inacessibilidade das coisas e dos tempos:

A luz que me falta está ali adiante. E não poder franqueá-la é mais que uma questão de distância. /...../
Ver é experimentar o que não temos, embora à nossa frente.[10]

Por outro lado, se essa manobra põe um dique a qualquer sentimentalidade, não deixa de assinalar o lugar incômodo ocupado pelo narrador que em outro texto afirma «não ter para onde voltar e saber que não é a partir daqui que inicio»: portanto um entre-lugar, como a brisa que circula de um lado para outro.[11] Isto é, o sujeito não é idêntico a si, tem de construir passagens entre estratos de composição diversa, não é uma verdadeira substância, depende de um processo, é um percurso, que inclui até mesmo o duvidoso "colocar-se no lugar dos outros":

E eu, estando de fora, me sentia dentro? Nada. Ficava na soleira. E o espaço se dispunha a minha frente. Até hoje tenho essa luz diante dos olhos. Continuo sentado aqui. O que está de pé é o que ostento.[12]

E eu fico aqui, a medir-me com essas extensões. Se meus olhos se detêm ali ou mais além, sinto corporalmente as mudanças de escala, expando-me, contraio-me, sou o que há entre mim e o que vejo.[13]

Se me desdobro em imagem, se me interponho entre mim e o que aparento, é que me inteiro mal, fecho com sobra, ou de menos. Assim cindido, posto frente a frente, crio um espaço vago, uma distância em que me dissolvo: sou aqui o que mais adiante dispenso.[14]

Desse ponto de vista *Mangas Cavadas* (sutilíssima variação de *Trabalhos Manuais)* é uma quase fábula disfarçada de descrição objetiva, marcando minuciosamente o lugar das figurações, com seu necessário metabolismo, "passagem de um lugar a outro", e oscilação "entre superfície, volume e entranha". Além disso constitui um dos textos mais sensuais do livro e certamente o que mais denuncia o olho treinado de Rodrigo para as formas plásticas.[15] Observemos quatro das onze linhas do texto:

...deixando à mostra as axilas, permitem observar uma parte do corpo humano que está entre o dentro e o fora, uma região de forte transpiração, na qual a pele fina e engelhada traz à mente a idéia de metabolismo, de passagem de um lugar a outro.[16]

Um outro princípio de construção de *O filantropo* faz com que o eu narrativo se aproxime de um certo eu lírico multiplicador de *personae*, sem interioridade estável ou desejável («Vim para cá para aprender a extinguir-me»[17]), espécie de drama-em-gente[18] em que os variáveis sujeitos são parte do mundo circundante.

Tal narrador pode ser um homem de idade indefinida (*Luz*, *Linha de conduta*), um "homem feito"(*Daqui para a frente*), um velho, ou alguém próximo à velhice (*Rumor, Princípios*), um operário, ou um homem pobre (*Bairro)*, uma mulher (*Alvura*), pessoas agonizantes ou perto da morte (*Aventura*, *Caráter)*.

O estilo, claro, em todos eles é o mesmo, as mesmas frases que rastejam e não alçam vôo, o que desdobra vãos sobressalentes (cubos dentro de cubos). Temos assim um Narrador e outros narradores controlados pelo primeiro. Segundo penso, o que está em jogo aqui não é o truque de fingir interioridades fictícias, mas a intenção, investida no Narrador, de exemplificar uma situação geral e histórica, que podemos resumir na crise dos valores morais de nosso tempo. Se os antigos afirmavam que a ética tinha por modo a virtude e como alvo a felicidade, mediante o comportamento adequado de um ser racional agindo segundo seu próprio *ethos* ou natureza, nada mais distante dos personagens de *O filantropo* do que isso. O trágico,

segundo nos mostra o livro, é que a vocação ética do homem, extraviada, reduz-se a meras ações ou rituais mecânicos de gestos vazios. Trata-se, segundo um dos narradores, de "uma metafísica caseira", mesmo assim propondo "questões extremamente embaraçosas" à sombra de modelos "tão volúveis".

Busco éticas em lavar ou não a louça que sujo, na honestidade com mulheres que sempre terminam por me deixar.[19]

Durmo cedo, trabalho muito, não falto aos meus. Mantive o hábito de passear nas manhãs de domingo./.../ Meus filhos crescem com saúde e ganho o suficiente para viver com decência e alguma comodidade.[20]

A degradação da ética, reduzida no máximo a convenções do mero dever, é percorrida em muitos níveis no livro. Cito alguns: como horizonte mesquinho de valores («estava feliz com os poucos amigos; arranjara um mecânico honesto para o carro, um bom sapateiro. Coisas tão difíceis»[21]); exibindo uma solidariedade contabilizada, aliás equívoca pois não tira o foco do eu: pagar o dentista do porteiro, por exemplo, «gratifica e remoça»... o dono do dinheiro, que por princípio dispensa favores «por receio de precisar retribuí-los»[22] (podemos nos perguntar se o porteiro também precisará retribuir a caridade); promovendo uma inversão de valores: uma genealogia de pessoas desprendidas e corretas é considerada um fracasso («trajetória justa e doída»[23]), aspirando o narrador a estrear outra linhagem, aí, sim, positiva; narcisismo e auto-complacência intepretados como generosidade: após descrever-se amorosamente por dentro e por fora (pelo sorriso, tem «uma interioridade insondável», os lábios revelam «controle, domínio sobre os próprios impulsos», os olhos «são tão doces que devem ser mesmo meus», a cabeça inclinada revela «abertura para o que vem dos outros», em suma, «um sujeito meigo», o próprio narrador confessa o desejo de aprovação, talvez dele mesmo, o que o transforma em «ser ético, aparentemente dado à correção»,[24] grifo meu.

Não será por acaso que o extraordinário *De Doze Anos*, confissão de um marmanjo (impotente?) a respeito de sua preferência sexual por prostitutas de doze anos, venha entalado entre *Vigília*,[25] relato de um hipocondríaco, obsessivo pelo asseio e pela disciplina, e *Destino*, a que já me referi. Notavelmente logrado, *De Doze Anos* leva a um grau máximo a compreeensão do sexo como "técnica" e como "operação", atividade tão higiênica e precisa quanto uma execução *high-tec,* sem culpa (relacionada aqui a "uma forma de desasseio"), mas que ao mesmo tempo tritura sem contemplação o erotismo barato e decadente (frequentemente lucrativo) de narrativas com o mesmo tema ou similar, que costumam beirar a pornografia clara ou disfarçada. Naves não deseja afagar ou excitar o leitor, ao contrário provoca-o, cutuca-o com vara curta, desaponta-o, rasgando perversamente a fantasia que costuma vestir tais "operações". Mais um vez o que funciona é a resolução da forma, cujo tom deliberado é dado pela ausência de intensidades postiças e a anulação de psicologismos. Roubando formulações do próprio texto, o ajuste perfeito das partes é assegurado pela dosagem exata da saliva (do tom), sem o excesso "que enoja" e sem a "escolha dramática"do silêncio "que talvez não seja mesmo nada" (*Sabedoria*).

Em suma, o que o relato faz em última análise é levar a um grau extremo a consciência da crise de nossa civilização -coloquemos assim- exemplificada no tratamento dado à questão sexual. Se concordarmos com Aristóteles de que o *eros* nasce do anseio do homem por uma totalidade de Ser, assistimos aqui a seu oposto, a seu dilaceramento. O isolamento, a incompreensão e a impossibilidade de abertura ao outro (o leitor não terá mais que conferir grande parte dos relatos do livro) impede a construção da identidade. O saldo é a melancolia infinita que o livro destila, sem a exclusão de um certo travo agressivo -que aparece antes de tudo na forma- dentro de uma das melhores linhas da literatura brasileira.

O acerto fundamental de **O filantropo** é que a situação dramática é vista em processo e dentro da História. Segundo penso é essa a funcionalidade que cumprem os retratos de pessoas reais, cruzados e estrategicamente colocados no livro, mas que garantem a continuidade de seu enredo. Ou melhor, os retratos são exemplares, aludem ao fundo contra o qual ganham espessura e sentido os relatos fragmentários do livro. Vejamos: o cidadão Eugène Varlin, homem da *polis* e perfeitamente identificado com as questões comuns pelas quais sacrificou-se -e suas últimas palavras antes do fuzilamento só fazem confirmar o sentido profundo de sua vida- reflete-se de forma perversa no destino do pugilista brasileiro Rosemiro dos Santos, também fuzilado em 1991. No entanto o fuzilamento de Rose - esmurrara alguém que tentara roubar sua mãe num ônibus- não tem a menor grandeza e nem razão suficiente, em nada se compara à eliminação do extraordinário comunardo. A morte do pugilista nos confrange pela gratuidade, é mera consequência da vida selvagem de nossas cidades e desse ponto de vista perfeitamente ajustada ao mundo contemporâneo.

Entre esses dois exemplos extremos e excludentes, separados por dois séculos, situam-se os "tempos sombrios" de que falam Brecht e Hannah Arendt, referindo-se à primeira metade do século XX, «com suas catástrofes políticas, seus desastres morais e seu surpreendente desenvolvimento nas artes e nas ciências».[26] Esses tempos são assinalados por Rodrigo através das figuras de Guignard e Mira Schendel, seres já irremediavelmente *separados*, e o traço *gauche* de ambos é a marca real da violência dos tempos inscrita no corpo. Guignard é visto através de sua tragédia amorosa sem saída, Mira em referência à

dispersão do lugar social causada pela Segunda Grande Guerra. A peregrinação pelos vários países, os momentos difíceis, tudo isso torna inviável a cidadania em seu sentido mais profundo, como inviável se torna o que talvez tenhamos de mais interno e de mais comum, isto é, a língua materna. Como define Zulmira Ribeiro Tavares num texto que adoro, «a que não se expele! A que não cabe em si, de tanto sentido! Não se traduz nada!"»[27]

Da vida em diversos países /.../ resultou uma superposição de sotaques e expressões que, com o passar do tempo, se cristalizou numa língua peculiar, que ela, então, manejava sem variações.[28]

Penso que os demais relatos de *O filantropo* só podem ser inteiramente compreendidos se equilibrados nesse fio de continuidade histórica que promove a difícil articulação do artístico ao não-artístico, da arte interessada à sofisticação e intransigência formal. «Submeter um elemento a contornos severos pode ser uma maneira de trazê-lo à tona, retirá-lo da indiferença que a ausência de limites produz».[29] Devolvo a Rodrigo essas palavras, com que ele abre seu ensaio sobre Amílcar de Castro. Portanto, arte interesssada, sim. Pois quem é o filantropo nessa história de sofrimentos desenrolada no império da indiferença? Quem é que quer forçar um contato cara a cara, olhando quem ou o que nos olha, superfície contra superfície? Claro, o próprio livro. Um livro que considero notável.

Notas

1. Rodrigo Naves, *O filantropo*, S. Paulo, Cia das Letras, 1998.

2. *Idem*, p. 77.

3. Theodor Adorno, "Dedicatória" de *Minima Moralia* (Reflexões a partir da vida danificada) [Trad. de Luiz Eduardo Bicca, revisão de Guido de Almeida], S.Paulo, Ática,1993, 2a. ed.

4. A impressão da figura geométrica, dada de saída pela mancha quadrada de muitos dos relatos na página, é reforçada pelo recorte nítido operado pelo laconismo e a pontuação das frases.

5. Rodrigo Naves, *op. cit.*, p. 91.

6. *Idem*, p. 88.

7. *Idem*, p. 25.

8. O haikai sempre deslumbrou os escritores brasileiros, funcionando como horizonte da perfeição, talvez pensado como vacina contra a tradição eloquente e oratória de nossa cultura.

9. Ajuda um pouco a compreender o tratamento da paisagem em *O filantropo* um comentário sobre T.S.Eliot feito por Marshall McLuhan. O poeta usa a paisagem, diz o crítico, «para a manipulação impessoal da experiência», sendo ela também «a maneira de apresentar, sem cumplicidade da enunciação lógica, experiéncias que estão unidas na existência, mas não no pensamento conceitual. A sintaxe se torna música», etc [Cf T.S. Eliot, *Four Quartets* (ensaios selecionadospor Bernard Bergonzi), The Macmillan Press Ltd, 1969].

10. Rodrigo Naves*, op. cit.*, p. 9.

11. Cf. final de *Canção*: " Visto de fora, não careço de explicações. Visto de dentro, queria ser vento".

12. Rodrigo Naves, *op. cit.*, p. 9.

13. *Idem*, p. 30.

14. *Idem*, p. 33.

15. «A moda»- afirma Gilda de Mello e Souza-«sempre foi um pretexto para a pintura, impondo, como a natureza, as suas formas ao artistas». Cf. o notável *O espírito das roupas*, S. Paulo, Cia das Letras,1987.

16. Rodrigo Naves, *op. cit.*, p. 55.

17. Rodrigo Naves, *op. cit.*, p. 30.

18. O recurso formal é conscientemente usado pela poesia moderna (mas Keats já teorizara sobre o caráter "camaleônico" do poeta que, sem identidade, está continuamente preenchendo outro corpo). Naves o utiliza de um modo próximo ao que fez Cesário Verde: também criador de *personae*, achatou-as num estilo sem fortes traços particulares para ressaltar sua dependência dos fatores externos, contexto, ideologia, etc. Cf. Helder Macedo, *Nós- uma leitura de Cesário Verde*, Lisboa, Plátano Editora, 1975.

19. Rodrigo Naves, *op. cit.*, p. 11.

20. *Idem*, p. 79.

21. *Idem*, p. 49.

22. *Idem*, p. 27.

23. *Idem*, *ibidem*.

24. *Idem*, p. 33.

25. *Vigília* evoca imediatamente *Consoada* de Manuel Bandeira, unidos pelo tema e separados pelo rebaixamento imposto por Naves, que substitui o filosófico pela "ética caseira" do patético personagem.

26. Cf. Hannah Arendt, *Homens em tempos sombrios* (trad. de Denise Bottmann), S.Paulo, Cia das Letras,1987.

27. "A trambolha", *O mandril*, S. Paulo, Brasiliense, 1988.

28. Rodrigo Naves, *op. cit.*, p. 58.

29. Rodrigo Naves, "Uma Ética do Risco", *Amílcar de Castro*, S. Paulo, Editora Tangente, 1991.

Algumas lições ibéricas em *Tempo Espanhol* de Murilo Mendes

Susana Vernieri

Publicado em Lisboa no ano de 1959, *Tempo Espanhol*, de Murilo Mendes, é capaz de proporcionar ao leitor uma ímpar viagem poética ao país ibérico. Cidades, personagens, lugares, costumes são transformados em versos que, juntos, formam uma composição exemplar no objetivo de retratar o amplo universo espanhol. Onde estaria o segredo do múltiplo e rico mosaico montado nesta obra que tem como tema a Espanha? Talvez uma das respostas possa estar no trabalho com a imagem que o poeta brasileiro ancora a montagem de sua pintura espanhola.

Para Haroldo de Campos, Murilo Mendes, neste livro, promove uma intensificação da dissonância da imagem. O crítico diz isso e, ao mesmo tempo lembra as palavras de João Cabral de Melo Neto, amigo de Mendes e outro grande empreendedor de um trabalho imagético dissonante em sua própria poesia. Assim, de acordo com Cabral (citado por Campos)[1], a poesia de Murilo Mendes sempre lhe foi mestra pela plasticidade e pela novidade da imagem. Campos também cita um aforismo de Murilo, presente em *O discípulo de Emaús,* dizendo que ele poderia servir a toda uma programação estética empreendida pelo autor mineiro e que teria sua culminância em *Tempo Espanhol*: "Passaremos do mundo adjetivo para o mundo substantivo."

É interessante ver a reconhecida influência da poética de Murilo Mendes sofrida por João Cabral, em seu trabalho com as palavras. Outro fato de relevância e que merece ser salientado são as incursões de ambos autores no universo ibérico, mais especificamente o espanhol. Próximos enquanto amigos (o livro *Parábola,* de Murilo, é dedicado a João Cabral), parece haver algumas outras vizinhanças no fazer dos dois poetas brasileiros a serem exploradas. Uma delas seria a da influência da cultura poética ibérica na construção da poesia dos dois autores.

Tendo em vista ser este um trabalho de curta extensão, centraremos o enfoque nos poemas murilianos de *Tempo Espanhol*. Ao mesmo tempo, tentará ser mantido um diálogo com o pensamento de João Cabral. Vejamos, por exemplo, *Aos poetas antigos espanhóis*:

> Da linguagem concreta iniciadores
> Mestres antigos, secos espanhóis,
> Poetas da criação elementar,
> Informantes da dura gesta do homem;
> Anônimos de Castela e de Galícia,
> Cantor didático de Rodrigo El Cid,
> Arcipreste de Hita, Gonçalo de Berceo,
> Poetas do *Romanceiro* e dos provérbios,
>
> Vossa lição me nutre, me constrói:
> Espanha me mostrais diretamente.
> Que toda essa *faena* com a linguagem,
> Mestres antigos, secos espanhóis,
> Traduz conhecimento da hombridade
> (O homem sempre no primeiro plano).[2]

Há, pelo menos, três referências à poesia medieval ibérica na primeira estrofe do poema - poetas anônimos de Galícia, El Cid e Gonzalo de Berceo. Estas três citações nos remetem à aurora da língua espanhola e portuguesa e o único autor conhecido mencionado é o mais antigo poeta espanhol que assina sua obra, Gonzalo de Berceo. Nascido no final do século XII, este monge beneditino tem não só um poema escrito em sua homenagem por João Cabral denominado *Catecismo de Berceo* como também empresta um verso ao autor pernambucano para ser usado como epígrafe de *O rio*. Mas não é só isso, em *Catecismo de Berceo* o pernambucano chega a tecer uma teoria lingüística em verso a partir da leitura que faz deste poeta espanhol que hoje é conhecido por muito poucos. Explica Cabral sua admiração por Berceo: "ele escrevia para camponeses e por isso necessitava de linguagem concreta."[3] João Cabral explica sua concepção de linguagem concreta ao afirmar que ela é linguagem da poesia racional, coincidindo com a linguagem do primitivo. O autor de *O rio* "julga mais poética, por exemplo, a palavra *caixa de fósforos*, a palavra *maçã*, do que a palavra *tristeza*, a palavra *angústia*. Se a poesia (...) penetra na inteligência (é linguagem da inteligência), através dos sentidos, deve-se dar preferência às palavras concretas, que evitam ambigüidades"[4]. E sua admiração é exemplificada na "concretude", por exemplo, com a qual o poeta medieval vê o céu. "Berceo não viu o céu como uma coisa abstrata, mas concreta, como um lugar físico

onde a pessoa ia fisicamente"[5], diz Cabral.

É preciso ressaltar, mais uma vez, os pontos de contato entre Murilo e João Cabral. Parece que ambos têm uma grande admiração pelos ancestrais poetas ibéricos. Em particular, pela sua "concretude" como mostram os versos iniciais do poema de Murilo. (*Da linguagem concreta iniciadores,/Mestres antigos, secos espanhóis,/Poetas da criação elementar*). No texto de Murilo, entretanto, há um outro elemento apontado com muito fervor, poder-se-ia dizer: o da humanidade. Parece que a palavra desbastada, seca, deve servir para que os poetas sejam *Informantes da dura gesta do homem*. Tudo isso, mais o trabalho incansável com a linguagem mostrado pelos "mestres antigos, secos espanhóis" traduz a consciência da importância humana, de que o homem deve sempre estar no primeiro plano.

Nesse texto, Murilo parece pregar uma fusão da objetividade (no que ela carrega de concretude, substantividade e desbastamento) com a subjetividade. Agora, analisemos o poema *Homenagem a Cervantes*:

> Na estepe de Castela o homem mede a sede,
> Mede o sol, desdém e força.
> Na estepe de Castela
> O homem mede suas malandanças,
> Caminha com a rudeza a tiracolo.
> Na estepe de Castela
> Campos desnudos, vento e argila,
> Céu côncavo, cifrado,
> Determinam o espaço substantivo,
> O estilo do silêncio:
> E o silêncio cria o homem de Castela.
>
> Armado por cinqüenta anos de silêncio
> Teu herói marcha com seu escudeiro
> Que não é seu duplo hostil ou lado oposto,
> Antes parte integrante de si mesmo.
> Não precisou marchar além da Espanha.
> Ao alcance da mão temos o homem, o mundo,
> Mesmo medidos num espaço angusto.
> Paralelamente, no teu livro total
> Se como terrestre experiência.
>
> No espaço e na medida de Castela,
> Na solidão do ar absoluto de Castela
> Distingui minha medida temporal.
>
> O homem foi criado para se conhecer circunscrito,
> Seus ângulos e arestas o definem.
> Castela interior que me demarcas,
> Correspondes à outra Castela clássica,
> Ameaçada Castela: aqui a indústria
> Já inaugura sua máquina indiscreta.
>
> Mas, se deve nutrir teus homens secos,
> Que venha e permaneça a máquina indiscreta:
> Frente ao excesso mecânico da técnica,
> Frente a moinhos com radar, Dulcinéias de vidro, armaduras atômicas,
> Responderá o equilíbrio de Cervantes.[6]

Na primeira estrofe, a geografia de Castela soa como algo árido. É estepe com pouca e baixa vegetação na qual o *homem mede suas malandanças*. É lugar *de campos desnudos, vento e argila*. Desbastado, o espaço é substantivo (não-adjetivo, substância última, descarnado) e o silêncio é o estilo. Desta não-palavra e deste não-lugar parece criar-se o homem de Castela.

Na estrofe subseqüente aparece uma segunda pessoa do singular à qual o eu lírico se dirige. Poderia ser Cervantes, o homenageado no título e criador das figuras referenciadas no trecho: o herói e o escudeiro/D. Quixote e Sancho Pança. Com certeza o que se pode ver é que o poeta Murilo procura, mais uma vez, promover a fusão dos elementos e assim os dois personagens - um conhecido como sonhador e outro como pragmático – são transformados, nos versos, em apenas um. *Teu herói marcha com seu escudeiro/Que não é seu duplo hostil ou lado oposto,/Antes parte integrante de si mesmo*.

Outra revolução tentada por Murilo é em relação ao espaço. Assim, em um homem há o mundo mesmo que

ambos sejam medidos em um espaço restrito. *Não precisou marchar além da Espanha./Ao alcance da mão temos o homem, o mundo,/Mesmo medidos num espaço angusto*. Outra leitura que se pode fazer é, mais uma vez, a escolha humanística feita pelo poeta brasileiro e que poderia levar a pensar no homem como medida para todas as coisas, como centro do universo, um modelo de pensamento que teve como um dos pontos culminantes o desenvolvimento avassalador da técnica.

Entretanto, há a última parte do poema na qual é feita, parece, uma tentativa de conciliação destas oposições. Neste trecho se vê, com mais clareza, também o trabalho de dissonância da imagem já referido por Haroldo de Campos. Nos dois primeiros trechos vemos uma linearidade, uma transparência maior da linguagem. As descrições da geografia de Castela e do homem de Castela são construídas de modo aparentemente a não criar tanta dificuldade ao leitor. Seriam mais secas, desbastadas, permeadas de "concretude." Parecem servir como que uma preparação ao trecho final no qual há um curto-circuito imagético.

No espaço, na medida e na solidão do *ar absoluto* de Castela, o eu lírico diz ter distinguido sua *medida temporal*. Com essa afirmação, prepara o que vem a seguir, momento do poema no qual parecerá haver um entrelaçamento dissonante de imagens, muitas previamente construídas ou referidas no próprio texto. *O homem foi criado para se conhecer circunscrito,/Seus ângulos e arestas o definem./Castela interior que me demarcas,/Correspondes à outra Castela clássica,/Ameaçada Castela: aqui a indústria/Já inaugura sua máquina indiscreta*.

Há um jogo de dentro e de fora empreendido por Murilo e não se sabe exatamente à qual Castela o poeta refere-se. É a Castela construída no poema, a de Cervantes, a real, a clássica? A única certeza que parece existir é a de que há uma Castela ameaçada na qual a indústria avança. Também não se vê definida qual tipo de ameaçadora indústria é essa. A resposta vem nos versos seguintes, em que imagens quixotescas, clássicas, são acopladas à ícones tecnológicos. Nesta última estrofe parecerá não haver temor do avanço desta indústria. Ao objeto, *ao excesso mecânico da técnica,/Frente a moinhos com radar, Dulcinéias de vidro, armaduras atômicas,/responderá o equilíbrio de Cervantes*. Responderá o equilíbrio de Cervantes.

À literatura é delegada a missão do equilíbrio entre os contrários, à preservação da humanidade, não no sentido de o homem ser o ponto sublime do universo, mas na idéia de manter-se digno ao saber-se ínfimo. Não seria a velha lição dos velhos poetas ibéricos?

> Da linguagem concreta iniciadores,
> Mestres antigos, secos espanhóis,
> Poetas da criação elementar,
> Informantes da dura gesta do homem;[7]

Da lição dos mestres, o domínio da concretude. Do domínio da concretude, a sua reinvenção imagética. Uma reinvenção para sempre lembrar da humanidade intrínseca à palavra literária.

Bibliografia

CAMPOS, Haroldo de. *Murilo e o mundo substantivo*. In: MENDES, Murilo. Murilo Mendes; poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

FREIXEIRO, Fábio. *Da razão à emoção II: ensaios rosianos e documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971: João Cabral de Melo Neto: roteiro de auto interpretação.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

Notas

1. CAMPOS, Haroldo de. *Murilo e o mundo substantivo*. In: MENDES, Murilo. Murilo Mendes; poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 42.

2. MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 579.

3. FREIXEIRO, Fábio. *Da razão à emoção II*: ensaios rosianos e documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971, p. 186: João Cabral de Melo Neto: roteiro de auto interpretação.

4. Ibid., p. 186. (grifos do autor).

5. Ibid., p. 187.

6. MENDES, Murilo. Ibid., p. 587-588.

7. Ibid., p. 579-580.

Almeida Garrett e o processo de legitimação do romantismo no brasil:
Estudo do caso de José Maria do Amaral na historiografia literária brasileira

Sonia Monnerat Barbosa
(Universidade Federal Fluminense)

(...) surge a suspeita de que, na história literária,
a narrativa impõe uma falsa coerência ao incoerente.
David Perkins[1]

Nesta comunicação apresentamos resultados parciais de pesquisa realizada com vistas à preparação de tese de doutoramento, pondo em destaque, num plano geral, relações indicadas, no âmbito da historiografia da Literatura Brasileira, entre Almeida Garrett e poetas da fase de transição para o Romantismo e deste período em seus momentos iniciais. Em particular, o trabalho contextualiza um estudo de caso, examinando o processo de legitimação literária de José Maria do Amaral, em grande parte apoiado no estabelecimento de vínculos entre o poeta português e a produção e a biografia do brasileiro.

O texto desenvolve um tópico específico relacionado-se, contudo, a questões teóricas e metodológicas presentes em outras comunicações feitas, nos últimos três anos, a saber, "José Maria do Amaral: árcade retardatário ou possível introdutor do Romantismo no Brasil" (ABRALIC, 1996); "Estratégias comparatistas presentes nas histórias da literatura brasileira de Sílvio Romero e José Veríssimo" (ANPOLL, 1998 – GT de História da Literatura); "Vozes brasileiras no coro 'universal' das nações: a lógica da filiação e dependência como método de canonização em Sílvio Romero e José Veríssimo" (ABRALIC, 1998).

Em revisão das indicações feitas sobre a produção poética dos autores dados como iniciadores do Romantismo no Brasil, e mesmo com relação àqueles que têm sido caracterizados como elementos de transição, temos encontrado, em muitas das obras de História da Literatura brasileira, referências que os aproximam de românticos de outras literaturas nacionais. Nesse campo, a presença francesa pode ser destacada, sendo muitas vezes acompanhada de afirmações sobre o papel de substituição que cumpre face ao legado português, recusado no contexto da afirmação emancipatória. Em que pese a marca muitas vezes reiterada de uma aproximação franco-brasileira na escrita dominante de nossa historiografia do Romantismo, Garrett é uma outra referência freqüente nas relações que, sobretudo na ótica de um comparativismo tradicional, são estabelecidas na tópica das fontes e influências.

O Prof. Carlos d' Alge, nas conclusões de seu trabalho *As relações brasileiras de Almeida Garrett*, com efeito destaca algumas vias férteis para essas investigações:

Estudamos as relações brasileiras de Garrett com base nos textos que compõem o APÊNDICE desta tese. Não esgotamos o assunto, nem seria esse o nosso intuito, pois o rastreamento das influências exercidas por Garrett nos escritores brasileiros levaria imenso tempo e constituiria objeto de outros trabalhos. Lembramos no 1º capítulo que Carlos de Assis Pereira, discípulo de Fidelino de Figueiredo, examinara a influência de Garrett em duas obras de João Manuel Pereira da Silva, o poema *Gonzaga* e o romance histórico *Jerônimo Corte Real*, no ensaio *Garrett e o Brasil.* Contudo, o número de escritores brasileiros influenciados por Garrett é bastante extenso. Nessa galeria constam os nomes de: Maciel Monteiro, Gonçalves de Magalhães, José Maria do Amaral, João Manuel Pereira da Silva, Joaquim Manuel de Macedo, Joaquim Norberto de Sousa e Silva, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Agrário de Menezes, Fagundes Varela, Castro Alves, Júlio Ribeiro.[2]

Em nossa pesquisa sobre José Maria do Amaral (1813-1885), preparando para publicação uma extensa coletânea de sonetos, examinando sua fortuna crítica e revendo a apresentação que dele fazem historiadores da Literatura Brasileira, especialmente os dois que inicialmente dele se ocuparam em suas obras, Sílvio Romero e José Veríssimo, verificamos que suas classificações do poeta se diferenciam em função de critérios periodológicos por eles tomados como referência. Os dois historiadores da literatura, embora contemporâneos, chegam a resultados díspares, apesar de apresentarem, como ponto de convergência, uma aproximação de Amaral e Garrett, filiando a poesia daquele à reconhecida e antecedente produção deste.

No material examinado, a par das muitas outras divergências que afastam seus posicionamentos críticos, é evidente a contradição verificada entre os juízos emitidos pelos dois historiadores indicados, mesmo sabendo-se que ambos colocam o poeta brasileiro num espaço de fronteiras permeáveis: Sílvio Romero estabelece elos da produção de José Maria do Amaral com o Romantismo, enquanto José Veríssimo vincula-o, como retardatário, ao Arcadismo.

Interessa-nos, portanto, indagar resultados e procedimentos comparativos utilizados por aqueles historiadores da Literatura Brasileira, uma vez que, a remissão a Garrett, autor de obra reconhecida como marco da Literatura Portuguesa do Romantismo, em princípio parece ser um bom indicador para esclarecer características do autor estudado, no caso o pouco conhecido poeta Amaral. Para além desse aspecto, o recurso à comparação com um escritor consagrado parece prestar-se, ainda, para tornar mais confiável e válido o resultado da classificação do autor comparado, uma vez que as supostas coincidências apontadas nas produções literárias e/ou nos acidentes biográficos podem ser apresentadas como provas auto-evidentes de pertencimento a um estilo ou época.

Com respeito a Amaral, cuja situação periodológica não é vista como plenamente característica de práticas cânonicas do Romantismo, especialmente pela numerosa produção sonetística (e é preciso que se diga que os manuscritos com que trabalhamos representam um *corpus* de 565 sonetos) examinamos, nos historiadores indicados, de que modo os resultados extraídos de procedimentos comparativistas binários, em que Amaral é aproximado de Garrett, valem como referendos de qualidade, dando respaldo a catalogações que situam o poeta em espaços de transição entre períodos em que cumpre o papel de operar repetições parciais de práticas já reconhecidas em figuras legitimadas e centrais. Nesse sentido, interessou-nos menos responder à alternativa das escolhas feitas por Romero e Veríssimo sobre a filiação predominantemente romântica ou árcade de José Maria do Amaral, ou mesmo fazer considerações pessoais sobre sua situação periodológica. Interessa-nos, sobremaneira, discutir, com relação ao poeta, esses procedimentos presentes na Historiografia Literária indicada, por ser ela instância acadêmica de seleção e legitimação de textos.

No caso em questão, pretendemos enfocar, particularmente, essa comparação sustentada recorrentemente por distintos historiadores que têm tratado da poesia de Amaral situando-a, de algum modo, em referência ao horizonte da estética romântica. Mesmo sem considerarmos o teor dos processos de tematização e os procedimentos poéticos comparados, mesmo sem falar da pequena presença dos sonetos em Garrett e a presença obsessiva em Amaral, cabe a interpretação de que o freqüente interesse em, tratando de José Maria do Amaral, aproximá-lo do chefe-de-escola do romantismo português, Almeida Garrett, deriva da necessidade, que parecem ter experimentado os historiadores da literatura brasileira, em geral, ou pelo menos aqueles que ainda viveram em época próxima à do poeta, como Romero e Veríssimo, em especial, de verem explicadas, literariamente, relações de uma amizade cujas marcas se fazem patentes em edições de obras de Garrett e notícias biográficas sobre os dois autores.

Em *Flores sem fructo* (1843), o décimo oitavo poema do "Livro segundo", intitulado "Livro da vida", breve poema de três estrofes, datado do mesmo ano em que saiu a edição do livro, traz, sob o título, a indicação "No álbum do Sr. J. M. do Amaral". Através desta referência e de seus dezessete versos o texto reinscreve, na obra de Garrett, como registro de um tipo de memória que, segundo o poema, "deve ter lugar" na "história do coração", um vínculo de amizade, que já fora inscrito, conforme prática comum à época, num "álbum". Por essa ocasião teria Amaral um pouco menos de trinta anos e Garrett já teria passado dos quarenta.

Também foi conhecida, no Brasil e em Portugal, a nota do editor que antecede a terceira edição portuguesa, datada de 1844, do poema *Camões*. Desta nota de dois parágrafos, citaremos o segundo , em que o nome de Amaral, por uma segunda vez, se associa ao do poeta português, na qualidade de tradutor de um poema a este último oferecido:

Entre as muitas homenagens que este belo poema tem recebido de nacionais e estrangeiros, escolhemos, para lhe dar lugar aqui e para ilustrar esta nossa terceira edição, a elegantíssima Ode de Mlle Pauline de Flaugergues, publicada na sua bem conhecida coleção que tem por título *Au bord du Tage* (Paris 1841). Ao pé dela achará o leitor, no lugar competente, a linda tradução que dedicou ao nosso ilustre poeta um de seus mais distintos admiradores, o Sr. J. M. do Amaral, atualmente ministro do Brasil na Rússia.[3]

Na seqüência, e em complemento, reproduzimos o texto da dedicatória com que Amaral introduz a tradução do poema de seis estrofes, de seis versos cada, de Mlle Pauline de Flaugergues:

Ao Illmo e Exmo Sr.
João Baptista de Almeida Garrett

Son nom suffit à sa gloire.
J.J. Rousseau.

Publicou-se ultimamente em Paris um opúsculo que contém algumas poesias de Mlle de Flaugergues. Entre essas poesias deparei com uma ao autor do poema *Camões.* Tentei traduzi-la, e eis. aqui a minha tradução tal qual a pude fazer. Ela não aspira senão a ser recebida corno uma pobre mas sincera homenagem ao chefe da moderna Literatura portuguesa, e a ser por ele corrigida.

O coração nunca oferece senão bagatelas; as dádivas suntuosas são do amor próprio.

Lisboa, 26 de Fevereiro de 1842.
José Maria do Amaral[4]

Voltando aos entendimentos historiográficos das relações entre os dois poetas, cabe assinalar que Romero, em sua *História da Literatura Brasileira*, obra de 1888, no "Capítulo 8: Transição: Poetas de Transição entre Clássicos e Românticos", anuncia que estão para ele em questão data e autor, até então, convencionados para marcar o início do Romantismo brasileiro. Diz ele:

A verdade é que antes de Magalhães diversos poetas haviam abraçado os princípios da nova escola (...) *Maciel Monteiro, Cândido de Araújo Viana, Odorico Mendes, Moniz Barreto, Barros Falcão, Augusto de Queiroga,* seu irmão *Salomé, Bernardino Ribeiro, Firmino Silva, Álvaro de Macedo e José Maria do Amaral* são algum tanto anteriores a Magalhães[5].

Já na parte dedicada especialmente a Amaral, a tese de um introdutor alternativo a Magalhães volta a ser afirmada, sendo-lhe assinalado um lugar em relevo, situado no limite imediato da fronteira inicial do período romântico:

Quanto a Veríssimo, em sua *História da Literatura Brasileira*, obra de 1916, fazendo ressalvas, inclui José Maria do Amaral, no segmento final do capítulo X "Os Próceres do Romantismo", dando relevo a Amaral no horizonte de um grupo de poetas que, hoje, designaríamos como bissextos para retirar a elevada carga pejorativa que recobre certas expressões presentes em fragmento a seguir transcrito (destacadas por grifo nosso):

Publicistas, políticos, diplomatas, advogados, médicos, funcionários públicos, poetas, o são apenas ocasionalmente, inconseqüentemente, mais de recreio que de vocação, e a sua obra de amadores sobre escassa, o que lhes revê a inópia do estro, é em suma insignificante. Vale somente como indício de uma inspiração poética que se não limitava aos próceres do movimento romântico.

Havia, no entanto entre eles um bom, um verdadeiro poeta, José Maria do Amaral, antes um árcade todo impregnado do lirismo garrettiano. Os seus sonetos, nunca reunidos em volume, são talvez como tais, e como poesia subjetiva, o que melhor deixou essa geração.[6]

Procurando entender melhor o quadro de referências das oposições características, para este historiador, entre Arcadismo e Romantismo, vamos ler o que diz, analisando as formas poéticas de Gonçalves de Magalhães e, em especial, o soneto no Romantismo, falando dos *Suspiros poéticos e saudades*:

As formas poéticas eram outras, já dos poemas soltos não sujeitos a uma nomenclatura preestabelecida. Bania o poeta, ou ao menos olvidava, as odes com as suas repartições clássicas, e o resto daquelas categorias, e quando se endereçava aos amigos não mais lhes trocava os nomes por apelidos arcádicos, como nas *Poesias avulsas*. O soneto, forma estrófica de que os árcades usaram e abusaram, e numerosos na primeira coleção, desaparece totalmente desta onde não se nos depara nenhum. O Romantismo foi parco em sonetos. Há mais variedade mais liberdade nas formas métricas e quase nenhum socorro aos recursos mitológicos ou clássicos.[7]

Quanto aos enlaces, feitos por Romero, no âmbito das relações entre as renovações poéticas em Portugal e no Brasil, a comparação eleita é, sintomaticamente, com aquele que é, canonicamente, considerado o iniciador do Romantismo daquele país:

Foi um digno companheiro de Garrett; e deste poeta ficou-lhe, qual monodia d'estranhos mundos, esse prazer das solidões selvagens da natureza e especialmente das vastidões intérminas do mar...

> *"Longe por esse azul dos vastos mares,*
> *Na soidão melancólica das águas,*
> *Ouvi gemer a lamentosa alcíone,*
> *E com ela gemeu minha saudade."*

Assim disse o poeta português nestes versos dos mais belos de nossa língua; o poeta brasileiro tem alguma cousa de semelhante na *ouverture* do poema *Zeroni*:

> *Aos mares outra vez, vamos aos mares,*
> *Nas vagas embalar os sonhos d'alma.*
> *No inquieto balouçar de inquietas ondas*
> *Vamos da vida sacudir os nojos.*
> *Solta o velame, nauta, aos sopros d'alva,*
> *Acima o ferro, ao horizonte a proa.*[8]

Mesmo trabalhando em uma mesma época, e operando com comparações envolvendo mesmos autores (Amaral e Garrett), verifica-se que utilizam categorias periodológicas de lábil consistência, de tal modo que cada um deles, sustentando a classificação de Amaral através do confronto com outras escritas antecedentes, não o faz de forma coincidente.

Tratando de Amaral aparece destacadamente Garrett, assim como também podem comparecer V. Hugo, Bocage, Cláudio Manuel da Costa etc., utilizados, ora por Romero, ora por Veríssimo, ora por ambos, na qualidade de parâmetros canônicos de comparação, para verificação de semelhanças, daí resultando discursos de autorização e legitimação, mas também, contraditoriamente, discursos reveladores, no âmbito da historiografia literária, de um produto secundário, pela existência de semelhanças com antecessores mais destacados, tomados esses, metonimicamente, como signos privilegiados para a identificação com épocas literárias.

As diferenças de critérios adotados, com efeitos discrepantes no resultado final são antes função dos diferentes pesos específicos que foram atribuídos no momento das comparações feitas. Em ambos os casos a ambigüidade no uso dos procedimentos comparativos se revela. Amaral ora é comparado com modelos exemplares escolhidos para aproximá-lo de centros canônicos do Romantismo, ora é aproximado de centros de irradiação da estética antecedente: Hugo e Garrett, por um lado, e Cláudio Manuel da Costa, por outro. Esse jogo da dupla marca, do pertencimento híbrido e ambíguo, servirá, é possível constatar, para marcar o autor classificado como figura de transição, que se define por estar transitando sempre entre dois espaços dados como, em alguma medida, opostos; figura indefinida, entre duas áreas bem definidas.

Pelas ênfases contraditórias dadas pelos dois historiadores a certas características, e não a outras, expressas, de certa forma, pelo que representam os nomes dos poetas canônicos com quem Amaral é comparado, fica patente que a matriz admitida para a poesia da fase inicial do Romantismo brasileiro não é a mesma em Veríssimo e em Romero.

Como se vê, Veríssimo destaca, na transformação romântica, a solução de continuidade operada pelas liberdades formais, enquanto Romero põe em relevo a dinâmica dos novos ideais e a sincera comoção do eu. O segundo parece procurar uma origem do Romantismo nas malhas da subjetividade e da sinceridade de expressão de cada sujeito - a melancolia e o sofrimento românticos como revelação verdadeira das vivências do poeta e não como efeito de ficção retórica (maneira pela qual passaram a ser vistas as representações amorosas do Arcadismo, por exemplo). A aparente insatisfação com o marco inicial do Romantismo brasileiro pode estar associada ao não reconhecimento, por Romero, de grande sinceridade poética em Domingos José Gonçalves de Magalhães. Assim, para Romero, nessa medida, Amaral, com suas imagens "garrettianas" do mar e da viagem no poema *Zeroni*, mas também às voltas com seus desenganos e com seu luto "hugoano", poderia estar mais próximo do paradigma romântico válido do que alguns dos suspiros ou das saudades poetadas por Magalhães.

Além disso, para Romero, ainda caracterizam a obra do poeta as oscilações biográficas entre fé e descrença, e entre ideologias extremas, que, em sua *História da Literatura*, parecem contar bastante para indicação de que Amaral poderia ter sido o anunciador de valores da poética romântica no Brasil. Ao mesmo tempo que sugere isto, Romero, contraditoriamente, o renega, em nome de razões que hoje poderíamos entender como recepcionais, dizendo que este papel inaugural não se efetivou por conta de não ter Amaral exercido "uma influência profunda na poesia brasileira"[9], por ter feito "muito poucas publicações literárias [...] entre nós"[10] e por ter vivido por muito tempo fora do país, no exercício de suas atividades diplomáticas. Ambigüamente, Romero situou o poeta no âmbito das transformações inaugurais do Romantismo e, ao mesmo tempo, retirou-o da cena primordial, alegando, como foi dito, por razões de natureza geográfica e editorial. Nesse sentido, o critério geográfico invocado, de estar fora da terra por longos períodos, não tem, em sua obra, marcas da nostalgia da pátria, numa poética do exílio, tão característica, como se sabe, da tradição canônica romântica das canções em que a de Gonçalves Dias ocupa o centro. O *Zeroni* de José Maria do Amaral parece demarcar leitura de valorização inversa da tópica do exílio e de seus lamentos pela ausência da terra natal.

Nas considerações feitas por Veríssimo, a expectativa de flexibilidade estrófica e métrica como signo da renovação operada, implicando, parece-nos, tanto na superação do soneto quanto do padrão versificatório a ele tradicionalmente associado, o decassílabo, tido até as vésperas do advento do Romantismo como indiscutível paradigma do verso da poesia em língua portuguesa parece ter tido peso determinante na classificação periodológica de Amaral.

Nossa pesquisa, contrariando a pressuposição de objetividade atribuída aos resultados apresentados pelos diferentes historiadores examinados, evidencia que, partindo de confrontos de Amaral com Garrett, as conclusões de caráter classificatório não foram absolutamente as mesmas, ao contrário, foram, em certo sentido, paradoxalmente opostas. Assim, vemos que, na observância do método comparativista utilizado como suporte de grande número de práticas de nossa escrita de historiografia literária, uma descrição feita não será obrigatoriamente acompanhada (e refeita) por outro historiador, o que demonstra a importância (omitida nas exposições dessas histórias literárias) de se explicitar, em termos teórico-metodológicos, o

lugar em que se coloca em sua enunciação o sujeito que constrói o conhecimento.

Referências bibliográficas citadas:

Carlos d'Alge, *As relações brasileiras de Almeida Garrett,* Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1980,p.63.

David Perkins, "História literária: um panorama", *História literária,* Trad. de João Cézar de Castro Rocha, Rio de Janeiro, UERJ. IL, 1993, p.11. (Cadernos do Mestrado, 7).

José Veríssimo, *História da literatura brasileira,* Rio de Janeiro, José Olympio, 1954, 3. ed..

Silvio Romero, *História da literatura brasileira,* Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1980, 7. ed., 5v

Theophilo Braga, *Obras Completas de Almeida Garret,.* Rio de Janeiro e Lisboa, H. Antunes Livraria Editora, 1904.vol. I, p.193.

Notas

1. David Perkins, "História literária: um panorama", *História literária,* Trad. de João Cézar de Castro Rocha, Rio de Janeiro, UERJ. IL, 1993, p.11. (Cadernos do Mestrado, 7).

2. Carlos d'Alge, *As relações brasileiras de Almeida Garrett,* Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1980,p.63.

3. Theophilo Braga, *Obras Completas de Almeida Garret,.* Rio de Janeiro e Lisboa, H. Antunes Livraria Editora, 1904.vol. I, p.193.

4. *Id., ibid*., p. 195.

5. Silvio Romero, *História da literatura brasileira,* Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1980, 7. ed., 5v

6. José Veríssimo, *História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1954, , 3. ed., p. 201. (grifos nossos).

7. *Id., ibid*., p.774.

8. Silvio Romero, *História da literatura brasileira,* Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1980, 7. ed., 5v, p. 775.

9. *Id. ibid,*., p.774.

10. *Id. ibid*., p.774.

Antônio Houaiss: influências e afinidades no seu labor lingüístico-filológico

Evanildo Bechara
UERJ
UFF

Vem-se, a pouco e pouco, compondo o quadro da história das idéias e das atividades dos lingüistas, filólogos e gramáticos brasileiros. A partir de um primeiro e fragmentário levantamento, por falta de informações, de José Leite de Vasconcelos, e do bem mais circunstanciado *Breve retrospecto sobre o ensino da Língua Portuguesa*, redigido por Maximino Maciel em novembro de 1910 e que vem como apêndice à sua *Gramática Descritiva*, vem-se avolumando, em vários centros universitários brasileiros, a pesquisa de informações sobre o tema, de modo que, dentro de pouco, já se pode elaborar um manual bastante rico e informativo sobre essas idéias e atividades.

Circunscrevendo-se, pela facilidade de informações diretas, ao que se vem fazendo no Rio de Janeiro, cabe menção a um ou dois capítulos da 1.ª série dos *Estudos Filológicos* de Antenor Nascentes, saídos em 1939, e, mais recentemente, os levantamentos de Sílvio Elia, nos *Ensaios de Filologia e Lingüística*.

Depois de um primeiro momento de visão panorâmica, surgem os estudos especiais de autor: M. Said Ali (de Evanildo Bechara), J. Mattoso Câmara Jr. (de Carlos Eduardo Falcão Uchôa), Clóvis Monteiro (de Jayr Calhau), Olmar Guterres da Silveira (de Horácio Rolim de Freitas), o exaustivo estudo sobre Sousa da Silveira (de Maximiano de Carvalho e Silva), sem contar as análises percucientes de Joaquim Mattoso Câmara Jr. acerca da obra de M. Said Ali e João Ribeiro, reunidos nos *Dispersos*.

Só para a referência de uma importante contribuição de São Paulo (USP - 1998), cabe menção a recente tese de livre-docência de Valter Kehdi *A Morfologia e a Sintaxe Portuguesas na Obra de J. Mattoso Câmara Jr*.

Em linhas gerais, depois que os estudos lingüísticos no Brasil se puderam beneficiar da contribuição mais moderna da Europa e da América, traçam-se cinco gerações de representantes bem delineadas das quais só trataremos das três primeiras, porque na última delas se inserem a atividade e a produção de Antônio Houaiss, sobre quem queremos hoje vos falar. Na primeira, inserem-se, entre outros, M. Said Ali, João Ribeiro, Pacheco da Silva Júnior, Maximino Maciel. Uma segunda, com Mário Barreto, Sousa da Silveira, Antenor Nascentes, José Oiticica, Clóvis Monteiro; uma terceira, com J. Mattoso Câmara Jr., Serafim da Silva Neto, Sílvio Elia, Gladstone Chaves de Melo, Celso Cunha, Antônio Houaiss.

Antônio Houaiss, nascido no Rio de Janeiro a 15 de outubro de 1915 e, nesta mesma cidade, falecido a 7 de março de 1999, conheceu um amplo quadro de atividades como filólogo, diplomata, político, acadêmico, enciclopedista, dicionarista, bibliólogo, ensaísta, crítico literário, teórico da literatura, tradutor, jornalista, perito em gastronomia: numa palavra, um humanista.

Um universo tão multifacetado quanto este permite a execução de um livro de macroscopia de vida, como esse dedicado, com muita justiça, aos 80 anos de Antônio Houaiss, cuja trajetória triunfal pode ser resumida nesse título feliz do depoimento do diplomata e musicólogo Vasco Mariz: um processo administrativo-ideológico. É o que foi a vida de Houaiss: nada se fez de improviso ou por acaso. Operário disciplinado, cada degrau de sua ascensão era impulsionado pela força do seu projeto ideológico de bem servir a quem dele precisasse, e, na ponta última desse projeto, bem servir a seu país.

Mas de toda esta trajetória, de todo esse processo administrativo-ideológico nos dão conta os estudos e depoimentos sobre o homem e sobre suas obras enfeixados na miscelânea em honra aos 80 anos de Houaiss. Temos aí um retrato de corpo inteiro levantado na visão macroscópica do objeto estudado. Todavia, é hora de descermos às minúncias e de percorrer as estradas vicinais que vão desembocar na grande avenida, na grande estrada percorrida pelos ilustres colaboradores de *Uma Vida*. E esses fragmentos, aparentemente desinteressantes e desprovidos de valor, nos permitem juntar certos dados menores para melhor conhecer o gigante retratado Antônio Houaiss.

Sinto-me em condições favoráveis para fazer esse exercício de crítica construtiva na reunião de alguns dados fragmentários que julgo importantes para uma visão aprofundada do nosso Houaiss, porque convivi – para pouca alegria e regozijo meu – porque convivi, repito, pouco com ele, se por convivência queremos aludir à proximidade da presença física. Permanentemente estava eu com Houaiss na sua produção lingüístico-filológica refletida e plasmada nos seus livros, nos seus artigos, nas suas conferências. E, como éramos joeiradores da mesma seara, percebia com mais nitidez as afinidades com suas fontes de formação e informações, percebendo suas ligações intelectuais mais próximas – percebendo ou supondo perceber –,

ainda que se manifestassem, quase sempre, mais elaboradas e mais contundentes do que suas fontes originais, detectava matrizes que honravam os mestres e dignificavam o discípulo.

Nessa pesquisa de recolher as peças soltas para compor o quadro definitivo, há questões que se impõem pela sua curiosidade. Uma delas, por exemplo, está na opção de Houaiss de matricular-se, na Faculdade Nacional de Filosofia, no Curso de Letras Clássicas, para licenciar-se em disciplinas, como Grego e o Latim, disciplinas que durante toda a sua vida de produção científica não ocuparam o lugar que normalmente seria esperado. É certo que Houaiss lecionou Latim, ao lado da Língua Portuguesa; é certo também que o conhecimento dos idiomas clássicos esteve na raiz de seu trabalho lexicográfico, dicionarístico e enciclopédístico, mas não tivemos o nosso homenageado a editar textos de grego e latim ou a tratar especificamente de questões de língua ou de literatura clássicas.

Um interessante episódio de sua vida, narrada por Maximiano de Carvalho e Silva no livro sobre Sousa da Silveira, revela-nos o quanto já estudava e conhecia de latim, mesmo antes de ingressar na Faculdade. Abrira a Prefeitura do Distrito Federal, em 1936, concurso para preenchimento de uma vaga de Português no seu quadro de magistério. Inscreveram-se 23 candidatos, entre os quais Antônio Houaiss. Ponto sorteado: a ortografia portuguesa e seus fundamentos históricos. Na comissão examinadora estavam Sousa da Silveira (presidente), Daltro Santos e Marieta Castagnino da Mota. Corrigidas as provas, foram selecionados 6 candidatos, e de um sétimo, porque escrevera mais de trinta péginas sobre ortografia latina; se pensou em não aprová-lo, sob o pretexto de ter fugido do assunto. Aí interveio em favor do candidato o presidente Sousa da Silveira, argumentando que, quem escreveu tanto sobre ortografia latina, se lhe sobrasse tempo, teria feito outra boa exposição acerca da ortografia portuguesa e seus fundamentos históricos. E assim foram 7 os candidatos aprovados, tendo alcançado o 1.º lugar no concurso o nosso saudoso Sílvio Elia.

Pensando no tema e conversando com pessoas bem informadas, podemos propor umas tantas razões da matrícula nesse Curso de Letras Clássicas. Mas são meras conjecturas, uma vez que Houaiss, segundo me parece, nunca o explicitou, nem clara nem implicitamente.

A primeira proposta aponta a influência de seu professor Ernesto Faria na Escola Amaro Cavalcanti, onde concluiu seu curso de perito-contador. Como sabemos, Ernesto Faria foi excelente professor de latim, entusiasta do ensino clássico, autor de livros na suas especialidade e um grande propagandista do magistério do latim entre seus alunos, quer no curso secundário, quer no curso superior.

Mas há duas fortes objeções a essa primeira tentativa de explicação: Houaiss freqüentou uma escola pública secundária no tempo em que ela atraía verdadeiros mestres de nível universitário, e na Amaro Cavalcanti Houaiss tivera professores dessa estirpe, como Clóvis Monteiro e Mattoso Câmara Jr., que, a prevalecer e explicação por influência de seus mestres, melhor o iriam levar a matricular-se no Curso de Letras Neolatinas.

A segunda objeção é que à turma de Houaiss na FNF pertenciam Celso Cunha e Olavo Nascentes, que não tinham podido sofrer a influência de Ernesto Faria na Escola Amaro Cavalcanti. Como Houaiss, Celso Cunha também não se dedicou especificamente à pesquisa e à produção na área clássica, a competir com sua importante elaboração de obras no domínio da Língua Portuguesa. Olavo Nascentes, filho de nosso mestre e saudoso amigo Antenor Nascentes, excetuando a tradução da *Gramática Latina* do notável lingüista e filólogo chileno Rodolfo Oroz, também nada produziu relativo ao grego e ao latim. À semelhança de Houaiss e Celso, sua participação nessa área limitou-se ao magistério do latim.

Não custa lembrar que, por essa fase inicial da FNF, e antes dela, na Universidade do Distrito Federal (UDF), brilhavam nela os nomes de Sousa da Silveira, José Oiticica e Antenor Nascentes, que, sem dúvida, constituiriam mais uma razão para que Houaiss, Celso e Olavo fizessem o Curso de Letras Neolatinas.

Outra plausível explicação para a matrícula em Letras Clássicas se deve ao fato de se tratar de um curso de largo e profundo prestígio cultural dentro das universidades do mundo inteiro e por um aspecto especial de nele, àquela época inicial dos estudos superiores no Brasil, contar com uma plêiade de mestres europeus, de renome internacional, que vieram ao Brasil, convidados por Afrânio Peixoto em nome do nosso Governo, para lançar as raízes nessa área de estudos universitários: Jean Bourciez, Jacques Perret, Eugène Albertini, Georges Millardet.

Por aí se vê o que de interessante comportam as indagações dessas pequenas facetas, dessa análise microscópica necessária e importante para se fixarem, com maior detalhe, os traços do retrato de corpo inteiro de um talento como Antônio Houaiss, e mesmo de boa parte da história cultural dos intelectuais e artistas do Brasil.

Neste exercício de investigação microscópica das vertentes e fontes que impulsionaram Antônio Houaiss, ao largo de sua atividade como lingüista e filólogo – atividade desdobrada no labor lexicográfico, dicionarístico, enciclopédico, ecdótico e de crítica literária –, além, está claro, de seus dotes natos e inclinações pessoais, desejo agora trazer à luz e à consideração dos meus benévolos ouvintes a figura de José Oiticica que,

dentre a trindade que reinava na fase inicial de nossos cursos superiores de letras, poderia ser o menos indicado para, à primeira vista, estabelecer tantos pontos de contacto com Houaiss. E, quiçá, não só pontos de contactos, mas evidentes afinidades, que não se devem reduzir, a meu ver, ao plano do ideal político, pois que, neste aspecto, por informação do irmão Maurício Houaiss, este ideal deriva da influência do Professor Pascoal Leme que "tinha "idéias" que logo o apaixonaram, acrescidas do influxo de um colega seu pouco mais velho, Reinaldo Machado, cujo pai, José Alves Machado, foi por longo tempo mestre de ambos em matéria de anarquismo"[1] .

Sílvio Elia, na sua contribuição ao livro acima citado, levanta a ponta desta afinidade a que me refiro, mas, como não era propósito seu, ficou apenas no seguinte pormenor:

"Foi nessa oportunidade que três amigos seus [de Houaiss], que também haviam participado e sido aprovados no referido concurso [para preencher vagas de Professor da antiga Prefeitura do Distrito Federal, em 1935], Rocha Lima, Matos Peixoto e o autor destas linhas, se reuniram para alugarem uma sala no centro da cidade, com o fito de atenderem a alunos particulares (...) Aí não só cumpríamos os nossos deveres **profissionais**, mas ainda nos reuníamos para trocar idéias sobre problemas do ensino, indagar das novas tendências da filosofia e da lingüística e, *last but not least*, perdermos em alguns dedos de amenidades e questões de momento. Foi então que se aproximou de nós um mestre que todos admirávamos e respeitávamos: José Oiticica. Veio trazer-nos a experiência do seu trabalho didático, de sua larga cultura, a vivência do seu amor ao estudo e aos estudantes. José Oiticica, numa época em que os estudos lingüísticos estavam engolfados nas águas do historicismo, volta-se, em bases mentalistas, para a investigação dos fatos da língua portuguesa, antecipando-se assim ao que viria a ser apanágio da lingüística moderna: a perspectiva sincrônica nos estudos da linguagem. Tome-se para exemplo o seu inovador *Manual de Análise*, infelizmente e injustamente esquecido em nossos cursos universitários.

Para vaidade nossa, mestre Oiticica preparava nova edição desse seu livro e queria ouvir a voz crítica da nossa geração sobre o que fizera e o que seria passível de correção e aperfeiçoamento. Imagine-se o nosso desvanecimento por sermos assim contemplados por um dos mais autorizados catedráticos do tradicional baluarte da cultura humanística em nosso país, o Colégio Pedro II. Oiticica foi generoso conosco. Deixou estas palavras inscritas na "Advertência desta edição", que reproduzo da 5.ª ed. refundida:

E apresso-me em consignar aqui meu profundo reconhecimento aos jovens professores Almir Câmara de Matos Peixoto, Antônio Houaiss, Sílvio Elia e Rocha Lima, por muitas preciosas sugestões, levando-me a emendas sérias, modificações de quadros e acuramento na disposição geral.[2]

A citação é de caso pensado longa pela importância de dados biográficos que encerra e por me ensejar partir daí para levantar alguns véus da trama de influências e afinidades que se podem estabelecer entre o nosso Houaiss e José Oiticica, restringindo-me, como anunciara antes, ao campo das atividades lingüístico-filológicas de ambos.

Da confluência de características inatas de Antônio Houaiss com a possível participação da presença de Oiticica, aponto em primeiro lugar, como traço comum a ambos, a preocupação da sistematização dos fatos estudados. Oiticica era um sistematizador por excelência; suas análises em geral confluíam para quadros sinóticos ou esquemas. Daí é o próprio mestre do Pedro II que estabelece, neste sentido, sua relação com outro sistematizador nesses estudos de linguagem que foi Maximino Maciel, catedrático de Língua Portuguesa do Colégio Militar, autor de uma *Gramática Descritiva*, muito em voga no ensino entre 1887 a 1930, mais ou menos, depois caída injustamente no esquecimento e hoje objeto de teses de pós-graduação em nossas universidades, pelo que apresentava de intuições transformadas em lições da lingüística moderna. Nos prefácios e em notas de rodapé, entre outras oportunidades, José Oiticica ressalta essa contribuição de Maximino. Na última palestra de uma série proferida em São Paulo, na Rádio Cruzeiro do Sul, na década de 40, refere-se à contribuição do gramático sergipano e a importância da sistematização do desenvolvimento dos programas escolares e de sua aplicação na experiência pedagógica desenvolvida no Colégio Latino-Americano de propriedade de Oiticica, entre 1905 e 1908.

Foi a característica de sistematização na vida e na obra de Antônio Houaiss que me fez considerar atrás uma síntese feliz dessa atividade o título do depoimento de Vasco Mariz: "Um processo administrativo-ideológico".

Vale recordar que, na referência aos jovens professores que colaboraram na revisão do *Manual de Análise*, Oiticica alude a "modificações de quadros" e ao "acuramento na disposição geral", duas facetas de uma qualidade central que se chama "sistematização".

O segundo elo entre Oiticica e Houaiss está no interesse da descrição do sistema fonético do português, especialmente do português do Brasil. José Oiticica, depois de trabalhar para uma tese de concurso ao Colégio Pedro II acerca da língua de Camões, apresenta à Congregação, em 1916, a 1.ª série de seu *Estudos de Fonologia* que, incontestavelmente, abre novo caminho nesse domínio da descrição lingüística entre nós.

Houaiss sempre cultivou a preocupação da descrição fonética, tanto ligado ao Oiticica quanto a Nascentes – outro notável cultor dos estudos fonéticos –, e o ponto mais alto dessa atividade está consubstanciado na exaustiva elaboração da *Tentativa de Descrição do Sistema Vocálico do Português Culto na Área Dita Carioca*, em 1959 e das *Normas* da pronúncia normal do Brasil, aprovadas pelo Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, realizado em 1956, em Salvador (Bahia).

Só um sistematizador empreende, como empreendeu Houaiss, o caminho para o dicionário, para a enciclopédia, para a crítica textual. Sem alusões pejorativas, tivemos, no campo da erudição dicionarística, quatro gigantes na seara: o Padre Augusto Magne, Antenor Nascentes, Aurélio Buarque de Holanda e Antônio Houaiss. O sonhador entre eles, o Padre Magne, deixou-nos inacabados excelentes dicionários no âmbito do português e do latim; os sistematizadores, e disciplinados, os demais, chegaram com sucesso ao fim de seus projetos lexicográficos.

Também Oiticica empreendeu a elaboração de um *Novo Dicionário Popular da Língua Portuguesa Prosódico e Ortográfico* que, apesar dos seus 16 fascículos, ficou incompleto, por falta de recursos para prossegui-lo.

O trato com a língua e seu léxico está presente em Oiticica e em Houaiss, o que leva os dois a defender a necessidade da riqueza vocabular. As seguintes palavras são do velho mestre do Colégio Pedro II, mas Houaiss poderia subscrevê-las com prazer e com assentimento:

O primeiro mister do escritor é apreender o sistema vocabular de sua língua. Tal apreensão há de fazer-se em dois sentidos: extensão e profundidade. Ora, o vocabulário das línguas civilizadas cresce todo dia, rapidamente em extensão, quase inteira, no setor técnico, industrial principalmente. Novas cousas, novos produtos; novas máquinas, novos nomes.[3]

Ou mais adiante:

O estudo penetrante do vocabulário nos dois sentidos apontados capacita o escritor de exprimir tudo com a máxima propriedade. Potência vocabular e riqueza de dicção constituem os dois tesouros essenciais do escritor. Foi esse o alforje de um Camilo Castelo Branco, singular milagre literário.[4]

Dos grandes mestres do idioma com quem Houaiss conviveu como aluno e discípulo – Oiticica, Sousa da Silveira e Antenor Nascentes – só o primeiro possuía esse desvanecimento pela riqueza vocabular, como também o praticava nos seus escritos, em prosa ou poesia. Oiticica debruçou-se nos escritores de léxico pujante, fichando seu arsenal vocabular, como, segundo suas declarações, fez de autores portugueses (Camilo e Aquilino Ribeiro) e brasileiros (Rui, Euclides e Coelho Neto). Defende este último de maneira veemente: «Houve quem acoimasse Coelho Neto de maníaco nesse ponto, glosando-se que inventava as histórias para empregar certos vocábulos. Não me parece real a coima. O que reconheço é serem seus vocábulos empregados com perfeita precisão».[5]

Léxico extenso e profundo não se há de confundir com exuberância desenfreada, catadupa lexical que camba para a verborragia. Oiticica condena-o, ainda que venha sob a chancela de um bom autor:

Finalmente, há também, o vocabulário destrambelhado, sem regra nem medida, felizmente raro ou ímpar. É o de Fialho de Almeida. Nem sua centelha inconfundível logrou salvá-lo.[6]

Outra estreita afinidade entre essas duas inteligências – Houaiss e Oiticica ou Oiticica e Houaiss – é o respeito à língua padrão, à norma culta, apanágio da Cultura, que, longe de ser entendida como antiliberal e aprofundadora das diferenças sociais, é tida como um ponto ideal a ser atingido pela ação da escola e das diversas agências de cultura de que dispõe a sociedade. Ambos eram devotos da disciplina gramatical.

Tal orientação coincide com a de um dos maiores teóricos da linguagem dos nossos dias. Eugenio Coseriu, em resumo de uma conferência no Liceu Literário Português, assim se manifesta:

Na lingüística atual considera-se com freqüência só a língua falada 'primária' (espontânea ou 'usual') como 'natural' e 'livre', ao mesmo tempo que a língua exemplar (ou 'língua padrão') e a forma literária desta se consideram como 'artificiais' e 'impostas'. Por conseguinte, consideram-se também só a gramática descritiva 'objetivista' como realmente científica e a gramática normativa como expressão sem fundamento científico duma atitude antiliberal e dogmática. Trata de erros e confusões teóricas que procedem da concepção positivista vulgar da linguagem e da Lingüística. Na realidade e, portanto, na boa teoria, a língua literária representa o grau mais alto da dimensão deôntica (o 'dever ser') da língua; e a gramática normativa é a manifestação metalingüística explícita desta dimensão.[7]

Sem compará-lo a Oiticica, Sílvio Elia, no seu estudo sobre Houaiss, chamou-nos a atenção para este aspecto do pensamento lingüístico-pedagógico-político do nosso homenageado.

Como Oiticica, Houaiss não perfilhou a tese populista para quem, no dizer de Sílvio, "a língua errada do

povo" era a forma autêntica da fala brasileira. Nisto, Oiticica enquanto anarquista, e Houaiss enquanto socialista, tocam numa e mesma tecla. Como bem resumiu Sílvio Elia, «Pode, por conseguinte, o homem, ser racional e livre que é, melhorar, aperfeiçoar o seu comportamento por um processo chamado "educação" (...) A escola, no que tange ao ensino da língua portuguesa, ministrará, portanto, ao aluno os conhecimentos necessários para o domínio satisfatório do padrão culto do idioma pátrio».[8]

Neste particular, Oiticica, tão fiel à sua noção de ordem e de perfeição idiomática, não aceitou os "futuristas".

Houaiss, mais jovem e mais bem aparelhado para receber as mudanças, soube melhor compreender o modernismo e futurismo, sem renegar – como fizera Oiticica – seu partidarismo de uma sociedade baseada na ordem, no belo, na estética.

Também Houaiss se aproximava das atividades de Oiticica no que toca a uma permanente e intensa atuação como crítico literário, labor que não praticavam, com regularidade, Nascentes nem Sousa da Silveira. Curioso é que até neste domínio Houaiss se aproxima de Oiticica, pois que a crítica literária entre eles assinala o domínio de menor relevo e importância de suas atividades.

Eis aqui uma pálida amostra do que se pode fazer de análise microscópica na obra lingüístico-filológica de Antônio Houaiss, nas suas aproximações com seus mestres e contemporâneos. A Houaiss se podem bem aplicar as palavras com que Oiticica se definia a si mesmo, no seu último livro de sonetos *Fonte Perene* (1954):

> sou da raça pagã dos Prometeus...
> guardo em mim as grandezas do indescrito,
> e a vontade divina de ser Deus.

Bibliografia

AAVV, *Antônio Houaiss – Uma Vida*., Rio de Janeiro, 1995.

OITICICA, José, *Curso de Literatura*., Rio de Janeiro, Ed. Germinal, 1960.

SILVA, Maximiano de Carvalho e, *Sousa da Silveira. O Homem e a Obra*., Rio de Janeiro, INL-Presença, 1984.

Notas

1. "Dados biográficos", AAVV. *Antônio Houaiss – Uma Vida*, Rio de Janeiro, 1995, p. 17-18.

2. José OITICICA, *Curso de Literatura*, Rio de Janeiro, Ed. Germinal, 1960, p. 22-24.

3. *Idem*, p. 196.

4. *Idem*, p. 197.

5. *Idem, p. 200.*

6. *Idem*, p. 201.

7. "Na ponta da língua–n.º 121", *O Mundo Português* de 16/10/92.

8. AAVV. *Antônio Houaiss – Uma Vida*, *op. cit.*, p. 26-27.

As mulheres e o sertão – um estudo de *O Quinze*, de Rachel de Queiroz

Helena Rodrigues de Oliveira
(Mestrado em Literatura Brasileira
na Universidade de Brasília – UnB)

Resumo

Este trabalho versará sobre a condição da mulher num espaço tido como precipuamente masculino, qual seja, o sertão.

O ponto chave de toda a comunicação encontra-se na ampliação dos horizontes de análise da obra raqueliana, bem como sua revisão dentro da Literatura Brasileira. Isto porque o suporte teórico para tal empreitada consiste no estudo de gênero (entendido como **gender**).

Inicialmente, utilizando o método analítico-dedutivo, faz-se um apanhado teórico sobre gênero e a relação deste com a obra *O Quinze*, de Rachel de Queiroz. Em seguida, o estudo concentra-se na figura de Conceição como personagem central, desvendado como as relações de gênero talham sua trajetória e marcam seu destino.

Ao final, é possível afirmar que aquela personagem, apesar de solteira e independente, decide criar um afilhado como uma espécie de punição ou compensação por trilhar veredas diversas das que são construídas para as mulheres na sociedade patriarcal.

Normalmente, a escritora Rachel de Queiroz é mencionada como integrante do ciclo do romance nordestino, o qual é caracterizado como regionalista e de análise/crítica social. Porém destoando parcialmente desse consenso, o crítico Afrânio Coutinho destaca: "A temática principal da autora, dentro do pano de fundo dos problemas geográficos e sociais nordestinos, é a posição da mulher na sociedade moderna, com os seus preconceitos morais e sociais."[1]

Coutinho descortina um veio temático novo no texto de Queiroz com tão perspicaz observação, qual seja, a questão das relações de gênero nas obras da romancista. É interessante perceber que isso ocorre, sobretudo, devido ao fato de ser uma escritor***a***, ou seja, de uma forma ou de outra sua visão artística está mergulhada na ótica e nas vivências de mulheres. Não é necessário rotulá-la de feminista; mas sua visão especificamente feminina é inegável. Essa especificidade existe porque há um espaço cultural próprio das mulheres, pois constituído por suas peculiaridades, chamado de "zona / território selvagem" por Shirley e Edwin Ardener, segundo cita Elaine Showalter[2]. Os Ardener criaram tal conceito no âmbito da Antropologia e a crítica feminista o adaptou à produção literária de mulheres, demonstrando a necessidade de uma nova forma de estudar essa produção.

Os estudos de relações de gênero intensificaram-se a partir do movimento feminista nas décadas de 1960 e 1970, adquirindo estatuto científico, segundo Jane Soares de Almeida[3], apenas em meados dessa última. A categoria gênero, neste contexto, não se refere apenas à oposição masculino e feminino, mas também, e acima de tudo, às relações de poder envolvidas nas construções desses conceitos e de suas características, ampliando-se para outros conceitos a esses relacionados que terminam por causar conflitos e contradições nas lidas sociais. Entre eles, saliento a discriminação da mulher em todos os âmbitos da vivência pública e particular.

A discussão a respeito da existência ou não de uma escrita de mulheres têm atravessado o tempo. Já se tentou reunir características específicas desta escrita, como oralidade, fragmentação da linguagem, inovação de vocabulário, sintaxe fluida, entre outros[4]. Todavia, atentando-se bem, percebe-se que se trata, na realidade, de um conjunto de características comuns a toda a produção contemporânea (considerando-se a periodização literária vigente para a literatura brasileira). É conhecido o espanto do escritor Graciliano Ramos, ao entrar em contato com o romance em análise, chegando a afirmar que parecia obra de homem devido ao despojamento e à objetividade do texto. Isso oferece a possibilidade de achar que mulheres deveriam expressar-se justamente com características opostas àquelas[5].

A especificidade de obras escritas por mulheres, porém, diz respeito, fundamentalmente, ao seu ângulo de visão e posicionamento, os quais sofrem, por sua vez, a imposição de certos papéis ditados pela estrutura patriarcal da sociedade. Todo cuidado é pouco a fim de que não seja criado um verdadeiro gueto dentro da literatura e das artes em geral, pois isso representaria a discriminação máxima de toda essa produção. Certamente, o ponto fulcral consiste na conscientização da existência concreta dessa imposição e na luta

para sua eliminação ou, ao menos, sua desconstrução. É fato que as mulheres (bem como diversos outros segmentos sociais) foram obrigadas a silenciarem suas vozes por longo período, algo que reforça a necessidade de estudo atento de sua expressão.

Em *O Quinze*, existem diversas figuras de mulheres, mas a que centraliza a obra é Conceição, uma vez que interliga os diversos quadros que compõem o romance. A título de fornecer uma visão panorâmica do enredo, segue-se uma síntese.

A história ocorre durante a seca de 1915, no sertão do estado do Ceará. Há a representação de três tipos de atitudes possíveis em tal situação: a retirada de famílias abastadas, deixando tudo a perder; a retirada de famílias pobres, em sua maioria trabalhadores dispensados das fazendas, a pé, ao longo do sertão; e a resistência de alguns proprietários que resolvem enfrentar a seca até o fim. O primeiro tipo pode ser identificado com Conceição e dona Maroca, o segundo com a família de Chico Bento e a última com Vicente, primo de Conceição. Cada segmento enfrenta situações peculiares, até que a chuva finalmente chega e dá novo alento para os que ficaram.

Indiscutivelmente, a questão social, envolvendo relações de poder entre classes, constitui um dos principais temas do romance, mas paralelo a esse e de mesma relevância desenvolve-se a discussão da situação das mulheres.

A primeira figura que se destaca é a da matriarca. Dona Inácia, avó de Conceição, é viúva e assume a direção da propriedade, apesar de submeter-se totalmente à fé, apegando-se a santos e a Deus para manter-se na fazenda a despeito de a dura seca ser inevitável. Mostra-se defensora de valores sociais construídos para as mulheres ao defender a necessidade de casamento, por exemplo, pois Conceição revela-se contrária a esse: "[Conceição] dizia alegremente que nascera solteirona. Ouvindo isso, a avó encolhia os ombros e sentenciava que mulher que não casa é um aleijão..." (pág. 10).

Outra matriarca é a mãe de Vicente. Embora não seja viúva, revela-se figura forte dentro da família, permanecendo como ponto de apoio de toda ela. Esse papel, no entanto, não parece satisfatório, pois uma certa melancolia torna-se perceptível em suas atitudes, sobretudo por ser bastante apegada aos filhos, como se estes tivessem assumido o lugar de sua própria vida. Tenta mantê-los próximos a si de qualquer forma. Quando um dos filhos forma-se em Direito e parte para longe, ela concentra todo seu desvelo e afeto na figura de Vicente. Sua inclusão entre as matriarcas não se deve, assim, ao fato de ser a detentora do poder dentro da casa, mas de dominar os filhos, exaltando ao máximo sua "missão" de mãe.

A face oposta encontra-se nas figuras das retirantes: Cordulina, esposa de Chico Bento, e Mocinha, irmã dela. Cordulina é a figura mais característica de mulher, considerando-se a construção do papel feminino na sociedade; seu espaço é reduzido ao exclusivamente doméstico. Quando o marido avisa que irão tentar a sorte em outro lugar, argumenta, em meio a lágrimas, que ali era o chão deles, que já estavam ambientados. No entanto, Chico não desiste de seu intento e Cordulina cala-se. Em seguida, na madrugada, levanta-se para cuidar dos filhos e dirige-se à cozinha para preparar o café. Enquanto isso, o marido divaga ou dá ordens às crianças. Como não conseguem passagens de trem, pois famílias abastadas e seus protegidos ocupavam, antecipadamente, as vagas, começam a terrível retirada a pé. Nela, Cordulina mantém-se firme, tentando prover a família da melhor maneira possível, mesmo vendo um filho morrer e outro desaparecer.

Mocinha, irmã de Cordulina, é descrita como melindrosa: "Mocinha, de vestido engomado, também levava sua trouxa debaixo do braço, e na mão, os chinelos vermelhos de ir à missa" (pág. 36). Além disso, percebe-se que não fazia questão de ficar, não se mostrava apegada àquela vida como Cordulina. Na estrada, a família divisa uma das reses soltas a mando de dona Maroca e todos se emocionam, exceto Mocinha, que a olha com indiferença. A dura marcha, entretanto, quebra seu orgulho. Próximo à estação de trem, ela encontra um serviço doméstico e aparta-se dos outros. Ao ser questionada pela irmã a respeito dessa decisão, responde: "Quem não tem pai nem mãe, como eu, pra todo o mundo é estranho..." (pág. 50).

Essa decisão marca o restante de sua vida, pois mostra-se encantada com o vai e vem de pessoas na estação ferroviária, com a possibilidade de conseguir uma vida diferente, longe de tarefas domésticas – para as quais mostra-se inepta (quebrando xícaras, derramando cafés) –, o que faz com que dona Eugênia, sua patroa, dispense seus trabalhos. Abandonada e incompreendida, Mocinha prostitui-se e tem um filho, restando-lhe mendigar na estação que tanto a encantara, mas na qual não conseguiu encontrar alguém que valorizasse seus sonhos.

As irmãs de Vicente, Lourdes e Alice, representam a fragilidade e delicadeza que todas as mulheres deveriam possuir, conforme as construções sociais mais tradicionais e ainda existentes. Preocupam-se com a vestimenta, com mimos e mostram-se o retrato de "moçoilas casadoiras" e casamenteiras, pois tentam fazer com que o irmão interesse-se por uma conhecida, Mariinha Garcia. Esta também enquadra-se no retrato acima mencionado, aceitando as manobras das irmãs.

É interessante notar um aspecto dos comportamentos de homens e mulheres, representados por Vicente e Mariinha Garcia, a fim de perceber as divergências dos papéis estabelecidos para um e outro. Em

determinado trecho da narrativa, apresenta-se uma situação rememorada por Conceição. Por ocasião de uma confraternização em casa de Vicente, este aparece da seguinte forma: "Mal começou a dança, entrou Vicente, encourado, vermelho, com o guarda-peito encarnado desenhando-lhe o busto forte e as longas perneiras ajustadas ao relevo poderoso das pernas" (pág. 17). Sua vestimenta e o efeito desta não são condenados, a não ser pela rudeza – reprimenda silenciosa feita pela própria mãe em contraste com os outros moços. No entanto, em relação a Mariinha Garcia, ocorre o seguinte: ao embarcar no bonde, ela deixa entrever, inadvertidamente, os tornozelos; Vicente comenta que suas pernas são grossas e é frouxamente repreendido pela irmã, ao que retruca: "– Pra que vocês andam agora com umas saias tão justas? Vão subir no bonde, mostram até a batata da perna..." (pág. 92).

Em outra ocasião, Lourdes insiste em que o irmão a leve para ver as terras da fazenda, em plena seca, ao sol do meio-dia. Após breve discussão, ele decide levá-la. Porém, Lourdes não resiste e tem um desmaio, o que leva o irmão a dizer: "Mulher lá é gente pra andar no mato!" (pág. 117). Assim, é possível completar o pensamento de que lugar de mulher é em locais seguros, por ser frágil; no caso, o interior de casa, deixando a dura lida para os homens.

Conceição, por sua vez, é apresentada como diferente das outras mulheres que a cercam desde o início. Primeiro por seus posicionamentos nada ortodoxos, dentre eles o relativo ao casamento. Depois por sua simplicidade e racionalidade, adquiridos – ou aperfeiçoados – por meio do estudo. Esse consiste em ponto fundamental para a diversidade dela quando comparada às outras. Há duas personagens paralelas a ela na narrativa: o primeiro é seu primo Paulo, bacharel em Direito, porque estudou; o segundo é Mocinha, pois, igualmente, é órfã. Diversamente de Conceição, todavia, Paulo afasta-se definitivamente do sertão, causando desgosto à mãe, e Mocinha torna-se prostituta. Ambos passam a ser marginais, de certa forma, ao se afastarem do que era esperado deles.

A posição de Conceição é quase limite. Sua avó permanece como uma espécie de cordão umbilical, conectando-a ao sertão, porquanto percebe-se que ela desejaria afastar-se definitivamente, levando a avó, mas essa recusa-se a abandonar sua propriedade. Conceição vive como professora na capital. É interessante perceber que não há discussão a respeito do fato de ela ter escolhido o magistério. Percebe-se na obra *A mão e a luva*, de Machado de Assis, **e.g.**, que ser professora representava verdadeira humilhação, sobretudo para moças que tinham boas condições de vida. O trabalho de mulheres, de modo geral, era malvisto até meados do século XX. O magistério foi bem aceito para mulheres, de certa forma, porque consistia numa espécie de extensão de casa e auxiliava-as no preparo dos filhos para a educação formal; por isso, houve uma feminização da profissão. Outras áreas eram vedadas ao ingresso de mulheres[6].

Observa-se o fato de que ela divide suas atividades entre a escola e o "campo de concentração", isto é, um local da cidade reservado aos retirantes. Assume, dessa forma, duas tarefas vistas, normalmente, como próprias para mulheres: professora e enfermeira. O curioso é que não há sublimação no desenvolvimento desta última tarefa; pelo contrário, afigura-se como algo extremamente desagradável: "Que custo, atravessar aquele atravancamento de gente imunda, de latas velhas, e trapos sujos!" (pág. 56).

Normalmente, Conceição lia obras científicas e, pela voz do/a narrador/a, percebe-se que os romances "adocicados" não a impressionam. Interessa-se por produzir textos e manter-se ativa na sociedade como um todo. Apesar de não haver menção à sua profissão, pode-se inferir que foi a única forma de Conceição tomar parte da esfera pública. Embora não viva sozinha na cidade, nota-se que ela possui liberdade para realizar suas tarefas e seus estudos como e quando tem vontade, não precisando justificar-se a ninguém. Além disso, não se torna pedante, algo que a transforma em jóia rara em meio às outras moças na visão de Vicente: "(...) Conceição, sempre considerada superior no meio das outras, e que se destacava entre elas como um lustro de seda dentro de um confuso montão de trapos de chita" (pág. 44).

Entretanto, esse mesmo lustro conferido pela educação e por todas as conquistas que ela possibilita a Conceição interfere no relacionamento afetivo entre ela e Vicente. Havia atração física entre ambos, mas eles sentiam que o desnível cultural constituía verdadeira barreira, além do que, Vicente não admitia a hipótese de afastar-se da propriedade familiar. Tomada de despeito e ciúme por saber que, possivelmente, Vicente envolvera-se com uma mestiça filha de um empregado, Conceição destrata o primo. Neste momento, ele a vê como produtora de um discurso pedante e ela reflete "que, provavelmente, Vicente nunca lera o Machado... Nem nada do que ela lia" (pág. 78). Após este momento de reflexão, Conceição tem certeza de que não há como conciliar naturezas tão díspares, mas também não muda seu posicionamento.

Certo dia, em sua visita costumeira ao campo de concentração, encontra a família de Chico Bento e decide tomar o filho mais novo do casal, Manuel (Duca), que era seu afilhado, a fim de criá-lo. Segundo Cordulina, a comadre revelara o desejo de criar uma criança; melhor, então, que fosse um já conhecido. E assim é feito. Cheia de cuidados com a criança, Conceição ouve nova reprimenda da avó: "– Ah, menina! quando acaba, você diz que não é boa para casar!..." (pág. 105), passando, subrepticiamente, a idéia de que toda mulher é dotada de instinto materno, outra construção social.

Possivelmente o desejo de criar qualquer criança representa uma forma de não ser alijada terminantemente da sociedade, pois já sofreria a alcunha de solteirona, como ela mesma aponta as Rodrigues, com as quais divide uma casa normalmente. Conceição preza sobremaneira seus estudos, chegando a entrar em contato com textos de defesa da condição da mulher na sociedade. Quando a avó a questiona sobre essas "tolices", segue-se o diálogo:

> –Mãe Nácia, quando a gente renuncia a certas obrigações, casa, filhos, família,
> tem que arranjar outras coisas com que se preocupe... Senão a vida fica vazia demais...
> –E para que você **torceu sua natureza**? Por que não se casa?
> (...)
> –Nunca achei quem valesse a pena... (pág. 124 - grifo meu)

Logo em seguida, continua sozinha a leitura e, embora sinta-se um pouco confusa em meio ao que é dito ali, não se mostra arrependida ou frustrada. Não se dobra à estreiteza de pensamento vigente a sua volta e mantém-se firme em sua escolha. Isso não a impede de fraquejar em seus ideais, três anos após todos esses acontecimentos, ao vir Lourdes, sua prima casada e mãe. Chega a refletir que "o verdadeiro destino de toda mulher é acalentar uma criança no peito..." (pág. 148). No entanto, muda rapidamente de perspectiva ao ouvir o chamado seguido de um pedido do afilhado. Ali estava alguém que ela criara sozinha e que lhe dava alento para enfrentar o mundo, não se sentindo estéril ou inútil. Possivelmente, tenha assumido esse filho postiço para redimir-se de seu "desvio" de conduta perante as exigências da sociedade, porquanto ainda se mostrasse, vez e outra, insegura de seu posicionamento inovador.

O final do romance permanece em aberto, como em outros romances da escritora: "Conceição [viu Vicente] sumir-se no nevoeiro dourado da noite, passando a galope, como um fantasma, por entre o vulto sombrio dos serrotes" (pág. 149).

Como foi visto, as mulheres, seja no sertão seja em qualquer espaço público, sobretudo, vêem-se atadas a densas fôrmas comportamentais, embora encontrem-se perfeitamente habilitadas a realizar quaisquer tarefas. Certas escolhas ainda se mostram como maneiras de enfrentar padrões historicamente construídos. No caso de Conceição, ainda que dilacerada interiormente pela dúvida a respeito de sua escolha, há um posicionamento crítico quanto ao seu papel na sociedade. Mesmo tomando o afilhado para criar, como se prestasse contas à avó e aos conhecidos daquilo que é esperado da mulher pela sociedade, mostra-se convicta e não se afigura como aleijão social. Como a obra não possui um verdadeiro ponto final, é possível esperar muito do amadurecimento de Conceição e de todas as possibilidades a sua frente. Sem punições.

***

Bibliografia

ALMEIDA, Jane Soares de, *Mulher e educação:* a paixão pelo possível, São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1998.

COELHO, Nelly Novaes, *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, São Paulo, Siciliano, 1993.

COUTINHO, Afrânio (org.), *A literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana S.A., 1970, volume 5.

CUNHA, Helena Parente, "A Mulher partida: a busca do verdadeiro rosto na miragem dos espelhos" **in** SHARPE, Peggy (org.), *Entre resistir e identificar-se*: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina, Florianópolis, Editora Mulheres; Goiânia, Editora da UFG, 1997.

DUARTE, Constância Lima, "O cânone e a autoria feminina", **in** SCHMIDT, Rita Terezinha (org.), *Mulheres e literatura*: (trans)formando identidades, Porto Alegre, Palloti, 1997.

QUEIROZ, Rachel de, *O quinze*, São Paulo, Siciliano, 1993.

SHOWALTER, Elaine, "A crítica feminista no território selvagem" **in** HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.), *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica d cultura, Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

XAVIER, Elódia, *Declínio do patriarcado*: a família no imaginário feminino, Rio de Janeiro, Record - Rosa dos Tempos, 1998.

Notas

1. COUTINHO, A. *Literatura no Brasil*, pág. 219.

2. SHOWALTER, E. *A crítica feminista no território selvagem*, pág. 47.

3. ALMEIDA, J. S. de. *Mulher e educação*, pág. 39.

4. CUNHA, H. P. **in** SHARPE, P. *Entre resistir e identificar-se*, pág. 127.

5. **Apud** DUARTE, C. L. **in** SCHMIDT, R. T. *Mulheres e literatura*, pág. 59.

6. ALMEIDA, J. S. de. **Op. cit.**, pág. 23.

As "quatro paredes de casa" e o "mundo lá fora" :
uma leitura da obra de Rachel de Queiroz

Elódia Xavier
(UFRJ)

As personagens femininas de Rachel de Queiroz, de modo geral, transitam entre dois polos: "as quatro paredes de casa" e o "mundo lá fora".Em sua obra, o espaço da casa tem uma função reguladora e moralizante, em oposição ao espaço da rua, onde convivem a ordem e a desordem.

Roberto da Matta mostra como a gramática social da casa brasileira está impregnada de metáforas e símbolos que revelam o lado negativo da rua em oposição ao aconchego e proteção da casa; "ir para o olho da rua", por exemplo, é algo que só se deseja aos inimigos. A casa, para ele, como a concretização das relações familiares, é:

> Um espaço infenso ao tempo linear, onde as coisas 'lá de fora', do mundo e da rua não atingem, com seus novos valores de individualização e subversão, a sua velha e boa ordem estabelecida pelas diferenças de sexo, idade e 'sangue'.(DA MATTA, R.1985, p.44/5)

Ora, as protagonistas de Rachel - Conceição, Noemi, Guta, Doralina e Maria Moura - buscam, exatamente, subverter a "boa ordem estabelecida", na tentativa de construir uma nova identidade, livre das amarras de gênero. Assim, Conceição, personagem de *O quinze* (1930), não só mora em casa alheia - "com as Rodrigues"- , como decide manter-se solteira, contrariando o "destino de mulher". Esta figura feminina, dividida entre a problemática dos retirantes e seus conflitos interiores, pode ser considerada uma antepassada distante da extraodinária Maria Moura do último romance (1992). As mudanças sociais ocorridas nesses sessenta anos colaboraram, sem dúvida, para a conscientização da problemática feminina, possibilitando a criação de uma personagem tão representativa dos conflitos inerentes à situação da mulher. Impossibilitada de conciliar a conquista do poder com suas necessidade afetivas, Maria Moura justifica seus atos violentos com a afirmativa de que "era sempre ou eles ou eu". É essa, também, embora noutro nível, a situação de Conceição, no final de *O quinze*: "Tenho certeza de que nasci para viver só..."(p.96)- diz ela.

Conceição não se enquadra nas práticas sociais vigentes, porque não aceita o casamento como destino inevitável; embora, em seu meio, mulher solteira seja um "aleijão", ela prefere se conservar só, apesar da atração física que sente por Vicente, rapaz sem instrução: "Pensou que, mesmo o encanto poderoso que a sadia fortaleza dele exercia nela, não preencheria a tremenda largura que os separava"(p.51). Sua formação cultural - ela é professora e leitora contumaz- é responsável por esta recusa do "destino de mulher", que será, de uma forma ou de outra, transgredido pelas demais personagens de Rachel.

Em *Caminho de pedras* (1937) e *As trê Marias* (1939), o entusiasmo pela questão social diminui, ganhando maior espaço a investigação acerca do ser humano, sua natureza e seus conflitos. A visão de mundo idealista cede diante do realismo e da crueldade dos fatos. No primeiro, Noemi, casada e mãe, exerce a militância política e se apaixona por um companheiro; esse amor adúltero deixa um rastro de dor e destruição, como se o desvio da norma determinasse a punição dos culpados. Em *As três Marias*, o esmagamento da protagonista ainda é mais contundente. No percurso de Guta, a narradora, a busca de uma identidade não comprometida com os valores vigentes se dá através de um doloroso processo de desilusão, qua acaba não conduzindo a parte alguma. Obra mais elaborada que *Caminho de pedras*, *As três Marias* aprofunda o sentimento de vazio, amargura e desencanto que caracteriza este momento da ficção de Rachel de Queiroz. Guta, Glória e Maria José, lado a lado. compõem a tríade que dá nome ao romance. No microcosmo do internato, onde elas se conhecem, estão representados vários aspectos da condição feminina, como a repressão sexual e a falta de perspectivas existenciais. Sonhando com vidas aventurosas e grandes paixões, as personagens, ao tomarem contato com a realidade, defrontam-se com a monotonia e a estreiteza do casamento burguês, com o "destino de mulher"Fora disso, a vida monástica ou a prostituição. Glória, Maria José e Guta sinalizam, respectivamente, esses três caminhos.

A recusa de Guta ao padrão doméstico revela-se logo que sai do internato; o lar se lhe afigura "aborrecido, monótono e intruso". Não lhe agrada o treinamento para ser"boa esposa chocadeira e criadeira". O ideal, para ela, é "viver sozinha, viver de mim, viver por mim, livrar-me da família, livrar-me das raízes, ser só, ser livre"(p.43) É claro que isso não se realiza; depois de dolorosas experiências, primeiramente em Fortaleza e depois no Rio de Janeiro, o único caminho é a volta para a casa do pai, no interior do Ceará, desencantada e desiludida.

Já *Dôra, Doralina* (1975) aponta outras soluções e, até certo ponto, anuncia o mundo do avesso, representado em Maria Moura. O universo da casa, como sempre, é marcado pela hierarquia, dominado

pela mãe, uma espécie de matriarca sempre identificada como Senhora, enquanto o universo da rua é ambíguo, sem limites rígidos entre a ordem e a desordem. O espaço social se apresenta livre de qualquer marcação hierárquica, leve, tolerante, chegando a beirar a anarquia sob alguns aspectos.

Obra de cunho memorialista, como *As três Marias*, a narrativa se estrutura a partir das lembranças da protagonista narradora. Da mesma forma que Guta, Doralina busca a construção de uma identidade independente, através da ruptura com o ambiente de origem - a casa. Mas, se no final de *As três Marias* Guta retorna triste e desiludida, Doralina, ao contrário, regressando à fazenda Soledade, cumpre a trajetória de um ciclo ao assumir o lugar da mãe morta. O retorno de Doralina não tem, portanto, a mesma conotação de fracasso; para ela, a "rua"não foi fonte de desilusão, mas de vida e de crescimento, ao contrário da "casa"- esta sim-vinculada à repressão e ao sofrimento. Sua experiência como membro da companhia de teatro ambulante, sua vida em comum com o Comandante, representam vivências positivas que, de certa forma, preparam a protagonista para aceitar a volta às origens. Por isso, o romance termina com um imagem de vida e renovação - o sol do meio-dia e o nascimento de uma bezerra. Dividida em três partes, a narrativa opõe o mundo estático e hierarquizado da "casa" ("O livro de Senhora") ao ambiente fluido e ambíguo da "rua" ("O livro da Companhia"), que constitui a segunda parte, para finalizar com "O livro do Comandante", espaço da emancipação e da maturidde afetiva. Com a morte do Comandante, a protagonista retorna à Soledade, agora madura para aceitar o ciclo vital.

O universo ficcional de *Dôra, Doralina*, com sua ausência de fronteiras rígidas entre ordem e desordem, anuncia, como já dissemos, o mundo representado no *Memorial de Maria Moura*. Aqui, as rupturas são levadas às últimas consequências. Também de natureza memorialista, mas com maior complexidade do ponto de vista do foco narrativo, a protagonista narradora conta como saiu de casa, botando fogo na propriedade, numa forma ostensiva de ruptura com a opressão do passado. Diz ela: "Voei em cima da sela - sela de homem -claro que era tmbém a sela de Pai. Ali era tudo dele, até eu - até eu, não - principalmente eu, sangue e carne dele."(p.65) Assumindo os padrões comportamentais masculinos, corta o cabelo, modifica seu visual e dá início a uma existência de aventuras, marginalidade e de crimes. Desta forma, Maria Moura recusa o destino imposto à mulher pela sociedade e representado por Marinalva, sua prima, que traz no nome a pureza ideal. Esta personagem, enquanto solteira, era prisioneira dos irmãos e, depois de um casamento feito às escondidas, se submete ao marido, *trainee* de atirador de facas...Maria Moura, ao abandonar a casa incendiada por ela, realiza o sonho de conhecer o mundo, recusando a prisão/proteção da casa:

> O mundo lá fora era grande e eu não conhecia nada para além das extremas do nosso sítio. E tinha loucura para conhecer o mundo. Quando menina ainda, saía pela mata com os moleques, matando passarinho de baladeira, pescando piaba no açudinho, usando como puçá o pano da saia. Mas, depois de moça, a gente fica presa dentro das quatro paredes de casa. (p.62)

Depois de um longo e perigoso percurso, chefiando um bando cada vez maior de marginais e transgressores, Maria Moura chega à sesmaria de Fidalga Brites, na Serra dos Padres. Essas terras, produto de uma herança perdida no tempo, têm enorme importância, representanto a sedimentação do poder conquistado a duras penas. Na obra de Rachel de Queiroz, a terra, em oposição à fuidez líquida, está sempre ligada ao lado sólido e prosaico da vida, enquanto a água se faz presente nos momentos de maior lirismo. Vale lembrar que tanto Guta como Doralina, ao final das narrativas, voltam para suas terras; aquela tem seus momentos de plena realização amorosa no Rio de Janeiro, na então deserta praia do Leblon, e esta passa a primeira noite de amor com o Comandante, a bordo de um navio, no rio São Francisco.

Na Serra dos Padres, Maria Moura manda construir a Casa Forte e aí se estabelece como dona absoluta, cujo poder é enfaticamente reconhecido por todos; a Dona Moura "que dá coito às pessoas perseguidas; e não tem homem, nessa ribeira toda, que se atreva a vir atrás de alguém que esteja debaixo de sua proteção."(p.338) Nesse contexto, a "casa"é o avesso da "velha e boa ordem estabelecida", uma vez que simboliza o espaço da transgressão aos valores vigentes; é a concretização dos desejos reprimidos da protagonista, como se observa em sua confissão:

> Eu queria ter força. Eu queria ter fama. Eu queria me vingar. Eu queria que muita gente soubesse quem era Maria Moura. Sentia que, dentro da mulher que eu era hoje, não havia mais lugar para a menina sem maldade, que só fazia o que a mãe mandasse, o que o pai permitisse.(p.121)

Mas a conquista do poder não a satisfaz plenamente; percebe-se, em várias passagens, sua carência afetiva, como no trecho abaixo:

> Eu gosto de ser a senhora deles. Eu gosto de comandar: onde eu estou, quero o primeiro lugar. Me sinto bem, montada na minha sela, do alto do meu cavalo, rodeada dos meus cabras; meu coração parece que cresce, dentro do meu peito. Mas, por outro lado, também, queria ter um homem me exigindo, me seguindo com um olho cobiçoso, com ciúme de mim, como se eu fosse coisa dele.(p.202)

Simone de Beuvoir, em *O segundo sexo*, já havia apontado para o grande conflito da mulher liberada:

> O privilégio que o homem detém, e que se faz sentir desde sua infância, está em que sua vocação de ser humano não contraria seu destino de homem. A assimilação do falo e da transcendência, resulta que seus êxitos sociais ou espirituais lhe dão um prestígio viril. Ele não se divide. Ao passo que à mulher, para que realize sua feminilidade, pede-se que se faça objeto e presa, isto é, que renuncie a suas reivindicações de sujeito soberano. É esse conflito que caracteriza singularmente a situação da mulher libertada. (BEAUVOIR, S.1980, p.452. v.2)

Maria Moura, ao se apaixonar por Cirino, põe em risco o poder conquistado; e, como seu lema, desde o início, foi "ou é ele, ou sou eu", depois de uma dolorosa luta interior, manda matá-lo. A autora, nesta passagem, se esmera apresentando o confronto de duas forças violentas: o amor por Cirino, que fragiliza a protagonista - "Custei a acertar com o buraco da chave. E os dedos trêmulos não tinham força para movimentar a mola forte da fechadura"(p.458) - e seu desejo de vingança por se sentir traída e ameaçada por Cirino - "Eu consegui olhar bem dentro dos olhos dele, com a garrucha ainda colada ao corpo, para me dar firmeza à mão trêmula"(p.459). A garrucha, símbolo fálico, lhe dá a firmeza necessária para superar sua carência afetiva e realizar o projeto de morte.

Segundo a autora, o romance foi inspirado na vida de S. M. Elizabeth I, rainha da Inglaterra (1533-1603), que mandou executar o conde Essex, seu favorito, tendo descoberto, entre os excessos cometidos na luta pelo poder, a tentaiva de golpe contra ela. Distantes no tempo e no espaço, a rainha da Inglaterra e Dona Moura vivem o drama da condição feminina, sem poder conciliar realização pessoal e vida afetiva. Por isso, diz a protagonista, consciente de sua incompletude existencial: "De novo me vejo naquela situação que começou com a morte de Liberato; ou é ele, ou sou eu."(p.421)

Em *Tantos anos*, autobiografia escrita com a colaboração da irmã Maria Luiza, Rachel de Queiroz se detém, freqüentemente, a descrever as casas que fizeram parte da sua vida. Há uma, a casa do Junco, "velha fazenda à moda do Nordeste", pedaço de terra preso ao seu coração, que pela antiguidade merece uma atenção especial da autora.

> A casa velha do Junco é toda de taipa, com o madeirame de aroeira, o envaramento amarrado com tiras de couro cru. Tem quase duzentos anos de idade e ainda é a mesma; tirando um quarto a mais, um corredor a menos, faz pouca diferença de como a deixou o seu construtor e primeiro dono, o velho Miguel Francisco de Queiroz, nosso tio-bisavô. (p.177)

Esse apego à "casa" e, sobretudo, à casa velha tem a ver com o que a casa representa em termos de solidez, e mesmo, de poder. Suas personagens Conceição, Noemi, Guta, Doralina e Maria Moura rompem com a "casa" para experienciar o mundo da "rua", porque buscam, dessa forma, libertar-se das repressões. Só Maria Moura e, até certo ponto Doralina, fecham o ciclo vital, esta retornando como dona à Soledade e aquela construindo a Casa Forte, onde reina como senhora absoluta.

Para finalizar, cabe aqui o testemunho de Maria Luiza de Queiroz sobre a rebeldia de sua irmã Rachel.

> Falei que Rachel era novidadeira. É, sempre foi. Toda a vida fez coisas diferentes do que se esperava, diferentes do que os outros fazem, sem aceitar conselho e sem ligar para a opinião de ninguém.(p.71)

Não é esse o perfil de suas personagens femininas?

Bibliografia

1. BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, 2v

2. DA MATTA, Roberto. *A casa e a rua*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

3. QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias, Dora, Doralina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

4. _____.*Memorial de Maria Moura*. São Paulo: Siciliano, 1992.

5._____. *O quinze, João Miguel, Caminho de pedras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

6._____. *Tantos anos*. Rachel de Queiroz, Maria Luíza de Queiroz. São Paulo: Siciliano,1998.

As viagens de Silvério Diniz, visão do Brasil colonial

Jacqueline Penjon
Universidade de Paris III

Em 1815, são publicadas em Lisboa, na Impressão Régia, seis capítulos que constituem a primeira parte do livro *Viagens de Silverio Diniz a varios paizes ; Em que se referem varios successos serios e jocosos, com instrucções moraes, e descripções breves tanto de terras, animaes, arvores, e outras cousas, como de costumes dos habitantes, especialmente do Brasil*.[1] O autor vem designado apenas pelas iniciais J.D.M.T.P.S. ou seja, segundo Inocêncio, Padre Joaquim de Macedo T..., presbítero secular, diferente do homônimo Padre Joaquim de Macedo, sacerdote da Congregação da Missão, tradutor entre outras obras do *Guia de peccadores, e exhortação à virtude, na qual se tracta copiosamente das grandes riquezas e formosura da virtude, e do caminho que se há de seguir para a alcançar. Composta na lingua hespanhola pelo veneravel P. M. Fr. Luis de Granada, e traduzida na portugueza por um zeloso da salvação das almas. Offerecida e consagrada a S. Vicente de Paulo,* etc..., Lisboa, na Offic. de Ignacio Nogueira Xisto, 1764. (852 p.) e dos *Principios e documentos da vida cristã, pelo cardeal Bona. Traduzidos do latim,* Porto, 1793.[2] Infelizmente, não nos foi possível encontrar outros dados sobre o autor das *Viagens de Silverio Diniz.* Pelos detalhes e a exatidão das observações, sem dúvida, esteve no Brasil provavelmente entre os Capuchinos. Aliás, na advertência, ele insiste no seguinte fato :

Advirtimos porém, que tudo que se diz geralmente, sem que o revistamos dos adjunctos, ou circunstancias de certa pessoa chamada assim, existente em tal lugar, obrando neste, ou naquelle tempo, e por esta ou aquella occasião, he verdade, como se diz, por termo-lo averiguado, ou o presencear-mos;[3]

Misturando acontecimentos sérios e jocosos no duplo objetivo horaciano de 'deleitar' e 'instruir', essa narrativa autobiográfica oscila entre a relação de viagens e o romance picaresco. O herói, Silvério Diniz, originário de Funchal, órfão, faz o seu aprendizado da vida, servindo vários amos. Vemo-lo coroinha de um clérigo, velho tio materno que lhe ensina gramática portuguesa, elementos de religião e civilidade. Insatisfeito com a situação pouco compatível com seus 18 anos, resolve fugir e passa a caixeiro de um negociante, porém, tão velho quanto o tio. Depois de um ano e quatro meses de aperto, foge outra vez para embarcar num navio que se dirige a Pernambuco na América Portuguesa. A jovialidade do Capitão, que aparenta entre 30 e 40 anos, alegra o coração do rapaz. Mas a vida de grumete não corresponde muito a seus sonhos e quando chega à terra, à Vila de Santo Antônio do Recife, segue os conselhos de um velho marinheiro amigo e corre até o Convento dos Capuchos. Com a proteção de um religioso da Província de Entre-Douro e Minho, é recrutado como donato. Percorre a Vila, aprende latim, onze meses depois é eleito para pedir esmolas a quinze léguas de distância. Passam-se mais dezoito meses nessas viagens em que conhece novas terras e novas caras. Com a eleição de um novo Provincial para o Convento do Recife, Silvério, outra vez, enfrenta dificuldades e tem que abandonar o hábito. Consegue empregar-se como moço de uma preta quitandeira, casada com um 'tendeiro' da Ilha de São Miguel. Leva uma vida de viajante e comprador de frutas e hortaliças nos sítios dos arredores. Passam-se mais oito meses e Silvério é convidado por um amigo açoriano de seu amo, que não sabe ler, para ajudar-lhe nas vendas, servir-lhe de caixeiro. Com o novo amo, empreende uma viagem para os sertões do Rio São Francisco. Nesses sertões, termina a primeira parte do livro. A segunda anunciada, não foi encontrada ; aliás, segundo Inocêncio nem chegou a ver a luz. Portanto, *As viagens de Silvério Diniz a varios paizes* limitam-se, então, à Província de Pernambuco.

As tribulações do herói que vive entre o povo mais simples, servem de pretexto para uma apresentação pormenorizada da terra e da sociedade.

Veremos assim o quadro geográfico, as instituições e os costumes.

<u>O quadro geográfico</u>

Silvério Diniz entra na Vila de Santo Antônio do Recife[4] pela rua da Cadeia[5] para dirigir-se depois à rua da Senzala onde o Capitão do navio alugou casa. F. A. Pereira da Costa indica que em 1762 esta rua tinha bastante desenvolvimento «notando-se entre os seus prédios de sobrado um, cujo pavimento superior rendia o aluguel anual de 32$00 e o térreo o de 20$00.»[6] O herói logo avista o Arco da Senhora da Conceição[7] e pergunta pela ponte de Santo Antônio do Recife[8] — o arco sendo, aliás, apenas uma das extremidades da referida ponte.

Consultamos as *Notas Dominicais* de L. F. Tollenare, viajante francês que esteve em Portugal e no Brasil em 1816, 1817 e 1818, ou seja alguns anos depois de nosso herói e notamos que esse detalhe escapou a sua

curiosidade : «L'île St. Antoine, à laquelle on parvient par un pont ruiné de ... pieds de longueur et garni, à ses deux extrémités de petites boutiques, a des rues un peu plus larges que celles du Récif.»[9]

Quando passa de donato a comprador de frutas e hortaliças, Silvério Diniz trabalha para a preta 'mãi Thereza' quitandeira na praça da Polé, hoje Praça da Independência. De fato, já em 1756, a Praça da Polé (erguia-se ali o poste de suplício da polé, transferido do bairro do Recife em princípios do século dezoito). destinava-se, até o meio-dia, ao mercado de farinha, cereais e legumes.[10] Escolhemos apenas esses exemplos para mostrar a exatidão das informações dadas pelo narrador. Quanto à viagem pelos sertões do São francisco, — a serra das Russas, a Ribeira do Ipojuca, Caruaru,[11] Tacaratu[12] (perto da margem direita do rio Moxotó que desagua no São Francisco), Flores, Bezerros (na margem direita do rio Ipojuca), Cabrobó (no São Francisco) — muito real, ela acompanha o 'Caminho do Ipojuca' estabelecido em 1738 e completado em 1802.[13]

A flora e a fauna desconhecidas na Madeira e em Portugal, chamam-lhe a atenção. Quando atravessa o agreste, Silvério Diniz fica deslumbrado pelos paus d'arco (ipês) :

Também nestas viagens de donato na diligencia de esmolas para o Convento, observei muitas cousas no campo, que me ficarão bem impressas ; como a vista das arvores, chamadas pao d'arco rouxo, e pao d'arco amarello, por se encherem e cobrirem de flores grandes, ou rouxas, ou amarellas, que lhes encobrem as folhas, e representão as mesmas arvores, como montanhas, ou rouxas, ou amarellas;[14]

Mostra-se, também, muito sensível à beleza das carnaúbas, na zona sertaneja :

> A respeito das carnaúbas, são estas humas arvores mais altas do que huma casa das dos sertões (que são baixas) ; de huma grossura, como a da côxa da perna de um homem ordinario ; cobertas de huns relevos iguaes, e de côr parda ; e que tem por ramos na sua maior altura e extremidade huns grandes leques verde-claros, e lustrosos, ordenados de modo, que fazem huma copa igual por todas as partes. Via eu aquella bem ordenada procissão de grandes chapeos de Sol, dispostos em duas linhas com tal simetria, que cada carnaúba nesta ala tinha outra correspondente naquella, ou na ala sua parallela, posta no ponto em que lhe fazia angulo recto. Assim fui longo espaço nellas entretendo os olhos, e louvando a infinita Sabedoria de Deos.[15]

Sempre muito didático nas observações, às vezes, porém, deixa transparecer certa ingenuidade :

> Em fim fiz idéa de muitos animaes que não conhecia, como do Tatú, dissimilhante do kagado só no focinho mais agudo, côr mais escura, e concha mais estreita ; etc.[16]

Deleita-se com o canto das seriemas, o espetáculo de aves como papagaios, maracanãs, etc.[17] Encanta-se com as belezas naturais, como ficou comprovado, mas nem por isso, deixa de manifestar o seu interesse pelos habitantes, os costumes, as instituições, particularmente a religião e a justiça.

<u>As instituições</u>

Os percalços de sua vida levam-no a certas considerações. Sua primeira profissão 'donato' franciscano, muito concorrida entre os jovens que gostam do direito de sair pedindo esmolas, o que facilita oportunidades para divertimento, permite-lhe sentir as dificuldades do ofício. Os franciscanos passam por preguiçosos frades que importunam diariamente transeuntes e moradores. Convém dizer que não têm a exclusividade : membros de confrarias religiosas leigas estão continuamente mendigando em louvor do patrono. Numerosos depoimentos de viajantes da época mencionam o fato.[18] No interior, nos sertões de Pernambuco, a falta de clérigos é grande e as distâncias não ajudam ; assim, o vigário deTacaratu deve administrar sacramentos a 40 ou 50 léguas. Em Tacaratu, também, onde passa uns cinco a seis meses, Silvério Diniz, por saber latim e por não haver clérigos, é convidado junto com outros homens seculares para celebrar um ofício de Defuntos na Matriz.[19]

A justiça é a instituição que mais espanto causa a nosso herói. O Ouvidor Corregedor da comarca, Ouvidor de Olinda, reside em Santo Antônio do Recife : «por ser esta vila maior em comércio, opulencia, e população, do que a dita Olinda.»[20] As vilas têm um juiz ordinário assim como os 'julgados', por exemplo o 'Lugar de Tacaratú' já citado.[21] A falta de controle e o afastamento contribuem à impunidade ou a uma justiça às avessas que condena o inocente. Silvério Diniz e seu amo tiveram que deixar a então Povoação de Santo Antão : a justiça estando em 13 ou 14 léguas de distância, «nascerão roubos, e outros attentados e violencias commettidas por esta quadrilha, sem se lhe saber remedio.»[22] Em Tacaratu, Silvério tem notícia de um caso tão espantoso que até julga estar entre os infiéis. Quem sofreu esbulho sobre suas terras não pode recuperá-las em quanto não desse fiança á vida do condemnado, que commettêra a força ;

fazendo tambem hum termo de perder todos os seus gados e predios, se se fallasse, que elle exequente pertendia matar o executado, fosse isto falso, ou verdadeiro ; e de ficar sujeito á prisão até se mostrar que houvera calumnia, ou falsidade no dito, ou no rumor que corresse a este fim.

Silvério acrescenta «Eu nunca tinha visto, nem ouvido hum requerimento tão exorbitante, e me pareceo á primeira vista, que estava em terras de Guiné»;[23] comenta depois que um juiz nesses julgados e até às vezes nas vilas, não é jurista, mal sabe ler e assinar o nome. No caso preciso «era hum sertanejo tão falto de luzes» que só fazia o que o advogado lhe dizia. Este se tinha voltado contra o seu cliente por não receber o excessivo pagamento que exigia.

O texto fervilha também de pormenores e observações sobre a sociedade, os costumes, as crendices, em fim, a vida quotidiana.

A sociedade, os costumes

Até nas camadas mais humildes, a sociedade é bastante hierarquizada. Silvério, quando donato nos arredores de Recife, é acompanhado por um escravo, o preto Domingos. Ele aceita perfeitamente a instituição ; apenas pergunta pela causa da escravidão de Domingos. Este explica que foi vendido em Luanda depois de uma guerra entre duas nações rivais. O Silvério caixeiro esboça um retrato pouco lisonjeiro das escravas-cozinheiras de seu amo, por exemplo da preta Engrácia :

> era da côr de um tição apagado, e tinha um focinho tão agudo como o do galgo. Esta pretinha pois, que andava pouco asseada, e que exhalava hum almiscar muito enjoativo todas as vezes que movia o corpo, ou por bruta, ou por maliciosa, tinha tão pouco cuidado sobre as ditas carnes, que era certo estarem corruptas no outro dia.[24]

Depois de despedir duas cozinheiras pretas, Silvério e seu amo chegam à conclusão de que «todos os pretos são faltos de limpeza, e incapazes de alguma acção mais delicada ; á exepção dos criolos, ou nascidos no Brazil, e criados com os brancos, como era a preta Thereza»,[25] pessoa livre para quem Silvério comprava frutas e hortaliças. A quitandeira é, às vezes, tratada por 'mãi Thereza' pelo povo. Mas o marido açoriano faz questão de que a tratem por Senhora Thereza para não haver confusões[26] e para marcar as distâncias.

A categoria dos 'pardos' inclui mulatos, mamelucos e cafuzos. São pessoas livres como Damião que se aluga para viagens nos sertões ou como o cargueiro Timotéu. Mostram bastante orgulho, não querem ser confundidos com escravos e exigem um tratamento diferente : 'vossa mercê' ou 'senhor Damião', por exemplo e não um 'tu' ou um simples 'Damião'. (Silvério que não conhecia essas sutilezas quase provocou um desastre.) Aliás nos sertões, o patrão trata o caixeiro por 'o senhor' (o senhor Silvério, por exemplo). Este explica que he o costume naquelle Bispado de Pernambuco, principalmente no campo e sertões, por serem ordinariamente os caixeiros homens brancos, e não quererem os amos, que os escravos, e as outras pessoas brancas os tratem mal, confundindo-os com os ditos escravos.[27]

A hierarquia social se reflete em todos os níveis. Os cargueiros até afirmam que as onças pintadas «só tem comido algum preto, ou Indio ; escolhendo-os entre os brancos ou pardos.»[28]

Silvério só encontra um grupo de Índios Auís no Arapuá. A descrição é muito convencional : «homens pardos com cabello corredio, e nús», ou ainda : «mulheres cobertas da cintura até aos joelhos com hum panno çujo e com os peitos também cobertos».[29] Sublinha simplesmente que são pacíficos mas muito aborrecidos dos donos das fazendas e vaqueiros por destruírem muito gado com seus arcos e frechas.

Nas suas andanças pelos campos e sertões, Silvério Diniz louva a hospitalidade dos fazendeiros. Descobre maravilhado o sabor de novas comidas, uma posta de peixe 'surubim' maior que o prato, doce de 'imbu', rapadura, etc.[30] ou ainda carne de 'paca' ou 'mutum'.[31] Já apreciou em Santo Antônio do Recife os comeres da Senhora Thereza, feijão de coco, cangica, angu, quiabo, bobó «que he feijão vermelho cozido, com hum azeite depois por sima muito amarello, similhante á gema de ouvo, e que dão o nome de azeite de dendê»[32] Só não acostuma com a carne que a escrava cozinheira Engrácia deixa apodrecer — nas vilas, sábado é dia de matar e a carne comprada para a semana toda precisa ser muito bem tratada.

Silvério mostra-se interessado pelos engenhos, pela fabricação do açúcar, pelas casas de farinha, o modo de preparar a farinha de pau:[33]

> que he moendo por huma roda com dentes de cobre, que anda á mão, humas raizes, que são como grandes rabanos ; e depois espremendo em huma prensa a massa moida, e que resulta desta primeira acção ; para por fim cosella em hum forno : aproveitando-se entretanto da agua que sahe da dita prensa, a chamada gomma, e o que nomeamos pós, que servem para o

> cabello, e para a massa dos çapateiros, e outros fins.[34]

Tem um verdadeiro olhar de etnólogo. Registra os novos costumes, as crendices do povo. Nota que entre os sertanejos é desonroso que um cavaleiro ande sem esporas, ou montado numa égua, ou num cavalo capado ou de rabo cortado.[35] Sente o peso das superstições. Por acreditar no poder de uma oração forte, seguro de que tinha 'o corpo fechado', um homem foi morto a tiro pelo companheiro desafiado. Também causa estragos o *Livro de Carlos Magno* tão difundido em todo o sertão : muitos julgam ter a valentia de Roldão.[36]

Silvério, em vários capítulos, não dispensa as observações lingüísticas. Assinala que no Brasil os 'párocos' recebem o nome de 'vigário', que 'tabaco' é 'fumo', que uma quinta cercada de paus é 'sítio', que no Bispado de Pernambuco 'marinheiro' designa um branco de Portugal ou das Ilhas e que 'vendilhão' substitui a palavra 'tendeiro'.[37] Conclui a primeira parte das viagens com uma informação de fonética :

> no Rio de S. Francisco todos fallão com os **os** e **es** muito abertos e longos ; e na Ribeira do Ipojuca dos Bezerros por diante dão os moradores na palavra ultima hum tom , como terceira maior de musica para cima.[38]

Essa visão do Brasil, interessante pela diversidade dos elementos focalizados, em si, não é muito original. Na segunda metade do século XVIII, o país já não é nenhuma 'terra incógnita'. Parece-nos que a originalidade desta obra reside na sua forma literária. Silvério tem afinidades com os narradores picarescos, como eles é de origem humilde, largado no mundo (embora não abandonado) passa de amo a amo, muda de ambiente, varia as experiências, mostra-se amável e risonho, espontâneo nos atos mas não segue exatamente a linha dos predecessores espanhóis ou portugueses. A vida não faz dele um indivíduo sem escrúpulos. Ele não engana ninguém. Afasta-se de um Gaspar Pires Rebelo,[39] por exemplo, pelo marcado desejo de pintar em prioridade, como pano de fundo, um mundo diferente, associando-se assim à literatura dos roteiros. Tampouco segue a linha francesa de um Lesage[40] que privilegia a ascensão social, o retrato das altas esferas. Silvério vive e trabalha com o povo. Curiosamente parece aproximar-se mais do picaresco inglês, de Roderick Random, herói de Tobias George Smollett.[41] Random, jovem escocês, órfão, inteligente e letrado, parte para Londres e viajando faz o seu aprendizado de vida. É sucessivamente vagabundo, cirurgião-auxiliar num navio, criado, poeta e soldado e termina a vida rico e amado, na maior felicidade.[42]

Essa narrativa autobiográfica, numa linguagem truculenta, de tom moralista, verdadeiro itinerário espiritual, integra o herói numa geografia social, dá vida à realidade, faz a sátira de uma sociedade hierarquizada, espécie de *'theatrum mundi',* dominada pela ilusão.

Encontramos em Silvério o mesmo tom autobiográfico ambíguo, o mesmo jogo entre a voz que narra *a posteriori* e julga (vez ou outra, através dos topônimos, Silvério situa suas viagens no passado[43]) e a voz que vibra com a ação e goza a vida perto da natureza. O 'eu' de Silvério pode ser tanto Silvério, J.D.M.T.P.S. ou o próprio leitor que partilha as aventuras do herói. Como Random, Silvério embarca num navio (Random foi cirurgião-auxiliar, Silvério apenas grumete) e os dois pintam uma vida a bordo terrível, sob a tirania do Capitão, senhor absoluto.[44] Silvério até conclui : «a vida do mar a meu ver não tem muita differença do inferno».[45] A utilização de uma linguagem coloquial contribui à representação do real. Silvério transcreve a fala do preto Domingos que conta a causa de sua escravidão :

Nosso preto de minha nação mora junto de rio da parte de cá, e preto de outra nação mora junto de rio da parte de lá ; nosso pesca ne rio co preto visinho, e reparte pescaria com amizade, e Rê de nosso, e Rê dos outros co Rainha assiste á repartição : hum dia nosso todo pesca muto peixe, e hum peixe muto grande ; Rainha dos outro preto cobiça peixe grande, e toma elle para si ; Rainha de nosso briga co elle, e descompõe elle muto ; Rê dos outros co rava arma su gente, e põe guerra a nosso : nosso fica vencido, e Rê dos outro manda vende mim com zoutro de nosso, que não foge, a Loanda, e eu vem captivo para aqui.[46]

Essa representação do real não pode ser dissociada do testemunho social, consciente ou não, e de um propósito moralizador. A aprendizagem é também formação de uma consciência individual. O homem é dono do seu destino mas reconhece o poder da Providência que coloca cada um no seu lugar. O indivíduo não se pode deixar levar pela cegueira das paixões ou pela ignorância que confunde os valores. É preciso tomar muito cuidado para não ser vítima das aparências e surge, então, a perpétua dialética do ser e do parecer. Silvério não foge à regra.

Profundamente marcadas pelo espírito do século XVIII, gênero híbrido, *As Viagens de Silverio Diniz* cumprem sua missão 'deleitar e instruir' apesar de inacabadas e parecem abrir o caminho para obras como *As Memórias de um Sargento de Milícias* de Manuel Antônio de Almeida.

Notas

1. Conservamos a ortografia original.

2. Innocencio Francisco da Silva, *Diccionario bibliographico portuguez,* T. IV, Lisboa, Imprensa Nacional, 1860, pp. 123-124.

3. J.D.M.T.P.S., *Viagens de Silverio Diniz a varios paizes ; etc.,* Lisboa, Impr. Régia, 1815, p.4.

4. Recife era Vila desde 3 de março de 1710 e teve as honras de Cidade por carta imperial de 5 de dezembro de 1823.

5. Atual Marquês de Olinda. Nesta rua estava a primeira cadeia de Recife.

6. F. A. Pereira da Costa, *Anais Pernambucanos,* Recife, Arquivo público estadual, 1954, vol. VI, p. 50.

7. J.D.M.T.P.S., *op. cit*. p. 26.

8. A cidade de Recife está dividida em três bairros separados pelo Beberibe e o Capibaribe, portanto ligados por duas pontes. A ponte do Recife, primeira ponte construída no Brasil, data de 1640. Os arcos terminais vinham da construção da ponte por João Maurício de Nassau que os fizera para cobrança do pedágio. O Governador Henrique Luiz Pereira Freire (1737-1746) reergue os dois em 1742-1743. No arco de Santo Antônio está a imagem do padroeiro de Recife, no outro arco, N. S. da Conceição, padroeira de Portugal. Foram demolidos em 1913 (arco da Conceição) e em 1917 (arco de Santo Antônio). *Cf.* F. A. Pereira da Costa, *op. cit.* Vol. VI., pp. 328-331.

9. L. F. de Tollenare, *Notes Dominicales (prises pendant un voyage en Portugal et au Brésil en 1816, 1817 et 1818),* Paris, PUF, 1972, Tome II, p. 317.

10. F. A. Pereira da Costa, *op. cit.,* Vol. VI, p. 137.

11. J.D.M.T.P.S., *op. cit.* p. 69.

12. *Id*. *ibid*. p. 81.

13. *Cf.* José Antônio Gonsalves de Mello, *Três roteiros de penetração do território pernambucano (1738 e 1802),* Recife, Instituto de Ciências do Homem, Imprensa universitária, 1966. Respectivamente 'Roteiro de viagem do Recife à Carinhanha, pelo Ipojuca, 1738' e 'Roteiro de viagem do Recife a Cabrobó, 1802'.

14. J.D.M.T.P.S. , *op. cit*. p. 36.

15. *Id*. *ibid*. p. 79-80.

16. *Id*. *ibid*. p. 38.

17. *Id*. *ibid*. p. 97 e 72-73, respectivamente.

18. Por exemplo o inglês Henry koster que esteve em Pernambuco em 1810. *Cf.* H. Koster, *Viagens ao Nordeste do Brasil,* São Paulo, C.E.N., 1942, p. 67.

19. J.D.M.T.P.S. , *op. cit*. p. 86.

20. *Id*. *ibid*. p. 82.

21. F. A. Pereira da Costa escreve : «No referido distrito do Moxotó até o princípio de Pilão Arcado, que terá o comprimento de noventa a cem léguas e sessenta de largura pela ribeira do Pajéu acima, há os três julgados de Tacaratu, Cabrobó, Flores, cada um com o seu juiz ordinário, um escrivão, que em tamanha distância e sem serem corrigidos, administram justiça a seu sabor, oprimindo não poucas vêzes os bons, outras protegendo os maus e deixando quase sempre impunes os grandes delitos.» *Op.cit.,* VII (1805) p. 182.

22. O livro é publicado em 1815. O autor deixa entender que quando escreve, Santo Antão é

vila, portanto tem um juiz, mas quando Silvério Diniz esteve por lá, era apenas Povoação. J.D.M.T.P.S. , *op. cit*. pp. 66-67.

23. *Id*. *ibid*. p. 83.

24. *Id*. *ibid*. p. 55.

25. *Id*. *ibid*. p. 62.

26. *Id*. *ibid*. p. 45.

27. *Id*. *ibid*. p. 94-95.

28. *Id*. *ibid*. p. 71-72.

29. *Id*. *ibid*. p. 99.

30. *Id*. *ibid*. p. 97.

31. *Id*. *ibid*. p. 38.

32. *Id*. *ibid*. p. 44.

33. nome dado em Portugal à farinha de mandioca. Silvério Diniz utiliza só uma vez a palavra 'mandioca' (p.68)

34. *Id*. *ibid*. p. 36-37.

35. *Cf. Id*. *ibid*. p. 76.

36. *Cf. Id*. *ibid*. p. 33-34.

37. *Cf. Id*. *ibid*. respectivamente p. 86, 101, 46 e 102.

38. *Id*. *ibid*. p. 103.

39. Gaspar Pires Rebelo (são desconhecidas as suas datas) é um dos autores mais populares do século XVII português. Suas *Novelas Exemplares* (1650) obedecem aos cânones do gênero.

40. Lesage (1668-1747) *Histoire de Gil Blas de Santillane* (1735).

41. Tobias George Smollett, escocês (1721-1771) publica o romance autobiográfico picaresco Roderick Random em 1748. No século XVIII, encontramos uma tradução francesa de Philippe Hernandez e Philippe-Florent Puisieux, publicada em Londres em 1761 (a obra, aliás é falsamente atribuída a Henry Fielding) ; a mesma tradução sendo publicada depois em Genebra, em 1781-1782. Não encontramos tradução portuguesa. Uma edição inglesa de 1766 está na Biblioteca Nacional de Lisboa.

42. Não devemos esquecer que o nome do herói 'Random' é bastante significativo : 'the random' não é nada menos do que 'a aventura'.

43. Já vimos, *Cf.* nota n°22, que Santo Antão no tempo das aventuras era 'Povoação' e no tempo da escrita passou à 'vila'. J.D.M.T.P.S., *op. cit.* p. 66.

44. H. Fielding descreve esse mesmo comportamento tirânico a bordo, no seu *Voyage to Lisbon* (1755).

45. J.D.M.T.P.S., *op. cit.* p. 14.

46. *Id*.*ibid*. p. 32. A fala de Domingos vem grifada no original.

Bento Santiago, vizinho de Rubião:
mais um caso na galeria do Alienista Machadiano

Friedrich Michael Frosch
Universidade de Viena

O interesse de Machado de Assis por pesquisas psicológicas data provavelmente do final dos anos 70 e transparece em obras como *O Alienista*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*. Há nisso certa convergência com o temário do naturalismo: o realce do patológico e do feio. Machado, porém, se distancia de qualquer poética de sondagem cruamente impessoal; sem explorar os instintos baixos „objetivamente" com olhar clínico e categorizante, cultiva na mimese do real a intervenção autoral entre irônica e cínica, seja através de um narrador intradiegético, seja pelo prisma de um autor textual, ambos em diálogo lúdico com o leitor. A obra madura não só apresenta personagens ambíguos e profundos, mas também referências às ideologias da época, ideologias essas que no caso de um país que baseava a sua economia na escravidão, país levemente tingido de liberalismo à européia, não passavam de „idéias fora do lugar". Do solo da duplicidade subjacente ao Segundo Império brotam figuras marcadas pela dicotomia entre a importação superficial, tanto política quanto estética, e os alicerces desumanos do sistema escravocrata.

O narrador de *D. Casmurro*, filho de uma família abastada, fala de um lugar privilegiado; mal percebe o *bas-fond* da cidade, não sente as transformações sociais em curso ao seu redor. Se há ameaça para ele, esta é interior, como tendência autodestrutiva. Essa inclinação é, por assim dizer, posta em marcha pelo matrimônio com a vizinha mais pobre - uma certa forma de transgressão dos limites estamentais rígidos da época e que se desenvolve no subconsciente como pecado original exteriorizado. Os perigos que corre a inautenticidade no solo social movediço da antiga capital do Império são retraçados num romance anterior, *Quincas Borba*, onde encontramos o psicograma do rastaqüera Pedro Rubião de Alvarenga a caminho da megalomania. Ele é discípulo único e herdeiro tanto material como „espiritual" do filósofo obscuro do Humanitismo, Quincas Borba, que enlouqueceu antes de deixar-lhe ambos os seus legados.

Em *D. Casmurro* as evidentes distorções na apresentação dos acontecimentos – hoje em dia moeda corrente quando se trata de analisar este romance - se explicam pelo desequilíbrio mental de Bento Santiago, seja ele louco varrido ou simplesmente um ciumento obsessivo. A problemática já é assinalada pelo título, elemento programático do livro, que faz supor um caráter de perfil pouco nítido: em vez do nome próprio o narrador põe na capa uma alcunha sua recente. O „dom" é explicado por ele como „ares de fidalgo" (DC, 11), embora seja igualmente provável ver nele uma reminiscência da carreira eclesiástica à qual a mãe destinava o protagonista. É também lícito estabelecer uma relação à literatura ibérica, notadamente à obra-prima de Cervantes, que pode ter influído na escolha do título de *D. Casmurro* e além disso fornece o nome bastante raro da mulher de Escobar, Sancha, contribuindo para tornar o narrador um Cavaleiro da Figura Triste. Tampouco parece acaso que em *Quincas Borba* Rubião imita o arquétipo castelhano quando se coroa a si mesmo, dispensando até a bacia (*Quincas Borba*, 190), e cumprindo uma missão que lhe foi imposta por Quincas Borba .

Mesmo que disfarçadamente, o personagem cujo ponto de vista o leitor é convidado insistentemente a compartilhar, pretende afirmar-se como o verdadeiro centro monomaníaco da obra. Apesar dessa predominância, que determina a vontade e (auto-)representação do narrador, ele resta um personagem sem muita substância, cujo „interno não agüenta tinta" (DC, 12). A essa confissão ambígua (é incolor ou simplesmente natural?) segue outra, acerca da „vida interior, que é pacata" e a „exterior, que é ruidosa" (DC, 12), quando nada leva a crer que aquela, dominada por uma idéia fixa, seja de sossego. A paz interior é antes introjeção da saturada „monotonia" burguesa, camuflando qualquer conflito existente. Bento não enforma uma existência autêntica, mas visa a produzir uma ilusão de veracidade sob o signo do exagero: „antes peque por excessivo que por diminuto" (DC, 98), e consegue efeito contrário. Em vez da verdade obtida a todo preço, instala-se no leitor atento a desconfiança generalizada. Às voltas com obsessões disfarçadas de memórias, ele participa numa autoterapêutica ocupacional em forma de confissão pública: „Há dessas reminiscências que não descansam antes que a pena ou língua as publique" (DC, 74), para, como diz o narrador, „recompor o que foi [e] o que fui" (DC, 12). Partindo do oco de um soneto não escrito, do qual restaram apenas a linha inicial e a „chave de ouro", na verdade um simples desconchavo (DC, 70s.), o narrador sem querer caracteriza a si e à obra: „Tudo é dar-lhe uma idéia e encher o centro que falta". Ao curso da reprodução de dores-de-cotovelo que „chegam a diluir-se no prazer" (DC, 92), afunda no passado, a rumo de um futuro desde sempre impossível, porque já ocorrido. Na incapacidade de recalcar o que precisa sair, constrói projeções retrospectivas tanto de Capitu como de si mesmo, e nada nos garante que esses simulacros correspondam a um „real", nem ao nível da obra. A última verdade inexiste, a análise depende de elementos disseminados pela superfície textual e de reconstruções na base de inferências. A respeito da vertente da crítica que vê no narrador um „trapaceiro" acabado, dono de uma „uma voz narrativa que daria pistas falsas", convém, com Bosi, formular pelo menos uma ressalva. „Quem engana não o faz sistematicamente, caso em que bastaria pensar o inverso do que está dito para conhecer o certo" (Bosi,

1999, 39). Mesmo assim, é a ambigüidade inerente à obra que, pela imprevisibilidade das suas negaças, gera vários esquemas interpretativos. Entre outras razões, estes se devem ao fato de o narrador às vezes se contradizer (alegando memória fraca, demonstra tê-la excessivamente precisa em várias ocasiões; dando duas versões diferentes da transcrição do pregão das cocadas, involuntariamente adverte o leitor para outras discrepâncias prováveis etc.), de forma que não é possível chegar à „verdade" através de uma simples permutação interpretativa, entendendo como objetivamente negativas as asserções de Bento e como confessões involuntárias os seus desmentidos. Adotando um ponto de vista levemente diferente, Almeida Santos chega à mesma conclusão: constata no narrador duas tendências. Uma lança mão da acusação direta, „baseando-se apenas num julgamento altamente parcial e subjetivo", enquanto a outra consiste em assumir uma posição contrária, quando Bento „subrepticiamente se exime de comentar diretamente os fatos narrados". A estratégia nessas passagens é a de uma seleção lexical cuidadosa que se limita a insinuar verdades caladas na superfície do texto, produzindo „um discurso oblíquo, sinuoso, dissimulado que afirma querendo negar e nega afirmando" (Almeida Santos, 1998, 115 s.).

Para João Alexandre Barbosa a „narração é vista, desde o início, como portadora possível de ilusões" (Barbosa, 1999, 61) e exige do leitor uma cooperação ativa na decifração, marcada essa „pela desconfiança com que o leitor vai se enredando ou se desvencilhando das próprias interpretações oferecidas" (*ibidem*, 62s). „[A] reforma dramática [título do capítulo LXXII, FF], sugerida pelo narrador, funciona também como alusão, que compete ao leitor desvendar, ao próprio movimento não-linear da narrativa que mimetiza o que há de errante no narrador" (Barbosa, 1999, 62). A esse respeito Marta de Senna se coloca numa posição bastante radical quando adossa a opinião de que em *Dom Casmurro* se trata da „impossibilidade de comunicação autêntica entre as pessoas" (Senna, 1998, 48). Sua interpretação não se limita a ver em Bento o „epítoma do solipsista" (*ibidem*, 49), mas estende a incomunicabilidade a todos os personagens do romance.

Não obstante, o narrador é a fonte de onde emana o discurso e para a qual tudo reflui. Usando a expressão „roer o roído", ele se mostra quase explícito a respeito do procedimento: o roído, o passado, que levou à ruína pessoal, que rói o ciumento, está sendo reprocessado, digerido e refeito. A dosagem do mal é homeopática, para curar, só que Bento não sara quando se deixa levar pelo reprimido. Ele age da mesma maneira que o agregado José Dias, que de defensor dos dogmas homeopáticos se transforma em partidário da alopatia, assim espelhando a „evolução" do narrador. Neste sentido a alopatia é a doença alheia e alienadora, em vão exorcismada, Capitu desterrada e morta depois. A trituração da substância medicinal repete-se na perda de um texto completo e confiável, reduzido a fragmentos e breves relances, pulverização essa que se espelha também no episódio em que Bento se arrepende de haver rasgado o necrológio de seu suposto rival Escobar.

Outros esclarecimentos involuntários concernentes ao conteúdo se encontram no capítulo „A ópera". Apesar da habilidosa encenação anedótica, certas referências, desconexas na aparência, ganham a dimensão profunda de um mundo às avessas: „o grotesco não está no texto do poeta [i. e., Deus], é uma excrescência para imitar as *Mulheres Patuscas de Windsor*" (DC, 21). Ora, a obra original, o Universo, é considerada uma mera cópia de uma peça composta posteriormente, e nesse contrasenso de outra „reforma dramática", aprovado pelo narrador, exprime-se o infundado de qualquer aceitação simplista dos chamados fatos.

Tudo indica uma evolução interior rudimentar do narrador, perduram nele traços infantis responsáveis pelo retardo emocional, ou, segundo o psiquiatra J. L. Lopes, „atraso no amadurecimento instintivo", com a „sexualidade tardia no manifestar-se e predomínio da fantasia sobre a realidade" (Lopes, 1974, 59), ao mesmo passo que Bento possui um „eu hipertrofiado" (*ibidem*, 66). Na opinião de Capitu „há de ser sempre criança" (DC, 115), e ele mesmo insinua não só a falta de uma „infância unida e correta" (DC, 121), mas uma ausência quase total quando admite: „falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo" (DC, 12). Uma peça-chave na formação incompleta do narrador parece ser a ausência do pai, falecido antes que o filho tenha entrado na fase edipiana, vazio em nada preenchido por um tio „capitalista" e *bon-vivant* e pelo agregado astucioso, José Dias. Essa figura dissimulada e inautêntica serve de padrão para os comportamentos que o filho único vai adquirir pela vida afora. Uma situação edipiana não resolvida mais tarde tende a provocar „fantasias de infidelidade e homossexualismo" abafado (Lopes 1974, 95), como insinua a relação íntima com Escobar no seminário e a admiração de Bento pelos braços musculosos do companheiro. „Apalpei-lhe os braços, como se fossem os de Sancha" (DC, 131). Lopes junta um número considerável de provas que sustentam a hipótese de uma tendência homossexual latente existindo em Bento (cf. Lopes, 1974, 108ss). A identificação total e inabalável que o narrador estabelece entre o filho e o amigo torna impossível uma relação normal de parentesco, uma vez que Ezequiel, „filho do homem", torna-se o fruto „incestuoso" desse amor recalcado que inclui-exclui o narrador como elemento feminino. Este seria o terceiro aspecto da „amizade fecunda" que liga Bento a Escobar, uma relação concebivel só num espaço delirante: inconscientemente o próprio narrador, homossexual passivo não assumido, suspeita ser a mãe de Ezequiel, sabendo ao mesmo tempo que essa maternidade é biologicamente impossível. Entendido assim, o „Dom" do título seria só a tranformação lógica da primeira parte do nome da mãe, Dona Glória.

O narrador é vítima de uma fixação materna excessiva, como eterno „filho submisso" (DC, 57) cresce num clima ideológico em que „todas as crianças [...] eram devotas" (DC, 55). No ambiente de faz-de-conta, regido

pela desonestidade parece haver só uma pessoa sem mancha: a mãe adulada. Comparando o elogio de Escobar a ela com um retrato na parede, Bento acha „que trazia no rosto impressa aquela qualidade" (DC, 93) - que não é uma qualidade, já que se trata da simples constatação de que o amigo a considera como admirável. Sem refletir no sentido das palavras, Bento faz sua a opinião alheia: „não podia deixar de sentir que era adorável" (DC, 94). Mas, como a essência é uma „qualidade" sempre ausente, em vez de uma caracterização se instala um vazio - por Bento chamado a „essência íntima" (DC, 94), tão inessencial quanto a sua própria vida interior. A „pureza" da figura poderosa da mãe contrasta com a sexualidade nos seus aspectos escabrosos e cruentos, p. ex. numa das alusões à literatura clássica que se refere ao estupro de Lucrécia (DC, 52). O que aparenta ser mero marco distintivo da instrução proporcionada aos filhos da classe média alta é na verdade sinal de uma sexualidade profundamente perturbada. Da mesma maneira o latim, idioma nobre dos rituais da Igreja Católica, tem função dupla e associa-se a narrações de atos amorais e dissolutos.

Mencionando a confusão entre fatos reais e fatos imaginados, causada pelo ciúme doentio, Antonio Candido chega a outro tema fulcral: „[a] mesma reversibilidade entre a razão e a loucura, que torna impossível demarcar as fronteiras" (Candido, 1977, 25). Acrescenta que, segundo Candido, „dentro do universo machadiano, não importa muito que a convicção de Bento seja falsa ou verdadeira" (*ibidem*, 25). De fato, o único problema mental que o narrador estaria disposto a constatar em si é uma propensão para a melancolia (cf. DC, 138). Ele é „um neurótico obsessivo querendo passar-se por depressivo", no dizer de Marta de Senna (Senna, 1998, 95) e não vê motivo para esconder o cultivo de excentricidades que a riqueza permite. O decadentismo do personagem transparece no capricho de construir uma réplica da casa onde cresceu, para „voltar" ao passado. O „local do crime" de Capitu, onde ela fez a promessa à qual, pelo menos segundo a opinião de Bento, falta depois, é Matacavalos, e tem uma equivalência no enforcamento lembrado por Rubião, ao se iniciar sua loucura: lá se trata de „um assassinato em Mata-Porcos" (*Quincas Borba*, 53). É significativo que duas vezes Bento associe Capitu a porcos, também a segunda em relação à casa de Matacavalos, e que uma questão de cavalos opere a recordação em Rubião. A antiga casa, que serviu de tela às projeções do narrador, é derrubada por causar-lhe mal-estar: ela „naturalmente pasma[...] do intruso", quando esse imagina algo já fora do seu alcance: „a cantiga das manhãs novas" (DC, 149) e só encontra manhas velhas. As injúrias póstumas contra Capitu aqui como alhures se manifestam de maneira engenhosa: „Ao pé dessa música sonora e jovial, ouvi também o grunhir dos *porcos*, espécie de troça concentrada e filosófica" (DC, 149, grifo meu).

O reverso do projeto gorado da reconstrução revela-se numa tendência destrutiva segundo cuja lógica a demolição da antiga casa é uma ação de *ersatz* que substitui simbolicamente a agressão física, sempre adiada e/ou reprimida, de um psicopata, aludida repetidas vezes. Depois de arrolar alguns „traços caracterológicos" do personagem, Lopes, incluindo o „caso Santiago" na psicopatologia da vida cotidiana, chega à conclusão de que estas características: „não são suficientes para dizer que Bentinho era um esquizóide. Falam antes da presença de uma neurose, cuja carga ansiosa, aumentada quando outros conflitos maiores surgiram, o levará às grades do ciúme incorrigível" (Lopes, 1974, 59).

Esse autor é, aliás, um dos poucos a fornecer a tentativa de um diagnóstico, valendo-se de critérios psiquiátricos. Em geral os críticos que constatam um estado mental patológico do narrador evitam chamá-lo de „louco", na melhor hipótese colocando tal epíteto entre aspas (cf. Senna, 1998, 97, que se esquiva a qualquer „furor taxionômico ocioso e estéril"). Seja qual for a doença, já antes de ficar convencido da infidelidade de Capitu, o narrador anda perseguido de visões e pesadelos premonitórios, „soltos, emendados e mal emendados com o desenho truncado e torto, uma confusão, um turbilhão que [...] cegava e ensurdecia" (DC, 79s.). Por algum tempo crendo ser „vítima de uma grande ilusão, uma fantasmagoria de alucinado" (DC, 145), o narrador deixa entrever cisões profundas: „não escapei a mim mesmo. [... E]ntrei atrás de mim. Eu falava-me, eu perseguia-me, eu atirava-me à cama, e rolava comigo" (DC, 90). Numa montagem mais completa dos auto-diagnósticos que Bento emite acerca do ciúme, a desrazão-insanidade metodológica de um „autorelacionamento mórbido" (Lopes, 1974, 71) seria evidente. „O desenvolvimento paranóide em marcha incorporava ao núcleo delirante todas as experiências diárias" (*ibidem*, 71).

Igual a Rubião, Bento ouve vozes inexistentes, uma delas vindo de uma fada que lhe promete felicidade (DC, 112) e que ele logo associa às bruxas de Macbeth. A esse tipo de percepção doentia pertence também a freqüente fusão do passado e do presente, reproduzindo impressões tátil, auditiva e orgânica que não correspondem a estímulos comuns, embora o narrador tente explicá-los como tais: p. ex. reage a uma calúnia com „um bater de coração tão violento, que ainda agora cuido ouvi-lo" (DC, 78). Outras referências à perda do controle sobre o físico assinalam a desagregação da unidade corpo-psique, dotando uma parte do organismo com vida própria. „Minhas pernas andavam, desandavam, estacavam, trêmulas [...]". Numa situação de alta carga emocional, o narrador deixa „ao corpo fazer o que pudesse, e o corpo acabou entrando" (DC, 98).

As confissões têm caráter compulsório, com a tendência crescente de o narrador acelerar o passo, num desleixo que produz incongruências. Aumenta a discrepância entre a memória fiel aos fatos, lembrados subjetivamente, e a constatação de não conseguir recordá-los. „[A] memória aumenta, deforma, desfigura, reagrupa, reorganiza os engramas na linha condutora do sentimento dominante" (Lopes, 1974, 78). A

„expansão do sistema delirante" – „delírios sistematizados crônicos" - através das „falsificações da memória (apofenia)" (*ibidem*, 97), leva a „percepções e interpretações delirantes" (*ibidem*, 81). No meio do romance, o narrador parece à beira de um ato falho quando divaga acerca da literatura em geral: „Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos" (DC, 74). De repente, sugere o provável fracasso da própria empresa - falando de um „livro falho", adverte ao leitor: „Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas" (DC, 75). Dizendo que só a vivacidade da *própria experiência* de quem lê cria interesse e que sem ela „tudo é calado e incolor" (DC, 75) - outra autocaracterização involuntária - , retira por um instante ao mesmo leitor que deveria completar a história toda a competência de entender o texto, já que esse consiste exclusivamente nas peripécias do narrador, sugerindo ao mesmo tempo que ele mesmo não compreende nada do que está contando. Levadas a sério, essas palavras ameaçariam destruir a base da „colaboração". É por isso que Bento desconversa e convida o leitor desnorteado a „ouvir" mais episódios „saindo das páginas amarelas" (DC, 75) que contêm um poema de autor anônimo, sobre cujo assunto e desenvolvimento poético o narrador guarda sigilo absoluto.

O problema da falta do original, do autêntico - tematizado na isosemia de reprodução, pastiche e cópia - e a compulsão neurótica à repetição aparecem em vários níveis da narrativa e acentuam a ambigüidade sobre a qual o relato se constrói. A recorrência é uma idéia fixa do narrador: „não é raro que os mesmos lances se reproduzam" (DC, 21); „certos motivos cansam à força de repetição" (DC, 21); mas a pulsão leva a melhor quando modifica: „Há certos motivos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição" (DC, 44). Capitu „risca[ndo] sobre o riscado, para apagar bem o escrito" (DC, 27), já anuncia o título do capítulo „Em que se explica o explicado" (DC, 126). As maneiras opostas dos dois protagonistas de lidar com dados e com o ambiente são características: Bento parte da clareza ilusória, do abstrato, Capitu deixa as suas marcas inscritas na superfície sólida e cria uma mensagem duradoura e concreta. A questão da cópia, em relação com o sexo feminino, introduzida no penúltimo capítulo, retoma o fio de metáforas artísticas encontradiças através do livro. A casa reconstruída é comparada a um museu com uma „exposição retrospectiva" (DC, 152), as mulheres „caprichosas" saem de lá com um catálogo na mão, a saber, uma reprodução da reprodução da natureza, assim como o leitor emerge da leitura largando o romance. As restantes referências do narrador às suas aventuras pre- e extramatrimoniais – tirante o flerte ambíguo com Sancha - são raras, mas justamente por isso de maior importância, já que assinalam um veio hipócrita do narrador.

Face ao artifício prevalescente, a insistência na naturalidade é análoga ao tratamento da verdade: quase sempre equivale à vontade de enganar. O embuste é considerado um dom natural, de forma que a fronteira entre simulação (necessária, a serviço da verdade e da vontade) e dissimulação (simplesmente fraudulenta) se apaga. As concepções tendem a se misturar: ingenuidade e inocência, na opinão de Bento, são capazes de servir-se do fingimento e vice-versa. É curiosa também a mania de não esquecer e da „verdade", palavra geralmente usada em contextos que pouco têm a ver com a „essência" do narrador ou, se concernem a ele, se reduzem a um significado mínimo em situações de pouca relevância. P. ex.: „Agora, a verdade última, a verdade das verdades, é que já me arrependia de haver falado a minha mãe" (DC, 59). Em muitos casos a própria palavra „verdade" aparece esvaziada de qualquer conteúdo semântico profundo, em estereótipos que funcionam como meros operadores discursivos (*em verdade, na verdade, a verdade é que* etc.). A religião, avatar da verdade transcendental, torna-se uma referência ambígua, entendida em termos de economia prática, com fusão dos dois campos semânticos em expressões como „dívida espiritual" (DC, 34) etc. As transações financeiras - que avultam em *Quincas Borba* - aparecem pouco em *D. Casmurro*, onde se ligam às atividades execradas de Escobar, e antes existem de maneira „espiritualizada" na relação entre os homens e Deus, sob a forma de contratos, processos e empenhos. Em certos contextos, a fé católica transita para um sentido metafórico: a figura do Demo, Satanás, outra obsessão do narrador, se reflete no feminino, p. ex. no nome da heroína shakespeareana, Desdêmona, cuja primeira sílaba pode ser lida como prefixo negativo, o que restabelece não só a sua inocência, mas também a da réplica, Capitu - que por sinal diz acreditar em Deus.

A linguagem da ambigüidade é denomindor comum do texto, geralmente empregada em relação a Capitu, como causa secreta da obsessão. A *História dos Subúrbios*, projeto inicial de Bento, vira uma história dos distúrbios linguísticos e psíquicos. O equívoco e o alvoroço de Bento quando vê um cavaleiro passando diante da janela e dos olhos de Capitu explica o uso da palavra „equivocação" - alusão ao termo latino „equus", animal predileto de Machado quando descreve caracteres problemáticos e cuja freqüência salta aos olhos em *Quincas Borba*. Também se podem ler em dois sentidos a declaração que a „*divisão*, que foi sempre uma das operações difíceis para mim, era para ele [Escobar] como *nada*" (DC, 106), o título do capítulo CXIII, „Embargos de terceiro" (DC, 125) e a frase „A amizade de Escobar fez-se grande e *fecunda*" (DC, 107, os grifos são meus). No fundo, é o espectro da convicção recalcada de não ser homem macho que perturba o espírito de Bento, espaço mental onde „se formam as afeições e os parentescos, as aventuras e os livros" (DC, 111).

Nos bastidores do relato funciona a máquina do mundo ilusório do **teatro**, a vida não passa de um espetáculo, cujo diretor é tanto Deus como Bento, na sua encenação terrestre. Embora pareça uma *causerie* fútil, a „teoria" estapafúrdia do velho tenoro italiano segundo a qual o mundo é uma ópera cujo libreto é de Deus e a música do Diabo, ganha peso na construção do romance, onde cada montagem é ambígua:

repetição modificada de algo preexistente ao mesmo tempo que uma criação quase *ex nihilo*. Bento arma uma dança macabra, um auto ímpio que associa o filho „postiço" Ezequiel à morte e, estranhamente, Escobar a Cristo ou Lázaro: „vinha assim surgindo da sepultura" (DC, 140).

Brás Cubas, no capítulo VIII de *Memórias Póstumas*, chama a alma uma casa habitada pela Razão que, no caso dele, „voltava à casa e convidava a Sandice a sair" (*Memórias póstumas*, 23). „Mas é sestro antigo da Sandice criar amor às casas alheias, de modo que, apenas senhora de uma, dificilmente lha farão despejar" (*ibidem*, 23). Bento poderia subscrever incondicionalmente a esse comentário, e reforça a relação pela semelhança das imagens: „Se [...] Capitu não disse a verdade, força é reconhecer que não podia dizê-la, e a mentira é dessas criadas que se dão pressa em responder às visitas que „a senhora saiu", quando a senhora não quer falar a ninguém". Nesse caso, a „verdade", (a) idéia fixa de Bento, é a Sandice de Brás Cubas: „A verdade não saiu, ficou em casa, no coração de Capitu, cochilando o seu arrependimento" (DC, 63).

Quando Bento admira as capacidades intelectuais de Escobar - „O vento não é mais rápido!" (DC, 107) -, a palavra **vento** (que torna-se, lida à maneira espanhola, o nome do narrador) remete a outra passagem, uma recordação importantíssima para a compreensão do romance: „Creio haver lido em Tácito que as éguas iberas concebiam pelo vento; [...] a minha imaginação era uma grande égua ibera; a menor brisa lhe dava um potro, que saía logo cavalo de Alexandre" (DC, 56). O vento da ilusão transforma-se aos poucos em força destrutiva. Para anular Capitu, Bento na fantasia se transforma num „fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção" (DC, 142).

O narrador tem uma relação muito especial para com os **olhos**, esses órgãos que supostamente não sabem mentir. Quando se trata deles, freqüentemente introduz metáforas e imagens rebuscadas. A mais insistente é a descrição dos olhos de Capitu, no famoso capítulo XXXII „Olhos de ressaca" (DC, 45), que tem sua contrapartida no capítulo CXXIII, do mesmo título (seguramente não se trata de um lapso do narrador). Eles serão referidos várias vezes para não deixar o leitor esquecer a dupla expressão, de conotações negativas: a ressaca ameaça matar e suas qualidades pertencem a uma „cigana oblíqua e dissimulada", segundo o agregado (DC, 38). Possivelmente outras descrições se coadunem melhor com os fatos - talvez: „Não me olhou de rosto, mas a furto e a medo" (DC, 51) - quando o mais evidente parece inenarrável: „Os olhos de Capitu [...] *não se descrevem*; não eram oblíquos, nem de ressaca, eram direitos, claros, lúcidos." (DC, 65, grifo meu). O propósito é fazer o leitor afundar neles, uma vez que „nem tudo é claro na vida ou nos livros" (DC, 92). Quando Bento, escrevendo suas memórias, se lembra da própria impressão segundo a qual Capitu teria olhado „para o cadáver de Escobar [...] *apaixonadamente fixa*" (DC, 134), estabelece identidade na divisão. Na fantasia dele há nesse olhar as mesmas características que lhe descobriu antes, quando se tratava da própria pessoa. Exposto a um olhar que nem entende nem agüenta, ou ainda percebendo-o de viés, o personagem perde a razão.

Em relação a *Quincas Borba* constata-se todo um feixo de referências, dos quais só será possível assinalar algumas poucas. Uma ligação ao filósofo louco se encontra no *Panegírico de Santa Mônica* (DC, 75 ss) que ecoa a carta de Quincas Borba em que, vítima da loucura, declara ser filho dessa santa, „retificando" assim as *Confissiones* pela conclusão extravagante de que „o mal nem mesmo existe" (*ibidem*, 22). O „juramento do poço", quando os adolescentes se prometem fidelidade mútua (DC, 63s.), retoma e modifica uma idéia do Quincas Borba de *Memórias Póstumas*, onde fala do „mar eterno em que mergulhei para arrancar de lá a verdade. Os gregos [i..e. Diógenes, segundo a tradição] faziam-na sair de um poço. Que concepção mesquinha! Um poço! Mas é por isso que nunca atinaram com ela" (DC, 114). Aqui, como em *D. Casmurro*, as duas verdades, a mesquinha do poço (aliás, o narrador considera-se um „poço de dúvidas" já antes de desconfiar do adultério de Capitu) e a maior, essa do mar - o olhar de Capitu e as ondas em que Escobar morreu - entram em conflito. Se Borba enloqueceu com a sua verdade grandiosa, o seu seguidor reles, Bento, é inapelavelmente fadado ao mesmo destino. A cisão mental de Bento, patente nos seus impulsos frustrados e rompantes violentos sempre adiados, indicada também pelo nome Santiago, santo e Iago, o Bem e o Mal, encontra-se desdobrada em Rubião: a „consciência partia-se em duas, uma increpando a outra [...] e ambas desorientadas" (*Quincas Borba*, 52), ínicio esse de um processo que terminará com a transformação ilusória em Luís Napoleão: „era o outro, era ambos, era ele mesmo, em suma" (*ibidem*, 148).

Certa vez o narrador autorial de *Quincas Borba* lê os pensamentos de Rubião para troçar do falso romantismo dele, na ocasião de uma noite estrelada que fascina o antigo professor de Barbacena. A menção de um eclipse da lua (a conotação „lunático", ou seja „maníaco", é quase obrigatória), associa-se à astronomia (*Quincas Borba*, 46) e evoca os interesses correspondentes de Bento maçando Capitu com „notícias de astronomia" (DC, 117).

Outro núcleo significativo, a visão imperial, tem como seus focos as figuras de César e D. Pedro II, ambos vítimas de traição. Nesse contexto é bom lembrar que o protótipo romano, além de se arrogar o poder absoluto sobre a então república, construiu nos *Comentarii de Bello Gallico* a sua própria versão da verdade histórica, modificando os eventos realmente ocorridos sempre que lhe parecia necessário, para criar uma impressão favorável aos seus desígnios de homem de estado - fato que Bento aparenta ignorar quando o toma como padrão para sua narrativa. José Dias chama César, na presença de Capitu, de „[g]rande homem"

e, através do ditado „Et tu quoque, Brute?" (DC, 45), prenuncia a deslealdade de que ela será acusada.

A correção das deficiências do passado recente, a saber, da minoridade de D. Pedro II, é aprovada por Capitu quando ela acha „que o Imperador fizera muito bem em querer subir ao trono aos quinze anos" (DC, 45). Bento é o equivalente do jovem monarca que devia pronunciar seu „quero já" e tomar o que lhe pertence: a amada, para ser em seguida expulso (pelo menos assim se considera) de um casamento inicialmente feliz, como o imperador foi forçado a exilar-se. Uma analogia que transcende o âmbito da vida privada e remete à política, assinalada por Gledson no caso de Rubião, é apoiada por outro detalhe: o pai de Bento se chama Pedro de Albuquerque Santiago (DC, 18) – nome que o relaciona ao futuro louco Pedro Rubião de Alvarenga e ao *incógnito* do imperador, Pedro de Alcântara. É igualmente notável o fato de que a família de Bento, antes de se mudar para o Rio de Janeiro, vivia em Itaguaí, na cidade de Bacamarte, o Alienista, onde provavelmente nasceu o filho único (cf. DC, 18).

Seria fácil continuar esse levantamento, ainda muito rudimentar, das afinidades entre os dois romances e das relações com outras obras do autor, levantamento que, junto com os indícios já contidos no próprio romance *Dom Casmurro*, parece sustentar a hipótese de que Machado considerava também seu herói Bento Santiago parente no espírito de Rubião e uma vítima potencial do doutor Simão Bacamarte, Alienista e terror de Itaguaí.

Bibliografia

Almeida Santos, Wellington de: „Dom Casmurro e os farrapos de textos", in: Secchin, Antônio Carlos/José Maurício Gomes de Almeida/Ronaldes de Melo e Souza (org.): *Machado de Assis. Uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998, p. 115-126.

Barbosa, João Alexandre: „Magias parciais de Dom Casmurro", in: *Cult. Revista brasileira de literatura*, n° 24 (São Paulo, julho de 1999), p. 60-63.

Bosi, Alfredo: *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática 1999.

Candido Antonio: „Esquema de Machado de Assis", in: *idem*: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades 1977, p. 13-32.

Faoro, Raymundo: *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

Gledson, John: *Machado de Assis: Ficção e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1986 (trad. Fernando Py).

Lopes, José Leme: *A psiquiatria de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir – MEC 1974.

Machado de Assis, Joaquim Maria: *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática (Série Bom Livro/Edição Didática), 19ª ed., 1988.

Machado de Assis, Joaquim Maria: *Machado de Assis: Seus 30 melhores contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1987.

Machado de Assis, Joaquim Maria: *Quincas Borba*. São Paulo: Ática (Série Bom Livro/Edição Didática) 6ª ed. 1985.

Machado de Assis, Joaquim Maria: *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática (Série Bom Livro/Edição Didática) 12ª ed. 1987.

Pereira. Lúcia Miguel: *Machado de Assis (Estudo crítico e biográfico)*. Belo Horizonte: Itatiaia 1988.

Schwarz, Roberto: *Duas Meninas* (esp. o capítulo: A poesia envenenada de *Dom Casmurro*), São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Schwarz: Roberto: *Um mestre na periferia do capitalismo / Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 2 ª ed. 1991.

Senna, Marta de: *O olhar oblíquo do bruxo. Ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1998.

«Boccaccio Revisited»: A narrativa *Sexameron* de Luiza Lobo

Gigi Reisner
(Universität Salzburg)

No final deste século que ao mesmo tempo conclui um milênio inteiro cria-se novamente este clima de insegurança e esperança que nós encontramos sempre com mais intensidade em tempos de transição e que acentua a crise em nossa cultura pós-moderna. Segundo Jean-Francois Lyotard essa crise pode ser considerada como consequência de mudanças radicais que desde o século XIX definem a ordem social, a ciência e a arte. São essas mudanças que estão directamente ligadas à crise da narrativa (Jean-Francois Lyotard, 1979). Sob esta perspectiva, a literatura deste fim de século traça como objetivo a revisão dos seus paradigmas e modelos através de um procedimento de fazer experiências que combinam com o caráter artificial, protéico e críptico da cultura e do pensamento da nossa época e que se explica também por ele.

A partir dessas reflexões a minha comunicação se dedica a um procedimento concreto da narrativa no contexto da literatura brasileira contemporânea, nomeadamente à intertextualidade. A seleção desse procedimento textual parece-me pertinente porque referindo-se às suas caraterísticas específicas se pode elaborar excelentemente o traço revisionista e problemático com respeito a uma série de convenções, concepções do mundo e sistemas epistemológicos que caracterizam uma grande quantidade de textos de vários autores brasileiros. Na obra deles o gênero da narrativa consegue elaborar novos modos de expressão para a percepção crítica e fragmentada que define o pós-moderno.

Estrutura e Conteúdo do *Sexameron*

A preocupação de Luiza Lobo com a presença feminina na literatura data dos anos 70, quando ela publicou em *O Globo* um estudo sobre Virginia Woolf, que está incluído no seu livro *Crítica sem Juízo* (1992). Desde então ela tem associado a crítica à paixão da escrita literária. Desenvolveu uma intensa atividade como ensaísta, professora, tradutora, conferencista e escritora de ficção. Mais de 70 ensaios de sua autoria foram já publicados em revistas especializadas do Brasil, Europa e Estados Unidos. Escreveu resenhas para *O Globo, Jornal do Brasil* e *Jornal do Commércio,* entre outros jornais. Em ficção publicou *Por trás dos muros. Arte-fábulas (*1986), *A maçã mordida* (1992) e *Vôo livre* (1992) e *Sexameron: Novelas sobre Casamentos* (1997).

Apoiando-se em Virginia Woolf e James Joyce, a palavra é a personagem mais importante nas narrativas de Luiza Lobo. *Por trás dos muros* alude simbolicamente à ditatura militar no Brasil nos anos entre 1964 e 1984 mas também ao estado de prisão em todos os sentidos referindo-se, por exemplo, à liberdade pessoal reduzida e aos espaços limitados na sociedade moderna. Esse bloqueio emocional está localizado no subconsciente que rompe-se raramente através de uma dedicação afetiva.

Já em *Vôo Livre* e *Maçã Mordida* Luiza Lobo usa o visual como marca estilística, à maneira de um simbolismo cinematográfico. O enredo exterior acompanha o inquieto ritmo interior das suas protagonistas. A prosa e a poesia dela estão intimamente ligadas com a sua profissão de professora da Literatura Comparada – quer dizer com sua predileção pela intertextualidade – como por exemplo na sua narrativa mais recente com o título significativo de *Sexameron.*

Aqui Margarida, rainha de Navarra – autora do *Heptameron* – que por sua vez foi inspirada pelo *Decamerone* de Boccaccio, desempenha a função de narradora. A autora está reescrevendo essas histórias "de casamento" bem conhecidas. Não só Boccaccio e a rainha de Navarra estão pairando pelos textos, "como também inúmeros poetas, críticos e literatos de toda ordem aparecem aqui e ali, aludidos, citados, metabolizados pela química das histórias e pelo universo cultural e verbal da autora" (Wanderley, 1997, capa do livro). Eles estão entrelaçados transformados e alienados na contextura dos seis pequenos contos num processo alquímico. Os seis protagonistas são personagens modernas bem estabelecidas no ambiente cultural de hoje. O cenário dessas histórias encontra-se em um castelo abandonado no alto do Humaitá, um bairro do Rio de Janeiro. Um grupo de seis mulheres e homens, todos jovens, se retira naquele castelo para gozar o que resta da vida. E, obviamente, isso é pouco: os jovens vivem num futuro marcado – ou destruído - por uma epidemia que já extingiu uma grande parte da população – a aids.

Efebo fora eleito o líder daquela noite por ter localizado o castelinho abandonado, no alto do Humaitá, propondo que para lá se mudasse o grupo remanescente de amigos. Também sob sua orientação, adotaram nomes clássicos que bem caracterizassem sua natureza íntima (Lobo, 1997, 13).

Eles fogem dessa realidade triste ao ouvir histórias que são narradas por Diana ou seja por Margarida de Navarra, como também se chama. A situação, pois, lembra o *Decamerone* de Boccaccio no qual a peste faz fugir um grupo de jovens de Florença que para recompensar o medo de morrer narram histórias. Como na

obra de Boccaccio do século XIV o tema central que liga como fio condutor todas as histórias contadas por Diana são as relações possíveis e impossíveis entre os sexos. Seguindo a tradição do *Decamerone* e do *Heptameron* – obra mencionada numa *Nota do Editor do Manuscrito* que precede a parte principal do livro, - a obra de Lobo, um conjunto de seis novelas, devia chamar-se *Hexameron.* A autora, porém, optou pelo título *Sexameron*, sendo este um título enganoso: o tema da sexualidade não é um tema preeminente nesse livro, antes é uma ausência de sexualidade que determina a vida da maioria das protagonistas. Maria da Pena, por exemplo, orgulha-se da sua assexualidade:

Orgulhava-se de nunca ter se masturbado. Quantas meninas de sua época podiam afirmar isso, olhando diretamente na cara de um padre ou de um psicanalista? Nunca sofrera tentações da carne. Talvez por isso trabalhasse tanto, desde cedo. Para esquecer (Lobo, 1997, 99).

E o matrimónio de Neusa é pouco satisfatório:

Como ela tem muito sono, nunca verifica a hora em que ele volta para a cama. Espaçam as relações sexuais (Lobo, 20).

A sexualidade passeia por todo o livro mas é tratada de uma maneira discreta e indireta: existe principalmente como desejo insatisfeito e nos sonhos das protagonistas.

Quanto ao subtítulo, o leitor podia sofrer outra decepção: ao contrário dos contos de fadas, as relações heterosexuais no livro de Lobo não desembocam necessariamente em casamentos. Somente Neusa – a protagonista da primeira novela – se casa. Mas não por amor, senão porque «precisava, psicologicamente» (p. 19). Neusa é uma advogada criminal bem-sucedida que se casa para não se sentir sozinha. Quer levar uma vida tranquila e comum, mas o marido eleito não é o melhor: Sai todas as noites para comprar cigarros e volta quando ela já dorme. Um dia Neusa resolve segui-lo e tem que reconhecer que as predileções sexuais do seu marido são pouco comuns.

A protagonista da segunda novela também duvida da fidelidade do seu amante, um homem misterioso que não conta nada sobre si mesmo, mas que leva, evidentemente, uma vida muita agitada porque tem pouco tempo e a deixa plantada muitas vezes. Ela também persegue o homem amado – ou desejado? – para saber quem é, virando uma obsessão este afã para descobrir a identidade verdadeira do seu amante. E quando ela, a perseguidora, descobre a verdade, percebe que é ela mesma que tem sido perseguida o tempo todo.

Na terceira novela é, pela primeira e única vez, um homem que fala. É um homem ridículo e deplorável, um gigolô que virou escravo de uma mulher rica e animada. Evidentemente, ele não quer a mulher, mas sim o seu dinheiro. E até que tenha ganho o suficiente, tem que aguentar os caprichos de *madame.* Uma profissão fatigante mas lucrativa.

Maria Eugênia, a protagonista da quinta novela, nunca viveu bons tempos: aos quarenta anos segue vivendo com seu pai, é como se ela não tivesse uma vida própria. Um dia, porém, chega o príncipe encantado: é um americano com muito dinheiro e pouco tempo; quer que Maria Eugênia o siga para os Estados Unidos. Ela aceita o convite. No dia combinado, o seu pai leva-a ao aeroporto, mas no caminho eles têm um acidente de viação. Sabendo que não ia chegar a tempo, Maria Eugênia perde a cabeça e o sonho de uma vida melhor vira um pesadelo terrível.

A protagonista da última novela, Maria da Pena, também sofre de uma falta de perspectiva de vida. Ela é um ser assexual, sua vida é – com já indica o seu nome – uma vida cheia de sofrimento. Este sofrimento cotidiano aumenta quando ela percebe que é perseguida por um homem que lhe escreve bilhetes indecentes. Maria da Pena começa a viver fugindo deste homem, muda de apartamento e sai do emprego. Resolve desaparecer da cidade para escapar do seu perseguidor. Finalmente, até muda de nome: acaba chamando-se Maria da Glória e vira psicanalista.

Este desenlace insólito da última novela é um exemplo típico do tom irônico que passeia por todo o livro. Sem esta ironia, a visão do mundo representada neste conjnto de seis novelas seria quase insuportável. As personagens que povoam as narrativas perderam a capacidade de amar, as suas relações são tão enfermas como a psique de cada uma delas. E esta visão de um mundo que está sendo destruído por seus próprios vícios não é utópica: são muitas as referências aos nossos dias, a uma sociedade na qual estão aumentando os síntomas de uma enfermidade cultural.

O espaço utópico é aquele dos jovens que se reúnem no castelo para ouvir as histórias de Diana. O seu mundo já está totalmente destruído. Mas, tendo morrido o futuro junto com a esperança, lhes resta um passado ressuscitado através das histórias de Diana. Como já vimos, este passado não tem nada a ver com os *good old times,* trata-se, antes, de uma época na qual talvez tivesse sido possível tomar um outro rumo.

Os cortes se fazem, de narrativa em narrativa, através de um *promenade* à maneira de Mussorgski em seu *Quadros de uma exposição.* Tendo como modelo o *Decamerone* de Boccaccio esses interlúdios

interrompendo a sequência das novelas são definidos como *Primeira Noite, Segunda Noite* etc. O irônico, o grotesco e o humor realçam as novelas e se juntam a uma grande variedade de alusões e citações que definem o espírito aguçado da autora.

Espaços intertextuais

No debate da intertextualidade se podem distinguir duas posições: uma representada sobretudo por teóricos do grupo francês como Tel Quel, Julia Kristeva e Jacques Derrida, a partir da qual evoluiu uma teoria textual geral que simultaneamente segue objetivos críticos da literatura e da cultura. A unidade de texto defendida pela ciência literária tradicional se desfaz assim como as instâncias autor, sujeito e obra em favor de um contexto geral que vai além do texto, podendo assim ser definido como intertexto. A outra posição que compreende teóricos como Genette, Riffaterre, Stierle e Pfister, ligados à hermeneutica e semiótica, defende uma noção de texto limitada aos textos literários. O seu interesse se concentra em alusões conscientes e marcadas de um texto a outros que devem ser compreendidos, classificados e analisados sistematicamente (Stiegler, 1996, 327).

Nessa comunicação devem ser analisadas as estratégias do processo intertextual dentro de leituras diferentes que o *Sexameron* oferece. A paródia, o pasticho, a paráfrase, alusões e citações são métodos que definem o trabalho intertextual em maior ou menor dimensão. O processo intertextual se alimenta da ambivalência, do diálogo, da perspectiva das leituras distintas e da transformação. No pós-moderno o status da palavra intertextual passa por mudanças. A intertextualidade ou como estilo ou como palavra dialógica que exige a voz histórica ganha contornos novos que não exigem mais a profundidade:

What replaces these various depth models is for the most part a conception of practices, discourses and textual play, (...) depth is replaced by surface, or by multiple surfaces (what if often called intertextuality is in that sense no longer a matter of depth) (Jameson, 1991, 12).

No processo de transformação e absorção dentro do texto que subsome todos os textos, cada texto é um mosaico de citações. Segundo Kristeva, o texto compõe-se exclusivamente da transformação de outros textos e pode ser definido principalmente por sua atividade e processualidade. Assim podemos ler a definição seguinte na sua primeira introdução ao termo "intertextualidade", com base no conceito de Bachtin:

tout texte se construit comme mosaique de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité,* et le langage poétique se lit, au moins, comme *double.* (Kristeva, 1969, 146).

Mais tarde Kristeva estendeu a noção de texto tão radicalmente que acabou por ir além das intenções de Bachtin. A seu ver, Bachtin situa «le texte dans l'histoire et dans la société, envisagée elles-mêmes comme textes que l'écrivain lit et dans lesquels il s'insère en les récrivant» (Kristeva, 1969, 144). Enquanto Bachtin distingue por um lado entre realidade histórica e social, e por outro, entre a realidade das palavras, da fala e da língua, a noção do texto em Kristeva está tão generalizada no sentido de uma semiótica cultural geral que tudo ou pelo menos todos os sistemas e estruturas culturais são considerados como texto. Essa noção de texto sem limites determina consequentemente sua definição de intertextualidade em «Problèmes de la structuration du texte»:

Nous appellerons INTERTEXTUALITÈ cette inter-action textuelle qui se produit À l'intérieur d'un seul texte. Pour le sujet connaissant, l'intertextualitè est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle (Kristeva, 1969, 443).

Em sua narrativa *Sexameron: novelas sobre casamentos* Luiza Lobo pratica em seu texto uma certa canibalização de estilos diversos do passado, tal como Jameson a definira nos seus estudos do pós-moderno: «the random cannibalization of all styles of the past, the play of random stylistic allusion», (Jameson, 1991, 18) quer dizer através de uma cartografia cognitiva-cultural que o leitor podia redefinir a qualquer momento – sem centros, marcos tradicionais, limites naturais ou perspectivas construídas.

Nessa narrativa, Margarida de Navarra é a personagem que encontra os fragmentos do manuscrito de *Sexameron* e que assume a voz da narradora:

Venho alertar o eventualíssimo público leitor desta obra sobre o estado fragmentário e as péssimas condições de conservação em que a mesma foi encontrado, debaixo de um banco de pedra, na pérgula de um jardim invadido pelo mato de uma casa situada no alto de um morro que a autora denomina Humaitá. De alguma forma, este maço de papéis resistiu às intempéries e me chegou às mãos. O sentido de muitas passagens destes contos e novelas me escapa. O problema mais flagrante com respeito à totalidade da obra é que seu título, *Sexameron,* como nos é informado em diversos passagens, deveria ter sido composto nos moldes da obra *Decamerone,* de Boccaccio, que, no Renascimento, narrava novelas pela boca de jovens refugiados da peste num castelo fora de Florença, e do *Heptameron,* escrito pela Rainha de Navarra (Lobo, 1997, 7).

O intertexto estrutural com o *Heptameron* não é tão importante quanto a transcrição dessa personagem híbrida. Isso significa que Margarida de Navarra é uma mutação da rainha de Navarra, a autora do *Heptemaron.* No *Sexameron* a figura histórica Margarethe de Angoulême torna-se uma meta-personagem e meta-autora que se apresenta da seguinte forma:

Eu já fui Ana, Diana, Cíntia, Délia, Hécate, Luna, Febe, Selene ou Artemísia, mas podem me chamar de Margarida de Angoulême, a rainha de Navarra. Vou-lhes contar histórias relativas a um tempo não muito passado, mas tornado passado pela nossa história (Lobo, 1997, 15).

Ela renova o passado através de fragmentos da história cultural. Esse passado transparece em vários vestígios textuais – em forma de lembranças, relatos, manuscritos que são inseridos – menos para questionar o seu valor histórico cultural, mas antes para esclarecer as condições de produção em que surgiram: a narradora Margarida toma posição sobre isso:

Portanto, a fim de que para mim se corrija o pecado da Sorte pretendo relatar estas novelas, ou fábulas, ou parábolas, ou histórias, ou contos, ou relatos, ou narrativas, ou fragmentos, ou o que quer que sejam (Lobo, 1997, 11).

O modo narrativo estimula a idéia de que tudo o que sabemos do passado provém dos discursos sobre ele. No *Sexameron* são expostas representações culturais do passado mas são sobretudo os vários níveis de discurso que representam a crise cultural no fim desse século. Segundo Hutcheon «a incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-moderna funciona como uma marcação formal da historicidade» (Hutcheon, 1986, 168).

O tom irônico-grotesco domina na criação das personagens femininas unindo o imaginário a um olhar irônico sobre o mundo. Nessa narrativa não se encontra o conceito parodístico dos modernistas brasileiros, aproximando-se, sim, mais do conceito de paródia de Michail Bachtin. A recepção positiva de Bachtin no Brasil e na América Latina em geral fortalece uma reflexão sobre seus pensamentos. Ele define a paródia – um fenómeno metalinguístico – como uma forma de dialogicidade textual (Bachtin, 1979, 241). A noção de Bachtin da paródia carnavalesca leva Linda Hutcheon a definir a função de textos modernos parodísticos como «authorized transgressions of norms» (Hutcheon, 1985, 74). Afastando-se dos conceitos clássicos da paródia – como composição literária que imita, cômica ou satiricamente, o tema de uma obra séria – Linda Hutcheon define a paródia como «trans-contextualization» irônica e como inversão, como um ato de imitação destacando a diferença. A distância crítica entre o modelo ironizado e o novo texto é sinalizado através da ironia. Em um texto de 1986/87, *The Politics of Postmodernism: Parody and History,* Linda Hutcheon menciona o conceito de Bachtin na sua dimensão histórica e política para defender obras de arte pós-modernas cuja prática radical e parodística se manifesta na releitura do passado (Hutcheon, 1986/1987, 179-80).

No *Sexameron* é revisto o tipo de paródia modernista. Foi principalmente o conceito de identidade cultural que impregnou o modernismo brasileiro, um conceito que reconheceu estruturas nacionais e se opôs radicalmente ao conceito de transplantação cultural. A posição antropofágica que foi estabelecida no *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade estabelece o processo de ruptura com a tradição europeia importada e a integração dos próprios valores culturais no ato da antropofagia, na devoração e na assimilação. Uma das idéias principais é a seguinte:

Só a antropofagia nos une socialmente, economicamente, filosoficamente (Teles, 1972, 228).

Mesmo que o conceito antropofágico de Oswald de Andrade tivesse a sua base numa concepção parodística de texto e tivesse assumido uma estética do choque e da ruptura, a verdade é que ele partiu da idéia de uma nova era, de uma interpretaçao racional da história e de uma atitude otimista ao progresso. No pós-moderno, porém, se manifesta o medo do futuro, a insegurança e a sensação de dependência e de manipulação. Enquanto a ruptura e o utópico são constantes da vanguarda a deviação se compreende como processo no pós-moderno:

Na cultura pós-moderna, a própria 'cultura' se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era ainda um esforço ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forcá-la a se autotranscender. O pós-moderno é o consumo da própria mercadoria como processo (Jameson, 1997, 14).

Noções como repetição / imitação e simulacro / original situam a discussão do pasticho no debate do pós-moderno. A importância da noção abre-se no âmbito do contexto periférico-colonial: nos anos vinte naquela fase da busca da identidade nacional e da autencidade, a imitação, a cópia e a repetição na literatura eram consideradas insulto. No debate dos últimos vinte anos, porém, quando os conceitos da identidade, autenticidade e singularidade mostravam-se como constructos estratégicos do pós-colonialismo, a arte da imitação foi revalorizada. Segundo Frederic Jameson, o pasticho é – como complemento negativo à idéia do original – o resultado do pós-moderno no qual a paródia é substituída pelo pasticho:

In this situation parody finds itself without a vocation; it has lived, and that strange new thing pastiche slowly comes to take ist place. Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language (Jameson, 1991, 17).

«Apropriação», «desapropriação», «celebração» e «canibalização» servem como critérios de definição e descrição do pasticho. O conceito assumiu uma conotação positiva nos anos oitenta no quadro da tentativa de pensar as características específicas da América Latina, tomando em consideração a história e a geopolítica, e sobretudo na descrição de práticas culturais como consequência de uma tendência crescente da ciência cultural.

O modernismo ainda tem uma certa afinidade com a natureza, o ser e o arcáico. O pós-moderno, entretanto, oferece um mundo em que a natureza se despediu para sempre e a cultura se tornou em uma segunda natureza (Jameson, 1991, 13).

Quando Margarida questiona o futuro da cultura - «esta obra, que ontem nos punha diante do grande dilema: haverá uma cultura amanhã?, hoje não nos causa nenhuma perplexidade, pois a resposta, evidentemente, é não» (Lobo, 1997, 8) – isso representa exatamente o processo de devassidão da identidade cultural à qual se refere. Se a antropofagia cultural que foi adaptada pelos modernistas garantiu uma certa identidade nacional, o ato antropofágico no *Sexameron* não tem mais essa intenção.

Na primeira novela do *Sexameron* «O banquete de Antinoos»[1], a morte de Neusa, uma advogada bem sucedida, é representada de uma maneira muito violenta «devorada por peixes vermelhos e dourados do lago japonês que se transformam em piranhas, que terminam de dilacer-lhe as carnes, deixando só ossos nus» (Lobo, 1997, 23).

Numa entrevista[2], a autora comentou essa passagem da sguinte maneira:

Isto é uma resposta carnavalizada aos modelos patriarcais. Embora fosse uma mulher bem sucedida profissionalmente e independente financeiramente, Neusa assume a dicção cultural patriarcalista. A ironia da narrativa consiste em expor a precariedade dos sistemas simbólicos que atuam para expressar e modelar o mundo, igualmente para expressar e modelar o comportamento (Lobo, 1998).

A dependência de Neusa em relação a normas culturais atesta a sua confiança na validade dos modelos simbólicos que explicam o mundo. Encontra-se nas novelas do *Sexameron* uma certa tendência de rever os valores que definem o comportamento da mulher no amor e no casamento. O ato antropofágico não significa somente uma apropriação dos valores do outro mas também uma desapropriação do poder do outro que quer subordiná-los aos seus modelos. Assim pode ser considerado uma negação da estrutura do poder simbólico euro-cêntrico ou, como é enunciado no *Sexameron:*

Há pessoas que acreditam que o amor é uma criação burguesa, e que se acabasse a propriedade privada, acabariam os tão propalados amor e casamento (Lobo, 1997, 77).

O processo intertextual procede em dois níveis temáticos: o primeiro é fixado e característico de um grupo que compõe-se de mulheres e homossexuais da classe média. Os modelos tradicionais de comportamento e relacionamento estão rompidos pela presença forte de identidades híbridas como por exemplo personalidades como Narciso, Diana e Efebo. Ícones da cultura ocidental são parodiados através de uma perspectiva irônica, como no caso de Casanova:

Cremilda e Alcione discordam. Acham-no o supra-sumo do Casanova de subúrbio, de modelo superado do malandro carioca, um dinossauro herdeiro da década de 50, um pária da industrialização [...] agora travestido de gigolô de madame (Lobo, 199, 59).

O segundo nível temático refere-se à canibalização de tradições da cultura ocidental: é um discurso aberto que se comunica com todas as máscaras de um museu imaginário de uma cultura globalizada. Numa série de intertextos encontram-se alusões à arte e à literatura mundial: André Breton, Balzac, Wiliam Blake, Dostowjeski, Lewis Carroll, Virginia Woolf, Shakespeare, Fernando Pessoa, James Joyce e Ezra Pound são inseridos no texto num processo intertextual:

Faltava-me, no entanto, a frieza, o distanciamento de Breton, que acabou, aluno do curso médico, estudando Nadja como um caso clínico psiquiátrico em sala de aula, e sobejava-me a tal falta, que me levava a me lançar para ele, atirando em todas as direções, e sempre inutilmente (Lobo, 1997, 33).

A voz artística do Brasil está também presente: entre Lucíola de José de Alencar e os poemas de Castro Alves encontramos os mitos dos Orixás *Ogum*, *Jemanjá* e *Iansã*:

Quando começou a «Voz do Brasil», desliguei o rádio e fiquei me lembrando do mito de Ogum e Iansã que ele me contara (era místico). Ogum era um deus civilizador europeu, e Iansã era um touro que Ogum prendeu num celeiro. Ali dentro, a pele do touro se soltou, e Iansã surgiu como uma linda mulher (Lobo,

1997, 34).

Em várias passagens intertextuais a história da literatura mundial é tratada com bastante desrespeito:

Mas sem dúvida, nós dois vivemos vários anos de felicidade tradicional – consistindo de conhecimento, amizade, noivado, casamento etc. –com imensa rapidez, em apenas doze encontros. Só faltaram os filhinhos. Aliás, faltarão muitas coisas para se completar o ciclo da felicidade, retratado por Camilo, Balzac, Scott, Manzoni, Dostoievski, George Sand e toda a miserável caterva responsável pelo embelezamento literário do amor, no século XIX (Lobo, 1997, 30).

A paródia aqui pode-se entender como «análogo formal do diálogo entre passado e presente. É uma forma de incorporar textualmente a história da literatura e da arte». Para Hutcheon o pós-moderno é «uma arte 'dentro do arquivo' e esse arquivo é tanto histórico como literário» (Hutcheon, 1991, 165).

De acordo com Kristeva, Bachtin e Hutcheon a intertextualidade transpõe o foco de interesse do conceito sujeito / autor para a idéia de produtividade textual com suas vozes polifônicas. A relação autor / obra é substituída pela tensão dialógica entre leitor / obra «que situa o locus do sentido textual dentro da história do próprio discurso» (Hutcheon, 1991, 166). Nessa concepção tanto o autor como o leitor são somente imagináveis dentro dos textos, se esse universo de textos está assombrado em uma perspectiva individual para todos os autores e leitores. Pfister pensa que este universo em movimento contínuo apresenta-se de uma maneira diferente para cada um dos leitores e que cada indivíduo não só participa quando associa certos textos singulares, topoi ou códigos consciente e intencionalmente, mas tem também aquele universo, por outro lado, inscrito nele em estruturas inconscientes, em reminiscências meio perdidas e em qualquer reflexão de línguas e pensamentos alheios. São suas as seguintes palavras:

Das Universum der Texte, in sich bereits in ständiger Bewegung und Veränderung, stellt sich also für jeden einzelnen anders dar, und er partizipiert nicht nur, wenn er bewußt und absichtlich bestimmte Einzeltexte, Topoi oder Codes abruft oder anzitiert, sondern es ist ihm in unbewußten Strukturierungen, halb verschütteten Reminiszenzen und jeder Reflexion vorgängigen Spuren fremder Sprachen und fremden Denkens eingeschrieben (Pfister, 1985, 21).

Os três, autor, texto e leitor, tornam-se um «champ infini pour le jeu scriptural» (L. Perrone-Moisés, 1976, 383) no *Sexameron.* A essa forma de narrativa pós-moderna junta-se a componente antropofágica:

Estamos reunidos para gozar os bons momentos que nosso anfitrião nos proporciona, a salvo neste castelinho no sovaco do Cristo, com vista completa para a Lagoa Rodrigo de Freitas, ocupando nosso tempo com magníficos jantares regados a vinho e menus dignos de Marco Polo. De sobremesa, as histórias de Margarida (Lobo, 1997, 62).

A sociedade democrática vulgarizou a estética de comer. Tudo hoje é tão banal e mesquinho, financista e interesseiro (Ibid., 57).

> - È que, não me restando mais os prazeres do corpo, só ficam os do copo... – atalhou Margarida
> - E os da boca! Viva a comida! Viva a bebida! Viva a palavra! – exclamou Cremilda. (...).
> - Sejamos rebeldes enquanto formos vivos! Pelo menos através da boca, que ainda impoluta, nos pertence! – invectou Cremilda (Ibid., 49-50).
> - Sim, é um *spa* de recuperação retórica – voltou Margarida, de voz alegre.
> - Um brinde ao discurso! Vamos à história de hoje, Margarida – estimulou-a Efebo (Ibid., 96).
> - Quase ao final do sacrifício da mesa, ela exibira todos os seus dotes retóricos (...) (Ibid., 75).

A representação e o discurso como instançias patentes revelam o espaço estratégico no qual o discurso e a história confluem e o sujeito se desenvolve como representante do sentido. É através desse sujeito que se manifesta no processo de enunciação que nós podemos investigar as tendências e desejos de uma certa camada social.

O maneirismo e o feminino

[...] o mundo estava de qualquer modo fadado ao insucesso, à entropia. Por isso, clamam pela feminilização de todas as ações humanas, seja na vida privada, seja na esfera pública (Lobo, 1997, 60).

Esse discurso codificado ao estilo de Oscar Wilde, oscilando entre a sensualidade e o fatalismo, emerge das máscaras de Narciso, Diana e Efebo. Os habitantes desse «castelo distante» (Lobo, 1997, 111) vivem entre o medo da morte «Então você acha, Alcione, que a Grande Peste penetraria aqui também?» (Ibid., 16), a negação do mundo do desejo «A história que vou-lhes contar é de uma mulher que por causa da grande peste, só pensava em se casar, para se defender da promiscuidade generalizada» (Ibid., 16), e o desfrute dos prazeres culinários: «Todos se deliciam com as iguarias encontradas em latas importadas na despensa do misterioso castelo e com as mais diversas garrafas de bebidas retiradas da adega, sem qualquer preocupação além dos prazeres mais imediatos» (Ibid., 25).

O enredo no *Decamerone* evolui ora num ambiente «signorile e idillico» (Momigliano 1980: 84), onde prevalece a noblesse e a beleza ora num plano onde os defeitos da sociedade são ridicularizados de uma maneira maliciosa. No *Sexameron,* em contrapartida, estão emergindo a seclusão hermética, a indiferença e a obsessão pelos paraísos artificiais. O ornamento e a estilização do ambiente à la Wilde e Huysman se revelam no tecido polifónico dos intertextos no qual a confraria pré-rafaelita[3] de Dante Gabriel Rossetti, Christina Rossetti, Wiliam Blake e a descrição do quadro *Ofélia* de Sir John Evertt Millais do ano 1851 aparecem sob a forma de uma caligrafia estética (Rodrigues Fontes, 1999, 12).

Tapetes fofos, castiçais de prata para as velas, dama com roupas de veludo cheias de babados tocando piano *fin-de-siècle,* o gato angorá, o vaso de flores secas, cortinados, paredes forradas de tecido. Tudoque uma pessoa precisa [em tom irônico] para viver afogada em alergias, no clima tropical. (...) E quando viu o quadro da Ofélia, de um inglês de nome impronunciável, Millais – acho -, flutuante no rio, a roupa branca, os cabelos boiando entre pedras e musgos verdes, os olhos abertos dentro d'água, sentiu-se a própria (Lobo, 1997, 53).

A história da cultura e da literatura e outras formas de arte transformam-se em textos, tornam-se em um constructo discursivo que a ficção elabora. Cada referência vira um elemento textual «um sistema de signos que são unidades textuais pré-fabricadas» (Hutcheon, 1991, 185).

Margarida de Navarra ou Diana dirige a narrativa como guarda da memória artística e literária. Ela pode ser considerada como símbolo da estética decadente que dispõe de um grande preciosismo na sua expressividade intelectual cheia de ornamentos e máscaras. Narcisos, efebos e lésbicas estão povoando a estética maneirista, criam intertextos estéticos e literários que definem a dicção e a cena do *fim de siècle.* Eles representam o andrógino, uma sexualidade invertida e aquilo que Hocke designa de «die metaphysischen Embleme des Manierismus» (Hocke, 1957, 191).

O intertexto com a estética maneirista não surge por acaso. Segundo Hocke o mundo das imagens e das representações eróticas se confunde com o narcisismo. A vontade e a imaginação se reúnem em uma *discordia concors* monstruosa. Nesse processo o mundo só pode aparecer de uma maneira deformada (Hocke 1957: 189). O mundo maneirista é para ele o «Ewig Weibliche», que produz uma grande variedade de imagens, enquanto que o classicismo simboliza o «Ewig Männliche». Hocke explica esta idéia da maneira seguinte:

Der Manierismus gebiert meist in invertierter Urzeugung unaufhörlich Bilder, Bilder... jenseits aller Grenzen. (...) Der Klassiker schafft Strukturen, erobert den <Kern> er Welt. Er läßt ihn nicht in seinem <Geheimnis> erscheinen, sondern in seinem <Logos> (Hocke, 1957, 190).

A introdução do mito e do maneirismo como intertextos não tem nada de aleatório. Significa, em primeiro lugar, uma atitude consciente quanto à redefinição da paisagem cultural e estética que enfatiza a diferença em vez da identidade homogênea. Referindo-se à retomada do andrógino no *Sexameron,* pode ser uma reflexão da atitude perante categorias como *gender* e identidade.

A experiência feminina do casamento que raramente foi articulada no espaço cultural e literário é encarada no *Sexameron* em uma perspectiva revista e em um novo contexto sócio-cultural.

A pergunta-chave do livro «haverá uma cultura amanhã»? nos permite refletir as categorias como *gender,* classe, raça e identidade. Se *gender* fosse uma categoria da diferença que estrutura o nosso universo cultural, a nossa leitura e os nossos valores implicariam uma mudança de atitude perante a leitura, uma certa antropofagia que transgrediria o sistema canônico de nossa cultura, resgatando subtextos de dominação e mecanismos de exclusão que determinam o nosso processo cultural.

O processo intertextual no *Sexameron* é tanto uma crítica como uma teoria no contexto ficcional. No seu ensaio «O entre-lugar do discurso latino-americano» (Santiago, 1976), Santiago chamou a atenção para a prática de leitura como paródia, pasticho ou tradução – o tratamento lúdico de textos estrangeiros – considerando-o como resposta interventória de autores latino-americanos a esses textos. Assim, parece que ele define a literatura latino-americana como pasticho, paródia ou tradução (intertexto).

Entre a história e o texto, o político e o estético, os horizontes confluem. Assim, a geografia intertextual não reconhece limites perante as opções mais variadas de discurso, da imaginação e da realidade. Afinal, que verdade se esconde no discurso híbrido sem limites do *Sexameron*? A narradora Margarida de Navarra expressa-se da maneira seguinte:

E quem poderá julgar meus contos / como produto de língua venenosa e má, / só por eu escrever, num ou outro lugar, / A verdade a respeito deles? / E haverá verdade em algum lugar? / A verdade é que as coisas deste mundo / Não gozam de qualquer estabilidade; / Encontram-se em contínuo movimento / E num moto-contínuo de mutação:/ E isso inclui a nossa língua, / nossos hábitos e costumes, / E até a nossa sobrevivêbncia sobre a Terra. / Daí, talvez, a conveniência de suspender / Nossa tendência a julgar (Lobo, 1997, 113).

Referências bibliográficas

Narrativas

Lobo, Luiza (1997): *Sexameron: Novelas sobre casamentos,* Rio de Janeiro: Relume Dumará

Navarre, Marguerite de (1991): *Heptaméron,* Bd. 1 (texte), édition critique par Renja Salminen, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica,

Boccaccio, Giovanni di (1976): *Das Dekameron,* Bd. 1, Übertragung von Albert Wesselski, Einleitung von André Jolles, Leipzig: Insel Verlag.

Boccaccio, Giovanni di (1974): *Das Dekameron,* Bd. 2, Übertragung von Albert Wesselski, Einleitung von André Jolles, Leipzig: Insel Verlag.

Estudos

Andrade, Oswald de (1928): «Manifesto Antropofágico», in: *Revista de Antropofagia,* São Paulo, editado e comentado por Gilberto Mendonça Teles (1972), in: *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: Apresentaão e Crítica dos Principais Manifestos Vanguardistas,* Petrópolis: Vozes, S. 226-232.

Bachtin, Michail (1979): «Die Ästhetik des Wortes», hrsg. und eingeleitet von Grübel, Rainer und Reese, Sabine, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bhaba, Homi K. (1984): «Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse», in: *October,* Nr. 28, S. 125-133.

Broich, Ulrich / Pfister, Manfred (Hrsg.) (1985): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien,* Tübingen: Niemeyer.

Hall, Stuart (1998): *A identidade cultural na pós-modernidade.* 2 ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro, Rio de Janeiro: DP&A.

Hocke, Gustav René (1957): *Die Welt als Labyrinth: Manier und Manie in der europäischen Kunst,* Hamburg. Rowohlt.

Hutcheon, Linda (1985): *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms,* London and New York: Methuen.

Hutcheon, Linda (1986): «The Politics of Postmodernism: Parody and History», in: *Cultural Critique,* Nr. 5, S. 179-80.

Hutcheon, Linda (1991): *A poética do pós-moderno: história, teoria, ficção,* Trad. Ricardo Cruz, Rio de Janeiro: Imago.

Kimmich, Dorothee / Renner, Rolf Günter / Stiegler, Bernd (Hrsg.) (1996): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart,* Stuttgart: Reclam.

Kristeva, Julia (1969): *Sémeiotiké: Recherches pour une sémanalyse,* Paris: Seuil.

Kristeva, Julia (1972): «Dialog und Roman bei Bachtin», in: Jens Ihwe (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik,* Bd. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 345-375.

Jameson, Frederic (1991): *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism,* Durham: Duke University Press.

Jameson, Frederic (1997): *O pós-moderno: a lógica cultural do capitalismo tardio,* 2 ed. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo.

Lyotard, Jean-Francois (1979): *La condition postmoderne,* Paris: Éditions de Minuit.

Momigliano, Attilio (1980): *Storia della Litteratura Italiana: dalle origini ai nostri giorni,* 8 ed., Milano: Casa editrice Giuseppe Principato.

Perrone-Moisés, L. (1976): «L'intertextualité critique», in: *Poétique,* 27, S. 372-384.

Spielmann, Ellen (1994): *Brasilianische Fiktionen: Gegenwart als Pastiche,* Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.

Santiago, Silviano (1989): «A permanência do discurso da tradição no modernismo», in: *Nas malhas da Letra,* São Paulo: Companhia das Letras.

Schönberger, Axel (1993): *Die Darstellung von Lust und Liebe im 'Heptaméron' der Königin Margarete von Navarra,* Frankfurt am Main: Domus Editoria Europaea.

Subirats, Eduardo (1991): *Da vanguarda ao pósmoderno*, Trad. Luiz Carlos Daher, São Paulo: Nobel.

"Boccaccio Revisited": Luiza Lobos *Sexameron*

Uma cultura nacional, composta de símbolos e representações, é um discurso. Como tal, organiza e normatiza nossas ações e, ao produzir significados sobre a nação, constrói identidades. Com o deslocamento das estruturas logocêntricas, e com o surgimento de uma subjetividade descentrada e das práticas interdiscursivas, o conceito de identidade cultural tornou-se móvel e plural. A intertextualidade, como condição da textualidade, é o *modus operandi* que norteia esses des-locamentos culturais, pois permite a criação de novos contextos sociais de representação descentrados.

Em *Sexameron: novelas sobre casamentos*, a escritora Luiza Lobo pratica o que Jameson já havia assinalado acerca do pós-modernismo, ou seja, uma cannibalização de estilos do passado, através de um mapeamento cognitivo-cultural, que o leitor pode remapear a cada momento, segundo suas trajetórias variáveis e opcionais – sem centros, marcos tradicionais, limites naturais, perspectivas construídas. A dicção intertextual, responsável pela cartografia cultural transgressora, envolve uma dupla conquista, isto é, a conquista da identidade como diferença e a conquista da escritura feminina dos anos noventa.

Notas

1. «Es ist auffallend, wie der Epheben-Kult des <Platonismus>, des <Alexandrismus> und der HADRIAN-Zeit nicht nur Ausdruck einer jeweils persönlichen, individuellen <Komplex-Situation> ist, sondern auch Symptom einer <geheimen> Lebenslehre, die [...] zur Mode wird. Der Ephebe, dessen europäisches Modell ANTINOUS wird (Tempel wurden ihm errichtet), ist- die terminologische Wiederholung zwingt sich auf – eine *Discordia Concors,* eine doppelgeschlechtige <Synthese>» (Hocke 1957: 187).

2. Essa entrevista foi dada por Luiza Lobo em Salzburg no dia 4 de dezembro de 1998.

3. Die prärafaelitische Bruderschaft von Dante Gebriel Rossetti, Wiliam Holman Hunt und Millais 1848 in England gegründet. Der Prärafaelismus war eine Kunst der Intellektuellen, deren Zusammenkünfte einen rituellen Charakter hatten. Alles war Pose. Eine künstliche und konstruierte Komponente war immer präsent in ihren Werken.

Camões na partitura da musa do recôncavo

Gerson Luiz Roani
(UFRGS / URI)

Marco a cadência com versos de Camões.
(Mário de Andrade)

O desenvolvimento da poesia brasileira não pode ser compreendido sem a consideração de que as modalidades poéticas coloniais, tanto líricas, quanto épicas, iniciaram entre nós com a imitação deliberada dos modelos peninsulares e que foram, descortinando, lentamente, a criação de uma nova expressão literária[1]. Nesse sentido, durante os séculos XVI, XVII e XVIII, o Brasil experimentou um intenso processo de trocas culturais, do qual surgiu uma sociedade, cujo ideário e instituições revelavam as marcas, tanto do homem europeu como do americano.

No âmbito da literatura brasileira colonial, Gregório de Matos se destaca pela sua multifacética produção poética. Em torno do seu nome travaram-se discussões críticas que resultaram numa consideração injusta da obra do poeta baiano e, consequentemente, no reconhecimento tardio da sua importância para o processo de constituição da Literatura brasileira. Um dos fatores para o reconhecimento tardio da importância de Gregório de Matos no processo constitutivo da Literatura brasileira foi a injusta acusação de plágio, aplicada com freqüência à obra do poeta baiano. Esta acusação privava Gregório de Matos de originalidade, diminuindo o valor estético da sua obra frente aqueles poetas que lhe teriam servido de modelos. Dessa forma, a evocação do nome do poeta arrastava junto os nomes de poetas espanhóis como Góngora e Quevedo, além de portugueses como Camões, Sá de Miranda, Francisco de Melo, Pe. Manuel Bernardes. Ora, conforme Segismundo Spina, o fato de Gregório de Matos ter revelado nos seus versos o conhecimento das obras desses poetas anteriormente mencionados e, principalmente, ter se apropriado de versos, temas e imagens compostos por estes artistas ibéricos, acabou originando duas correntes críticas: uma enfatizava o talento do poeta baiano, mesmo admitindo as licenças tomadas em relação às suas fontes e outra lhe negava qualquer originalidade e talento[2]. Seja como for, importa situar a obra gregoriana no âmbito da estética do seu tempo. Assim, nos séculos XVI, XVII e XVIII, prevalece o conceito de "imitação" para a concretização da prática poética. Por causa da vigência desse conceito norteador da atividade literária, a "apropriação" de temas, imagens, expressões artísticas e, inclusive, versos, era uma prática corrente e aceita sem restrições, estabelecida na antigüidade greco-latina pela teorização de Aristóteles e intensificada durante o Classicismo. É essa concepção que podemos entrever na citação de Afrânio Coutinho, quando este afirma que " a questão gregoriana merece atenção mais cuidadosa a partir do reconhecimento da imitação, como norma estética do período."[3]

Muitas poesias de Gregório de Matos atestam o incontestável conhecimento que o poeta brasileiro possuía da obra de Luís de Camões, evidenciando ter sido influenciado na sua escrita pelo poeta português. Nessa perspectiva, um dos aspectos de composição poética em Gregório de Matos pode ser visto, como resultante de um processo de leitura de um corpus literário anterior, personificado na obra camoniana. Muitas produções gregorianas tornam-se, assim, absorção, réplica e subversão de outros textos de Camões.

O que poderia ser visto como uma relação de dependência e dívida de Gregório de Matos em relação a Camões, passa a ser entendido " como um procedimento natural e contínuo de reescrita de textos literários"[4]. De acordo com esse procedimento, quando certos temas, imagens e versos do universo camoniano são resgatados na lírica gregoriana, a repetição não é ingênua ou inocente. A intertextualidade tem uma intencionalidade certa: ou quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor[5]. Através da intertextualidade, as composições gregorianas "inventam" o texto primeiro, operando uma revisão no conceito de dependência cultural.

Dessa forma, escrever significa "reescrever, remastigar", pois a Literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A Literatura nasce da Literatura e "cada obra é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes"[6].

Nesse processo poético, a presença de Camões é inegável. Gilberto Mendonça Teles constatou que um dos elementos caracterizadores do diálogo entre o sistema literário brasileiro e o português, consiste na recepção pela poesia brasileira de duas vertentes da obra camoniana: a épica e a lírica[7]. Assim, os poetas brasileiros de diferentes períodos, vivendo em contato com a cultura lusitana e usando o mesmo idioma encontraram, naturalmente, em *Os Lusíadas* e na *Lírica*, fontes de leitura e de permanente inspiração.

A afirmação de Teles não é temerária, pois Camões herdou, recolheu, concentrou e sintetizou a lírica

portuguesa medieval, a poesia do Cancioneiro Geral e as inovações formais e temáticas trazidas com o advento do Renascimento. Camões tornou "impossível por muitos séculos a veleidade de uma nova síntese"[8]. Será esta dimensão renovadora da sua poesia a mais imitada pelos poetas portugueses e pelos poetas brasileiros do período colonial, como salienta Mendonça Teles:

> Ao conhecimento científico de sua época, Camões ajuntou o seu "saber só de experiências feito", as suas vivências como poeta, como viajante e como soldado. Daí, essa cosmovisão, esse universo antagônico e complexo, em que os temas galantes do Cancioneiro Geral se juntam aos sentimentos, às saudades, a um cristianismo platônico de mistura com uma mitologia cristianizada, se juntam a um amor que predomina sobre a morte, se juntam aos desenganos e a sua concepção racional de poesia que faz dele um precursor do Barroco, como será também um precursor do Arcadismo luso-brasileiro[9].

Camões tornou-se uma espécie de sombra, pairando sobre as criações literárias do período colonial e não se desvanecendo em períodos marcadamente nacionalistas, avessos à influência estrangeira, como o Romantismo e o Modernismo.

Durante o período colonial brasileiro, a obra de Gregório de Matos deixa perceber claramente, não só as influências recebidas de Camões, mas também, deliberadas manipulações do estilo camoniano, de suas imagens e temas poéticos. O poeta baiano filtrou, com sutileza, em alguns poemas, elementos da obra de Camões, sendo, às vezes impossível, determinar o grau da influência, há ainda aquelas composições que se inspiraram em textos específicos do poeta português, revelando claramente e , com um certa malícia, a fonte criadora. Neste caso, os traços camonianos transformam-se nos motivos inspiradores da criação poética, deixando-se recriar, influenciando e não sendo simplesmente imitação. Ainda merece destaque, a utilização do texto camoniano para, sobre ele, em tom jocoso e paródico, de citação ou de qualquer tipo de alusão, construir o seu poema que passa a conter, assim, versos, pedaços de versos, temas e imagens extraídos da obra do poeta lusitano. Um dos textos camonianos que Gregório de Matos se apropriou para servir de base à elaboração de, pelo menos, três composições poéticas é o soneto 88, um dos mais conhecidos:

> Sete anos de pastor Jacó servia
> Labão, pai de Raquel, serrana bela;
> Mas não servia ao pai, servia a ela,
> E a ela só por prêmio pretendia.
> Os dias, na esperança de um só dia,
> Passava, contentando-se com vê-la;
> Porém o pai, usando de cautela,
> Em lugar de Raquel lhe dava Lia.
> Vendo o triste pastor que com enganos
> Lhe fora assim negada a sua pastora
> Como se a não tivera merecida,
> Começa de servir outros sete anos,
> Dizendo: - mais servira, se não fora
> Para tão longo amor tão curta a vida! [...][10]

Neste poema, Camões surpreendeu uma situação universal e permanente, um conflito mais profundo do que à primeira vista parece. Nesse processo, Jacó carrega sua pedra de Sísifo, símbolo do drama universal daqueles obstinados seres humanos impregnados de uma força de amar transcendente à própria vida, lutando contra a manha e o cálculo. O soneto descortina uma cadeia intertextual, remontando ao livro bíblico do Gênesis (cap. 29, vers. 16-35)[11] e a um soneto de Petrarca. Como se vê, Camões ao construir seu poema obedeceu ao princípio clássico da imitação. Tal processo exigia, entretanto, que o imitador incutisse originalidade, o "engenho e arte" de que fala Camões, na substância poética recebida de fora. A imitação era o estímulo para criar uma obra pessoal, até mesmo superior ao modelo imitado[12].

Gregório de Matos leu e apreciou o soneto camoniano, "remastigando-o" em , pelo menos, três composições poéticas, entre as quais se destacam um soneto de cunho satírico, paródia do texto camoniano e as décimas dirigidas a uma tal Marianna que lhe havia pedido versos. Assim, pode-se ler o soneto:

> Sete anos a Nobreza da Bahia
> Serviu a uma Pastora Indiana, e bela,
> Porém serviu a Índia, e não a ela.
> Que à Índia só por prêmio pretendia.
> Mil dias na esperança de um só dia
> Passava contentando-se com vê-la:
> Mas Fr. Thomás usando de cautela,
> Deu-lhe o vilão, quitou-lhe a fidalguia.

Vendo o Brasil, que por tão sujos modos
Se lhe usurpara a sua Dona Elvira,
Quase a golpes de um maço, e de uma goiva:
Logo se arrependeram de amar todos,
E qualquer mais amara, se não fora
Para tão limpo amor tão suja Noiva[13].

O poema revela pelo acentuado tom satírico e maldizente a subversão do modelo europeu. Por causa dessa feição satírica, no poema gregoriano não é encontrada a elevação e a transcendência características da lírica camoniana, às quais atribuem ao amor, o caráter de uma realidade que conduz ao êxtase, a semi-loucura, que eleva o amante a um plano superior, no qual impera a beleza amorosa e a capacidade de abranger o amor total, transformando-se o amador na cousa amada[14].

O poeta brasileiro valeu-se dos versos camonianos para confeccionar um texto que é uma releitura subversiva da obra portuguesa. A sublimidade da temática, que é tão intensa em Camões, sofre um arrefecimento deliberado, quando recriada e diluída no seio do poema do autor baiano, pois verifica-se um deslocamento do sentido original.

O sentimento amoroso de envolvimento e entrega total celebrado por Camões é subvertido em nome de uma intenção satírica mordaz e corrosiva. O texto de Camões acaba por se desdizer, não na sua estrutura formal, que evidencia um paralelismo expressivo com o de Gregório, mas no plano do sentido. Escrever torna-se uma tentativa simultânea de destruir e construir.

O poema de Gregório de Matos descreve as circunstâncias de uma corte amorosa que envolvia uma fidalga portuguesa, oriunda da Índia e desejada pelos homens mais proeminentes da sociedade baiana do século XVII. A bela estrangeira não era a coisa verdadeiramente amada por aqueles que lhe dirigiam a corte, mas as riquezas e comodidades que a possível união com esta aristocrata proporcionaria.

Gregório de Matos inspirou-se na pitoresca acolhida dada pela sociedade baiana a essa rica dama para descrever com mordacidade ferina a atmosfera de cobiça desenfreada que imperava sobre os ânimos no século XVII. O poeta expressa como sintomas da miséria do tempo: a ambição sem limites, cifrada pelo impulso para acumular riquezas e a aspiração de ingressar nas prestigiosas fileiras da aristocracia portuguesa.

Uma mudança radical altera as pretensões dos assediadores, descrevendo a malícia e a manha de um frade, Frei Tomás, o qual pôs fim à disputa. A sagacidade é revelada no estratagema utilizado pelo religioso para dispersar os conquistadores: casou a fidalga com um vilão, isto é, com um homem de baixa condição social: " Deu-lhe o vilão, quitou-lhe a fidalguia". Rebaixada em sua condição aristocrática, a bela indiana deixa de ser alvo do interesse " amoroso" destes maiorais da terra que se consideravam nobres e dignos: " E qualquer mais amara, / se não fora para tão puro amor, tão suja noiva".

Em verdade, trata-se de uma ironia desveladora da incapacidade desses homens de agirem com grandeza em relação a um sentimento amoroso íntegro e verdadeiro. Tal sentimento, estes nobres da terra jamais chegaram a possuir pela dama indiana.

O soneto ilustra a crítica e sátira mordaz aos costumes da vida brasileira, das quais o Gregório foi um exímio executor. No século XVII, a Bahia agasalhou um amálgama de tipos sociais e humanos: senhores de terras e escravos, letrados, advogados, religiosos, reinóis e elementos de variada etnias, todos seduzidos pela pujança febril do novo mundo.

Em seus versos, Gregório não poupou esses melhores da terra., cujas atitudes e artimanhas são descritas pelo soneto. Desse diálogo subversivo emerge a comicidade e o riso. Gregório ri de si mesmo, da sua própria condição de poeta maldito, levado a desconstruir o inefável soneto camoniano para rir das pretensões de seus contemporâneos, embriagados pela cobiça e ambição. O riso em Gregório é carnavalesco, aquele estudado por Mikhail Bakhtin, que procura mostrar o mundo às avessas, como antítese da ordem, das hierarquias e dos cânones estabelecidos, comprazendo-se num exercício da linguagem, em que ela oferece uma visão do mundo mediante a embriaguez do cômico[15], enfatizando que é " necessário perder o mundo para recriá-lo com novidade"[16].

Notas

1. cfr. Raquel Chang Rodríguez, " Poesia lírica. Modalidades poeticas coloniales", *América Latina: Palavra, literatura e Cultura* (Org. Ana Pizarro), Campinas, Editora da Unicamp, 1993, p. 301.

2. Segismundo Spina, *A poesia de Gregório de Matos*, São Paulo, Editora UNESP, 1997, p.74.

3. Afrânio Coutinho, *A Literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, Sul-Americana, 1968, 2ª ed. , p. 131.

4. Tânia Franco Carvalhal, *Literatura Comparada*, São Paulo, Ática, 1988.

5. Laurent Jenny, *Intertextualidades*, Coimbra, Almedina, 1979.

6. Leyla Perrone-Moisés, *Flores da escrivaninha***,** São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 94.

7. Gilberto Mendonça Teles, *Camões e a poesia brasileira***,** São Paulo, Quíron, 1976, 2ª ed., p. 31.

8. Idem, ibidem, p. 47.

9. Idem, ibidem, p. 50.

10. Luís de Camões, *Obra completa*, Rio de Janeiro, Aguillar, 1963, p. 298.

11. *BÍBLIA DE JERUSALÉM***,** São Paulo, Edições Paulinas, 1989, 4ª ed., p. 53.

12. Helmut Hatzfeld, *Estudos sobre o Barroco*, São Paulo, Perspectiva, 1988, 3ª ed., p. 156-168.

13. Gregório de Matos, *Obra poética / edição James Amado*, Rio de Janeiro, Record, 1992, 3ª ed., p. 678.

14. Jacinto do Prado Coelho, "Camões: um lírico do transcendente", *A letra e o leitor*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, 2ª ed, p. 15-29.

15. Mikhail Bakthin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*, São Paulo, Brasília, Hucitec, Editora da Universidade de Brasília, 1993.

16. Leyla Perrone-Moisés, op. cit. , p. 66.

Cartas de Confraria: uma abordagem da correspondência de Machado de Assis

Teresa Malatian
UNESP[1]

A correspondência machadiana tem sido objeto de diversas coletâneas e nelas a busca de informações confidenciais sobre a vida do escritor acabou confirmando sua atitude reservada e a adoção de uma imagem pública que se tornou um estilo. Resultado desalentador para os historiadores que acreditam nas possibilidades do documento íntimo. Se entre os amigos não se expunha, com os confrades tampouco a polidez e a afabilidade no trato iriam de par com expansões reveladoras de sua intimidade. Porém essas cartas testemunham uma época e as redes de relações estabelecidas no espaço de sociabilidade constituído pela ABL.Na Oliveira Lima Library da Catholic University of America,em Washington, encontra-se pequena coleção de cartas enviadas por Machado de Assis a Oliveira Lima, a que corresponde outro conjunto enviado pelo historiador-diplomata ao escritor, preservadas nos arquivos da ABL, trocadas entre 1900 e 1908. Sua leitura permite maior compreensão da trama de relações configuradas em diferentes espaços de sociabilidade e que informam a produção e a difusão cultural. Essas redes de relações desdobram-se em vínculos amistosos ou hostis em torno de uma dada visão de mundo e de posições de poder que os agentes neles ocupam. [2]Assim, essa correspondência será aqui abordada sobretudo no que se refere à intersecção entre dois campos sociais importantes da Primeira República, a ABL e o Ministério das Relações Exteriores.

A presença do Itamaraty no interior da ABL foi consolidada pela indicação de ministros e deiplomatas. Essa relação entre diplomacia e letras constitui um aspecto pouco explorado pela historiografia e nesse sentido as cartas fornecem elementos para sua maior compreensão, seja na temática de obras publicadas ,seja no tocante ao ingresso de diplomatas na instituição.Enfim, elucidam relações de poder ali presentes. Trata-se de cartas trocadas entre o presidente da ABL e um confrade em crescente evidência na cena política e no mundo das letras, onde se afirmava como jornalista, historiador e crítico literário.Esse intercâmbio parece ter-se iniciado quando da viagem de Oliveira Lima ao Rio de Janeiro, em 1895, deixando a legação do Brasil em Berlim, a caminho do posto de secretário de legação em Washington. Inseriu-se então no grupo de escritores da *Revista Brasileira* e ao ser escolhido membro da Academia pelos seus fundadores, escolheu como patrono da cadeira número 39 o historiador e também diplomata Francisco Adolfo de Varnhagen. Contava , então 29 anos de idade, dois livros publicados (*Pernambuco, seu desenvolvimento histórico* e *Aspectos da literatura colonial brasileira,* além de razoável produção jornalística (*Jornal do Recife, Jornal do Brasil, Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro).

A correspondência iniciou-se quando Oliveira Lima trabalhava na Legação do Brasil em Londres, sob a ascendência de Joaquim Nabuco no contexto das negociações em torno do litígio de fronteira com a Guiana Inglesa. Ali se reeditavam os chás da roda da livraria Garnier, e ele aderiu aos hábitos e rituais dos acadêmicos , reproduzidas por iniciativa de Nabuco. Apesar dessa convivência amistosa, o tom das primeiras cartas enviadas por Oliveira Lima ao confrade foi extremamente cerimonioso, formal, indicando pouca familiaridade entre o historiador-diplomata e o presidente da ABL. Este, por sua vez, imprimira deste o início sua marca às cartas, acolhendo o confrade com afabilidade e referendando sua inserção entre os acadêmicos. Somente em 1902 a correspondência passou a indicar laços mais estreitos de Oliveira Lima com a ABL como se verifica por sua adesão aos processos eleitorais. Nota-se que nessa época interessava-lhe inserir-se mais visivelmente na Academia, pois apesar de ainda não empossado, solicitou autorização para mencionar a qualidade de acadêmico no livro que publicava sobre o Japão.Obteve assim a inscrição referendada e legitimadora mobilizada como sinal de identidade a favorecer trânsito no mundo das letras, do qual dependia também seu desempenho no mundo da política. A partir daí passou a cultivar relações de pertencimento acadêmico, que obrigavam ao acatamento das normas de vigência das *coteries* que dividiam o mundo literário e consagravam o louvor como traço de identidade, marcando a inclusão/exclusão. Nesse sentido, a correspondência em análise evidencia o diálogo a respeito de obras publicaram no período, ofertadas como cortesia de confrades e sobre as quais teciam comentários que complementaram as críticas públicas. As cartas permitem assim visualisação mais ampla da biblioteca de Machado de Assis, hoje conhecida em sua incompletude após algumas intervenções redutoras. O intercâmbio dos autores revela livros que não constam do inventário Massa e estão ali registrados em sua passagem pelas mãos e pelos olhos do escritor[3].

O primeiro passo nesse intercâmbio foi dado por Machado de Assis, que resenhou a peça teatral publicada em 1904 por Oliveira Lima, *O Secretário d'El-Rei*. A crítica elogiosa de Machado de Assis ,publicada sem assinatura na *Gazeta de Notícias* (2/6/1904) reconhecia o mérito literário de Oliveira Lima:

"O Sr. Dr. Oliveira Lima, entre um e outro livro de história, dá-nos agora uma comédia. Que vos não assuste

este nome, vós que não amais as formas fáceis de literatura; nem esta é fácil, como podeis crer, nem deixa de envolver um caso psicológico interessante. Acrescentai-lhe o quadro e a língua, e tereis um volume de ler, reler e guardar".[4]

Publicada em momento difícil da carreira de Oliveira Lima na diplomacia, a crítica valia por um patrocínio prestigioso nos espaços de sociabilidade frequentados pela burocracia estatal. Na época, Oliveira Lima encontrava-se em demanda com o barão do Rio Branco, titular do Itamaraty, tentando reverter sua nomeação para a Legação do Brasil em Lima e procurava no espaço acadêmico apoio para suas pretensões na carreira diplomática. Entre 1903 e 1904 ,publicou artigos sobre diplomacia no *Correio da Manhã*, (reunidos no livro *Coisas Diplomáticas*) nos quais externou suas críticas ao Ministro e ao direcionamento da política externa brasileira. Longe de resolver a questão, os artigos contribuiram para agravar seus problemas , cuja solução só ocorreu com sua nomeação, para a Venezuela, onde esteve de 1905 a 1906, trabalhando em protocolos referentes à demarcação de fronteiras. O apoio acadêmico de Machado de Assis era de feitio a aplainar essas arestas e favorecia as negociações no âmbito do Ministério.

Em resposta ao apoio, Oliveira Lima publicou a crítica do romance *Esaú e Jacó*,[5] editado no mesmo ano .Com ela, inseriu-se na polêmica que vinha acompanhando a vida literária de Machado de Assis desde que Silvio Romero publicara *Estudo comparativo de Literatura Brasileira* (1897). O historiador-diplomata tomou partido do presidente da ABL, apesar de sua admiração anterior por Romero, externada em *Aspectos da Literatura colonial brasileira*. Nesse momento, abordou alguns temas da polêmica, vendo em Machado um "autor brasileiro único no gênero", dotado de estilo "limpo e castiço", inspirado em Garret, Sterne e Swift. Sua crítica estética e impressionista considerava a obra literária como obra de arte e seguindo José Veríssimo, evitou analisar Machado com o critério científico-naturalista que procurava, como Romero havia feito, encontrar em sua obra uma contribuição à construção da nacionalidade que continuasse a tradição romântica. Oliveira Lima apenas resvalou no escasso interesse de Machado pelas paisagens, que era um dos aspectos da crítica segundo critérios nacionalistas, preocupada em louvar a natureza como decisiva para a construção da unidade nacional, fator de identidade e integração étnica e cultural. Preferiu centrar seus argumentos nos aspectos psicológicos do autor e da obra, posicionando-se na *coterie* que defendia o Mestre.

Insatisfeito com o tom dado à crítica pública e inseguro quanto ao acerto de seus argumentos, completou-a pela apreciação privada onde reafirmou a admiração pela "singularidade " e "sutileza " do autor , reconhecendo a dificuldade de análise da obra, cuja dimensão lhe parecia escapar.Desde então estreitaram-se as relações de confraria . Na correspondência, Machado de Assis passou a tratar mais amistosamente o diplomata , a quem agradecia o "gentil artigo acerca do meu último livro, Esaú e Jacó. Todo ele, do princípio ao fim, manifesta o seu espírito tão longamente benévolo, ao mesmo tempo que ansioso de buscar a verdade e defini-la. Sucede comigo o que sucederá com os que lhe merecerem simpatia particular; esta dominará o julgamento".(Carta de MA a OL, Rio, 4/12/1904).

Empossado na Academia , Oliveira Lima expressava-se com maior segurança e suas cartas transbordavam de novidades pessoais, de notícias e comentários sobre a política. Sua leitura indica vários temas de interesse comum, a urbanização do Rio de Janeiro, as eleições acadêmicas e sobretudo a diplomacia, que se fizera presente na obra machadiana em *Esaú e Jacó,* por meio do personagem do Conselheiro Aires. Um dos pontos importantes dessa troca de impressões sobre a diplomacia foi fornecido pela conferência *Vida diplomática*[6] que Oliveira Lima realizou no Instituto Arqueológico e Geográfico Pernambucano , em 1904. Nela criticava a diplomacia de prestígio que se esgotava na vida social frívola e fazia do cargo uma sinecura, para defender uma diplomacia de representação comercial. Esse texto explicitava a crescente oposição do diplomata à diretriz imposta por Rio Branco à política exterior brasileira e que priorizava a delimitação de fronteiras. A troca de impressões sobre a diplomacia foi de início uma resposta de Machado à conferência, cuja publicação em opúsculo recebera do autor, então lotado na Legação do Brasil em Caracas. A celeuma provada pela nomeação indesejada, que movimentara os amigos e aliados do diplomata para tentar revertê-la, transparece filtrada na carta que Machado lhe enviou com sua costumeira afabilidade e tato , procurando amenizar as divergências entre Oliveira Lima e Rio Branco.

Machado concordava diplomaticamente com as opiniões revisionistas do autor e expressava sua própria concepção da diplomacia.Evitava enredar-se no embate entre o diplomata e o titular da pasta, apesar dos apelos de cumplicidade que Oliveira Lima lhe fazia ao queixar-se do ostracismo e das atitudes do Ministro. Comprometido com a presença significativa de diplomatas na ABL, e sobretudo, com a de Rio Branco, Machado não estimulou a discórdia e procurou contemporizar as acusações de Oliveira Lima, que se queixava da Venezuela e lançava um desafio:"Daqui hei de sair assim que o Rio Branco, meu excelente amigo, deixar o posto. Dele nada pretendo, mas pretendo alguma coisa do futuro, uma desforra." (Carta de OL a MA, Caracas, 23/5/1905).

Preocupado com a sobrevivência da ABL, calava-se o seu presidente diante da ira do diplomata dirigida ao chanceler, então em pleno apogeu político.Seu "tédio à controvérsia", expresso em *Esaú e Jacó*, dissolvia o gosto pelo litígio de seu correspondente plenamente afinado com a moda das polêmicas que vigorava no

mundo literário e da qual o ajuste de contas era peça fundamental. Machado de Assis estimulava-lhe as atividades literárias e procurava desviar sua atenção das intrigas diplomáticas, lembrando-lhe o livro *No Japão, impressões da terra e da gente* , que dizia reler, bem como discutindo a elaboração do *D. João VI no Brasil.* De seu lado, enviou-lhe *Relíquias de Casa Velha*.

O diálogo em torno da diplomacia estabelecera-se entre os dois escritores pela constante evocação do Conselheiro Aires, que despertava interesse em Oliveira Lima, inclusive pela menção de sua esposa Flora ,lembrança sutil ao autor de *Esaú e Jacó* da coincidência do seu nome com o da principal personagem feminina desse romance. No conjunto das cartas dessa época, sobressai o personagem do diplomata e o anúncio da publicação do *Memorial*.Em 1908, respondendo a Machado o envio do *Memorial de Aires*,[7] Oliveira Lima comentava suas convicções a respeito da diplomacia como instrumento da propaganda, a ser portanto modernizada:"O cons.o Aires do futuro há de ser diferente do seu, que é tão verdadeiro na sua frivolidade ocupada. Não será tão fino, mas não será menos simpático" (Carta de OL a MA, Karlsbad, 28/8/1908).Apesar de a obra ter um diplomata como personagem-título, Oliveira Lima não aprovava o estilo de diplomacia que Aires representava. No necrológio que publicou logo após o falecimento de Machado de Assis não poupou o autor ao apontar a "frouxidão do enredo" do livro - que considerava inferior a *D. Casmurro* - apesar de ressaltar as excelências do estilo, sua originalidade e sedução estética.[8] Esse artigo representa uma inovação no aparato crítico de Oliveira Lima , cada vez menos crítico literário e mais historiador , a cobrar do romancista maior ambientação histórica do enredo.Retomava assim parcialmente as críticas feitas ao Mestre sobre as tramas fluidas, a construção frouxa, a psicologização do modo de ser dos brasileiros, o distanciamento em relação à escravidão. Descobria no *Memorial de Aires*uma obra com personagens não nacionais, mas universais, volteio argumentativo que lhe permitia permanecer na pauta do louvor de confraria.

É, contudo, nas eleições acadêmicas que se encontram informações ainda mais significativas acerca da intersecção dos campos sociais da diplomacia e das letras no espaço de sociabilidade da ABL. Desde sua fundação a ABL abrigava número significativo de diplomatas, contando entre os fundadores Aluísio de Azevedo, Domício da Gama, Graça Aranha, Luís Guimarães Júnior, Magalhães de Azeredo, Oliveira Lima, Salvador de Mendonça. O momento das eleições expressava não apenas disputas entre diversos campos pela representação acadêmica, mas refletia as intrigas e as correntes que retalhavam o Itamaraty e que tinham em Rio Branco um divisor de águas.Para Machado de Assis, o aspecto eleitoral da vida acadêmica era tão significativo que estava sempre presente nas cartas e exprimia o esforço conciliador de tendências. Joaquim Nabuco, seu principal eleitor, tinha posição ainda mais explícita em defesa da representação da mais variada extração social na Academia, concebida pelo político pernambucano como reduto de "notáveis" em amplo espectro que incluía tanto as Forças Armadas como as Artes. Nessa concepção a Academia seria um campo social de natureza aglutinadora em torno de uma unidade nacional que mobilizava . Assim se compreende o empenho de Nabuco , integrado à diplomacia após o ostracismo a que foi relegado com a queda do Império, em patrocinar o almirante Jaceguai em 1903, o qual após várias tentativas, afinal foi eleito em 1907 como representante da Marinha.

A correspondência permite verificar vários desses confrontos, gerados na intersecção dos campos literário e diplomático. Um deles estabeleceu-se por ocasião da eleição de Mário de Alencar, contra a qual Oliveira Lima se manifestou. Sua candidatura patrocinada por Machado de Assis foi logo encampada por Rio Branco, ministro das Relações Exteriores, contra Domingos Olímpio que era seu desafeto e seu subordinado na missão que se encarregara na resolução do conflito de fronteira com a Argentina na região das Missões. A divisão dos eleitores constituíra assim um alinhamento que reproduzia questões internas do Itamaraty[9]. Residindo na Venezuela, Oliveira Lima não deixou de acompanhar as articulações controvertidas deste pleito, votando em Domingos Olímpio. Inconformado com a vitória do candidato apoiado por Rio Branco, manifestou-se abertamente, e é possível que sem o saber, contra seu principal articulador.Revela-se assim um confronto direto com Machado , porém ao gosto pelo litígio Machado diplomaticamente opôs o desejo de concórdia encaminhando a conciliação que permitiu a ambos permanecerem em relações amistosas. A resposta do presidente consistiu em ignorar as críticas diretas, apenas respondendo com o silêncio que correspondia a uma censura ,e convidando o historiador-diplomata para a posse de Mário de Alencar. Tecia com os confrades a trama do quadro acadêmico no qual a presença do Ministério das Relações Exteriores sem dúvida contava .

A eleição de Artur Orlando propiciou novo confronto. O escritor pernambucano publicara a obra *Pan-Americanismo* (1906), com a qual participava do debate central das diretrizes da política externa brasileira na época e o fêz em posição próxima à de Oliveira Lima que condenava a excessiva aproximação de Rio Branco com os Estados Unidos.Essa afinidade na política e a oposição à candidatura de Assis Brasil que novamente se anunciava motivaram Oliveria Lima a patrocinar a candidatura de Artur Orlando, eleito em 1907 apesar de resistências no campo diplomático,.A recepção de Artur Orlando ficou a cargo de seu patrocinador, Oliveira Lima, cujo discurso teve como mote a diplomacia.A eleição de Lauro Müller, substituto de rio Branco no Itamaraaty, abalou solidariedades . José Veríssimo manifestou a Mário de Alencar sua reação indignada contra a influência do Itamaraty na Academia, que considerava transformada numa seção desse Ministério. A seu ver, o responsável por essa interferência era Rio Branco, que jogava sua influência e

seu prestígio nas eleições acadêmicas. O embates repercutiam as correntes de oposição ao chanceler, que contava com fortes adversários na política interna desde a assinatura em 1903 do Tratado de Petrópolis que solucionara a questão do Acre.

Portanto, a ABL, apesar de concebida para permanecer um reduto intelectual afastado dos engajamentos políticos e das ingerências institucionais não logrou permanecer nessa proposta porque os campos sociais são interligados e o pertencimento é sempre múltiplo. O campo diplomático, por abrigar muitos escritores, tendeu a procurar intersecção com a ABL onde se não obteve hegemonia, ao menos conseguiu estabelecer uma ampla penetração do poder estatal em seus diversos desdobramentos pela presença de membros do corpo diplomático na instituição. Constituiu assim uma arena da hegemonia pela manipulação da consagração no mundo das letras como recurso de visibilidade e legitimação do Estado em sua proposta de organização da nação republicana.

Notas

1. Pesquisa realizada com apoio da FAPESP.

2. Pierre Bourdieu, *O poder simbólico*, Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil, 1998.

3. Jean-Michel Massa, La Bibliothèque de Machado de Assis, *Revista do Livro*, 6, 1961, Rio de Janeiro, INL: 195-238.

4. J.M. Machado de Assis, "Oliveira Lima: Secretário d'El-Rei", in: *Obras* Completas, v.III, Rio de Janeiro, Aguilar, 1959.

5. Oliveira Lima, "O último romance de Machado de Assis", *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21/11/1904.

6. M. de Oliveira lima, *Vida diplomática*, *Jornal do Recife*, 2212/1904.

7. Carta de MA a OL, Rio, 1/8/1908, transcrita em Josué Montello, *Memórias póstumas de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997 e em Machado de Assis,*Correspondência*, São Paulo, Jackson, 1953 .

8. M. de Oliveira Lima, A morte de Machado de Assis,*O Estado de São Paulo*, 13/11/1908.

9. Luís Viana Filho, *A vida de Machado de Assis*, p. 257.Rio de Janeiro, José Olympio, 1989, 3.a ed.

Delírios Tropicais
Uma viagem do descobrimento em
***A Majestade do Xingu,* de Moacyr Scliar**

Valéria S. Medeiros
PUC-RIO

Segundo Ana Maria Belluzzo, "o interesse que a contemporaneidade encontra no reexame da contribuição dos viajantes que passaram pelo Brasil é um reconhecimento de que eles escreveram páginas fundamentais de uma história que nos diz respeito. Uma grande motivação para estudar (...) a literatura de viagem dos cronistas europeus está na possibilidade que oferecem de rever o Brasil"(BELLUZZO:1994,13).

O relato da experiência de estrangeiridade do narrador de *A Majestade do Xingu,* de Moacyr Scliar, apresenta-se assim, como um terreno fértil para a discussão de questões atuais, como aquelas que surgem com a proximidade da celebração do quinto centenário da descoberta do Brasil , suscitando a reflexão acerca das trocas culturais que se sucederam entre a Europa e a América a partir das grandes navegações dos séculos XV e XVI. No romance, confrontamo-nos com uma espécie de nova viagem do descobrimento da América: a do emigrante russo na década de 20, que com sua experiência perceptiva de estrangeiro, vê um Brasil deslumbrante. Na bagagem, traz os relatos das viagens de aventura para o Novo Mundo, cujas imagens produzidas pelos viajantes participam da construção da identidade européia, apontando para "os modos como as culturas se olham e olham as outras, como imaginam semelhanças e diferenças, como conformam o mesmo e o outro" (idem,13). Ao desembarcar em terra brasileira às vésperas da Semana de 22, marco do movimento modernista que, ao inaugurar uma nova etapa da reflexão sobre o Brasil reinterpretava o passado em vez de encerrá-lo, este viajante tem seu olhar moldado por esta geração que contou e pensou o Brasil.

Mário de Andrade oferece no artigo "Lasar Segall" (1943), uma narrativa onde, ao vermos o europeu, constituído na figura do pintor russo, podemos rever o Brasil. É possivel identificar na crítica da obra segalliana um choque semelhante àquele produzido pela chegada do narrador de Scliar ao trópico deslumbrante. A partir dos relatos das experiências destes dois estrangeiros, que propõem em última instância uma inversão de mão da metáfora antropofágica oswaldiana, é possivel perguntar: quais são os brasis destes viajantes ? Como estas culturas se olham ? Quem é o mesmo e quem o outro ?

Visões do Paraíso

Quando *A Majestade do Xingu* começa, seu narrador está no leito de uma UTI. É de lá que narra a história de Noel Nutels, médico sanitarista dedicado à causa dos índios do Xingu, cobrindo várias décadas da história do Brasil. O fato é que os dois judeus chegaram ao Brasil ainda meninos, fugindo dos pogroms russos, no navio *Madeira.* Separam-se ao chegar na nova terra, mas o narrador continua obcecado pelo amigo de viagem. Enquanto Nutels, dono de uma personalidade exuberante, torna-se conhecido tanto no meio científico quanto ativo na vida política do Brasil, resta ao narrador o destino medíocre de comerciante no Bom Retiro, onde atrás do balcão empoeirado do bazar *A Majestade*, irá passar longos anos lendo compulsivamente, enquanto acompanha e registra, à distância, a trajetória do médico. A aparente opacidade deste narrador diante do brilho de Nutels revela, no entanto, uma engrenagem fascinante: dono de uma imaginação febril, ele consegue em sua imobilidade formular elocubrações instigantes.

O ano é 1921, e o momento em que conhece Noel Nutels é o embarque no navio que os levará ao Brasil. Na bagagem, imagens edênicas de exotismo, beleza e abundância que recebera ainda na aldeia russa e que lhe permitem vislumbrar o Brasil como um paraíso terrestre onde é fácil perder-se. Nos panfletos que a família recebera,

> havia um desenho que ficou gravado em minha memória. Sob um céu azul um homem trabalhava a terra com uma enxada. Ao fundo, árvores - laranjeiras. E aí vem o detalhe que mais nos impressionou. O chão estava juncado de laranjas, doutor (...) O que importava, o que nos encantava, era a abundância de laranjas; laranja na Rússia era coisa rara. (...) Mas naquele lugar, o Brasil, havia laranja à vontade; e banana, e tudo de bom que se pudesse imaginar. (...) Minha mãe era uma das mais entusiasmadas, queria que partíssemos imediatamente, a Rússia é um inferno, dizia, o Brasil é um paraíso. (p.16)

Diante das promessas de fartura e prosperidade de descrições que lembram em muito o tom superlativo da literatura colonial no Brasil, alguns hesitavam; outros contudo, já haviam partido, como Salomão Nutels, pai de Noel. Este termina por radicar-se em Laje do Canhoto, Recife, "um lugar de gente risonha e de fala mansa, um lugar onde a vida era calma. (...) Vida doce, literalmente: era uma terra de açúcar, aquela. Ali plantava-se cana: ali escorria, no engenho, a garapa generosa da qual era extraído o açúcar. Ali as abelhas

faziam festa; as abelhas e Salomão Nutels" (p.20).

Ainda no navio, o narrador alimenta sua imaginação com as histórias de exotismo e mistério dos marinheiros e na chegada, finalmente, tudo o que tinha ouvido materializa-se em puro deslumbramento:

> Todo o cansaço da viagem desapareceu naquele instante, dando lugar a um arrebatamento sem limites. **Sim, o Brasil era mesmo o paraíso do qual falava o marinheiro russo; e as belas ilustracões do folheto do ICA não eram apenas produto da imaginação de um artista entusiasmado, correspondiam à realidade**. (...) Noel gritava e abanava para os pescadores, que, sorrindo, abanavam também. Um deles ergueu no ar um grande peixe - as escamas rebrilharam ao sol - como se dissesse, olhem estrangeiros, vejam como é generosa a natureza aqui, os peixes se multiplicam sem cessar, as frutas caem das árvores, ninguém passa fome. (p.46-47, grifo nosso)

Na chegada ao trópico estonteante, terra infinita e generosa, "em tal maneira graciosa que" informa Pero Vaz de Caminha em sua *Carta*, "querendo aproveitá-la, tudo se dará nela, por causa das águas que tem", este estrangeiro , confirma e assimila o tom superlativo das descrições que constituem seu repertório de imagens do Brasil, inaugurando a sua própria crônica da descoberta.

Tempo de Perdição

No embarque no navio *Madeira,* uma homenagem à ilha portuguesa, o narrador identifica uma "simbólica coincidência: de certa forma refazíamos a viagem dos navegadores portugueses, Cabral e os outros" (p.10). Como eles, faz-se ao mar para fundar um mundo novo para si, buscando uma experiência autêntica, ou "a construção de um mundo realmente inédito", uma vez que a América, "foi construída a partir de uma radical experiência de ruptura: o homem novo, que pelas navegações parece incompatibilizar-se com as suas próprias raízes, promete a si mesmo um mundo totalmente outro" (BORNHEIM: 1998,13).

Ao descrever o *Madeira*, na verdade um cargueiro adaptado para o transporte de imigrantes, o narrador pergunta ao seu interlocutor imaginário: "**O senhor conhece aquele quadro do Lasar Segall, *Navio de emigrantes*** ? Aquele quadro que mostra pessoas amontoadas num convés, pessoas de olhar triste? Era exatamente aquilo" (p.10, grifo nosso). Nesta reelaboração do painel de Segall, a estaticidade da massa de semimortos denuncia, a violência de que esse "emigrante-carga" é vítima, "com todo o seu passado e a saudade, com todas as interrogações viageiras - essa carregação humana que tanto poderá ser a caminhada bíblica, as migrações pré-históricas, como um navio negreiro, como os atuais comércios de homens e expulsões de homens e expulsões de homens, tudo o mesmo"(ANDRADE:1975,62).

A identificação por parte do narrador com o quadro de Lasar Segall tem ainda função de antecipar o momento modernista que irá moldar o olhar que este *navegador* lança sobre a *terra brasilis* e também evocar a imagem daquele pintor judeu-russo que, para Mário de Andrade apresenta naquela "época dispersiva e angustiadamente pesquisadora da arte, (...) o exemplo raro do artista à procura da realização pessoal" e cuja experiência artística tem como momento mais curioso "a aventura brasileira" (ANDRADE:1975,50). Em nota que segue o estudo de Mário de Andrade, no catálogo da exposição de Lasar Segall, o pintor emerge da crítica da pintura moderna do autor como o paradigma do estrangeiro que inverte a mão da metáfora antropofágica oswaldiana,

> pois foi ainda auscultando a vida brasileira (a fase paisagística de Campos do Jordão) que Lasar Segall pôde melhormente definir e exercitar a sua qualidade plástica e alcançar a plenitude da fase atual. **Mas na realidade o encontro do pintor com a terra do Brasil, em 1923, foi um choque violento e desnorteador. A terra se mostrou por demais cruel para com o europeu que se entregara a ela, e como a fêmea do louva-a-deus devora o macho, pretendeu devorá-lo também.** (ANDRADE:1975,50).

O painel *Navio de emigrantes* será desta forma, para Mário de Andrade, um dos representantes de um período de superação do artista, em que "essa noção íntima da dor, essa atração compassiva por tudo quanto é comovente fará Lasar Segall superar a magia da terra e abrandá-la em humanidade. E sempre ainda na expressão da terra do Brasil que o artista vai se reencontrar, mas num verdadeiro trabalho másculo e paciente de domesticação" (idem, 55).

Semelhante processo desencaminhador é experimentado pelo narrador de Scliar. O choque da diferença entre a paisagem que traz consigo e a exuberância daquela que lhe é exterior , produz uma *Paisagem Brasileira*[1], traduzida em descrição de tom *moderníssimo:*

> Eu estava no Brasil, e o que via? Via as cores do Brasil. Deus, que cores. Que verdes. Que amarelos. Que encarnados. Que azuis. A Rússia era a terra do cinza, o cinza dos longos invernos, o cinza das casas; um cinza que correspondia à nossa paisagem interior. Mas o que eu tinha diante de mim era uma orgia de cores, uma profusa, esfuziante aquarela que chegava a me deixar tonto (p.50).

Sob o impacto do deslumbramento pela cor tropical que lhe incendeia a imaginação, transparece a promessa de um período de desequilíbrio, em que o encanto da terra parece devorar também este estrangeiro, fascinado pelo exótico e pelo característico.

O momento em que o viajante do *Madeira* atende ao chamado da terra brasileira marca também a descoberta da precariedade das relações que se estabelecem nas viagens: "Eu ainda não sabia, mas a viagem tinha terminado. Noel despediu-se dos rapazinhos com um aceno e me seguiu. Pela primeira e última vez, seguiu-me" (p.53). Afinal, "relações feitas em viagens são necessariamente muito efêmeras. Tudo o que podem esperar é um encontro momentâneo com alguém que lhes ajude na busca de si mesmos. Do mesmo modo que se aproximaram eles se separam" (PEIXOTO:1997,153).

Efetivamente, os dois meninos irão assimilar de maneiras diferentes, as raízes do Brasil. Quanto à Noel, "parecia contrariado. Dei-me conta: para ele eu ficara para trás, como o shtetl, como o cemitério em que se escondera: (...) tudo passado. O presente estava ali: os garotos, o céu muito azul, as casas de cores vivas. O passado eram os judeuzinhos da Rússia. O presente eram os brasileiros. Os góim" (p.53). Enquanto Nutels entrega-se ao chamado da terra, o narrador não se permitirá perder-se tão facilmente nos descaminhos da voluptuosidade e desperdício que tem diante de si.

Estrangeiras Imagens

Quando decide não fixar residência em Laje do Canhoto e levar a família para São Paulo, separando definitivamente o filho de seu querido amigo Noel, o pai do narrador passa a vender gravatas "de cores alegres como as cores do Brasil" no centro de São Paulo. Certificava-se, porém, de que poderia oferecer "também algumas gravatas discretas" para aqueles a quem, como ele, "incomodava a aquarela tropical, que suspiravam por um pouco mais de cinzento, por um pouco mais de ordem, um pouco mais de organização, um pouco mais de contenção, **um pouco mais de Europa, em suma.** (p.59, grifo nosso). Este tipo de estrangeiro, melancólico, "não se consola é por ter abandonado uma época da sua vida. O paraíso perdido é uma miragem do passado que jamais poderá ser reencontrada" (KRISTEVA:1994,17). Enquanto apregoa gravatas baratas, ele lamenta a *Aldeia russa*[2] e os tons cinzentos dos tempos europeus que deixou para trás, recusando-se a sucumbir ao colorido dionisíaco do luxuriante trópico, que tanto encantara seu filho.

A educação deste último inicia-se, não por acaso, em 1922, naquele "ano glorioso, ano do centenário da independência, ano da Semana de Arte Moderna" (p.64). Este personagem duplamente limítrofe - como estrangeiro é um ser de fronteira ao mesmo tempo que olha permanentemente para o passado, preso à literatura que lhe forneceu as imagens de Brasil ainda na Rússia (o século XIX, e portanto o Romantismo), enquanto vivencia o momento presente - metaforiza o paradoxo enfrentado pela própria geração modernista , assumido mais explicitamente por Mário de Andrade.

Este estrangeiro encontrará como forma de fixar raízes a assimilação da cultura que não é a sua; este "não-pertencimento" inerente à sua condição "indica uma liberdade cujo fim último reside na conquista da sabedoria" (CARVALHO:1998,29), que no caso deste personagem se dará, primeiramente, pelos textos de informação do século XVI, principalmente os escritos catequéticos de José de Anchieta, por quem nutre incontida admiração.

Informa-se sobre o canibalismo ritual precisamente na origem de todos os relatos sobre o Brasil, a memória do viajante alemão Hans Staden que fundaria a nossa literatura de viagem e cuja importância reside mais na "permanência das imagens e dos conteúdos primordiais que narra por ocasião de sua estada entre os índios brasileiros" do que no fato de ter sido o primeiro, pois, "como o inconsciente, que age silencioso sobre os atos humanos, o texto ilustrado que Staden faz publicar por ocasião do regresso de sua viagem funda a memória do Brasil e marca os viajantes dos séculos XVI e XVII" (BELLUZZO:1994,44).

Assim, a palavra *antropofagia*, que no *Manifesto Antropófago* foi lançada "para ferir a imaginação do leitor com a lembrança desagradável do canibalismo" (NUNES:1978,25), atinge em cheio a imaginação do narrador, obcecado pelas "ressonâncias mágicas e sacrificiais" que a imagem evoca:

> havia uma certa identificação, se não atávica, pelo menos psicológica. O que era eu, doutor, senão um canibal em potencial, capaz de devorar, ainda que metaforicamente, as pessoas a meu redor? Não podendo fazê-lo eu me atirava à galinha assada (...) arrancando coxas e asas, devorando tudo. Assombrada, e ao mesmo tempo feliz com o meu apetite - eu sempre fora um inapetente - mamãe comentava com papai, olha como ele come bem, decerto é porque passou fome na Rússia, agora está se desforrando. Pobre mamãe. Mal sabia que tinha um selvagem por perto. Um selvagem capaz de apavorar até mesmo o manso jesuíta José de Anchieta. (p.69)

Enquanto manifesta o desejo de devorar a cultura brasileira, da qual a galinha é metáfora, o narrador rejeita, a exemplo da repressão da antropofagia ritual pelos Jesuítas, as suas próprias fabulações, onde livre de qualquer fronteira ou limite ele ressemantiza os textos que lê nas histórias que cria, como a que envolve o destino do braço amputado de seu pai, atropelado por um bonde.

Da leitura obstinada deste e de outros textos no silêncio preguiçoso do balcão da loja enquanto acompanha pelos jornais e revistas a trajetória brilhante de Nutels na vida política brasileira em defesa dos índios do Xingu ("leio muito, leio Alencar, leio Franz Boas, leio Darcy Ribeiro") , resulta uma relação intransitiva com a cultura brasileira, uma vez que "a prática é mais importante que a teoria e você [Noel] tem a prática, eu não" (p.188). A promessa de devoração cultural do momento em que iniciara sua educação não se realizou; continuava sendo o mesmo menino russo do *Madeira,* agora entrincheirado no balcão da loja do Bom Retiro:

> Nossos caminhos se haviam mesmo separado; ele agora estava no meio do mato, eu na loja. Eu sentado, imóvel. Lendo, imóvel; ou - imóvel - olhando para a porta. ãs vezes pensando, imóvel. Às vezes, imóvel, lembrando o passado; ou imóvel, devaneando. Mas imóvel, sempre imóvel (p. 180).

Tigres Assimilados

A imobilidade do narrador de *A Majestade do Xingu*, que de alguma forma "continuava morando no shtetl", e que como indivíduo em permanente exílio, "definitivamente sem lugar, a viagem se converteu num movimento permanente e sem fim (PEIXOTO:1987, 44), contrasta nitidamente com a voracidade de Nutels, que realiza, à distância, o projeto de assimilação pela nova pátria do comerciante. O médico entrega-se à terra brasileira, devorando-a e sendo por ela devorado:

> O Noel não parava quieto: ele ia avançando, embrenhando-se mato adentro, cada vez mais dentro do Brasil, cada vez mais brasileiro como a onça, brasileiro como o saci. (..) O Noel estava virando índio. Índio judaico, mas índio. (..) Nossos caminhos se haviam afastado para sempre. (p.101)

Enquanto Nutels transforma e é transformado na experiência brasileira, o fascínio da diferença que embriagara os sentidos do narrador no choque inicial da chegada se esvai. Em seu leito de morte da UTI, como sempre delirantemente imaginativo, vê-se em seu pogrom derradeiro, sendo encontrado pelo chefe do bando. Em seu delírio, deseja ter-se permitido transformar-se também, deixar de ser o menino russo do shltel e se vê sendo esmagado, e desejando poder ao menos afundar, sumir "na terra, na generosa terra brasileira, mas não, a terra resistia, teimosa, não era a macia areia da praia ou a do Xingu, era uma terra dura, seca, uma terra que o ectoplasma dos índios não tinha impregnado, uma térra pétrea" (p.210).

A história, que só foi contada porque "é um pouco, muito pouquinho, a história de Noel Nutels, o médico dos índios" (p.210), permite uma última identificação com aquele outro judeu-russo, Lasar Segall, que após um período de desperdício perdulário da condensação plástica na paleta de cores voluptuosas dos trópicos, "é sempre na expressão da terra do Brasil que irá se reencontrar" e readquirir, "aquele ideal de concentração plástica e expressiva da fase européia, mas outra força interior de lógica, outra dignidade de formas" (ANDRADE: 1975,56). É no Brasil, onde Segall encontrou a tão procurada expressão total da vida, que seu caminho vanguardista completa-se, revelando através de suas obras, a riqueza da cultura brasileira.

O pintor estaria assim para Nutels, o "índio judaico" de Moacyr Scliar , "tigres assimilados" na floresta brasileira, metáforas do estrangeiro devorador/devorado, unidos pelas "recordações, do exílio e da esperança. E enviados para o Brasil, onde iraras pulam, cascavéis chocalham, onças, jaguarandis, tatus-pebas, peixes-bois e tigres, pois não! tigres também se assanham, inda por cima vieram adquirir essa coisa tristonha e desagradável que de portugueses herdamos: a saudade" (ANDRADE: 1944, p77). Em suas experiências é possivel reencontrar o mito de todas as viagens e todos os viajantes, dimensionando a aventura da descoberta da alteridade no que ela tem de universal e atemporal.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins, 1975.

_____ . *Amar verbo intransitivo.* Rio de Janeiro: Villa Rica, 1944.

BELLUZZO, Ana Maria de M..(org) *O Brasil dos viajantes*. volume 1. Metalivros, 1994.

BORHEIM, Gerd. *O conceito do descobrimento*. Rio de Janeiro: UERJ, 1998.

CARVALHO, Edgard de Assis. "Estrangeiras imagens". In: *O Estrangeiro*. São Paulo: Escuta, 1998.

KRISTEVA, Júlia. "Tocata e fuga para o estrangeiro". In: *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

NUNES, Benedito. "Antropofagia ao alcance de todos". In : ANDRADE, Oswald de. *Obras completas VI. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias.* Manifestos, teses de concurso e ensaios. 2ª. ed. Rio de Janeiro:

Civilização Brasileira, 1978.

PEIXOTO, Nelson Brissac. "O estrangeiro". In: *Cenários em ruínas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SCLIAR, Moacyr. *A Majestade do Xingu*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Notas

1. Quadro homônimo de Lasar Segall de 1925.

2. Quadro homônimo de Lasar Segall,1912..

Dialogismo e Alegoria no *Sítio do Picapau Amarelo*[1]

Adriana Cerdeira
Beatriz Andreiuolo

A primeira idéia para esse trabalho surgiu quando, no desenrolar da pesquisa desenvolvida na PUC-Rio, percebemos uma nova possibilidade de encarar a infância atual desprendendo-nos de uma visão maniqueísta e nostálgica, que defende a idéia de que a infância de hoje, por conta do progresso tecnológico e das transformações nas estruturas sociais (especialmente o consumo), é "pior" do que a de outrora. Tampouco adotaríamos a postura inversa: *"as crianças de hoje são tão mais espertas!".* Notamos que para abordagem de tal assunto seria necessário um olhar *sereno*[2] que não qualificasse uma infância como melhor do que a outra, mas sim, que as percebesse como diferentes: cada uma, a seu modo, participa e constrói a história e a cultura de seu tempo.

Qual seria, então, o lugar da infância no mundo contemporâneo? Que lugar os adultos reservam para essa infância? Como falar dos encontros e desencontros entre adultos e crianças?

Pensando que as teorias psicológicas sozinhas não respondem a essas perguntas, preferimos recorrer à Literatura, especificamente à obra de Monteiro Lobato por ser ele um autor que propicia um encontro entre mundos diferentes (infância de ontem e de hoje, infância e vida adulta), privilegiando a alteridade e as relações dialógicas.

Desta forma temos a intenção de, ao traçar o percurso da criança, verificar de que forma ela foi capaz de construir uma história que fosse realmente sua, uma história capaz de separá-la do adulto, e marcar com isso uma singularidade. Com a proposta de percorrer esse caminho sabemos que é necessário nos prepararmos para todos os seus desvios, uma vez que não encontraremos uma reta sequer que não venha a ser surpreendida por alguns tropeços - desses que nos levam a mudar de rota e, dessa forma, nos permitem escrever uma nova história. E o fio condutor desta análise será a obra de Monteiro Lobato.

Foi retomando a leitura de alguns de seus livros que nos deparamos com material riquíssimo para abordar a questão da descoberta e do uso da linguagem pelas crianças. Primeiramente podemos pensar nas histórias e fábulas contadas pelo autor que, ao narrarem o dia-a-dia da vida de uma família, misturam a fantasia à realidade, e o fazem de uma tal maneira que a fantasia não parece destoar, pelo contrário, é ela que dá o tom.

A intertextualidade que se verifica claramente na obra de Lobato, onde se misturam fantasia, fábula e mitologias a realidades históricas do Brasil e do exterior, faz com que seja possível transmitir um conhecimento contemporâneo de forma menos autoritária, uma vez que este é reavaliado a partir de muitos olhares, concordantes ou não, a partir de muitas vozes que trazem consigo a marca dos lugares de onde falam. Tudo o que se diz no espaço do texto lobatiano é enriquecido a partir dessa pluralidade, pois passa por um crivo que é alteritário. O que vemos presente é a interação de dois mundos, um real e outro imaginário, mas que estão de tal forma fundidos na *realidade* do sítio, que ele seria como uma espécie de *espaço intermediário* entre um consciente (mundo real) e um inconsciente (mundo da fantasia). E, como nos diz E. Yunes, "dessa interação entre os desejos inconscientes e a realidade consciente nasce o indivíduo descondicionado e a harmonia que vemos realizada no Sítio do Picapau Amarelo"[3].

Trataremos então de um cotidiano especial, que envolve num mesmo contexto crianças, adultos, animais e bonecos. Buscaremos desvendar as relações que se estabelecem dentro deste vasto grupo, os papéis que cada um deles possui, os papéis que vão conquistando ao longo da trama e que, portanto, fazem com que tais personagens sejam complexos, não previsíveis, e que, à medida que se vão desenvolvendo, interagindo com o espaço e com o grupo, vão também, aos poucos, tornando-se autores de suas próprias falas, que não estão pré-determinadas.

A identidade dos personagens do *Sítio do Pica Pau Amarelo* está sempre em construção pois parte de um diálogo constante entre gerações (e espécies!). É nesse sentido que procuraremos trabalhar a importância da linguagem, que é aquilo que caracteriza e marca o homem, e que, portanto, é o meio através do qual o sujeito pode se implicar em algo, ser autor de transformações e construir uma história.

Ao iniciarmos esse trabalho não sabíamos o que nos aguardava e nem aonde iríamos chegar. Uma idéia que nasceu dos estudos que vínhamos fazendo sobre a infância: sobre sua forma de representação, sua fala, sua autonomia, enfim, sobre a inserção desse sujeito-criança na sociedade contemporânea. Um trabalho que se transformou inúmeras vezes em uma viagem pessoal: visitamos diversos lugares, diferentes épocas que já começavam a se esfumaçar, a fazer mais parte de um passado do que de nosso presente.

Quando nos vimos prestes a embarcar nessa aventura, achamos que deveríamos levar conosco, para além de nossa bagagem particular, a literatura, a filosofia e a psicologia. Viagem de buscas, confusa muitas vezes, mas necessária. Viagem de descobertas nas áreas humanas e de redescobertas em nossas produções individuais. Viagem de encontros, fantástica, como uma *Viagem ao Céu.*

O trabalho, porém, nunca se resumiu somente a uma coleta de dados, a uma pesquisa histórica a respeito da evolução do reconhecimento da infância pelo adulto. Falávamos disso sim, mas também de como essa criança do passado - confinada a um não lugar, sequer merecedora de representação - ainda estava presente hoje: adaptada, mascarada com as tecnologias contemporâneas, mas presente ainda. Reflexão histórica, reflexão política, reflexão subjetiva.

Não há como falar de crianças sem pensar na criança que fomos. Ela está em nós, latente, muitas vezes adormecida, mas esperando para ser acordada… e, quem sabe, um dia, um lindo príncipe montado em seu cavalo branco não chega para despertá-la? Foi pensando nisso, unindo o que estudamos com o que lemos, com o que um dia nos significou muito e hoje ecoa em nossos ouvidos, chamando-nos novamente para perto dessa questão, que resolvemos escrever sobre a infância de amanhã, de hoje, de ontem… sem ordem. Falamos de infância, logo não podemos impor um rigor, uma linha de desenvolvimento.

A criança está na história, mas se quisermos fitá-la ou encontrar com ela, devemos tentar seguir seus saltos, como num jogo, como se brincássemos: *pique esconde*, *amarelinha*, *pular corda*, *corrida*, *estátua*. A infância se constrói nesse ritmo, indo e vindo, ora sim, ora não. Não pode ser aprisionada. É livre. É subjetiva. É a infância de que lembramos. É nossa também.

*

Estamos tão acostumados a ver e a falar de crianças que hoje qualquer estudo sobre a infância merece cuidado muito especial. Não pelo seu desconhecimento mas justamente pelo excesso de conhecimento que há sobre o assunto. O contato e a intimidade nos dão a falsa impressão de um conhecimento pleno, que já se esgotou, e isso nos leva a um arriscado acomodamento de conceitos e de visões.

A infância, ao longo de sua história, teve sempre seu espaço definido pelos adultos. De uma *criaturinha sem alma* ao pequeno homem, até ser olhada como criança, ela passa do completo descaso ao estatuto de *objeto da ciência.* Assim, o lugar da infância foi sendo construído e modificado através do tempo. Em geral quando comparamos o tratamento que se deu ao que atualmente se dá às crianças, compartilhamos um sentimento de alívio e buscamos condenar o desinteresse e a indiferença de outrora, em contraponto com o desenvolvimento de teorias e estudos que em nosso dia-a-dia nos ajudam a perceber a importância desse ser recém chegado.

O que não nos perguntamos é se a criança é realmente vista e cuidada de forma a não ser mais percebida como um ser de passagem, confinado a um *não lugar,* que deve assimilar as regras que nós construímos, e se esses diferenciados papéis que adquiriu lhe garantem a vez e a voz ou se tão somente criam um discurso sobre a infância sem a sua fala, impedindo-lhe de ocupar verdadeiramente o lugar de um sujeito social construtor de cultura.

O que buscamos é apostar no intercâmbio e na valorização das diferenças, pesquisando e trabalhando *com* a criança, e não fazendo dela um mero objeto de estudo. O processo dialógico é, nessa medida, aquele que prioriza a construção do diálogo na interlocução, em que tanto a subjetividade da criança quanto a do adulto estão envolvidas, pois nenhuma das duas pode correr o risco de ser descartada por conta de uma homogeneização. Nesse sentido buscamos rever conceitos padronizados, pois sabemos que a fala da criança não pode ser desperdiçada já que ela vem repleta de novos significados que, por ilustrarem seu momento, o que vêem, como pensam, garantem-lhe um peso relevante que vai interferir na *construção* de um novo sentido, na *produção* de uma nova linguagem.

Toda fala é dialógica no sentido que ela vem carregada de um peso cultural que antecede o sujeito. Na fala de cada um de nós se cruzam muitas outras pois, ao falar, nós falamos nosso próprio tempo, nossa cultura, nosso meio social, as leituras que fizemos e as leis sociais que nos formaram. Para Bakhtin quando falamos, agimos ou pensamos, não o fazemos apenas por nós mesmos, mas a partir das marcas de um grupo social: todo signo, inclusive o da individualidade, é social. Nesse sentido o ato da fala, na medida em que é pronunciado, entra no fluxo da comunicação verbal e passa a poder ganhar diferentes interpretações. Aquilo que é dito não pode, pois, ser transmitido como um produto acabado uma vez que, quando é enunciado, está lançado nesse fluxo ininterrupto já habitado por antigas falas e que, certamente ecoará, dando margem à criação de uma outra linguagem que "nunca está completa, é uma tarefa, um projeto sempre caminhando e inacabado"[4]. Logo, o diálogo é mais do que um jogo de réplicas; é a fundamentação mesma da fala de cada sujeito.

Assim, ao invés de considerar o conhecimento do adulto como superior, passaríamos a apostar no intercâmbio e na valorização das diferenças, já que adulto e criança lêem o mundo sob óticas diversas. É

nessa interação, no exercício de interlocução que ambos são capazes de construir um conhecimento novo. Dar voz à criança, permitir a troca dialógica, são gestos que garantem a possibilidade de expressão de um discurso que é ao mesmo tempo singular e coletivo.

No *Sítio do Picapau Amarelo* encontramos coisas surpreendentes que desafiam a compreensão daquele que, através da leitura, for visitá-lo desprevenido ou com expectativas de encontrar apenas um sítio como outro qualquer. De fato esse sítio não é *qualquer* sítio. O que o leitor encontra lá, para além de uma família, é um espaço de reflexão.

Vemos, muitas vezes, reunidos adultos e crianças que, numa troca generosa deixam-se levar, uns aos outros, pela experiência e imaginação de seu comparsa, partindo para uma viagem fantástica, de fantasia sim mas que, por isso mesmo, traz algo de concreto para a relação que estabelecem: a possibilidade de ouvir aquilo que o outro tem a dizer, ou seja, permitir-se *destruir* antigas concepções aprisionadoras e visitar lugares novos, vivenciando situações que não faziam anteriormente parte daquilo que constituía sua história, mas que poderiam vir a ser parte dela de alguma forma e em algum momento, quando os sentidos fossem sendo redefinidos.

Essa *destruição* deve ser lida num sentido benjaminiano, ou seja, é a destruição de uma forma falsa de experiência - que crê na existência de uma verdade única e que é entendida de forma literal, - para que se possam criar novas e diferentes relações com as coisas e com a vida. Benjamin nos fala da necessidade de se ter uma outra leitura que não busque, sob as palavras do discurso, unicamente seu sentido habitual, mas a possibilidade de outras versões. Esta seria a base de um procedimento alegórico que procura descontextualizar aquilo que parece estar fixado e ser intransponível, para inseri-lo em outros lugares onde ganharia novo significado: "cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra"[5]. Nesse sentido a realidade não é única mas sim plural, temporária, alegórica.

No Sítio somos capazes de perceber essa não linearidade, essa ruptura com a compreensão superficial. No entanto, para que se chegasse aí, foi preciso um crescimento, uma reconstrução da realidade capaz de trazer para dentro do racional aquilo que não pode ser controlado: o inesperado. Inicialmente *"Dona Benta era outra que achava muita graça nas maluquices da neta (…) de fato, nunca dera crédito às histórias maravilhosas de Narizinho. Dizia sempre: "isso são sonhos de criança"*[6]. Gradualmente esse julgamento muda, há a *destruição* de uma postura centrada e unilateral, "o que assegura a autenticidade do pensamento dialético"[7], e Dona Benta passa a dar mais ouvidos aos netos e, inclusive, a acreditar que o mundo em que vivem as crianças "*é muito mais interessante do que o nosso*".

Dona Benta suspirou.

- Se este meu sítio não é um sonho, disse de si para si, é então a coisa mais espantosa que o mundo ainda viu.

E beliscou-se para ver se estava dormindo e era sonho. Doeu. Logo não era sonho.[8]

A proposta de um olhar alegórico vem provocar também uma reabilitação da história, quer dizer, faz com que toda interpretação tenha que ser lida a partir dos referenciais de diversos tempos, levando o presente a ser pensado a partir de diferentes momentos tornando-se, pois, passível de novas compreensões. Se o *símbolo* aponta para a eternidade da beleza e para a unidade da palavra , a *alegoria* gera a impossibilidade de se falar em um sentido eterno, em uma identidade essencial das palavras e do ser. Benjamin acreditava que a linguagem queria sempre dizer algo a mais do que aquilo que primeiramente dizia, ela se construía e se reconstruía constantemente, fugindo, assim de um sentido único.

Desse modo seria preciso que a temporalidade e a historicidade fossem preservadas para que significações transitórias fossem construídas, para que de fato cada pessoa, cada coisa e cada relação pudesse ser olhada a partir dos diferentes níveis de significação que se vão alterando *de novo e sempre*.

E nesse percurso, aparentemente incoerente, encontramos a maior de todas as coerências: a possibilidade de o sujeito ser singular, de expressar genuinamente aquilo que ele pensa, aquilo que ele sabe ser já que, como diz Dona Benta, "as idéias são filhas de nossa experiência"[9]; e, assim, não se deixar transformar em um mero repetidor de idéias que tem sua subjetividade fabricada.

Na obra de Monteiro Lobato a Emília aparece inúmeras vezes como questionadora e transgressora, como aquela que através da *palavra* vai subverter o papel da criança construído socialmente. No lidar com crianças observamos que estas se submetem ao diálogo adulto, mas que os lugares ocupados nessa relação não são fixos e podem-se inverter. Emília talvez seja a representante ideal que incorpora esse espírito: de asneirenta, que dizia coisas inconvenientes, ela vai-se transformando em sábia, traçando assim o percurso, a evolução da criança que aos poucos vai ganhando voz e se tornando autora da própria fala.

-... Mas na Inglaterra é diferente. São uma beleza os quartos das crianças lá, com pinturas engraçadas rodeando as paredes, todos cheios de móveis especiais, e de quanto brinquedo existe.

-Boi de chuchu, tem? Indagou Emília.[10]

É justamente através dessa fala da boneca (uma fala própria) que pretendemos constatar a dimensão crítica da infância, muitas vezes encarada como um lugar de passagem no qual o sujeito, ainda inacabado, se constitui num vir-a-ser. Procuramos enfatizar a necessidade de se reconhecer que a criança se constitui na história e na cultura. Ela é hoje, no seu presente. É na interlocução, na produção a dois, onde tanto a subjetividade do adulto quanto a da criança são essenciais, que o adulto se rende à fala sábia da criança e constrói com ela um novo conhecimento.

A criança como ser recém chegado, que encontra um mundo pronto, tem uma compreensão da realidade e uma percepção de mundo diferentes da do adulto. Ela é questionadora e modificadora, pois que desafiando a lógica dominante escapa do enquadramento normativizado, dando um novo sentido a utilização dos objetos, possibilitando uma nova contextualização das coisas. Como se faz um boi de chuchu? Com palitos e chuchu. Mas chuchu é pra comer e não pra brincar... O contraste entre o brinquedo industrializado e aquele produzido pela própria criança está no fato de que o último é fruto de um processo criativo, no qual a criança aparece como autora, enquanto o primeiro vem pronto, vem preencher um desejo. Nesta relação percebemos dois movimentos: o primeiro é aquele que vem de dentro pra fora: o brinquedo idealizado pela criança ganha formas concretas - corresponde ao sonho, ao boi de chuchu da Emília; o segundo trabalha de forma inversa, é o movimento de fora pra dentro e seria o desejo do consumo que incita, que impõe um padrão: o objeto concreto que vai ao sujeito .

- Que maravilha das maravilhas! exclamou Narizinho, de olhos arregalados, sentindo uma tontura tão forte que teve de sentar-se para não cair.

Era um vestido que não lembrava nenhum outro desses que aparecem nos figurinos. Feito de seda? Qual seda nada! Feito de côr - e côr do mar! Em vez de enfeites conhecidos - rendas, entremeios, fitas, bordados, plissés ou vidrilhos era enfeitado com peixinhos do mar. Não de alguns peixinhos só, mas de todos os peixinhos (...) E esses peixinhos-jóias não estavam pregados no tecido, como os enfeites e aplicações que se usam na terra. Estavam vivinhos, nadando na côr do mar como se nadassem n'agua. De modo que o vestido variava sempre, e variava tão lindo, lindo, lindo, que a tontura da menina apertou e ela pôs-se a chorar.

- É a vertigem da beleza! exclamou dona Aranha sorridente, dando-lhe a cheirar um vidrinho de eter.

(...)

O mais lindo era que o vestido não parava um só instante. Não parava de faiscar e brilhar, e piscar e furtar-côr, porque os peixinhos não paravam de nadar nele, descrevendo as mais caprichosas curvas por entre as algas boiantes. As algas ondeavam as suas cabeleiras verdes e os peixinhos brincavam de rodear os fios ondulantes sem nunca toca-los nem com a pontinha do rabo. De modo que tudo aquilo virava e mexia e subia e descia e corria e fugia e nadava e boiava e pulava e dançava que não tinha fim.[11]

Ao dialogarmos com Monteiro Lobato queremos pensar que a criança que se implica como autora, dona do seu desejo, que privilegia suas necessidades essenciais ao invés daquelas que lhes são dadas está, de certa forma, criando um espaço de exercício de subjetividade. A "tontura da beleza" que acometeu Narizinho só pode se dar porque há de fato singularidade no processo criativo, há o espanto do imaginário diante do sonho, da fantasia. O vestido, assim como a criança, está sempre se modificando, nunca é o mesmo, e nesse variar marca sua diferença: "era um vestido que não lembrava nenhum outro". Tal diferenciação começa desde o momento em que é fabricado:

A curiosidade de Emilia veio interromper aquele extase.

> -Mas quem é que fabrica essa fazenda, dona Aranha? perguntou ela, apalpando o tecido sem que Narizinho visse.
> - Este tecido é feito pela fada Miragem, respondeu a costureira.
> - E com que a senhora o córta?
> - Com a tesoura da Imaginação.
> - E com que agulha o cose?
> - Com a agulha da Fantasia.
> - E com que linha?
> - Com a linha do Sonho.
> - E...por quanto vende o metro?

Narizinho, já mais senhora de si, deu-lhe uma cotovelada.

- Cale-se Emilia. Os peixinhos podem assustar-se com as suas asneiras e fugir do vestido[12].

Sabemos que fugir dos padrões fabricados pela sociedade contemporânea é negar o momento em que vivemos, mas reconhecemos também que a criança precisa ter disponibilidade para romper com as significações dominantes, para que, vez por outra, possa vestir-se com o tecido da fada Miragem.

É interessante notarmos como a intervenção de Emília ao perguntar o preço do metro chama a menina à realidade. Mais uma vez a boneca desempenha o papel transgressor : é realmente um vestido lindo, é feito de sonhos, mas tem um preço.

Monteiro Lobato resgata a dimensão crítica da infância. Seus personagens-crianças refletem sobre questões reais e imaginárias e ilustram neste trânsito a própria condição da infância. Neste sentido, vale ressaltar que o conceito de alteridade se aplica à teia de relações de suas histórias: Dona Benta e Tia Nastácia estão tão imersas no mundo fantástico das crianças quanto estas o estão na realidade dos adultos, e nisso não há mesmo qualquer estranheza.

Nessas viagens os personagens do Sítio - adultos, crianças e animais - percorrem caminhos nunca antes permitidos e, portanto, dificilmente percorridos por um integrante de sua *categoria*. A boneca fala, pensa, é astuta, ordena, mais do que isso, lidera. Deixa de ser um objeto que é carregado por outra pessoa e que vive apenas as fantasias dessa outra pessoa. A boneca do sítio não é assim, não admitiria ser assim. Ela é singular e, justiça seja feita, não é apenas uma boneca, mas sim, uma *"criatura-gente"* que *evoluiu de boneca de pano a gentinha* . As crianças, por sua vez, além de fazerem aquilo que toda criança faz e gosta, que é brincar e criar, são incentivadas a entrar por esses caminhos e convidar os demais para compartilhar de suas descobertas e pensamentos. As crianças do Sítio não têm papéis sociais fixos. Ao contrário, transpõem esses lugares a toda hora, subvertem a lógica estabelecida sem culpa: ora são crianças num sítio, ora são príncipes e princesas em seus reinos. Ora aprendem com a fala madura dos adultos, ora os levam a refletir sobre aquilo que estes já julgavam entendido.

Assim, nesse Sítio tanto as crianças quanto os bonecos deixam de ser objetos para serem, como os adultos, sujeitos com voz, autores no mundo de sua própria história.

Bibliografia

BENJAMIN, A. & OSBORNE, P. (1997). *A Filosofia de Walter Benjamin.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

CASTRO, L.R & JOBIM E SOUZA, S. (1998). Pesquisando com Crianças. *In: Revista de Psicologia Clínica, nº 09.*

GAGNEBIN, J.M. (1994). *História e narração em Walter Benjamin.* São Paulo: Editora Perspectiva.

JOBIM e SOUZA, S. (1996). Sujeito, linguagem e verdade nas palavras imagens de Walter Benjamin e Mikhail Bakhtin. *In:* MOTTA, M.E. & FÉRES-CARNEIRO, T. (org.) *A psicologia em contexto.* Rio de Janeiro: PUC, Dep. de Psicologia.

KONDER, L. (1988). Walter Benjamin - *O Marxismo da Melancolia.* Rio de Janeiro: Campus.

LOBATO, J.B.M. (1937). *O poço do Visconde.* São Paulo: Companhia Editora Nacional.

LOBATO, J.B.M. (1945). *Reinações de Narizinho.* 11ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

LOBATO, J.B.M. (1967). *Peter Pan.* 12ª ed. São Paulo: Brasiliense.

LOBATO, J.B.M. (1997). *A chave do tamanho.* 42ª ed. São Paulo: Brasiliense.

PENTEADO, J.R.W. (1997). *Os filhos de Lobato - o imaginário infantil na ideologia do adulto.* Rio de Janeiro: Dunya Editora.

Notas

1. Este ensaio é parte do Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) orientado pela Prof. Doutora Solange Jobim e Souza na PUC-Rio durante o ano de 1999.

2. Termo utilizado por Martin Heidegger em seu texto *Serenidade*.

3. YUNES,E. *apud* PENTEADO, J.R. *Os filhos de Lobato*. p.185

4. JOBIM e SOUZA, S. Sujeito, linguagem e verdade nas palavras de Walter Benjamin e Mikhail Bakhtin. *In: A psicologia em contexto* p.113.

5. Walter Benjamin *apud* KONDER, Leandro. *Walter Benjamin - O Marxismo da Melancolia* p. 28.

6. LOBATO, J.B.M. *Reinações de Narizinho.* p.19.

7. FUCH, E. *apud* Andrew Benjamin e Peter Osborne *in: A filosofia de Walter Benjamin* p.12.

8. LOBATO, J.B.M. *O poço do Visconde.* p.102.

9. LOBATO, J.B.M. *A Chave do Tamanho.* p.11.

10. LOBATO, J.B.M. *Peter Pan.* p.167.

11. LOBATO, J.B.M. *Reinações de Narizinho.* p.15.

12. LOBATO, J.B.M. *Reinações de Narizinho.* p.16.

Diálogo Cultural: Machado de Assis "Lendo Xenofonte"

Profa. Dra. Teresinha V. Zimbrão da Silva
Literatura Brasileira - UFJF

Esta comunicação versa sobre o penúltimo romance machadiano, *Esaú e Jacó*, e constitui-se como parte integrante de um trabalho maior onde procuramos desenvolver sugestões de leitura tanto da crítica americana Helen Caldwell, quanto de Roberto Schwarz. Nosso objetivo é daí conseguir uma possível interpretação para um instigante "enigma" de *Esaú e Jacó*, representado pelo fato do seu narrador, o Conselheiro Aires, tratar-se então não como um "eu", como seria o esperado do gênero memorialista, e sim como um "ele".

O romance *Esaú e Jacó*, publicado em 1904, trás uma Advertência na forma de um prefácio onde o autor verdadeiro, Machado de Assis, entrega a autoria a um dos seus personagens, o conselheiro e diplomata Aires. Neste prefácio, somos informados que a narrativa que estamos prestes a ler seria na verdade o *Último* volume dos sete cadernos manuscritos do *Memorial* deixado por Aires quando da sua morte e encontrado por Machado de Assis que, no papel do editor, tão somente teria decidido quanto a sua publicação. Ora, o argumento do manuscrito encontrado já era bem conhecido na literatura brasileira da *Belle Époque*, o que veio a ser então sem precedentes, é o fato da leitura efetiva das páginas seguintes de *Esaú e Jacó* não confirmar as expectativas motivadas pelo conhecido argumento. Afinal, vemos Machado de Assis entregar a autoria a Aires, contudo não veremos Aires assumir esta autoria. De fato, ao chegarmos ao capítulo XII de *Esaú e Jacó*, intitulado "Esse Aires", temos o narrador, que já sabemos pelo prefácio ser Aires, se auto-introduzindo e para nossa grande surpresa, eis que ele o faz não na primeira pessoa, mas na terceira pessoa, comentando então:

"Esse Aires que aí aparece"[1].

De onde caracteriza-se no romance, um caso extremo de despersonalização autoral, uma excêntrica situação narrativa onde o autor Machado de Assis diz ser tão somente o editor de um "eu" que por sua vez se trata como um "ele".

Mas como já havia notado a crítica americana Helen Caldwell, esta não é uma situação tão excêntrica assim, outros escritores já a haviam adotado antes e dentre estes, o grego Xenofonte, que nas suas memórias intituladas de *Anabasis* também se auto-introduz não na primeira pessoa, mas na terceira pessoa:

There was, you see, a certain fellow in the army, Xenophon by name...[2]

Ora, Xenofonte é justamente o escritor que - o *narrador* Aires nos informa - o *personagem* Aires está lendo. De fato, esta informação comparece no capítulo LXI, intitulado "Lendo Xenofonte". E como já sugeria Helen Caldwell em 1970[3], parece admissível então interpretar o caso da excêntrica situação narrativa de *Esaú e Jacó* como tendo sido inspirada pela leitura machadiana de Xenofonte.

Pois em nosso outro trabalho, de que é parte integrante esta comunicação, aproveitamos a sugestão de Helen Caldwell, atualizando-a, contudo, de um contexto de estudo de influências para um outro contexto, onde adotamos o conceito de *apropriação*. Este surge como uma tentativa de expressar melhor o diálogo entre culturas. Afinal, substituímos a anterior idéia negativa de passividade, contida no conceito de influência, pela idéia positiva de atividade. De um sujeito passivo, influenciado, passamos à inovadora perspectiva de estudar um sujeito ativo, apropriador.

Estudamos então o caso como uma *apropriação* para *Esaú e Jacó* do método adotado no *Anabasis* de Xenofonte. Mais precisamente, consideramos que o autor Machado de Assis colocou o seu pseudo-autor Aires se *apropriando* da excêntrica situação narrativa das memórias de um grego para escrever o *Último* volume do seu respectivo *Memorial* e além do mais consideramos que o bruxo do Cosme Velho até nos deu uma pista sobre o modelo desta excentricidade ao ter colocado Aires lendo Xenofonte.

Por ora, dado os limites desta comunicação, podemos somente adiantar alguns dentre os ângulos então estudados, que é o que passamos a fazer em seguida.

Explicitada a relação entre *Esaú e Jacó* e *Anabasis*, voltemo-nos então para a pergunta: por que, neste prosaico romance brasileiro e neste clássico grego, seus autores vieram a adotar tão excêntrica situação narrativa?

Pois vejamos uma possível interpretação para tão instigante enigma.

Principiemos por notar que o fato do autor não narrar as suas memórias na primeira pessoa, provoca um interessante efeito no leitor: este se torna mais receptivo para acreditar no que está lendo. Afinal, a testemunha imparcial de uma história soa mais confiável e convincente do que o parcial protagonista.

E eis que temos então, em *Esaú e Jacó* e no seu modelo *Anabasis*, duas confissões cujas *autorias estão despersonalizadas, ou ainda melhor, despistadas*: os seus autores, Aires e Xenofonte, situam a si não como protagonistas a narrar com a parcialidade da primeira pessoa, e sim como testemunhas narrando com a autoridade imparcial da terceira pessoa. Conseguem assim uma maior confiabilidade e convencimento do leitor quanto as memórias que estão cada um a confessar.

Mas por que tanto cuidado para parecer confiável e convincente?

Ora, este cuidado todo torna-se explicável quando notamos que estas memórias constituem na verdade despistados auto-elogios. Pois explicitemos isto.

No seu *Anabasis* [4], Xenofonte narra como após a morte do jovem Cyrus, coube-lhe a honra de ser escolhido para comandar as tropas gregas e como sob o seu inteligente comando e habilidade como estrategista militar os seus soldados foram bem sucedidos na retirada de volta à Grécia e isto apesar dos inumeráveis obstáculos que então tiveram que enfrentar. Pois notemos o quanto estas suas memórias constituem na verdade um auto-elogio. Com o seu *Anabasis*, o grego estava construindo um monumento elogioso à sua pessoa, tal como um memorial.

Quanto a *Esaú e Jacó*, foi um lugar comum da crítica machadiana a observação de que Aires planava "superiormente no mundo do romance"[5], sobretudo assim o interpretaram nas décadas de 60 e 70, nomes como Eugênio Gomes e José Guilherme Merquior[6]. Notemos então que esta crítica de fato percebeu e registrou o elogio a Aires contido em *Esaú e Jacó*.

Todavia, o que não pode ser esquecido é que este "mundo" foi construído pelo próprio Aires, personagem definido por Machado de Assis como o autor de *Esaú e Jacó*. E assim, toda descrição de Aires no romance, à exceção da Advertência do editor, constitui na verdade uma auto-descrição. Se o diplomata está posicionado neste "mundo" em um plano superior aos demais personagens é porque nesta posição ele mesmo se colocou.

Portanto, não se trata de um elogio de Machado de Assis a Aires e sim de um auto-elogio do próprio Aires. Lembremos que no papel do editor, Machado de Assis não elogia o finado diplomata e conselheiro, muito pelo contrário, na Advertência lemos antes que Aires "não representou papel eminente neste mundo"[7], tão somente "percorreu a carreira diplomática e aposentou-se"[8].

Em outras palavras, não podemos confiar neste narrador como porta-voz de Machado de Assis. Notemos que estamos aceitando desta vez, a sugestão de leitura do crítico Roberto Schwarz. Este, tendo demonstrado a não-confiabilidade do narrador machadiano para o caso das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*[9], sugeriu em 1990 que esta não-confiabilidade é uma constante em Machado de Assis: "[t]odos os narradores da segunda fase dele são assim"[10]. Pois ao marcarmos uma distância inicial entre os pontos de vista do autor e do pseudo-autor de *Esaú e Jacó*, estamos adiantando, nesta comunicação, uma primeira contribuição para que se demonstre a não-confiabilidade de mais este narrador machadiano.

Afinal, desde já explicitamos que é o próprio Aires, com o seu manuscrito a ser publicado depois da sua morte, quem constrói um monumento elogioso à sua memória tal como se esperaria de um memorial.

Pois dentre as manifestações no romance deste seu auto-elogio, destacaremos a mais explícita. Ora, o retrato que temos de Aires em *Esaú e Jacó* é o de um perfeito *gentleman*, "um belo tipo de homem"[11], discreto, polido, elegante, "com aquele toque de galanteria"[12] e na "botoeira uma flor eterna"[13]. Um homem muito viajado, culto, "dado a letras clássicas"[14], um "espírito fino"[15] e tão mestre na arte de ser agradável em sociedade que era capaz "de agradar a toda a gente"[16]. Em suma, "extremamente cordato"[17], dava mesmo "gosto ouvi-lo e vê-lo"[18] tão perfeitamente cavalheiro ele era.

De fato, o viajado diplomata Aires se auto-retrata em *Esaú e Jacó* na pose do perfeito *gentleman*, dominando com toda a habilidade de mestre – cujo diploma fora obtido em prestigiosa escola européia - as mais sutis estratégias do bom convívio social.

Notemos que no Rio de Janeiro da *Belle Époque*, posar de *gentleman* era a última moda. Afinal, europeizar os costumes era parte do grandioso projeto de europeização da cidade. Assim, ao se auto-retratar nas suas memórias como de todo convincente em tão civilizada pose, Aires na verdade fazia a si um enorme elogio. Ora, brilhar no papel do viajado diplomata que passou a maior parte da sua vida no exterior, sobretudo em

civilizadas metrópoles européias e que por isto mesmo, ao voltar para o contexto provinciano da ex-colônia, veio a ter a sua figura europeizada a se destacar em sua perfeição das demais, tal como Aires se auto-retrata, era de fato um enorme elogio.

Vimos portanto que no "mundo" dos seus respectivos memoriais, o diplomático Xenofonte e o diplomata Aires planam superiormente, cada um no papel mais valorizado no seu "mundo": nos heróicos tempos antigos, o do épico cavaleiro; nos prosaicos tempos modernos, o do elegante cavalheiro. De fato, se no *Anabasis* lemos sobre um hábil conhecedor de estratégia militar da antiguidade clássica, em *Esaú e Jacó* lemos sobre um hábil conhecedor das estratégias mundanas da modernidade burguesa; se o helênico Xenofonte é um homem de guerra que sabe heroicamente movimentar-se em campos de batalha, o aburguesado Aires é um homem de sociedade que sabe comportar-se elegantemente nos salões sociais.

Afinal, nos tempos modernos o heroísmo cede lugar à elegância. Nada da epicidade dos campos de batalha, tão somente o mundanismo dos salões sociais. Sai de cena o cavaleiro antigo para dar palco ao cavalheiro moderno. O auto-elogio épico de Xenofonte no seu clássico *Anabasis* inspira a Machado de Assis, o prosaico romance do auto-elogio mundano do elegante Aires.

Em suma, nesta comunicação, explicitamos uma possível interpretação para o instigante enigma da adoção de uma excêntrica situação narrativa em *Esaú e Jacó*. Ao estabelecermos uma relação entre este romance e o *Anabasis* de Xenofonte, pudemos, por comparação, observar que ao narrar as suas memórias com a autoridade imparcial da terceira pessoa e não com a parcialidade da primeira, os seus respectivos autores conseguem uma maior confiabilidade e convencimento por parte do leitor quanto ao que estão confessando. Um cuidado explicável quando consideramos que estas suas memórias são na verdade elogiosos memoriais - no sentido de serem não apenas confissões mas, como de fato vimos, monumentos em homenagem às suas respectivas pessoas. E eis que esta excêntrica situação narrativa, onde um "eu" se trata como se fosse um "ele", despersonalizando a autoria, interpreta-se como um artifício que teria possibilitado a Aires e ao seu modelo Xenofonte a vantagem de se auto-elogiar e ao mesmo tempo disfarçar a origem (ou *despistar a autoria*) do elogio, que procedente deles mesmos ficou antes parecendo proceder com a convincente e confiável imparcialidade de uma outra pessoa. Tanto parece ser assim que ao terminar uma primeira leitura de *Esaú e Jacó*, os seus leitores têm se convencido da superioridade de Aires "no mundo do romance". Esperamos que este nosso trabalho os desperte para a não-confiabilidade de mais este narrador machadiano.

Notas

1. MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1997, vol. I, p. 964.

2. XENOFONTE. Citado por Helen Caldwell. In: *Machado de Assis: The Brazilian Master and his Novels*. Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1970, p. 155. Na edição disponível do *Anabasis*, trad. J. S. Watson (London, George Bell and Sons, 1880), pode-se ler no início do terceiro livro, p. 76: "There was a man in the army a certain Xenophon".

3. CALDWELL, Helen. Machado de Assis: The Brazilian Master and his Novels. Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1970.

4. XENOFONTE. *Anabasis*. Trad. J. S. Watson. London, George Bell and Sons, 1880.

5. GOMES, Eugênio. "O Testamento Estético de Machado de Assis". In: *Machado de Assis*. Rio de Janeiro, São José, 1958, p. 203.

6. MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: Breve História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1977.

7. MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra Completa*, vol. I, p. 946.

8. MACHADO DE ASSIS, J. M. Obra Completa, vol. I, p. 946.

9. SCHWARZ, Roberto. *Machado de Assis: Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. São Paulo, Duas Cidades, 1990.

10. SCHWARZ, Roberto. "Machado de Assis: Um Debate – Conversa com Roberto Schwarz". *Novos Estudos CEBRAP*, 29, São Paulo, Março de 1991, p. 68.

11. MACHADO DE ASSIS. J. M. *Obra Completa*, vol.I, p. 964.

12. MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra Completa*, vol. I, p. 987.
13. MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra Completa*, vol. I, p. 964.
14. MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra Completa*, vol. I, p. 988.
15. MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra Completa*, vol. I, p. 1024.
16. MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra Completa*, vol. I, p. 1016.
17. MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra Completa*, vol. I, p. 965.
18. MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra Completa*, vol. I, p. 964.

Do centro e da periferia: uma re-leitura de *Laços de Família*

Cláudia Pazos Alonso
Wadham College - University of Oxford

A colectânea de contos *Laços de Família* é sem dúvida uma das obras mais conhecidas de Clarice Lispector como o atestam inúmeras re-edições, traduções e a extraordinária fortuna crítica que a tem acompanhado. A obra é formada por treze contos, seis deles anteriormente publicados em volume em 1952, sob o título neutro de *Alguns Contos*[1]. Visto ter sido, ao que tudo indica, a própria Clarice a responsável pela organização desta nova colectânea, será legítimo presumir que a ordenação dos contos não é contingente, tanto mais que a nova ordenação é substancialmente diferente da que fora adoptada em *Alguns Contos*. De facto gostaria aqui de propor uma leitura dos contos como modulações em torno do tema centro/periferia, desdobrando-se nos pares antagónicos masculino/feminino e dominador/dominado. A relevância da questão do género para uma aproximação da obra de Lispector tem sido amplamente referida, mormente a partir da década de oitenta (onde se destacam as leituras ensaiadas por Héléne Cixous, e mais recentemente os notáveis trabalhos de Marta Peixoto *Passionate Fictions* e Lúcia Helena, *Nem Musa nem Medusa*)[2]. De modo sucinto e seguindo um modelo algo simplista, podemos postular que no âmbito de uma cultura patriarcal, enquanto a mulher ocupa um lugar marginalizado, o homem estará no centro das coisas. Note-se desde já contudo como a própria Clarice matiza subtilmente estes contrastes a preto e branco, dado que um dos fios condutores dos contos é precisamente a questão do poder detido pela mulher no seio da família (contexto esse em que lhe é dado construir um reino de matriarca, como em vários passos dos contos se demonstra).

Convém não esquecer que o período em que estes contos foram elaborados constituiu uma fase da vida de Clarice em que ela, devido as circunstâncias de natureza pessoal, deve sem dúvida ter estado particularmente sensível às dinâmicas do binómio centro/periferia. Em primeiro lugar porque, tendo sido uma das primeiras mulheres brasileiras a ingressar no elenco do jornal *A Noite*, após o seu casamento passa a viver à margem da vida pública, desempenhando, como convém a uma mulher de diplomata, um papel secundário de apoio ao marido. E em segundo lugar porque a sua permanência em países do primeiro mundo, onde o marido esteve em missão, (na Europa a partir de 1944 e nos Estados Unidos entre 1952 e 1960) deve eventualmente ter exacerbado a sua consciência dos constrastes entre centro e periferia.

Se, como não será descabido postular, na óptica de Lispector, a família constitui o centro em torno do qual parece girar a vida da mulher brasileira, a autora ao eleger os laços de família como o seu tema privilegiado, ergue uma crítica impiedosa de dentro, ao mostrar a precaridade da harmonia que esses laços criam. Em 'Mistério em São Cristóvão' por exemplo é-nos dito: 'como o progresso naquela família era frágil produto de muitos cuidados e algumas mentiras, tudo se desfez e teve que se refazer quase do princípio (p.105). Mais ainda, a escritora destabiliza a harmonia fictícia deste centro imaginário, mostrando em vários momentos a frustração que a dedicação exclusiva a tais laços implica para a mulher, a grande sacrificada nesse contexto, não obstante a sua cumplicidade com o sistema. Aliás, sendo precisamente por altura da publicação de *Laços de Família*, que Clarice se desliga do marido tal facto vem realçar ainda mais o valor irónico do título escolhido para esta obra[3].

Tendo em conta que, à priori, os momentos mais salientes numa obra literária são por definição os do princípio, meio e fim, vejamos quais os contos seleccionados para ocupar estes lugares de destaque. O conto que Clarice elege para inaugurar a sua obra, 'Devaneio e Embriaguez de uma Rapariga', é porventura dos mais surpreendentes pela forma como lida com as relações centro/ex-cêntrico. O conto problematiza desde logo a identidade feminina ao se referir à protagonista como 'rapariga', neutro no português de Portugal de onde a personagem é oriunda, mas que no português do Brasil significa prostituta, ou seja, exactamente aquela que vive à margem ou é excluída pela sociedade. Deste modo, ao associar comicamente a identidade da moça portuguesa à de uma prostituta, Clarice rejeita a tradicional distinção entre mulher respeitável e puta, ao mesmo tempo que nos alerta para o facto da mulher, casada ou não, continuar a ocupar um lugar periférico. A personagem caracteriza-se de facto pela sua posição ex-cêntrica a vários níveis: como mulher (cujo nome de Maria Quitéria aliás só é conhecido a partir da sua imagem reflectida ao espelho, facto que aponta para a cisão do seu eu), mas também como imigrante portuguesa no Brasil por exemplo, e pelo seu falar diferente[4].

Este descentramento é ainda visível na trama da própria história que, tal como o título deixa patente, narra dois episódios: o devaneio inicial ao qual se segue alguns dias mais tarde um episódio de embriaguez. Estes pequenos acontecimentos que formam a tessitura do conto (e por extensão da vida da protagonista) são contudo profundamente reveladores. Trata-se de dois estados transgressivos (a embriaguez, de forma óbvia, o devaneio também, facto esse confirmado quando em 'Preciosidade' onde vem qualificado de 'agudo como um crime' p.75). Deste modo, por vias marginais, a protagonista pode assumir temporariamente uma

posição de sujeito falante, que de outra forma lhe parece estar vedada, posição que passa pela consciencialização e reconciliação com o próprio corpo. Com efeito é a consciência do corpo, repetidamente comparado ao de uma grávida, que lhe dá a segurança de falar (a torto e a direito), embora as palavras 'pouco tinham a ver com o centro secreto que era como uma gravidez' (pp.10-11). Ou seja, a força que irradia do corpo fomenta o dom da palavra mas não se esgota com ela. E é esta força vital, mesmo assim intermitentemente nauseante, que no final da história permite a plena descontrução do significado de rapariga, quando a protagonista, no seu riso transgressor mas reconciliada consigo mesma, se refere a si própria como 'cadela'. Já os contos que se seguem (os célebres 'Amor' e 'A Imitação da Rosa') reflectem de forma seguramente menos optimista a aprisionamento da mulher no quadro da domesticidade, posto que qualquer fuga mental é incompatível com a ordem familiar, culminando na reincidência de uma doença de tipo esquizofrénico na personagem de Laura, sintomaticamente aquela não pode ter filhos[5].

A posição central da colectânea é ocupada pelo conto 'O Jantar'. Significativamente, trata-se do único conto nesta obra que é narrado na primeira pessoa. Mais ainda, é o único conto onde presenciamos um olhar masculino, a problematizar a questão da identidade masculina. É nossa convicção que tal posição de relevo e modo narrativo não são meras coincidências. Na realidade o tema aí abordado problematiza fundamentalmente a questão do poder e da centralidade através dos olhos do narrador, ao mesmo tempo fascinado e repugnado pela imagem do homem maduro que funciona como o seu alter ego. Como fica inscrito no próprio texto, encontramo-nos perante 'um desses velhos que ainda estão no centro do mundo e da força' (p.71). Porém, a potência deste velho também é contudentemente desmascarada como contingente no final da narrativa através do sugestivo assíndeto que o caracteriza como sendo 'esta potência, esta construção, esta ruína' (p.73). A sequência assindética sublinha a arbitraridade do poder, o qual pela sua natureza de construção artificial está inexoravelmente votado a ruir com a passagem do tempo. Se este conto foi eleito para ocupar uma posição de centralidade no seio da colectênea será talvez exactamente pelo confronto que encena entre dois homens de duas gerações diferentes, sendo que o mais novo, ao contrário do mais velho, está disposto a dar livre curso às suas emoções, e agir 'irracionalmente', rejeitando a carne e o seu sangue, ou seja, recusando-se a comungar com a ideologia vigente do patriarcado[6].

Porém, não podemos ao mesmo tempo deixar de observar até que ponto o centro de gravidade nesta colectânea se desloca subrepticiamente para o conto que o antecede, 'A Menor Mulher do Mundo', conto esse assinalado por Marta Peixoto como sendo uma excepção, ao apresentar 'native female power sustained against all odds'[7]. De facto, este conto quer pela sua posição quer pela sua temática parodia e subverte o encontro do centro com a periferia, primeiro através da 'descoberta' da menor mulher do mundo pelo explorador francês, Marcel Pretre, e segundo através reacções dos leitores do mundo ocidental à notícia. O estatuto e nome de Marcel Pretre são altamente simbólicos: o nome incorpora uma referência ao Deus da guerra, enquanto o apelido Pretre nos remete para a figura de autoridade patriarcal por excelência, a do padre[8]. A nacionalidade francesa aponta para a identidade de um povo colonizador, enquanto a palavra 'explorador' encerra um duplo significado. O explorador de imediato tenta 'colonizar' a menor mulher ao baptizá-la de Pequena Flor, nome esse caricatamente feminino na sua preciosidade, mas que é imediata e inequivocamente negado pela destinatária, que comicamente 'coçou-se onde uma pessoa não se coça'(p.63).

Perante a imagem de Pequena Flor, publicada no jornal em tamanho natural, (svisto ela ser ainda mais pequena do que um recém-nascido), os espectadores do mundo ocidental têm diferentes reacções: aflição, ternura, desejo de a possuir como 'bicho de estimação'. Mas na realidade Pequena Flor incomoda e abala todas as certezas. Assim, quando voltamos ao encontro entre explorador e Pequena Flor (sendo que o próprio vaivém narrativo oscila entre o centro e a periferia), verificamos que esta resiste a todas as definições e apropriações: autónoma, grávida, irrompendo em riso e desejo sexual. A presença contraditória desta criatura mínima provoca tal desconforto que leva a tácticas de evasão ou negação. Deste modo o conto termina abruptamente como uma leitora a fechar decididamente o jornal afirmando 'Deus sabe o que faz', ou seja, explicando a existência desta personagem irredutível em nome dos misteriosos desígnios de um Deus omnipotente, o que pouco ou nada explica[9].

Estes dois contos, cujos respectivos lugares destabilizam a noção de centro uno, fixo, constituem momentos privilegiados de questionação dos parâmetros vigentes. Lidos como indagações acerca da arbitrariedade das normas e verdades sociais, podem retrospectivamente deitar nova luz sobre os contos que os antecedem, os quais, todos eles, de forma mais ou menos nítida, lidam com mulheres, no geral casadas, com a sua frustração num quotidiano rotineiro e sem perpectivas e com as suas potencialmente suicidárias tentativas de evasão. Destacamos ainda nesta primeira metade da colectânea o admirável conto 'Uma Galinha,' que encerra uma comovente metáfora das limitações da condição feminina[10]. Nele ambiguidade do estatuto da galinha/mulher após a sua gravidez é sucintamente condensada na seguinte observação: 'Tornara-se rainha da casa. Todos, menos ela, o sabiam'. Na prática o que vemos é que a ave fica cingida ao ar 'impuro' da cozinha e confinada a um espaço periférico 'entre a cozinha e o terraço dos fundos' (p.29). A sentença de condenação à morte, morte além de literal também de valor simbólico, (e igualmente presente

no topos da devoração contido em A Menor Mulher), *in extremis* modificada para prisão perpétua, é no entanto apenas prorrogada 'Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos' (p.29).

A morte simbólica encontra-se igualmente inscrita no conto 'Feliz Aniversário', na figura de D.Anita, aparentemente no centro como 'mãe de todos', mas na realidade inútil e imobilizada, periférica e estranha à sua própria festa de aniversário. E também na figura de Zilda, escrava do resto da família. Assim, parece que nesta primeira metade da colectânea, Clarice quis antes de mais apanhar em flagrante imagens da condição das mulheres. Ao privilegiar porém pela sua posição 'O Jantar' (e de certo modo 'A Menor Mulher do Mundo'), o contraponto que estes tecem com os contos anteriores serve para salientar que a posição marginal a que as mulheres brasileiras parecem estar votadas não é destino incontornável, muito embora neles a mulher brasileira apenas figure à margem da acção principal. É que na realidade estes dois contos desconstróiem quer pela sua posição quer pela sua temática, a ideia de centro fixo, deste modo questionando a hegemonia do poder masculino.

Uma vez dobrada a metade marcada por 'O Jantar', na segunda parte da colectânea assistimos a um núcleo significativo de três contos onde o tema principal é o da adolescência como locus onde se criam determinadas condições para a interiorização dos respectivos papéis femininos e masculinos. Trata-se de 'Preciosidade', 'Mistério em São Cristóvão' e 'Começos de uma Fortuna'. É de realçar que a iniciação parece muito mais violenta para as raparigas do que para o rapaz, ao qual apenas se exige uma integração dos valores vigentes: acquisição de dinheiro e de uma mulher, ambos valores de troca. Note-se ainda que o casamento permitirá um dia a Artur libertar-se da autoridade materna: 'quando eu tiver minha mulher e meus filhos tocarei a campainha daqui e farei visitas e tudo será diferente' (p.95). Este conto, a nível narrativo, aparenta uma estrutura mais linear e transparente do que os outros dois, repletos de elementos altamente simbólicos. Por exemplo em 'Mistério' a mocinha anónima 'abriu a janela do quarto e respirou todo o jardim com insatisfação e felicidade' (p.102). Escusado será insistir sobre o valor metafórico da abertura da janela, que vai desencadear a inicição traumática, simbolizada pela haste quebrada de um branco jacinto, metáfora da defloração.

Porém, mal grado a densa carga de narrativas como esta, nesta segunda metade da colectânea outro texto ainda chama a nossa atenção pelo simples facto de se tratar do conto que dá o título à obra: 'Os Laços de Família'. Até certo ponto seria legítimo esperar que ocupasse um lugar de destaque, talvez no princípio ou no fecho da obra. Assim sendo, tal como 'A Mulher Mulher do Mundo' embora por razões diferentes, este conto torna-se privilegiado pela sua posição de descentramento e pode, também ele, funcionar como grelha de leitura para o resto da colectânea, ao evidenciar em primeiro plano todas as ambiguidades inerentes aos laços de família. Também aqui se opera, de mais a mais, um descentramento a nível narrativo, dado que o ponto de vista predominante de Catarina cede lugar na parte final da narrativa ao do marido. Catarina, tal como o nome denota, a pura, ou seja incorruptível, no final do conto leva o filho pequeno a passear, deste modo escapando à presença sufocante quer da mãe quer do marido. Não obstante, o texto regista desde logo o perigoso poder materno em formação, quando o filho diz 'mamã', (uma constatação sem pedir nada, como que rendido a uma evidência). Significativamente, quando Catarina reage rindo, porventura consciente da força incomensurável criada por esse elo, a criança de pronto diz 'feia'. E no final do texto o poder que a mãe detem sobre o filho é amargamente vislumbrado pelo marido: 'em que momento é que a mãe, apertando uma criança, dava-lhe esta prisão de amor que se abateria para sempre sobre o futuro homem' (p.91). Esta perspectiva masculina não coincide necessariamente com a da protagonista, estrábica, ou seja, literalmente forçada a ter uma maneira diferente de encarar a realidade. Talvez ajude a explicar a força interior que se desprende de Catarina.

De facto, parece que as personagens femininas de Lispector possuem um discernimento ('insight' para usar a palavra inglesa) quase intuitivo da realidade que as personagens masculinas não atingem[11]. Assim as personagens masculinas estão condenadas a ficar no seu mundo ordenado, mas ridiculamente inadequado, como Marcel Pretre ou o professor em 'O Crime do Professor de Matemática' (apenas o protagonista de 'O Jantar' talvez escape a essa sorte). É talvez neste último conto, O Crime, que a ironia clariceana mais se afina. O professor, apenas referido pela sua profissão, a qual denota sapiência e posição de autoridade, tenta lidar com o seu 'crime': o facto de ter abandonado o seu cão, excusando-se assim a cumprir o seu difícil papel de homem como este constantemente lhe exigia. Porém, as suas tentativas aparentemente racionais de exorcizar a culpa não o satisfazem. Consciente da sua privilegiada posição de homem aos olhos do cão, não se consegue libertar dessa imagem, que o texto não obstante entre as linhas revela ser profundamente alienante. Deste modo fica condenado a permanecer como criminoso. O desenterrar do cão morto no final do texto funciona como um reconhecimento da impossibilidade de fugir ao seu papel (supostamente) predestinado. Assim sendo, o professor desiste de se auto-ilibar e volta ao seio da sua família, sendo este regresso significativamente visto como um *castigo*: 'desenterrou o cão […] E como se não bastasse ainda, começou a descer as escarpas em direcção ao seio da sua família' (p.113).

Se o Professor privilegia, porventura erroneamente, o raciocínio como modo de conhecimento e desta forma re-afirma afinal a posição de autoridade, no último conto 'O búfalo', que de certo modo constitui um díptico com 'O Crime', deparamo-nos com um exemplo oposto. O próprio título desde logo opera uma deslocação do eixo narrativo, visto que o protagonista não é propriamente o búfalo mas sim uma mulher (anónima, à

semelhança de tantas outras no seio desta colectânea). Mais ainda, trata-se da única mulher (ressalva feita para Pequena Flor) que não é vista no contexto da rede de afectos familiares. Tal como o próprio conto o denota pelo lugar que ocupa (o décimo terceiro), ela é por conseguinte uma espécie de excrescência (ficando à margem do número harmonioso que seria o doze). Fraca e difamada (p.118), fêmea rejeitada (p.119), fêmea desprezada (p.122) a sua busca de um objecto de ódio leva-a, após sucessivos encontros com uma série de animais no Jardim Zológico, a polarizar o seu ódio num búfalo negro. Antes porém, uma corrida na montanha russa atinge-a no mais íntimo do ser, como uma violação. Na realidade, o texto também regista a possibilidade de aborto (tecendo desta forma um diálogo intertextual com *As Três Marias* de Rachel de Queiroz, onde assistimos a um episódio semelhante): 'Ah disse. Mas dessa vez porque dentro dela escorria *enfim* um primeiro fio de sangue negro' (p.122) (itálicos meus).

Nestas circunstâncias, a frase que conclui o conto (e também) o livro é, a vários títulos, emblemática da condição feminina, nas suas múltiplas ambiguidades. Ao suster o olhar implacável do búfalo, o mundo da mulher de casaco marrom fica radicalmente abalado. Por isso cai hipnotizada: ' Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo'. Ou seja, estes dois elementos aparentemente opostos (o búfalo representa o ódio esmagador, o céu, a liberdade) estão inextricavelmente entrelaçados, pois o búfalo ainda contamina o espaço do céu, potencialmente redentor. O lugar que cabe à mulher neste cenário é mais uma vez marginal. De facto, como o teor do conto o indica, para uma mulher difamada não há lugar algum. Daí o perder a consciência. Este cair permite no entanto uma leitura aberta: por um lado, a mulher pode ser dada como morta ou esmagada, mas por outro admite-se que tenha passado para um nível de consciência superior. O certo é que, para a mulher, o ódio se revela ser um sentimento tão estéril como o amor. Ao invés do professor de matemática, que vê as coisas de cima para baixo (embora sem óculos seja míope) a mulher vê as coisas de baixo para cima. Com efeito, na sociedade o lugar que esta ocupa é claramente o de baixo, nunca o do centro[12].

Passando novamente um olhar de relance sobre os contos de *Laços de Família* no sentido de fazer um balanço desta obra no seu complexo todo, torna-se significativa a presença, no primeiro conto, de várias comparações que remetem para a gravidez no intuito de transmitir a força vital da protagonista do conto. Porém, para além da força inerente a esse estado de gravidez tal como é encarado pela personagem, ao longo destas histórias a gravidez também marca o momento por excelência em que a mulher, se devidamente casada, se torna aparente embora ficticiamente 'rainha da casa', ao cumprir a sua função procriativa. Daí a extraordinária afirmação com que nos deparamos no final de Preciosidade 'Até que, assim como uma pessoa engorda, ela deixou, sem saber por que processo, de ser preciosa. Há uma obscura lei que faz com que se proteja o ovo até que nasça o pinto, pássaro de fogo' (p.84). Ou seja, a mulher é protegida em virtude da função reprodutora até ao nascimento do herdeiro masculino, o pinto, pássaro de fogo, mas a partir de então condenada às margens, deixando de ser preciosa[13]. Esta imagem reflecte de modo certeiro embora cruel a instrumentalização da mulher, ao serviço de uma sociedade patriarcal.

Assim sendo, o papel de boa esposa e boa mãe não pode deixar de ser encarado com uma certa ironia, presente por exemplo na constatação feita pela protagonista de 'Amor' de que 'por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado' (p.18)[14]. Contudo, tal como Lispector mostra, a situação da mulher estéril é outrossim dramática. A Laura não resta senão refugiar-se na loucura/depressão. Igualmente trágica é a situação da mulher difamada de 'O Búfalo', a quem não resta outra solução senão a de um completo aniquilamento, através do sangue derramado.

Assim será lícito concluir que apenas nos espaços 'utópicos' (com a carga que esta palavra etimologicamente contém) em que a mulher continua a preservar a sua liberdade, tal como no mundo não-colonizado de a menor mulher do mundo, é que a gravidez pode ser equacionada a um símbolo de poder feminino. Ou então no espaço transgressivo do devaneio e embriaguez. Ou ainda quando Catarina em Laços de Família sai de casa segurando o filho pela mão. Ou seja, somente a partir de uma posição periférica é que a força interior da mulher pode vir ao de cima. Daí o riso da rapariga, da menor mulher do mundo ou de Catarina (das três a única brasileira), todos elas afinal irredutíveis ao mundo tal como é concebido pelos homens. Se nestes contos encontramos a inscrição de poder feminino quase absoluto, temos de notar contudo que eles simultaneamente privilegiam, pela sua trama narrativa, o descentramento[15]. Ou seja, a recuparação de um poder feminino só se pode processar a partir da margem, por via indirecta e não consititui nunca um percurso linear, tal como fica inscrito também em 'O Búfalo', onde paira o terrível espectro do silenciamento e da (auto)-destruição. Que talvez tenha funcionado para Lispector como uma espécie de exorcismo do espectro da derrota. Ou para que o livro não termine com uma (auto)-imagem complacente. Ou seja, porque tem de haver catarse. Nas palavras de Annis Pratt: 'o romance feminino questiona, apela para a necessidade de restituição, mas a síntese possível ocorrerá apenas na mente da leitora, que tendo participado na narrativa, tem de por a mensagem a funcionar na sua própria vida'[16].

Notas

1. São estes, na ordem em que figuram: Mistério em São Cristóvão, Laços de Família, Começos de uma Fortuna, Amor, A Galinha e O Jantar.

2. Marta Peixoto *Passionate Fictions* (Minneapolis, University Press of Minnesota, 1994) e Lúcia Helena, *Nem Musa nem Medusa* (Niterói, EDUFF: 1997).

3. De facto o título só foi escolhido quando a obra já estava na prelo, indicação de Nádia Gotlib em *Clarice, Uma Vida que se Conta* (São Paulo, Editora Atica: 1995) (p.309).

4. Cf os comentários tecidos pela própria Clarice acerca deste conto em 'A Explicação Inútil', in *A Legião Estrangeira*.

5. Ver a sugestiva análise de Marta de Senna 'Clarice Lispector "A Imitação da Rosa", *Portuguese Studies*, 2 (1988), 159-165.

6. Ver a análise de Roberto Correa dos Santos a este conto in *Clarice Lispector* (São Paulo, Atual Editora: 1987). Não comer é também sinal de luto (e de fraqueza?)

7. Marta Peixoto, op.cit. p.38.

8. A falta de acento circunflexo (chapeuzinho no 'e') não deixa de ser intrigante. Figurativamente, é como se a autora quisesse recusar ao explorador o 'chapéu', símbolo de poder.

9. Este conto é enquadrado por vários pontos de vista. Nós, leitores e leitoras, à semelhança dos leitores de jornal que consomem a notícia, temos a obrigação de ter em conta que 'a felicidade é não ser devorada'.

10. Notemos a importância do artigo indefinido (uma galinha, uma rapariga) em contraponto com a utilização do definido de A Menor Mulher do Mundo.

11. Agradeço ao meu colega e amigo Profesor Earle os 'insights' sobre esta questão.

12. Com uma pequena mas importante ressalva, porém, que é que nos encontramos na consciência desta personagem.

13. Ao contrário de muitos críticos, que associam o 'pássaro de fogo' a adolescente, penso que uma leitura atenta do conto e da obra no seu conjunto invalida tal interpretação.

14. Nesse mesmo conto aliás, a náusea que remete para o momento existencialista da epifania, mas também para momento inicial da gravidez tal como é apontado por Valérie Lastinger em 'Humor in a New Reading of Clarice Lispector, *Hispania*, (1992).

15. Estes contos vêm por conseguinte destabilizar a posição de força aparentemente ocupada por 'O Jantar', onde de onde sobressaem protagonistas unicamente masculinos, embora a economia do próprio conto e a narrativa na primeira pessoa acabe precisamente por questionar a adesão à posição de centralidade e poder detida pelo velho patriarca.

16. 'The woman's novel asks questions, poses riddles, cries out for restitution, but the synthesis occurs in the mind of the reader, who, having participated in the narrative reenactment, must put its message into effect in her own life', Annis Pratt in Arquetypal Patterns in Women's Fiction, (1981) .

Ernani Fornari: Poeta e dramaturgo
1899 - 1999

Antonio Silvestre Mottin
(PUC-RS)

Para a vida literária de um povo é importante recordar os escritores que abriram novos caminhos no decorrer de um século, cujo arte sobrevive. Entre as figuras notáveis no Rio Grande do Sul está ERNANI FORNARI que neste ano celebra o 1º Centenário de nascimento.

1- Traços biográficos

Ernani Fornari, filho do imigrante italiano, Aristides Fornari e de Maria do Carmo Guaragna Fornari, nasceu a 15 de dezembro de 1899, em Rio Grande, onde seu pai se radicara. Aí realizou os estudos primários, na "União Operária", estudos que completou em Porto Alegre e Garibaldi nos Ginásios Nossa Senhora das Dores e Anchieta, instituto Santo Antônio, dirigido pelos Irmãos maristas. Em 1931, matriculou-se na Faculdade de Direito de Pelotas, cujo curso não concluiu.

Antes de ingressar na imprensa, como jornalista, Fornari dedicou-se ao desenho e à ilustração. Usava, então, os pseudônimos de Xisto, Neno e Fábius.

Em 1923, quando estava para incorporar-se à equipe redacional do Correio do Mercantil, de Pelotas, publicou seu primeiro livro de poesias, *Missal da Ternura e da Humildade*, logo saudado pela crítica rio-grandense. Mais tarde, entre 1924 e 1935, dirigiu, em Porto Alegre, a revista *Máscara* e trabalhou em diversas revistas e jornais gaúchos como Diário, Revista do mês, Diário de Notícias, Jornal da Manhã, Revista do Globo, etc.

Transferindo-se para o Rio de Janeiro, Fornari, paralelamente com suas funções de Secretário Geral da Agência Nacional, colaborou em numerosos órgãos de imprensa e foi fundador e primeiro diretor da revista "Cocktail". Internacionalmente o literato gaúcho projetou-se, graças à apresentação de diversas peças suas no exterior, à sua atuação como 2º Secretário do Instituto Brasileiro para a Educação, Ciência e Cultura (Comissão Nacional da UNESCO) e ao trabalho que realizou no setor cultural da Embaixada do Brasil em Lisboa, na gestão do Embaixador Olegário Mariano.

Ernani Fornari construiu uma fecunda obra literária, onde se destacam os livros de poesias: *Praia dos Milagres* e *Trem da Serra* (além do já citado *Missal da Ternura e da Humildade*); o *romance O Homem que Era dois*; a novela *Enquanto Ela Dorme*; a seleção de contos *Guerra das Fechaduras*; a obra paradidática *O que os Brasileiros devem saber*; a biografia *O Incrível Padre Landell de Moura*; e especialmente, as peças teatrais *Nada!, Iaiá Boneca*, *Sem Rumo*, *Quando se vive outra vez* e *Sinhá Moça Chorou*. O escritor era membro de várias sociedades culturais e profissionais (como o Pen Club do Brasil, Associação Brasileira de Imprensa, etc) e conselheiro vitalício da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Deixou inéditos: *Teoria da Bengalada*, um livro de contos, *Quatro Poemas Brasileiros*, uma seleção de poemas e *Os Filhos Julgam*, um drama teatral.

Passou os últimos anos, em Petrópolis, foi filiado ao Lions Club local, era sócio proprietário do Serrano F.C. e freqüentava diversas agremiações culturais como a Academia Petropolitana de Letras, SPAC, etc. Em 1963 foi escolhido como o Melhor Autor Teatral do Ano, em uma promoção da imprensa local.

Estava aposentado do Serviço Público Federal desde 1960, e dedicava seu tempo à revisão de sua obra literária.

Faleceu na madrugada de 8 de junho de 1964, no Hospital dos Servidores do Estado, no Rio de Janeiro, após ter vivido e sido intensamente poeta, romancista, teatrólogo e homem de imprensa. Teve as melhores manifestações de apreço dos homens de Letras ao ser levado à sepultura, no Cemitério São João Batista.

Dramaturgo

O pai, Aristides Fornari, havia-se dedicado às lides do circo e do teatro. O filho com o andar dos anos, dissimulou a força poética em dramas e comédias.

No ex-libris das obras teatrais aparece a sentença de Cícero, do livro De República, (liv.IV,XI): **Comoedia esse imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis.**

A cronologia das obras de teatro: 1937 - *Nada!;* 1938 - *Iaiá Boneca*; 1941 - *Sinhá Moça chorou*; 1947 - *Quando se vive outra vez*; 1951 - *Sem Rumo*. Tiveram mais sorte e fama as produções de 1938 e de 1941.

O entrecho da peça *Nada!* foi tirado de um poema em prosa do próprio ERNANI, intitulado *Destinos Malditos*, publicado no livro de versos - *Praia dos Milagres*, em 1932 Jayme de Barros refere-se à peça *Nada!* com a crítica:

"Quem admirar a inteligência, prezar a cultura, admirar a arte deve ir ao teatro Carlos Gomes ver o grande drama *Nada!* Nunca o teatro brasileiro terá atingido esferas tão altas do pensamento, com tamanha penetração psicológica e tanta força dramática. Poeta de boa formação, novelista de mérito, ainda assim não se poderia imaginar que Ernani Fornari se colocasse, de súbito, tão alto entre os poucos dramaturgos brasileiros."

Henrique Pongetti dispensa-lhe não menores elogios:

"Escritor dos mais brilhantes e figura de grande prestígio na literatura nacional, só agora nos deu, com a peça *Nada!,* o seu primeiro trabalho para o teatro, trabalho esse que pode ser classificado, sem favor, de genial, pois, conseguiu apresentar uma comédia que é, antes de tudo, de um realismo que empolga!"

Iaiá Boneca, peça em quatro atos, foi representada, pela primeira vez no Teatro Ginástico, do Rio De Janeiro, na noite de 4 de novembro de 1938, pela Companhia Brasileira de Comédia, sob os auspícios do Serviço Nacional do Teatro, sob a direção de Oduvaldo Vianna. A peça baseia toda a sua ação em episódios do Brasil Império, num engenho de açúcar, nas cercanias do Rio de Janeiro, no ano de 1840, durante a campanha da maioridade de Dom Pedro II.

Sinhá Moça Chorou **...** , dedicada ao eminente historiador, coronel Souza Doca, *meu amigo*, mereceu grande prêmio **hors concours** da Municipalidade de Porto Alegre e Medalha de Mérito de 1940, da Associação Brasileira de Críticos Teatrais. A peça volta à história da primeira metade do século XIX, em 1834, em Porto Alegre, quadros 1º e 2º; em 1839; em Camaquã, quadros 3º e 4º; em 1845, retorna à Capital da Província, quadros 5º e 6º. A crítica altamente favorável à comédia. Viriato Correia, em discurso proferido na Academia Brasileira de Letras emitiu o parecer:

"Ernani Fornari é uma das mais brilhantes vocações teatrais do Brasil de todos os tempos, e *Sinhá Moça Chorou* ... uma das comédias mais belas que se tem escrito, no país."

Ruggero Jacobbi, publicou na Folha da Noite, de São Paulo:

Na palestra conclusiva de nosso curso sobre dramaturgia contemporânea, no Museu de Arte Moderna, já apontávamos o teatro de Ernani Fornari como, provavelmente, o mais sólido, elegante e bem acabado entre todos da mesma época. Ingênuo é o mundo nele representado; hábil é o tratamento dramático, todo baseado no essencial, sem dispersões analíticas mas pitorescamente descritivo e suavemente poético.

O poeta

Dedicamos o nosso estudo ao livro *TREM DA SERRA*, 1ª edição em 1928, com a capa de Fernando Corona, reproduzida na 2ª edição, por nós organizada em 1987, publicação da Livraria Editora Acadêmica Ltda.

A Poesia de Ernani Fornari

A pessoa maravilhosa que foi ERNANI FORNARI leva-nos a tê-lo perto mesmo depois de quase sete lustros de sua partida. A sua vida foi um grande poema expresso em diversos gêneros: lírico, dramático, épico, cômico, conto, biografia, sempre poeta que ele assim definiu: "Poeta - voz de uma alma que dá voz a outras almas."

Em toda a sua trajetória de sombras e de luz, jamais esqueceu o berço humilde, conforme declarou: "Eu jamais cairei, mesmo quando cair, pois não há queda para mim. Haverá apenas retorno ao meu verdadeiro lugar. Sou um operário que subiu. Ao descer, continuarei operário."

A maneira curiosa dele ver a situação social, sem antagonismos, sem demagogias assim a expressou:

Como não é provável que todos caiam, e menos ainda que subam, só existirá equilíbrio social no dia em que os que estão ‘em cima’ olhem para baixo - e não sintam a vertigem das alturas - e os que estão ‘em baixo’ olhem para cima - e não sintam a humilhação das profundidades. Impossível!

Essas frases soltas mostram as facetas da personalidade de ERNANI FORNARI.

Entre as suas obras literárias destaca-se o livro de poemas TREM DA SERRA com o subtítulo, "Poema da região colonial italiana", publicado em 1928 pela Editora Globo. Ao morrer deixou preparada a 2ª edição, cujo texto ora publicamos.

Ernani Fornari havia estreado na poesia com *Missal da ternura e da humildade* em 1932. Cinco anos depois

dava um passo mais significativo dentro do modelo modernista, embora não tivesse alcançado a ressonância que esperava. *Trem da Serra* é um livro com grande força de originalidade, concebido e realizado como película de cinema Pathé Baby, em moda naquele tempo.

Iris Körbes encantou-se com a poesia de Ernani Fornari e resolveu em 1983 realizar a dissertação de Mestrado na UFRGS sobre o Trem da Serra. Conseguiu de Dona Lorena, os originais da 2ª edição de Trem da Serra, que chegaram dessa maneira às nossas mãos. Lendo e relendo os poemas notamos o grande afeto do poeta pela cidade de Garibaldi, onde estudou no tradicional Instituto Santo Antônio, onde veio a trabalhar, onde veio veranear ... Garibaldi está representado em vários poemas onde se sente o amor e a vibração por essas paisagens, por essas ruas, pelo Colégio, pelo Convento dos Capuchinhos, pelo vetusto hotel Faraon, pelos vales daqueles horizontes sem fim, pelas pessoas que aí andavam.

Garibaldi pátria das minhas primeiras vezes é um poema autobiográfico, carinhoso, espontâneo, rico de expressões e coloridos locais. Além desse, grita mais alto o sentimento com *Visita da Saudade* em que a vida da vila, em que os locais vão marcando o passado tão presente e tão distante ...

Ao ler o livro, cada poema traz novas imagens e novas emoções na tela da memória e na retina da imaginação. O trem vai percorrendo os campos escalvados ou verdes, vai subindo ofegante a serra até encontrar: Pareci, Montenegro, Carlos Barbosa, Garibaldi, Bento Gonçalves e Caxias do Sul. A vida saltitante manifesta-se dentro do comboio ou nos quadros sucessivos do **écran** das janelas.

Tudo é assunto de poesia: a casa do colono, o rancho de sapé, a chegada da hora da refeição no **bufet** da estação ou dentro do vagão, as moças realizando o **footing** na gare, na hora do trem chegar e partir.

Ernani Fornari consegue manter o movimento do cinegrafista e o toque mágico do poeta que tudo transforma em beleza e harmonia, pois "o orvalho é a lágrima do céu e o suor da terra."

Outro grande mérito de Ernani Fornari foi a revelação à sociedade brasileira da obra exponencial de *O Incrível Padre Landell* de *Moura*, antes de Marconi, antes de outros técnicos, havia inventado o Rádio e outros inventos utilíssimos para a humanidade.

Conclusão

No dia 9 de maio de 1942, a Revista do Globo trazia uma importante entrevista de Ernani Fornari ao repórter Abdias Silva, em Teresópolis, Porto Alegre. As páginas reproduzem o diálogo dos dois, ali perpassam os caminhos percorridos pelo poeta e dramaturgo desde a adolescência em Rio Grande e suas andanças pelo Brasil e pelo mundo. A revelação do encontro com Zeferino Brasil aos 15 anos, em que um punhado de versos seria a sementeira do verdadeiro poeta.

ERNANI Fornari aos 18 anos, apaixonado pela literatura dizia a seus contemporâneos:

- VAMOS VIVER os livros! E Abdias Silva conclui: "A sua vida não é (não foi), de fato senão uma história fantástica que Scheherazade esqueceu de contar ..."

E nós, hoje, levantamos apenas um ângulo desse pano que encobre tantas maravilhas de Poesia, de Vida e de AMOR!

Escorpião encravado na própria ferida
(estudo dos escritos poéticos de Torquato Neto)

Paulo César Andrade da Silva[1]

A questão do sujeito tem sido abordada em vários campos do conhecimento, nos últimos anos, e está vinculada às transformações ocorridas no cerne das formações culturais da modernidade. Claudia de Lima Costa nos explica que, com a emergência das sociedades modernas "caracterizadas por mudanças rápidas e freqüentes, gerando, por um lado, a desintegração dos sistemas filosóficos tradicionais e essencialistas e, por outro, a perda de qualquer sentido de continuidade entre passado, presente e futuro, o sujeito começa a experimentar uma angústia existencial seguida de profunda crise de identidade" (Costa, 1997, p.124).

Indivíduo significa "o que não se divide, "o indiviso" (Jobim, 1995, p. 5). Entretanto, o sujeito enraizado – quando deslocado de seu lugar fixo, como no *cogito* de Descartes, torna-se fragmentado, aberto, plural. Esse descentramento ocorre à medida em que sua identidade é atravessada por diferentes divisões e (novos) antagonismos sociais (Costa, 1997,124).

Torquato Neto, poeta atuante no movimento tropicalista e do seu desdobramento imediato, o pós-tropicalismo, entre o final dos anos 60 e início dos 70, capta e absorve a complexidade do universo multifacetado que caracteriza a cultura moderna e contemporânea. Seus textos reunidos, após uma trágica morte, na obra *Os últimos dias de paupéria* (1982) traduzem uma voz em constante transição pelo mundo e revela a crise do sujeito em meio à realidade estilhaçada, marcada pelos movimentos políticos de 1968 e o surgimento do AI-5, a falência dos movimentos de jovens na França e na Alemanha e a decadência do "hippismo", como bem nos lembra Silviano Santiago (1978).

Torquato e seu grupo caminharam sobre o fio da navalha sem se preocupar com o percurso. A loucura é adotada como forma de rompimento possível com a lógica racionalizante dos sistemas totalitários, uma experiência não apenas "literária" como se verifica em tantos movimentos artísticos, mas, sobretudo uma vivência conturbada da realidade social. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda (1980, p. 69), "a partir da radicalização do uso de drogas e da exacerbação das experiências sensoriais e emocionais, houve, de fato, um sem número de casos de internamento, desintegrações e até suicídios, bem pouco literários" .

Como um anjo torto, Torquato viveu corajosa e intensamente em situação-limite, visível na força que os temas da loucura e da morte têm como elementos estruturadores — ou desestruturadores — de seus textos e da própria vida. O poema *Cogito* mostra a densidade da transcrição de suas vivências de limite como sujeito fragmentado:

> eu sou como eu sou
> pronome
> pessoal intransferível
> do homem que iniciei
> na medida do impossível
>
> eu sou como eu sou
> agora
> sem grandes segredos dantes
> sem novos secretos dentes
> nesta hora

Ao estabelecer um combate com o pensamento cartesiano, Torquato pretende mostrar a sua verdade, a autenticidade e a consciência em relação à própria existência, desconstruíndo a idéia humanista de sujeito como ser autônomo, dotado de uma personalidade coerente e lógica. A fórmula *cogito ergo sum* (penso, logo existo) é, para Descartes, o primeiro princípio da Filosofia, que consiste em partir da presença do pensamento e não da presença do mundo. "Esta proposição *eu sou, eu existo* é necessariamente verdadeira todas as vezes que a pronuncio ou que a concebo em meu espírito", conclui o fundador do pensamento racionalista moderno (Japiassú, 1990, p. 51).

Ao contrário, o *Cogito* torquatiano aponta para a existência fragmentada, desagregada e contraditória, de quem vive no limiar entre o "existo" e o "não existo". A valorização do presente, o "aqui e agora", é representada em seu alto grau:

> eu sou como eu sou
> presente
> desferrolhado indecente

feito um pedaço de mim

eu sou como eu sou
vidente
e vivo tranqüilamente
todas as horas do fim

O poeta anuncia-se "vidente" em seu presente e vive "todas as horas do fim", reforçando a própria consciência sobre a fatalidade da vida e sua opção por situações-limite. O trecho da letra "Todo dia é dia D" vem confirmar que o "eu lírico" tem absoluta certeza de sua inexorável trajetória pelo mundo. A sina do poeta encontra-se gravada na própria mão:

desde que saí de casa
trouxe a viagem de volta
gravada na minha mão
enterrada no umbigo
dentro e fora assim comigo
minha própria condução

Mesmo na fase experimental, quando apropria-se de técnicas das vanguardas formalistas, valorizando a materialidade do léxico para explorar novas imagens e provocar sensaç&otil de;es inusitadas, as criações de Torquato trazem marcas de um caminho pessoal. Um dos exemplos mais completos dessa poética é a composição de quatro poemas, construídos como se fossem um peça musical. Uma peça que inclui até o contexto de uma apresentação já que o título geral é *Arena a: festivaia - gb*^{2}. O poema "solo femenino casto/profissional", por exemplo alia o rigor formal e a expressividade emocional do poeta:

desafinar o coro dos contentes
desde o final
despentear todos os dentes
desafinar
desparamar principalmente os dentes
pen / DURADOS
afferrollhharr o corpo do indecente
sim
& afe / rir
arrebentar a folha na semente
a FERRO olhar &
&
arrebentar
principalmente o deste
(AMOR)
o dente
MAL
sangrando,sim & sim

O texto traz em seu bojo as repercussões da fragmentação interior, acompanhada de inquietação existencial e agonia físico-psicológica, o que transparece nos recursos visuais e sonoros. A repetição exaustiva do estrato fônico, por meio da aliteração (***des***) nas formas verbais infinitivas, explicita a necessidade de rupturas e de aberturas sem limites.

A busca de expansão semântica é visível no sugestivo jogo sonoro significante/significado. As tensões entre o corpo da palavra e o conteúdo podem ser relacionadas às propostas de liberação do comportamento e da linguagem, que caracterizam a geração de Torquato Neto. Essas tensões revelam a luta para escancarar as emoções, desmantelando estruturas estabelecidas. Relacionada à temática fundamental do poema, essa proposta de comportamento seria a maneira de "desafinar o coro dos contentes". A temática da fragmentação é mostrada desde o significante, pelo jogo de linguagem que instaura, a partir das ambigüidades, novos sentidos: ("*afe/rir", "*a *FERRO olhar"*). Muito significativo também é o impacto visual causado pela utilização tipográfica das letras maiúsculas em *"dentes/pen/DURADOS"*, que sugere leituras como "dedurados", palavra que, conjugada com "a *FERRO olhar"*, nos remete ao contexto político.

Nas fraturas dos versos, Torquato reescreve a agressão física sofrida pelo indivíduo, "sangrando" a palavra poética que ganha vários recortes no corpo do poema. A desagregação interior do poeta e a dissolução de sua personalidade estão presentes na própria linguagem, desestruturada em todos os níveis: semântico, sintático e lexical.

A articulação do espaço em branco com a fratura das palavras, no poema acima, constitui o mesmo procedimento técnico predominante nos outros poemas da série. A reiteração do sintagma "eu sou" conduz

a um mergulho do sujeito lírico em sua consciência, em busca do reconhecimento do que representa o "eu" para si mesmo, como se lê no poema "solista com alaúde e fogo":

> eu sou terrível desapareço
> eu sou horrível não compro: mato
> eu sou incrível? cravina & greta
> EU sou o FIM
> da picada

No jogo de associação, o sujeito do poema se define por palavras de forte teor semântico: "cravina & greta". Duas imagens diferentes, porém, carregadas de sugestões ambíguas. A primeira, "cravina" (forma sincopada de carabina), sugere imagem de fúria, de defesa — arma de fogo. Em "greta", o sujeito reafirma-se pela atitude marginal e pela opção em ocupar espaços pequenos, viver pelas brechas, pela fendas do sistema .

Aliando rigor construtivo com um atormentado lirismo, o poeta emite a voz de um eu que abre espaço para suas angústias e seus paradoxos. Explorando a carga semântica em seus aspectos gráfico-espacial e sonoro, Torquato recorre a uma temática de forte carga narcísica, e põe em evidência a consciência de sua fragmentação interior.

Torquato faz poesia como se ele próprio fosse o corpo do poema (Salomão 1993, p. 70), articulando sujeito e objeto, arte e vida. A sua morte, planejada para o dia de seu aniversário, 10 de novembro de 72, quando completou 28 anos, pode ser lida como o seu gesto poético mais radical, indissociável da leitura de seus textos. É de Waly Salomão este comentário iluminador: "Muitas vezes escrever um livro ou fazer um filme representa adiar um suicídio, mas no caso de Torquato Neto pode-se afirmar que o suicídio precedeu e originou a "obra" (1995, p. 13).

Nenhum emblema traduz tão bem o comportamento de Torquato como o do vampiro. Ao encarnar a figura lendária, no filme *Nosferato no Brasil,* (1971) de Ivan Cardoso, a imagem de vampiro cabeludo e encapotado ficou tão amalgamada a sua *persona* a ponto de virar a marca definitiva do poeta. Haroldo de Campos traduz bem essa fusão quase total de sujeito-objeto no poema "*nosferatu: nós/.torquato*":[3].

Desde Bram Stoker, com o seu imortal *Drácula*, passando por Goethe, Coleridge, Byron, muitos escritores encontraram na imagem do vampiro uma metáfora para expressar o lado obscuro da consciência humana. Mas Torquato não se contentou em representar ou criar uma personagem. Ele se fez personagem de si próprio. Fez do mito vampírico seu modo de vida. Christopher Lasch ao discutir a compreensão da metáfora vampírica e seu significado na cultura contemporânea, chama a atenção para o significado do vazio interior, o desejo por nutridores emocionais que podem evitar a desintegração do eu. Esse vazio interior, também presente na poesia vampiresca de Torquato, pode ser reconhecido em versos como:

> Você olha nos meus olhos e não vê nada,
> É assim mesmo que eu quero ser olhado.

Além da opção por padrões rebeldes e alternativos de comportamento, o mito do vampiro também deve ser lido, na obra torquatiana, pelo caráter de ambivalência. O desejo de morte, de autodestruição coexiste com o compulsivo desejo de vida, de imortalidade. No poeta essa ambivalência entre viver e morrer fica visível no poema *Todo dia é dia D,* um canto paradoxal à morte e à vida:

> Todo dia é dia dela
> Pode ser, pode não ser
> Abro a porta e a janela
> Todo dia é dia D
>
> todo dia santo dia
> queremos, quero viver
> meu coração na bacia
> todo dia é dia D

O poema revela uma tensão resultante do desejo de transitar entre as pulsões de vida e pulsões de morte, como se o poeta pudesse escolher o seu "dia D".

Além do vampiro, outra metáfora da mesma matriz enfatiza o comportamento autodestrutivo: é a imagem do escorpião. Nascido sob o signo de escorpião, o próprio poeta chama atenção para as relações de semelhança entre seus versos e o animal que mata e também suicida-se com o próprio veneno, se estiver num círculo de fogo, como diz a lenda, retomada pelo poema**:**

> ... um escorpião encravado
> na sua própria ferida

não escapa; só escapo pela porta de saída

Ao dizer que o escorpião não escapa, no último verso, Torquato faz a perfeita simbiose, inserindo o eu lírico no poema de forma trágica "só escapo pela porta de saída". A fatalidade de uma vida dilacerada inscreve-se no próprio corpo da linguagem poética. Acuado pelo contexto, ao concretizar o gesto do escorpião, com o suicídio, o poeta inscreve no próprio corpo as marcas da poesia.

Bibliografia

ALMEIDA, Laura Beatriz Fonseca de. Um poeta na medida do impossível. *Inimigo Rumor – Revista de poesia*. Rio de Janeiro: Sette Letras. nº 3 set-dez, 1997.

BUENO, André Luiz de Lima. Um poeta não se faz com versos. In MELLO, Maria Amélia (org.). *Antologia Prêmio Torquato Neto*. Rio de Janeiro: Centro de Cultura Alternativa, 1984. p. 132-47

COSTA, Claudia de Lima. Situando o sujeito do feminismo: O lugar da teoria, as margens e a teoria do lugar. In: *Travessia* – Revista de Literatura. nº 29/30. Editora da UFSC, Florianópolis, ago 1994/jul 1995;1997; 123-160.

DUROZOI, Gérard, ROUSSEL, André. *Dicionário de filosofia.* Campinas: Papirus, 1993.

GUELFI, Maria Lúcia Fernandes. O Romantismo no século XX.. *Revista do Instituto de Estudo Brasileiros-USP*. (São Paulo), v. 35, p. 124-44, 1993.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*; CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1980.

JOBIM, José Luis. *O autor como sujeito.* Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 1995 (Coleção "A teoria na prática ajuda", 1).

NETO, Torquato. *Os úlitmos dias de Paupéria.* 2.ed. São Paulo: Max Limonad, 1982.

SHANAHAN, Margaret L. Perspectivas psicológicas sobre a mitologia vampírica. In: MELTON, J. Gordon. *O livro dos vampiros*: a enciclopédia dos mortos-vivos. Trad. James F. Sunderlank Cook. São Paulo: Makron Books, 1995.

SALOMÃO, Waly. Torquato Marginália Neto. In:___. *Armarinho de miudezas*. 2.ed. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1993. p. 63-78

____Cave, canem, cuidado com o cão. *Folha de S. Paulo:* São Paulo, 5 nov. 1995. Mais! p. 13.

SANTIAGO, Silviano. Os abutres. In:___. *Uma literatura nos trópicos*; ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 123-38

SOUZA, Tárik. Torquato Neto: o vôo de fogo do poeta terminal. Anexo ao disco *O poeta desfolha a bandeira*, da Polygram.

Notas

1. Aluno de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FCL-UNESP/Araraquara.

2. O termo festivaia era muito utilizado na época, segundo o jornalista Zuenir Ventura in: 1968: o ano que não terminou (1988, p. 205).

3. Poema de 10 de jan. de 1974, publicado na 2a ed. de Últimos dias de Paupéria e na seção "biografemas in memória do livro A educação dos cinco sentidos. São Paulo, Brasiliense, 1995

Escritas de leituras na poética de Drummond

A Maria Julieta

Mónica Elena Serra Hügli
Universidad de Buenos Aires-UBA

Ao longo de sua produção poética, Carlos Drummond de Andrade convoca e evoca numerosos escritores de todos os tempos mediante a leitura de suas obras, que incorpora, poetizando-as, na sua. Pesquisando dedicatórias de livros ou de poemas, epígrafes, citações, apropriacões, alusões, montagens, paródias de textos, pode-se percorrer e reconstruir a 'aventura-da-viagem-pela-leitura' que viveu o poeta que, 'enquanto poeta, [...] foi antes de mais nada um extraordinário leitor, tão ou mais extraordinário que os críticos e profissionais de sua época' –como assinalou acertadamente Silviano Santiago em seu "Posfácio" a *Farewell–.*[1]

Entre os autores clássicos, os mais freqüentados foram Dante (AP), Petrarca (AP) (RP), Camões (AP) (RP) (CE) (MMB) (F), Cervantes (IB) (F), Virgílio (C).[2]

Dos escritores portugueses, o mais visitado –depois de Camões– foi Fernando Pessoa (AP) (CE) (F).[3]

Reconstruindo o itinerário de leituras que Drummond percorreu, através de uma análise de sua escritura poética em suas primeiras e últimas obras, pode-se observar que já no poema "Infância" do seu livro de estréia, *Alguma poesia*, se aprecia que a leitura de *Robison Crusoe* exerce um poder transformador sobre a leitura que o menino faz da realidade provinciana de Itabira e de sua família: '[...] Eu sozinho menino entre mangueiras / lia a história de Robinson Crusoé, / comprida história que não acaba mais. / [...] E eu não sabia que minha história / era mais bonita que a de Robinson Crusoé' (p. 11).[4]

Entre seus conterrâneos, Manuel Bandeira foi quem o autor mais leu e reescreveu.[5] Na "Ode no cinqüentenário do poeta brasileiro", incluída em *Sentimento do mundo*, encontramos facilmente vestígios da leitura que faz Drummond da obra desse poeta:

[...] Não é o canto da andorinha, debruçada nos telhados da Lapa, / anunciando que a tua vida passou à toa, à toa. / Não é o médico mandando exclusivamente tocar um tango argentino, / diante da escavação no pulmão esquerdo e do pulmão direito infiltrado. / Não são os carvoeirinhos raquíticos voltando encarapitados nos burros velhos. / Não são os mortos do Recife dormindo profundamente na noite [...]. (p. 152)

Por ocasião do centenário do nascimento de Manuel Bandeira, foi publicado o livro *Bandeira, a Vida Inteira*, no qual foi incluído "Mosaico de Manuel Bandeira", um total de vinte e um poemas de Carlos Drummond de Andrade conformados por uma conjunção magistral de vida e obra do poeta amigo, como pode apreciar-se em "Itinerário", que resume a vida de Bandeira através de versos compostos com os nomes de algumas das ruas onde este morou, e ao mesmo tempo remete à "Evocação do Recife", do poeta celebrado, quando Drummond escreve acerca dessas ruas: 'todas elas formando um halo / em torno à Rua da União'.[6]

Em "Antologia" Drummond faz uma montagem de versos de Manuel Bandeira e desse jeito percorre sua obra:

Felizmente existe o álcool na vida. / Uns tomam éter, outros cocaína. / Eu tomo alegria! / Minha ternura dentuça é dissimulada. / Tenho todos os motivos menos um de ser triste. / Estou farto do lirismo comedido. / Como deve ser bom gostar de uma feia! / Pura ou degradada até a última baixeza / eu quero a estrela da manhã. /... os corpos se entendem, mas as almas não. / — Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres. (p. 25)

Intervem ainda, na escrita de Carlos Drummond, a leitura da letra jornalística, como acontece no seu segundo livro –*Brejo das Almas*– onde o autor insere, a modo de explicação do título, uma nota informativa extraída de *A Pátria*, que diz:

BREJO DAS ALMAS é um dos municípios mineiros onde os cereais são cultivados em maior escala. Sua exportação é feita para os mercados de Montes Claros e Belo Horizonte.

Há também grande exportação de toucinho, mamona e ovos.

A lavoura de cana-de-açúcar tem-se desenvolvido bastante.

Ultimamente, cogita-se da mudança do nome do município, que está cada vez mais próspero.

Não se compreende mesmo que fique toda a vida com o primitivo: Brejo das Almas, que nada significa e nenhuma justificativa oferece.

(D'*A Pátria*, 6-VIII-1931) (p.81)

No caso de *Claro Enigma*, o poeta introduz uma nota aclaratória na que explica a gênese do poema "Os bens e o sangue" a partir da leitura de documentos de compra e venda de datas de ouro no nordeste de Minas Gerais, em meados do século XIX.[7]

Além de ter poetizado a documentação consignada, na primeira parte do seu poema, Drummond se vale também da linguagem, da redação e da grafia do original:

Às duas horas da tarde deste nove de agosto de 1847 / nesta fazenda do Tanque e em dez outras casas de rei, q não de valete, / em Itabira Ferros Guanhães Cocais Joanésia Capão / diante do estrume em q se movem nossos escravos e da viração / perfumada dos cafezais q trança na palma dos coqueiros / [...] deliberamos vender, como de fato vendemos, cedendo posse jus e domínio / [...] nossas lavras mto nossas por herança de nossos pais e sogros bem amados / q dormem na paz de Deus entre santas e santos martirizados.[...]" (p. 473).

Ao longo de seus escritos poéticos, Drummond se mostra também como notável leitor de artes plásticas.[8] Em "A tela contemplada", de *Claro Enigma*, já está presente esta inclinação do poeta, que se irá acentuando em seus livros posteriores.

Neste eixo se destaca "Arte em exposição", incluída mais tarde em *Farewell*, editado postumamente em 1996.[9] Trata-se de uma coleção de composições breves nas que o "poeta-leitor" glosa expressões artísticas de épocas e tendências estéticas muito variadas, realizando interpretacões originais e interessantes reflexões, como em "Sapatos" (*Van Gogh*): 'Cansaram-se de caminhar / ou o caminho se cansou?' (p. 35).

A propósito desta faceta do poeta, Silviano Santiago observa:

Não se pode dizer que, enquanto apreciador de obras de arte, Drummond se apresente como um crítico profissional. Raramente ele aprecia *o todo* do quadro, ou seja, os diversos movimentos de sua composição. Trata-se antes de um olho crítico seletivo e, principalmente obsessivo. Seus olhos vão diretamente ao detalhe que dá forma ao quadro ou à escultura e que, para ele, ilumina o todo se ilumina sob a forma de poema.[10]

Exemplo disto é, entre outros muitos poemas, "A Duquesa de Alba" (*Goya*), sobre o qual Drummond escreveu: 'Ser o cachorrinho da Duquesa / é de certo modo / ser uma partícula da Duquesa' (p. 36). Ou "Gioconda" (*Da Vinci*): 'O ardiloso sorriso / alonga-se em silêncio / para contemporâneos e pósteros / ansiosos, em vão, por decifrá-lo. / Não há decifração. Há o sorriso.' (p. 37).

O artista plástico brasileiro mais visitado por Drummond é Cândido Portinari, a quem aqui dedica "Tiradentes" (*Portinari*) (p. 32-33). Drummond já tinha lido a arte de Portinari no poema dedicado a este, "A noite dissolve os homens", que forma parte de *Sentimento do mundo* (p. 161); aparece citado em "Mário de Andrade desce aos infernos", de *A Rosa do Povo* (p. 368), em "Aspectos de uma casa", de *As Impurezas do Branco,*[11] e em "Legendas para 12 estampas de carnaval", de *Poesia Errante*.[12]

Em *As Impurezas do Branco*, em 1973, também se publicam glosas de Drummond de Andrade a desenhos de Portinari, originariamente realizados com o propósito de ilustrar a edição projetada por José Olympio do *Quijote* de Cervantes.[13] A série de poemas se intitula "Quixote e Sancho: de Portinari". São vinte-e-uma composições de técnica muito variada (desde o soneto alexandrino até a poesia concreta) nas que o poeta realiza uma dupla leitura: por um lado a da imagem pictórica –resultado da leitura de Portinari– e, por outro, a da obra literária subjacente. Leituras que se traduzem em escritura.[14]

Para "D. Quixote de cócoras com idéias delirantes" de Portinari, Drummond escreveu o "I / Soneto da loucura", com uma feição clássica, se se quiser (soneto alexandrino), mas alterada, pois se bem respeita as estrofes (dois quartetos e dois tercetos) e a medida do verso (dodecasílabos), não faz o mesmo com a rima –supostamente cruzada, já que não existe–, que se sugere transtornada: p.e. no primeiro quarteto 'quimera' (v. 1) rima com 'eras' (v. 3), mas a 'espantos' (do v. 2) corresponde 'Garamantas' (do v. 4). Assim se lê, no segundo quarteto, a explicação da locura de Don Quixote segundo o ponto de vista do personagem: 'Rola em minha cabeça o tropel de batalhas / jamais vistas no chão ou no mar ou no inferno. / Se da escura cozinha escapa o cheiro de alho, / o que nele recolho é o olor da glória eterna.'(p.66)

Em "III / O esguio propósito" –que corresponde a "D. Quixote a cavalo com lança e espada"– Dom Quixote é

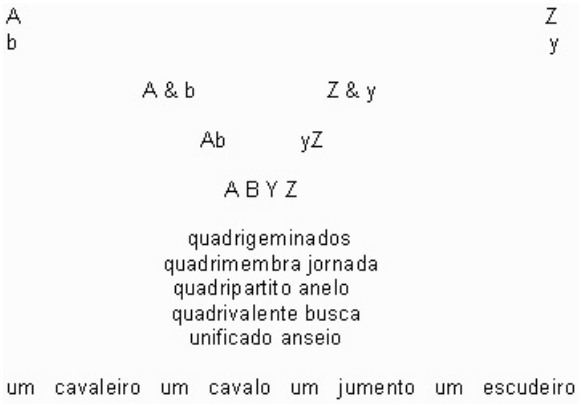
retratado pelo poeta da seguinte maneira:

Caniço de pesca / fisgando no ar, / gafanhoto montado / em corcel magriz, / espectro de grilo / cingindo loriga, / fio de linha / à brisa torcido, / relâmpago / ingênuo / furor / de solitárias horas indormidas / quando o projeto invade a noite obscura. // Esporeia / o cavalo, / esporeia / o sem-fim. (p. 67-68).

Em "IV / Convite à glória", Drummond de Andrade glosa "Sancho Pança atende ao chamado de D. Quixote", que ilustra a segunda saída do fidalgo, já acompanhado por seu escudeiro (*Quijote*, I, 7). Faz isso mediante o seguinte diálogo entre os dois personagens, que consiste antes num monólogo de Dom Quixote e quase sempre a mesma réplica por parte de Sancho, e que exemplifica claramente as obsessões de ambos:

– Juntos na poeira das encruzilhadas conquistaremos a glória. / – E de que me serve? // – Nossos nomes ressonarão / nos sinos de bronze da História. / – E de que me serve? // – Jamais alguém, nas cinco partidas do mundo, será tão grande. / – E de que me serve? // – As mais inacessíveis princesas se curvarão / a nossa passagem. / – E de que me serve? // – Pelo teu valor e pelo teu fervor / terás uma ilha de ouro e esmeralda. / – Isto me serve. (p. 68).

Para "D. Quixote e Sancho Pança saindo para suas aventuras", que remete ao mesmo capítulo do *Quijote*, Drummond escreveu "V / Um em quatro", amostra de poema verbi-voco-visual que se reproduz a seguir (p. 69):



Em "XX / Antefinal noturno" (p. 80-81), que glosa "D. Quixote deitado e aldeões disputando", aparece um verso –'cavaleiro desengano'– com o que o poeta qualifica Alonso Quejana e que relaciona este poema com outro, já fora desta série, no qual o autor retoma a figura de Dom Quixote para identificar-se com ele. Trata-se de "O malvindo" de *Farewell*:

[...] Este, o triste cavaleiro / de tristíssima figura / que nem mesmo teve a graça / de estar ao lado de Alonso / e poder narrar eventos / nos quais entrou de mau jeito / mas com sabor de epopéia. / [...] Sua ficha — foi rasgada, / por ausência de sinais. / Seu nome — por que sabê-lo? / E sua vida completa / já nem é vida, é jamais. (p. 74-75)

Drummond leu também esculturas, como em "O vôo sobre as igrejas", de *Brejo das Almas* (p. 97-98), onde percorre a arte do Aleijadinho e sua vida:

Era uma vez um Aleijadinho, / não tinha dedo, não tinha mão, / raiva e cinzel, lá isso tinha, / era uma vez um Aleijadinho, / era uma vez muitas igrejas / com muitos paraísos e muitos infernos, / era uma vez São João, Ouro Preto, / Mariana, Sabará, Congonhas, / era uma vez muitas cidades / e o Aleijadinho era uma vez (p. 98).

Deve-se destacar que o último escrito de Drummond –segundo nos informa Humberto Werneck– foi 'um texto em prosa, feito para ele e sem pretensão literária: um projeto para uma galeria de esculturas ambulante', que sua filha deixou inconcluso.[15]

A partir da leitura de imagens fotográficas o poeta evoca sua terra em "Imagem, terra, memória", "*Sobre uma coleção de velhas fotografias de Brás Martins da Costa*" (F, p. 63-67). Esta 'fotoviagem' (p. 67) já tinha sido empreendida em "Os mortos de sobrecasaca" (SM), continuado em "Retrato de família" (RP) e chega até o último livro de Drummond, em "A grande dor das cousas que passaram" (F), onde a 'memória-imagem' fotográfica se une à 'memória-imagem' da letra de Camões (F, p.18).

'Memória-imagem' que se projeta em poemas que expressam sua inclinação pelo cinema, como em "Indecisão do Meyer" –de *Sentimento do mundo*-, e em outros nos que evoca –mediante a leitura de filmes– toda uma trajetória cinematográfica, como em "Canto ao homem do povo Charlie Chaplin", de *A Rosa do Povo*. Neste extenso poema percorre a filmografia do genial Carlitos e a resume no verso final: 'ó Carlito,

meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada de pó e esperança'. Em *Lição de Coisas* dedica a Chaplin "A Carlitos".[16]

Retoma esta leitura da imagem fílmica em "Os 27 filmes de Greta Garbo", de *Farewell*, escrito a partir de sua leitura de um 'livro que lhe presenteou o neto Luís Maurício, conhecedor de sua incurável paixão pela mitológica atriz sueca', informa Humberto Werneck em seu "Prefácio" a *Farewell*.[17]

Em *Poesia Errante*, também póstumo, cuja forma final foi estabelecida pelo neto Pedro Augusto Graña Drummond e Lygia Fernandes,[18] no poema "Papo com Lumière" agradece aos inventores do cinema, que '[...] criaram um outro mundo dentro do mundo velho e bocejante. / Libertaram as paisagens, soltaram as imagens: / elas agora entram em nossas casas, misturam-se com as nossas vidas. / – Maravilha...' (p. 39).

Carlos Drummond de Andrade: homem-poeta povoado de imagens, 'vida última dos seres' (F, p. 67), vida-poesia atravessada por 'o prazer das imagens'.[19]

"Obrigado, meu velho!"(PE, p. 40).[20]

Notas

1. Silviano Santiago, "Posfácio", Carlos Drummond de Andrade, *Farewell*, Rio de Janeiro, Record, 1996, p. 124-125.

2. Remeto às obras de Drummond mediante as seguintes siglas: AP (*Alguma Poesia*), BA (*Brejo das Almas*), SM (*Sentimento do Mundo*), J (*José*), RP (*A Rosa do Povo*), NP (*Novos Poemas*), CE (*Claro Enigma*), FA (*Fazendeiro do Ar*), B I (*Boitempo I*), IB (*As Impurezas do Branco*), C (*Corpo*), MMB ("Mosaico de Manuel Bandeira"), PE (*Poesia Errante*), F (*Farewell*).

3. A presença da obra de Camões na de Carlos Drummond foi estudada exaustivamente por Gilberto Mendonça Teles em *Camões e a poesia brasileira*, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1979, 3ª. ed. Também por: José Guilherme Merquior, *Razão do poema*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 77-78; Silviano Santiago, "Camões e Drummond: A Máquina do mundo", *Hispania* 3 (New Jersey, 1966); Gilberto Mendonça Teles, *Seleta em prosa e verso*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1971, p. 146-148; Affonso Romano de Sant'Anna, *Carlos Drummond de Andrade: Análise da obra*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, 3ª. ed., p. 238-249, e *Drummond / O Gauche no tempo*, Rio de Janeiro, Record, 1992, 4ª. ed., p. 237-248. *Vid*. aliás: Carlos Drummond de Andrade, "Em A / grade / cimento", *Viola de bolso II* (*José & outros*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1967).

4. Salvo outra indicação, cito os poemas por Carlos Drummond de Andrade, *Fazendeiro do Ar & Poesia até Agora,* Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1955.

5. Por exemplo, em AP, SM, IB, MMB. Outros foram: Gonçalves Dias (AP) (RP); Mário de Andrade (AP) (RP) (CE) (PE); Ribeiro Couto, Cyro dos Anjos (AP); Pedro Nava (AP) (PE); Emílio Moura (AP) (IB) (C); Abgar Renault (AP) (C); Schmidt, Bilac (SM); Otto Maria Carpeaux (J); Vinícius, Murilo Mendes, Antonio Candido, João Cabral de Melo Neto, Josué Montello (RP); Paulo Ronai (NP); Mário Quintana (CE); Américo Facó, Jorge de Lima (FA); Raul Pompéia, Darcy Ribeiro (IB); Rui Barbosa, Aníbal Machado, Alceu Amoroso Lima (C); Machado de Assis (MMB); Raul Bopp, Odylo, Ghillermino César, Henriqueta Lisboa, Silva Brito (PE).

Dos escritores e pensadores que se exprimiram em outras línguas, além dos citados entre os clássicos, visitou Defoe (AP) (BI); Anatole France (AP); Baudelaire (SM) (PE); Rimbaud (SM) (CE); Maiakovski (SM) (RP); Neruda, Ronsard (RP); Apollinaire (RP) (PE); Federico García Lorca (NP); Valéry, Rilke, Blake (CE); Jack London, Vachel Lindsay, Hart Crane, Walter Benjamin, Cesare Pavese, Stefan Zweig, Virginia Woolf (IB); Stéphane Mallarmé, Schopenhauer (C); Freud (C) (PE); Shakespeare, Schiller (MMB); Epicuro, Descartes, Dr. Schwartz, Victor Hugo, Verlaine, Leibniz, Plotino, Baruch Spinoza, Kant, Santo Tomás de Aquino (PE); Conde de Lautréamont, Erasmo de Rotterdam (F).

6. Carlos Drummond de Andrade, "Mosaico de Manuel Bandeira", *Bandeira, a Vida Inteira*, Rio de Janeiro, Edições Alumbramento/Livroarte Editora, 1986, p. 9.

7. Aclara Drummond:

"O poema "Os bens e o sangue" foi publicado pela revista *Anhembi*, de São Paulo (n° 2, fevereiro de 1951), precedido da siguiente nota:

Embora persuadido de que não cabe explicação para um poema, além da que ele mesmo traz consigo, o autor julga conveniente informar quanto à gênese desta composição.

Resoultou ela da leitura de um maço de documentos de compra e venda de datas de ouro no nordeste de Minas Gerais, operações essas realizadas em meados do século XIX. Simultâneamente, certo número de proprietários, integrantes da mesma família, resoveu dispor de tais bens, havidos por meio de herança ou de casamento. [...]

Não se procure em dicionário o significado de *lajos* e *andridos*, palavras existentes no contexto, e que são meras variações de nomes de famílias da região.

O nome Belisa, dado a animais, consta de inventário da época." (p. 549-550)

8. Em sua obra estão presentes: Portinari (SM) (RP) (IB) (F); Cézanne (RP); Picasso (RP) (IB); Tarsila, Bianco, Fayga Ostrower, Wega, Klee (IB); Watteau (C); Pedro Nava (PE); Goya, Van Gogh (PE) (F); Sasseta, Soutine, Velasquez, Modigliani, Munch, Da Vinci, Carrá, Matisse, Henri Rousseau, Corot, Fra Angelico, Manet, Ticiano, Bernini, Jan van Eyck, Giorgione, Houdon, Chagall, Mondrian, Miró, Rubens, Miguel Ângelo, Da Vinci, Quentin Metsys (F).

9. *Arte em Exposição*, Rio de Janeiro, Salamandra/Record, 1990. *Vid.* Humberto Werneck, "O ninho da poesia", Carlos Drummond de Andrade, *Farewell*, ed. cit., p. 12.

10. Silviano Santiago, art. cit., p. 125.

11. Carlos Drummond de Andrade, *As Impurezas do Branco*, Rio de Janeiro, Record, 1993, 6ª. ed., p. 125.

12. Carlos Drummond de Andrade, *Poesia Errante*, Rio de Janeiro, Record, 1996, 7ª. ed., p. 75.

13. A edição ilustrada do romance não se concretizou, mas os desenhos de Portinari ficaram. Dez anos depois de sua morte, 'la Fundação Castro Maya, propietaria de los dibujos, decide publicarlos acompañados de pequeños fragmentos de la obra de Cervantes y de glosas poéticas encomendadas a Carlos Drummond de Andrade' (Vera de Alencar, "La historia", *D. Quixote – Portinari / Drummond*, Buenos Aires, Fundación Centro de Estudos Brasileiros, 1997, s.p.). Nasceu assim o livro *D. Quixote, Cervantes, Portinari, Drummond* (Rio de Janeiro, Funenseg, 1996).

14. Tenho estudado mais pormenorizadamente esta série de poemas em "Drummond da noticias de España", *El hispanismo al final del milenio*, Actas del V Congreso Argentino de Hispanistas, Córdoba, Comunicarte, 1999 (no prelo).

15. Humberto Werneck, "Prefácio: O ninho da poesia". Carlos Drummond de Andrade, *Farewell*, ed. cit., p. 12.

16. Carlos Drummond de Andrade, *Lição de Coisas*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1962.

17. Humberto Werneck, *ibidem*.

18. *Id*., *ibid*., p. 11.

19. Carlos Drummond de Andrade, *O Prazer das Imagens*, São Paulo, Ed. Hamburg, 1987.

20. O itálico é meu.

Estratégias de Embuste:
relações intertextuais em *Dom Casmurro*

Marta de Senna
Fundação Biblioteca Nacional

Entre os romances de Machado de Assis, *Dom Casmurro* é, talvez, aquele em que se exerce com maior vigor uma de suas mais interessantes estratégias narrativas. Refiro-me ao que chamo de estratégia de embuste, ou seja, aquela através da qual o narrador machadiano se compraz em construir, quase a cada página, um *trompe l'oeil* que condiciona o olhar do leitor a ver o que não é, a não ver o que é.

Dom Casmurro é um narrador congenitamente embusteiro, já que nasce na narrativa e para a narrativa explicando-se através do engodo: adverte que seu cognome, "Casmurro", não deve ser entendido como está nos dicionários, isto é, "teimoso", "obstinado", "cabeçudo" — que é o que ele é; e, sim, como "homem calado e metido consigo" (capítulo I) — que é o que não é, pois é o único dono da voz nesse romance onde Capitu é implacavelmente silenciada.

Depois de explicar, falaciosamente, o título, prossegue na mesma clave, ao explicar o livro, suposta tentativa de restaurar na velhice a adolescência. Na verdade, desde aí, inocula na mente ainda desprevenida do leitor as gotas da suspeita, uma vez que três das figuras históricas com que ornamenta o teto de sua sala no Engenho Novo (reproduzindo a da meninice em Matacavalos) morreram vítimas de traição. Junto a César, Augusto e Nero, porém, o narrador introduz a figura menos conhecida do rei Massinissa da Numídia. Aliado dos romanos, Massinissa é casado com Sofonisba, cartaginesa irmã de Aníbal, educada para odiar Roma. Compelido pelo vitorioso Cipião a entregar a mulher para ser submetida à vergonha pública em Roma, Massinissa dela se compadece e, para poupá-la do que seria um ultraje bem pior que a morte, manda-lhe uma taça de veneno, que ela toma de bom grado. O episódio está em Tito Lívio e foi retomado em várias tragédias (por Corneille, entre outros) e em várias óperas. É possível que numa dessas versões Massinissa envenene a mulher por ter ela participado de uma solenidade em honra de Cipião. Ao menos é o que nos diz a nota de rodapé nº 2 da edição da Ática:

(...) Massinissa (238-148 a.C.), rei da Numídia, abriu as rotas da África aos romanos; como sua esposa Sofonisba participasse de uma cerimônia triunfal em honra do romano Cipião, Massinissa mandou-lhe como presente uma taça de veneno. Observe-se como aparece, na vida desses personagens, o tema da traição.[1]

Não encontrei fonte que justificasse tal interpretação, embora admita que, havendo pelo menos uma versão em que Massinissa entenda que a mulher o traiu, o narrador Dom Casmurro o tenha incluído entre as figuras célebres (todas romanas) que manda pintar no teto de sua sala de jantar. Entretanto, creio ser maior o refinamento, mais elaborada a sofisticação do embuste: no capítulo em que pretensamente vai explicar o livro, tendo já enganosamente explicado o título, menciona as quatro personagens, cuja razão de estarem ali diz não alcançar. Os três primeiros, César, Augusto e Nero foram, de fato, atraiçoados. Massinissa, porém, manda uma taça de veneno[2] a uma esposa irrepreensível e, sobretudo, digna. Pergunta-se o leitor avisado, ao ler pela décima vez esse romance inesgotável: como a Desdêmona recorrentemente referida no texto, teria Sofonisba morrido inocente? Desdêmona morre vítima de um mal-entendido e do caráter impetuoso do mouro Otelo, vítima por sua vez de sua própria vulnerabilidade e da maldade gratuita do veneziano Iago. O narrador Dom Casmurro sabe disso e o afirma no capítulo 135. Mas ao inserir aí essa pouco conhecida Sofonisba, presenteada pelo marido com uma taça de veneno não por tê-lo traído, mas para não trair os seus princípios, para preservar a sua integridade, não estaria o autor Machado prevenindo-nos contra seu narrador? Não seria ela, como a inocente Desdêmona, um alerta ao leitor? A acreditarmos na nota editorial da Ática, o narrador insidioso, desde o segundo capítulo de seu livro, estaria dizendo, de maneira enviesada, mas nem por isso menos exemplar, que esposas (talvez) traidoras merecem a morte. A acreditarmos em Sofonisba inocente e altiva (como será de altivez a atitude final de Capitu), o autor nos está prevenindo contra o narrador, por cujas estratégias de embuste é, em última instância o único responsável.

Até aí (e estamos na segunda página do romance), a manipulação da recepção do leitor se fez no nível semântico, através do significado equívoco de "casmurro", e no nível da alusão histórica, apelando para aquilo que Umberto Eco chama de enciclopédia do leitor[3]. No entanto, ainda no segundo capítulo, o narrador diz ter decidido, incitado pelas figuras históricas pintadas nos medalhões do teto da sala, empreender a narração de sua vida. Fazê-lo seria uma forma de, como o poeta do *Fausto*, invocar sombras do passado. Trata-se da primeira referência literária no romance, e bem conveniente é ela a esse narrador ardiloso, capaz de convocar relações intertextuais espúrias a serviço de seus propósitos ambíguos. A apostrofação famosa, "Aí vindes outra vez, inquietas sombras...?", se faz ao mundo dos mortos, o que bem serve ao drama de Goethe, cuja personagem central é um sábio necromante insatisfeito. Mas que serventia poderia ter no relato de um burguês carioca comprometido — segundo não se cansa de reiterar na narrativa

— com o relato verdadeiro dos fatos? Acresce que, no *Fausto* de Goethe, a apostrofação se insere na dedicatória do poema, sendo portanto pertinente à voz lírica (e não, ainda, dramática) do poeta, que se inscreve aí numa moldura romântica de recusa do presente e preferência clara pelo passado. De resto, o eu-lírico de Goethe não pergunta, afirma: "De novo aproximai-vos, formas vacilantes/Já vislumbradas um dia por meu turvo olhar."[4] O narrador machadiano interpela, como se a vinda dos fantasmas de seu passado independesse de sua vontade, como se ele fosse vítima indefesa de sua aproximação. Usa Goethe para legitimar sua narrativa, que seria como que inspirada pelo testemunho dos mortos — de todos os seus mortos —, o que lhe asseguraria uma espécie de visão estereoscópica e, portanto, imparcial. Caso o leitor curioso vá ao texto de Goethe, verá que, ao fim da dedicatória, o poeta afirma algo que o narrador Dom Casmurro omite, mas que seria, talvez, a situação que o impele ao gesto narrativo: "O que tenho no presente parece-me remoto,/E o que desapareceu, realidade."[5]

Esse recurso à citação truncada, ou seja, esse pinçamento de um trecho descontextualizado de um macrotexto de outro autor, geralmente um clássico ou as Escrituras Sagradas, serve ao narrador machadiano de modo particularmente rentável. Às vezes, não chega sequer a citar, limitando-se a aludir a esse ou àquele poeta, de maneira vaga e imprecisa, facultando ao leitor interessado a escolha entre aceitar a imprecisão e tentar precisar a alusão, ou seja, tentar compreender por que e para que aquele determinado autor é convocado ao texto em tal ou qual momento. É o que se dá no capítulo 29, quando o jovem Bentinho, tendo visto passar a carruagem imperial, entra numa espécie de delírio e imagina um diálogo absurdo com D. Pedro II, diálogo no qual o Imperador intercederia junto a sua mãe para que não o fizesse padre. O narrador Dom Casmurro comenta, imediatamente a seguir: "Tudo isso vi e ouvi. Não, a imaginação de Ariosto não é mais fértil que a das crianças e dos namorados, (...)." Novamente é acionada a enciclopédia do leitor, que sabe quem é Ariosto, que entende que o parâmetro contra o qual Dom Casmurro dimensiona a imaginação de Bentinho é formidavelmente imaginoso, intrincando ação prodigiosa em ação prodigiosa, ao longo dos 46 cantos de seu *Orlando Furioso*. O que talvez escape ao leitor é que a alusão é a Ariosto, autor de um épico cujo herói-título **enlouquece** ao descobrir que a amada o preteriu por um mouro. Inverte-se a situação da maior referência intertextual de *Dom Casmurro* (ainda que uma referência também enganosa, como já tentei demonstrar em outro momento[6]), a peça *Otelo*, e quem enlouquece de ciúme é o europeu. Se a épica renascentista de Ariosto, na esteira de Boiardo, tece o que se convencionou chamar de *intercciatura*, ou seja, um entretecer de subenredos que se misturam ao longo da narrativa em que proliferam elementos de maravilhoso, arrisco-me a propor que no texto de *Dom Casmurr*o existe uma espécie de *intercciatura* intertextual, em que as referências se entrecruzam numa infinidade de sugestões significativas. Mesmo que não se queira acreditar nesse possível devaneio interpretativo, não há como negar que, no capítulo 29, a voz autoral de Machado inscreve no discurso de seu narrador Dom Casmurro um dado fundamental: há homens que enlouquecem de ciúme.

Algo semelhante acontece no capítulo 32, "Olhos de Ressaca" (o primeiro deste nome), em que Dante é citado *en passant*. O narrador descreve o fascínio que sobre ele exercem os olhos de Capitu, o enleio amoroso dos dois naqueles minutos de contemplação mútua, e comenta:

Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve. A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios. Há de dobrar o gozo aos bem-aventurados do céu conhecer a soma dos tormentos que já terão padecido no inferno os seus inimigos; assim também a quantidade das delícias que terão gozado no céu os seus desafetos aumentará as dores aos condenados do inferno. Este outro suplício escapou ao divino Dante; mas eu não estou aqui para emendar poetas.

O fato é que já emendou, e ao leitor esperto não escapa que é tal a situação em que o narrador se sente, porque quando escreve isto, já se supõe traído e, portanto, já experimentou a danação enquanto outros teriam alcançado o prazer paradisíaco. Tanto que, bem mais tarde, no antepenúltimo capítulo do romance, pergunta-se, a pretexto de uma citação bíblica (também truncada, como se verá adiante): "Quando seria o dia da criação de Ezequiel?", isto é, quando seria o tempo da felicidade extática de Capitu e Escobar, antípoda de seu mais sofrido desespero? Se Dante não incluiu no seu *Inferno* o padecimento extra de o condenado ser consciente dos prazeres celestiais de seus inimigos, o nosso Dom Casmurro o faz, numa tática tão sutil quanto brilhante, para inculcar algo na mente do leitor, que vai lentamente cooptando para a sua causa, a saber: que ele foi vilmente traído, e soube disso; e, mais, soube — ou pôde avaliar— a extensão da felicidade dos que o traíram.

No capítulo seguinte, o famoso "O Penteado", Capitu detém a iniciativa do jogo amoroso e provoca o beijo, que deixa Bentinho atordoado. Descreve-se como um adolescente puro, sobre quem tudo aquilo tem um efeito devastador, enquanto a companheira (ver-se-á no capítulo imediato) sabe recompor-se com presteza, ante a chegada intempestiva da mãe. Esse adolescente ingênuo, o narrador adulto o compara a Des Grieux, protagonista de *Manon Lescaut*, romance que certamente integra a enciclopédia do leitor razoavelmente culto da tradição ocidental, e cuja personagem-título, Manon, é encantadora e vaidosa, até certo ponto devassa e totalmente comprometida com o prazer, acabando por levar à perdição o pobre inocente Des Grieux. Repare-se que Dom Casmurro é incapaz de comparar Capitu a Manon, mas, ao comparar Bentinho

a Des Grieux...

Outra maneira de apropriar-se do texto alheio, mais comum em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, mas também presente aqui, em *Dom Casmurro*, é o processo de dessacralização a que submete esses textos, retirando-os de seu contexto original, muitas vezes solene, e banalizando-os de modo quase perverso, para disso extrair um efeito cômico.[7] É isto que ocorre no capítulo 61, "A Vaca de Homero", em que narra uma visita de José Dias ao seminário. A certa altura, em conversa com Bentinho, o nada homérico José Dias emite o que ele mesmo considera uma pérola de retórica: "(...) e vale sempre entrar no mundo ungido com os santos óleos da teologia...". Dito isto, seus olhos fulguram, fixos no nada, "como que embebidos em alguma coisa, se não era em si mesmos". Comenta o narrador adulto: "Podia compará-lo aqui à vaca de Homero; andava e gemia em volta da cria que acabava de parir." Pouco depois, referindo-se ainda à mesma tarde de visita ao seminário, narra outra pérola de José Dias: "O mundo também é igreja para os bons..." Comenta Dom Casmurro: "Pareceu-me outra vez a vaca de Homero, como se este 'mundo também é igreja para os bons' fosse outro bezerro, irmão dos 'santos óleos da teologia'." Vejamos o episódio na *Ilíada*: ajudado por Apolo, Heitor acabou de matar Pátroclo. Começa o canto XVII:

Menelau, filho de Atreu, querido de Ares, não deixou de ver a morte de Pátroclo na batalha. Avançou pelas primeiras fileiras, armado de bronze reluzente e colocou-se sobre Pátroclo, como uma vaca, em sua primeira cria, protege o bezerro e muge, não tendo tido cria antes. Assim o louro Menelau protegeu o corpo de Pátroclo, mantendo a lança e o equilibrado escudo diante de si, disposto a matar quem viesse enfrentá-lo.[8]

Talvez seja esta a mais comovente e heróica das aparições de Menelau na epopéia, a proteger paternalmente o corpo de Pátroclo, enquanto os demais gregos lutam por afastar os troianos, para poderem resgatar o companheiro morto e prestar-lhe honras fúnebres. Ao aplicar o símile homérico a um episódio trivial, ou mais, ao utilizar do símile homérico apenas o elemento comparante, o narrador Dom Casmurro o desqualifica e lhe dá uma utilização a serviço, antes, do riso, que da compunção. Tal desfaçatez (o termo é de Roberto Schwarz), pouco comum nesse narrador mais recatado do que seu análogo Brás Cubas, dá conta de uma dimensão pérfida que o leitor não deve deixar passar despercebida. Dom Casmurro, com todo o seu "escrúpulo de exatidão" (capítulo 50) é capaz de distorções da proprpoção desta que acabamos de referir.

Se é capaz de usar em sua narrativa uma referência à narrativa matricial do Ocidente para desqualificá-la, num tratamento paródico que beira o sacrilégio intertextual, o que não poderá esse narrador fazer mais para manipular a recepção de seu leitor? Entre todos os nomes, Escobar tem por prenome Ezequiel. Entre todos os nomes, este será o nome do filho do casal Bento e Capitu. Entre todos os nomes, esse filho, futuro arqueólogo, tinha de ter o nome de um profeta. Entre todos os profetas, tinha de chamar-se Ezequiel, aquele que impreca contra Jerusalém, "esposa infiel", metonímia de Israel, que se tornou uma nação adúltera, porque se prostituiu aos falsos ídolos e abandonou o Deus verdadeiro. Não bastasse isto, no antepenúltimo capítulo do livro, o narrador Dom Casmurro comete ainda um "sacrilégio" com o texto bíblico, recorrendo mais uma vez à tática de citar parcialmente, de deixar de dizer algo que, descoberto pelo leitor, subverte, ou completa, ou esclarece o sentido que o narrador deixou expresso no texto. Trata-se, precisamente, de uma citação ao *Livro de Ezequiel*. Conta o narrador que os amigos que lhe enterram o filho, morto por uma febre tifóide em Jerusalém, lhe deram por epitáfio uma inscrição tirada do profeta Ezequiel: "Tu eras perfeito nos teus caminhos." Comenta, então, que recorreu à sua *Vulgata* para conferir a citação, que tinha, no entanto, um complemento: "Tu eras perfeito em teus caminhos, *desde o dia da tua criação*." O narrador, às vezes tão preciso ao citar o texto bíblico, com indicação de capítulo e versículo (como faz na página seguinte, ao citar do *Eclesiástico*), aqui omite ambos. Se o leitor aliar curiosidade e aplicação, e for ao Velho Testamento, encontrará, no capítulo 28, versículo 15, do *Livro de Ezequiel*, a citação procurada, da qual, no entanto, o narrador omitiu o último pedaço: "Tu eras perfeito em teus caminhos, desde o dia da tua criação, *até se descobrir em ti a iniqüidade*."

Por que Dom Casmurro não transcreve o versículo inteiro? Afinal, ele serviria a corroborar a tese da iniqüidade, senão de Ezequiel, de Capitu, que teria concebido o filho no adultério. Se não o faz, é porque isso seria demasiado óbvio, demasiado fácil. Como bruxo astucioso que se deleita na eterna surpresa do leitor ante a inesgotabilidade do que escreve, Machado de Assis cria esse narrador quase tão bruxo quanto ele, a propor-nos um desafio a cada leitura, o desafio de, a cada leitura, ainda ter embustes a desmascarar. Como o cendal de Camões, a que compara a escumilha com que Capitu nem cobre nem descobre inteiramente os braços, a intertextualidade é mais um véu de que se vale Dom Casmurro, tanto para descobrir quanto para cobrir o sentido desse texto, tão sedutor quanto os braços de Capitu, tão enigmático quanto o seu olhar.

Notas

1. São Paulo, 1984, p. 12.

2. O *motif* reaparece nos capítulos 136 e 137, em que Bentinho, supondo-se traído, quase se envenena e quase envenena o filho ainda criança.

3. Cf. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

4. Tradução, adaptação e notas de Otavio de Oliveira Paes. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1999, p.33.

5. Idem.

6. Cf. *O olhar oblíquo do Bruxo.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

7. Cf. a análise de Roberto Schwarz em *Um mestre na periferia do capitalismo.* São Paulo: Duas Cidades, 1990.

8. Tradução e adaptação (para prosa) de Fernando C. de Araújo Gomes. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

Há um quê de loucura no ar

Leitura Semiótica do conto *Sorôco, sua mãe, sua filha* de Guimarães Rosa

João Bortolanza[1]

Trata-se de uma leitura do conto "Sorôco, sua mãe, sua filha" de João Guimarães Rosa, aplicando a Semiótica de Julien A. Greimas: leitura nos três níveis, discursivo, narrativo e profundo. Por essa leitura, desvenda-se um Autor preocupado em dissecar o louco que é a vida humana, como o normal é ser louco e como a vida só é possível em solidariedade. O outro, esta "terceira margem do rio", é o que mantém viva a existência humana. A superfície do conto parece apontar para um quadrado semiótico onde se opõem normalidade e a normalidade; o discursivo desenha-se figuras que nos conduzem aos poucos a outro quadrado semiótico, onde o que pesa é a solidariedade/não-solidariedade versus a solidão (sozinhidão) /não-solidão, sempre com uma estrutura básica onde a questão passa a ser a vida/não-vida versus morte/não-morte.

"Sorôco, sua mãe, sua filha" é um conto de Guimarães Rosa que tematiza a loucura e o comportamento das pessoas com relação a ela. Para melhor compreensão, resolvi fazer uma análise semiótica, com base na teoria de Greimas, destacando os três níveis: fundamental, narrativo e discursivo.

A riqueza do conto mereceria uma análise detalhada de todos os aspectos, como o fez Algirdas Julien Greimas ao analisar o conto *Les deux amis* de Guy de Maupassant. Limitar-me-ei, no entanto, a levantar as estruturas sêmio-narrativas e discursivas desse texto para uma leitura em profundidade.

A análise semiótica das estruturas narrativas dos contos populares é facilitada pela recorrência de elementos e de estruturas de base. Mais ínvio é sem dúvida o mundo mítico de Guimarães Rosa, mais revolto, às avessas. *Divulgo: que as coisas começam deveras por detrás* nos diz no "Arroio das Antas". O reverso, a contra-mão, e isso no mundo dos loucos: quem o louco? onde a loucura? Há um quê de loucura no ar que soa "cantiga", mas que , ao ecoar, desfaz a loucura, porque comunica: é a língua, a *parole* que se atualiza cantiga que *não vigorava certa nem no tom nem no se-dizer das palavras – o nenhum*, mas que todos *cantam continuando*, interagindo, solidários, mantendo, no mundo definido pela cultura como não-vida, laços de humanidade tão fortes que não deixam a vida se extinguir.

A descrição da loucura, a sanção do "longe", a reificação das duas loucas despachadas *para longe, para sempre – Isso não tinha cura, elas não iam voltar, nunca mais* – é uma leitura de superfície, posto que a marca da loucura toma conta de Sorôco e de todo o povo do lugarejo; uma sanção pelo avesso, que a análise mais profunda nos permite desvelar. E então onde o louco? Quem é louco? Há é a solidariedade que possibilita viver na "terceira margem do rio" a "sozinhidão" do se-ir da existência. Rompido esse vínculo com o outro, aí sim estaremos irremediavelmente mortos – num *canoão no seco* alumiando *em preto* E a solução à loucura-morte que nos assalta está aí à mão:

> *De repente, todos gostavam demais de Sorôco – um amor extremoso*
> *A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga.*

1. Semântica e Sintaxe de nível profundo

A oposição fundamental deste conto é constituída pelas duas categorias dos contrários LOUCURA X NORMALIDADE, sendo esta o termo eufórico e aquela, o disfórico. Num nível mais abstrato, loucura é reificação do humano, sua descaracterização, o que nos permite inferir o quadrado semiótico

LOUCO (reificado)	×	NORMAL (humano)
NÃO-NORMAL (não-humano)		NÃO-LOUCO (não-reificado)

Aos termos contrários / louco X normal/ contrapõem-se os termos subcontrários, seus contraditórios / não-louco X não-normal/.

A loucura "reificada" corresponde , por sua vez, em nível de maior abstração, à morte; a normalidade, à vida. Donde a correspondência com o quadrado semiótico:

VIDA (normal)	×	MORTE (louco)
NÃO-MORTE (não-louco)		NÃO-VIDA (não-normal)

A sintaxe de nível fundamental nos descreve o funcionamento desse quadrado em duas operações ou movimentos antitéticos:

> a. Afirma a loucura, nega a loucura, afirma a normalidade: com relação às loucas.
> b. Afirma a normalidade, nega a normalidade, afirma a loucura: com relação a Sorôco e ao povo do vilarejo.

A /loucura/ , afirmada desde o início do texto e sancionada com a internação em hospício *para longe, para sempre*, porque *ele não dava mais conta*, passa a dar sinais de /não-loucura/, quando a velha *se desapareceu do braço de Sorôco* e, em debreagem interna, dando um efeito de sentido de realidade, o próprio ator Sorôco confessa: *Ela não faz nada, seo Agente...*, isto é, ela não é agressiva, descontrolada como os animais, ela sabe seus limites, age com a razão, sabe lidar com os semelhantes sem agredi-los, somente *não acode, quando a gente chama*.

Mais ainda, quando, demonstrando entender a situação, volta seu olhar terno para a filha e, como pessoas normais já, se entendem. Do /não-louco/ passa-se ao /normal/, quando, *com um encanto de pressentimento muito antigo – um amor extremoso*, a velha se pôs solidária a solfejar a *cantiga mesma da outra*. Sinais de humanidade que sabe ter afeição, mais do que isso, amor, compreensivo, participatico, dom gratuito, entrega. E a cantiga soa linguagem comunicativa: *elas cantavam junto, não paravam de cantar*.

E a despedida deixa no ar o *acorçôo do canto*, o alento, o ânimo, o encorajamento, a esperança do canto solidário, a cantiga de mútuo alento coletivizada a *avocar um constado de enormes diversidades desta vida... sem jurisprudência de motivo nem lugar*, em outras palavras, próprias da vida, fazendo parte da essência mesma da vida, humana, /normal/ portanto.

E o extremo da loucura *remido em hospícios* passa a encaixar-se nos moldes das *diversidades desta vida*. Louco não, apenas "diverso", diferente.

E, ato contínuo, o enunciador nos joga o caminho inverso, o avesso, o "por detrás": Sorôco e o povo do lugar, que sancionaram a loucura das "duas", encetam um caminho que vai do / normal / para o / não-normal /, até desembocar no / louco /. Logo no início *conversavam, cada um porfiando no falar com sensatez, como sabendo mais do que os outros a prática do acontecer das coisas*, como se os sinais da loucura precisassem ser encobertos, fazendo o jogo da máscara "parecer = não-ser". Esse jogo continua no "parecer" do carro, *coisa de invento de muita distância, sem piedade nenhuma... e não sendo de ninguém*, coisa de /não-normal/. E quem inventou? Pois foram essas mesmas pessoas que *tiveram que olhar em socorro dele, determinar as providências de mercê*, que pediram ao "Governo" esse carro para conduzir as duas ao hospício, "o se seguir". Uma como força estranha a impeli-las ao ato, à performance que ora negam, ao se mirarem no invento-cultura para o destino dos loucos.

E Sorôco, de família tão estranha, *não se conhecia dele o parente nenhum*, mas /normal/, o único normal entre o passado (mãe) e o futuro (filha única). Sua figura estranha, sua voz em falsete faz medo às crianças. Desde a apresentação, esse "estranho" nele dá pistas de /não-normal/, o que no desfecho se aclara, quando ele *desacontece*, *se esquisita*, e entoa o hino da loucura, *a cantiga mesma, de desatino... cantava continuando*. Gestos de louco indo para o "longe", *fora de sentido – quem ia fazer siso naquilo?* – estabelecem a ruptura do campo /normal/ e introduzem-no no mundo da /loucura/.

A estrutura elementar em vaivém permitiria concluir que o /louco/ tem traços de /normal/ e, vice-versa, que o /normal/ tem momentos e traços de /louco/, não fosse um terceiro movimento, que inclui todas as pessoas do lugar na mesma operação de Sorôco. Todos *a acompanhar aquele canto sem razão ... ninguém deixasse de cantar*. E a "sensatez", que todos buscavam, deixa-se cair as máscaras: *nem ninguém entendia o que se fizesse*! É a loucura de todos? Ironia: nega-se na enunciação o que se afirma no enunciado, todos tão /loucos/ como é próprio dos humanos, logo tão /normais/ – na normalidade possível dos seres relativos.

O que fica como conclusão é outro quadro semiótico:



E o percurso: as duas mulheres condenadas à /morte-solidão/, reificadas e despachadas *para longe, para sempre*, *não iam voltar nunca mais*, perdendo todos os vínculos de quem sempre as "tolerou", eis que, à hora da despedida, "as duas" se revelam /não-mortas/ , /não-loucas/, transformando a cantiga solitária dos loucos em "canto" coletivo, atestando que uma se aceita companhia da outra, negando a /solidão/. O final evidencia que marcham juntas para a / vida-solidariedade/ .

Quanto a Sorôco, que faz o percurso inverso com relação às "duas", retorna com a mesma operação, ao contar com a /solidariedade/ do povo do lugar. A cantiga torna-se "canto" geral: *ninguém deixasse de cantar*.

O sinal da /loucura/, então, se transforma na *parole* de todos, onde solidários os seres se identificam na *prática do acontecer das coisas*, no *constado de enormes diversidades desta vida*, todos com seus traços de /loucura/ , que não deve ser entendida como /morte/, mas apenas como um sema da /vida/, todos *porfiando no falar [viver] com sensatez*.

Portanto: /loucura/ faz parte da /vida/ e não da /morte/, em que pesem as diferenças, semas variáveis do mesmo semema /vida/.

O caminho da /morte/ não é a marca da /loucura/, mas aquele que, passando pela /não-solidariedade/, conduz à /morte da solidão/ ou "sozinhidão", neologismo roseano. Assim, no conto "A terceira margem do rio", a perda do vínculo com o filho faz o pai sumir de vez (*Sei que ninguém soube mais dele*, na conclusão do próprio filho). Já em "Sorôco, sua mãe, sua filha", com a "chirimia" da cantiga, ainda que ecoe "um quê de loucura no ar", dá-se o *acorçôo do canto* que, estabelecendo elos humanos de participação, garante o apoio da "terceira perna" que é o sustentáculo da vida humana.

2. Sintaxe e Semântica em nível narrativo

> *A sintaxe narrativa deve ser pensada como um espetáculo que simula o fazer do homem que transforma o mundo. Para entender a organização narrativa de um texto, é preciso, portanto, descrever o espetáculo, determinar seus participantes e o papel que representam na historiazinha simulada*.(Barros, p. 16)

Isso, somado à semântica narrativa que se ocupa com os valores inscritos nos objetos, é uma tarefa por demais ampla para as limitações deste trabalho. Irei, contudo, destacar alguns elementos desta análise de nível narrativo, que permitam assistir ao "espetáculo" montado pelo enunciador-narrador que, já o sabemos, partiu de um nível mais profundo, duma sintaxe e duma semântica de base, para a narrativa complexa, *em que uma série de enunciados de fazer e de ser (de estado) estão organizados hierarquicamente* (Fiorin, p. 22). A seguir, como se verá, lhe deu o investimento discursivo.

O PN = Programa Narrativo de sustentação desse "espetáculo" pode ser assim sintetizado:

> FF (S2) : F (S1) à [(S1 $\wedge$ O) à (S1 $\vee$ O)], em que
> F = função; à = transformação; S1 = sujeito de estado;
> S2 = sujeito do fazer; $\wedge$ = conjunção; $\vee$ = disjunção; O = objeto.

O S2 (o povo do lugar) faz o S1 (Sorôco) passar da conjunção para a disjunção com relação ao O (as "duas", mãe e filha). O S2 cumpre um papel de manipulador, a partir de um saber axiológico que se poderia resumir em : "lugar de louco é no hospício". Seu fazer persuasivo é constante, vai acompanhar o comportamento das duas mulheres, mãe e filha de Sorôco, até sancioná-las, como fica claro nesta seqüência:

> *O que os outros se diziam: que Sorôco tinha tido muita paciência. Sendo que não ia sentir falta dessas transtornadas pobrezinhas, era até um alívio. Isso não tinha cura, elas não iam voltar, nunca mais. De antes, Sorôco agüentara de repassar tantas desgraças, de morar com as duas, pelejava. Daí, com os anos, elas pioraram, ele não dava mais conta, teve de chamar ajuda, que foi preciso. Tiveram que olhar em socorro dele, determinar de dar as providências de mercê. Quem pagava tudo era o Governo, que tinha mandado o carro. Por forma que, por força disso, agora iam remir com as duas, em hospícios. O se seguir.*

Sorôco bem que tentou conviver com as *transtornadas pobrezinhas...pelejou*, passou e *repassou tantas desgraças*, mas aos poucos foi-se convencendo do inevitável, do PN do Destinador Social, desse saber geral, continuamente presente, esperando que ele, Sorôco, Sujeito segundo o não-querer e segundo o não-dever, se tornasse o Sujeito segundo o querer e segundo o dever. Quando isso acontece, S2, o Sujeito operador, sujeito do saber e do poder, acionará seus mecanismos para tornar possível a performance de S1: o Om = Objeto modal = vagão especial é solicitado ao Governo, proto-destinador social, para *remir com as duas, em hospícios*. Se "isso" (reificação da loucura) "não tinha cura", só restava "o se seguir" (estatuto social) e, claro, *elas não iam voltar, nunca mais*, nos cânones da rigidez marmórea da axiologia.

Há é uma força ideológica tão premente que Sorôco, a exceção que vinha mantendo-se apesar de todas as pressões, não resiste. Teriam elas piorado mesmo? Ou foi ele que mudou? A frase inicial dessa seqüência (*O que os outros se diziam...*) retira do S1 o papel de Sujeito Operador. São "os outros" os responsáveis pela mudança de atitude de S1, que resistiu até que *teve que chamar ajuda*. A dificuldade de conviver com elas foi sendo reinterpretada como impossibilidade, e seu fazer interpretativo se sintoniza com o fazer persuasivo da manipulação, o que lhe dará a competência do dever-querer-saber-poder-fazer = enviar as "loucas"para o hospício.

Os programas de uso se sucedem e a performance se realiza. O PN (virtual) se concretiza em PN (realizado):

> *Tudo ia em ordem... O trem chegando, a máquina manobrando sozinha para vir pegar o carro. O trem apitou, e passou, e se foi, o de sempre... Para onde ia, no levar as mulheres, era para um lugar chamado Barbacena, longe... para longe, para sempre... elas não iam voltar, nunca mais*.

Na fase da sanção, a narrativa pode pôr em ação um jogo de máscaras: segredos que devem ser desvelados, mentiras que precisam ser reveladas, etc, alerta Fiorin (p.24). É o que se verifica com a surpreendente sanção negativa dos "heróis": tanto o S1 quanto o S2 passam do estado de "normais" para o estado de "loucos", dentro do seu próprio programa. Em vez de solucionar o problema da loucura, o afastamento das duas loucas faz com que a loucura se aposse de todos. Há um anti-programa, um anti-herói que surge ineqüívoco, arrasador. Um anti-destinador impõe-se implacável, revolucionando o mundo dos valores, transformando o valor /loucura/ aplicado às "duas" em apenas uma das *diversidades desta vida*, que tanto o S1 quanto o S2 podem viver na *prática do acontecer das coisas*, o que tanto porfiavam em saber. Quando o narrador, em debreagem enunciativa de primeira pessoa, identificando-se com o S2 ("a gente"), conclui que "F*oi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem comparação*", refere-se a essa transformação operada por um Anti-Sujeito, dentro de um novo Programa, que nega a oposição fundamental /Louco X Normal/ e estabelece uma nova axiologia /Solidário X Só/, ligada às categorias /Vida X Morte/.

Destinador-julgador, o Anti-Sujeito faz a "sanção cognitiva" do sujeito, ou interpretação, e a "sanção pragmática" ou retribuição (Barros, p. 31). Pela interpretação, faz o reconhecimento do sujeito, reconhecendo os estados como falsos ou verdadeiros, secretos ou mentirosos. A verdade da /Loucura/ atribuída às duas (é + parece) desvela-se como mentira (parece + não é). Idem com relação à verdade da /Normalidade/ atribuída a Sorôco e às pessoas do lugar. A partir da manifestação p/-p (parecer / não-parecer) vai inferir-se a imanência de s/-s (ser / não-ser). É ou não-é (louco / normal) é inferido pelo sujeito a partir das aparências parece ou não-parece, o que o Anti-Sujeito nega, uma vez que as marcas externas, os gestos, a cantiga arrítmica, o estranho pertencem a todos, apenas em momentos diferentes. Assim as "duas" *sem tanto que diferentes, elas se assemelhavam*:

> *A filha – a moça – tinha pegado a cantar, levantando os braços, a cantiga não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das palavras – o nenhum. A moça punha os olhos no alto, que nem os santos e os espantados, vinha enfeitada de disparates, num aspecto de admiração. Assim com panos e papéis, de diversas cores, uma carapuça em cima dos espalhados cabelos, e enfunada em tantas roupas ainda de mais misturas, tiras e faixas, depundaradas – virundangas: matéria de maluco. A velha só estava de preto, com um fichu preto, ela batia com a cabeça, nos docementes. Sem tanto que diferentes, elas se assemelhavam.*

A filha é a própria loucura desenhada, um resumo de todos os possíveis aspectos em "*matéria de maluco*", indo da extravagância gestual, do despropósito da fala, ao carnavalesco e burlesco figurino, enquanto a velha apenas em trejeito da cabeça denota certo descontrole, mas ambas, ainda que em níveis diferentes, levam a pecha, a marca da loucura, a reificá-las em objeto único. Quando a velha se afina com a desafinada cantiga e o que era arrítmico passa a ser apenas um ritmo "aperiódico", em que ambas entoam seu canto, agora já coletivo, para o sujeito é outra das marcas da loucura que se acrescenta à "*matéria de maluco*" que, em gradação diferente, cada uma das duas possui. Ao se dar essa confirmação, o Anti-Sujeito está dando as pistas para o que é seu percurso narrativo que há de se impor como o principal. Assim como a velha, Sorôco e "as pessoas" também vão acrescentar alguns trejeitos ao seu "*sem tanto que diferentes*", em marcha para o "*se assemelhavam*".

O *cada um porfiando no falar com sensatez* vai ter seu "instantâneo"; a figura estranha do Sorôco do *não se conhecia dele o parente nenhum*, a conviver viúvo e só com a mãe e filha loucas, com sua voz irregular e seu aspecto a aterrarem as crianças, também vai ter o seu *excesso de espírito*, seu *jeito arrebentado, desacontecido*, *fora de conta*, *fora de sentido*, assim *num rompido*. E Sorôco e todos vão inserir-se no mundo das aparências que tanto interpretaram como *matéria de maluco*, cuja única sanção deveria ser o "hospício".

Ora, se todas as pessoas demonstram insofismável sua loucura, então todos são loucos... ou ninguém. Se é de todos, o que parece ser imanência é apenas manifestação e o que é manifestação é uma exteriorização da imanência do humano tão "diferente" e tão "semelhante". Conclusão inevitável como o foi para o filho, no conto "A terceira margem do rio": *Sou doido? Não. Na nossa casa, a palavra doido não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou então, todos*[2].

Uma sanção cognitiva e pragmática do Anti-Sujeito, um Anti-Destinador todo-poderoso e onipresente, senhor do "acontecer das coisas", transforma a performance do herói em um ato inconseqüente, baseado nas máscaras da vida, na manifestação e não na imanência.

O herói é punido, a sua axiologia é condenada, uma nova ideologia se impõe: os seres humanos "*Sem tanto que diferentes*", eles "se assemelham". O desatino é de todos. A sanção de "remir... em hospícios" é desumana, porque injusta: sanciona como "desumano" em alguns, por um jogo de aparências, o "diverso", não o sancionando nos outros que "tentam falar com sensatez", tentam parecer normais "humanos". O que

as pessoas não podem aceitar é a / Solidão-Morte/ da vida-convívio.

As "duas" se despedem em canto – entoando o hino da convivência participativa – que irá ecoar fundo no âmago do ser – imanente – de Sorôco e das demais pessoas: *A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga*. Aflora, *com um encanto de pressentimento muito antigo – um amor extremoso*, um *todos gostavam demais*; aflora o que é o imo do ser humano, o amor solidário que conduzirá Sorôco *para a casa dele, de verdade*, e as "duas" para o *tudo ia em ordem*.

Este é o "espetáculo" que a sintaxe narrativa nos apresenta como *um caso sem comparação* e que, com a ajuda das modalidades veredictórias da semântica narrativa, nos leva a concluir que se trata de um jogo de aparências que se desvelam, um jogo de máscaras que caem na *prática do acontecer das coisas* que se tecem e entretecem, apesar das aparências em contrário e das ideologias que as sustentam.

3. Sintaxe e semântica de nível discursivo

A sintaxe discursiva ocupa-se com as "projeções da enunciação no enunciado" e com as "relações entre o enunciador e o enunciatário" (Cfr Fiorin, p. 39ss), uma vez que o ato de produção do discurso, a enunciação "deixa suas marcas no discurso que constrói" e busca persuadir o enunciatário, realizando um fazer persuasivo que o leve a um fazer interpretativo correspondente.

Na descrição dos níveis anteriores, já fiz alusões a esses mecanismos discursivos, uma vez que a separação em níveis é apenas uma distinção metodológica para forçar a análise a uma profundidade crescente.

No ato de produção do texto, o nível profundo ou fundamental precede o narrativo e culmina com o discursivo. Na análise, o nível superficial vem em primeiro lugar, observam-se primeiro os efeitos de sentido, para se chegar à significação profunda. Preferi, no presente trabalho, partir do fundamental para o superficial, o que, em obrigando a contínuas idas e vindas, tencionava deixar mais claro o percurso gerativo do sentido.

Pelas limitações do trabalho, abordo apenas alguns aspectos da sintaxe e da semântica discursivas.

3.1 A projeção do enunciador no enunciado

O narrador refere-se ao sujeito operador, empregando os termos "a gente", "as pessoas", "o povo", "a chusma de gente", "os outros", "todos", e ainda o sujeito indeterminado, explorando os efeitos de aproximação e de distanciamento com esta escolha, o que é uma projeção do enunciador no enunciado.

A debreagem enunciativa dá-se com o emprego de "a gente": o narrador envolve-se com o grupo de "pessoas" na observação do "carro", "notando as diferenças" desse carro especial (*aquele carro...aquilo*) que *parecia ... torto... coisa de invento de muita distância, sem piedade nenhuma... não sendo de ninguém*, a reluzir *em preto*, deixando claro o papel de destinador manipulador em seu fazer persuasivo de uma isotopia sobre o fazer interpretativo do enunciatário; envolve-se ainda no saber sobre o destino do carro e das "duas", na contemplação da *mise-en-scène* da performance: a vinda, a chegada e o embarque das loucas, acompanhadas e dirigidas pelo sujeito-ator Sorôco. Uma entrada espetacular, com todos os lances e máscaras do parecer *matéria de maluco* e *enterro*, que a projeção do enunciador reforça.

Em debreagem enunciva, revelando o afastamento, a objetividade do narrador, com um efeito de realidade de fato realmente acontecido, *as muitas pessoas* aguardam a chegada, procurando mostrar sua *sensatez*, ao observar *aquilo* (o carro) *quase no fim da esplanada*, em local destinado ao carregamento de bois e de lenha, que iria carregar outros objetos, um conjunto-objeto "loucas", os atores mãe e filha de Sorôco. É *a chusma de gente* que se nega a examinar de frente, *não querendo firmar as vistas*, os *transmodos e despropósitos*.

A reificação das duas é descrita em seguida, no parágrafo aberto com *O que os outros se diziam*. São "os outros" que acompanham o trajeto das *transtornadas pobrezinhas* ao *não tinha cura*, convencendo Sorôco sobre qual o destino desses seres-objeto, para *nunca mais* voltarem.

Maior distância do narrador dá-se com a despersonalização do ator, ao tomar a decisão de chamar ajuda – *tiveram que olhar em socorro dele, determinar as providências de mercê* – jogando a responsabilidade para o Destinador Social, o Governo, que cumpre uma axiologia *Por forma que, por força disso ... O se seguir* (expressões densas que não dizem no enunciado o que se diz na enunciação, pelas oposições categóricas entre enunciador e enunciatário, nesse caso as reticências), definindo a sanção das mulheres reificadas: *remir com as duas, em hospícios*.

Novamente uma debreagem enunciativa se dá, quando sinais de /Humanidade/ se atestam nas duas "condenadas": é "a gente" que assiste ao inconsciente "espetáculo" que *representava de outroras grandezas, impossíveis*, quando a "filha", agora *virada para o povo*, ainda que sem a aparência do querer

"dá-se em espetáculo", isto é, pelo seu ser, não pelo seu modo de encenar, e *a gente viu a velha olhar para ela* com olhos do que há de mais sublime no ser humano, o *amor extremoso*.

O narrador agora se aproxima e se envolve conivente numa outra isotopia: as duas são humanas, revelam um *pressentimento muito antigo*, essa chama íntima do amor solidário entre elas, ao mesmo tempo que de entendimento da situação, o que, em debreagem interna de segundo grau, o próprio interlocutor Sorôco acabara de confirmar quando asseverou *"Ela não faz nada"*, ela não é agressiva, sabe respeitar os outros, tem /humanidade/ suficiente para entender que deve aceitar o inevitável, apenas *não acode, quando a gente chama*, marcada que é por sua "diversidade". E é "a gente" que assiste à despedida, ao programa de uso do embarque, com todos os detalhes, para efeito de realidade inconteste, É "a gente" que *agora* (no tempo exato da enunciação) *mesmo* (a verdade toda) *só escutava era* (oh o reforço!) *o acorçôo do canto, das duas* (canto em mútuo alento), *aquela chirimia, que avocava: que era um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum, mas pelo antes, pelo depois*. Extrema proximidade com o sujeito operador, agora sendo envolvido pela trama do Anti-Sujeito que está a sancionar com uma outra isotopia o comportamento das "duas", "diferentes" sim, mas /humanas/, /solidárias/. E está a sancionar o herói com a punição de um peso sobre-humano: *O triste do homem, lá, decretado, embargando-se de poder falar algumas suas palavras. Ao sofrer o assim das coisas, ele, no oco sem beiras, debaixo do peso, sem queizas, exemploso*.

Uma proximidade do narrador que se traduz no *Todos, no arregalado respeito*. Que, em debreagem interna de 2 º grau, se tornam locutores e se aproximam, seres reais em interação, se dirigem ao interlocutor sob o peso da solidão que o esmaga, fazendo-o reconhecer *o assim das coisas*, a força superior onipresente e todo-poderosa de um Anti-Destinador: *O mundo está dessa forma...* O final dessa seqüência é muito significativo: *De repente, todos gostavam demais de Sorôco*. O tempo do verbo a reportar-se ao tempo do "então acontecendo", ao mesmo tempo que ao "sempre acontecendo". Gostavam como nota do seu ser e como ato presente ao ato da enunciação, reconhecendo em si os traços da /humanidade-solidariedade/ do novo programa. É o narrador presente, aproximando-se cada vez mais, ajudando Sorôco a fazer uma nova leitura do "diferente", do *canto sem razão*. Aquela cantiga, a sem-linguagem, o arrítmico atônico e afásico do ser reificado pela isotopia da /loucura/, que agora Sorôco c*antava continuando... a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado*, agora é um *canta que cantando* de todos, é uma linguagem, em que pese aperiódica, da /humanidade-solidária/, que estabelece a comunicação-parole de todos os humanos a acompanhar a presença do "diferente", da dor humana, das *enormes diversidades desta vida*, do se-ir da existência, um *acorçôo*, terceira perna a não deixar que o /humano-vida/ marche para o /não-humano-morte/ da /solidão/.

E o narrador está aí presente, a persuadir, enunciador-destinador, o enunciatário-destinatário, fazendo-o interpretar essa nova isotopia : *A gente estava levando agora o Sorôco para a casa dele, de verdade. A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga*.

3.2 Temas e figuras

De certa forma, obriguei-me a trabalhar com temas e figuras em todos os itens anteriores, já que o discursivo é o revestimento, a manifestação, o efeito de superfície, primeiro a ser apreendido pelo enunciatário. Percursos temáticos, figurativizados ou não, são a trama e a urdidura do entretecido de um texto. Foi com contínuas idas e vindas a eles que pude comprovar tanto o enunciado elementar, quanto os enunciados narrativos. Os temas /Loucura X Normalidade/, substituídos depois pelos temas /Solidão X Solidariedade/, percorrem meandros pelos labirintos do humano indecifrável, com perplexidade aparente do próprio enunciador ante a *prática do acontecer das coisas*, ante a vida tão cheia de imprevistos, *um constado de enormes diversidades*. Foi andando por esse labirinto que encontrei a estrutura elementar, as estruturas narrativas. Destacarei aqui apenas alguns aspectos a mais.

O início do texto nos chama a atenção para o vagão especial, não um vagão qualquer, mas *aquele carro* com *as janelas sendo de grades, feito as de cadeia*, destinado a ser camisa-de-força para o *levar das duas mulheres, para longe, para sempre*. Objeto modal do poder do sujeito destinador, despe-se de seu caráter de vagão para virar a*quilo ... do lado do curral de embarque de bois,... perto dos empilhados de lenha*. Esse distanciamento através do dêitico "aquele", e agora com a forma neutra "aquilo", vai tornando o vagão de passageiros em vagão cargueiro, para carregamento das "duas", como um novo e único objeto, os dois atores (mãe e filha), sem nome e reificados.

A figura do "carro" continua seu percurso de estranhamento, a serviço do tema: é um *canoão no seco* a se contorcer *nas reluzências do ar*, é uma *coisa de invento de muita distância, sem piedade nenhuma*, um objeto mortuário que *alumiava em preto*. Levará os seres, mortos para o convívio humano, *para longe, para sempre*, para a internação-enterro no manicômio de Barbacena, *longe*, pois *para o pobre, os lugares são mais longe*. Essa figura tétrica completa-se quando da entrada do ator Sorôco, que o narrador compara à *entrada em igreja*, quando o pai entrega definitivo a filha, e logo em seguida acrescenta que *parecia um enterro*.

O percurso figurativo concretiza o tema /Loucura/ como "reificação do ser humano", sancionada com o *remir*

em hospícios, no Programa Narrativo do sujeito destinador e do sujeito operador. Os *transtornos e despropósitos*, que fazem *a chusma de gente* desviar a vista, passam a combinar-se com o tétrico da /Loucura-Morte/, e o programa narrativo encerrar-se-ia assim, não fosse a entrada em cena do Anti-Sujeito com a imposição do novo programa, o Anti-Programa. A nível discursivo, já vimos, há um percurso temático que vem aos poucos aflorando aqui e ali, desde a porfia *no falar com sensatez* das pessoas no papel de sujeito operador, desde a figura estranha de Sorôco, alertando para o *diferente* que também se revela neles, ao mesmo tempo que os sinais de humanidade rebentam aqui e ali, a denotarem a *semelhança* das duas mulheres com os ditos normais, posto que sabem das coisas, amam... Mas há uma figura estranha que é fundamental para a conexão das isotopias /louco-reificado X normal-humano/ com /solidariedade-vida X solidão-morte/ : a cantiga.

Entre os disparates da *matéria de maluco*, é a *cantiga (que) não vigorava certa nem no tom nem no se-dizer das palavras* a marca que estigmatiza a louca filha, para em seguida envolver a louca mãe, tomando conta de Sorôco e da "gente" toda do lugarejo. É *o nenhum*, esse ruído-objeto *que ninguém não entendia*, mas *cantiga*. Na isotopia da loucura, conecta a vila toda, torna todos igualmente loucos; na isotopia da solidariedade, também irá envolver a todos. E *a chusma de gente* que desviava o olhar, só não rindo para cumprir o ritual social, as etiquetas da compostura com a família da vítima, acabará acompanhando aquele *canto sem razão... a cantiga mesma, de desatino*.

É a cantiga que vai mostrar que as duas loucas não são objeto (O), mas seres humanos com marcas do *amor extremoso*, que viverão a separação no *acorçôo do canto* a ecoar pelos ares a solidariedade viva que as une. É a cantiga que mantém os laços com aquele que foi o companheiro de tantos anos, fazendo-o, *num rompido*, vibrar as cordas da alma e cantar *continuando*. E vai ser a cantiga que fará *a gente*, num *instantâneo*, revelar o seu *gostavam demais de Sorôco* e *acompanhar aquele canto*, não importando-se com o *sem razão*. Todos dispostos a ir *até aonde que ia aquela cantiga*, sentindo que há uma isotopia de /solidariedade-vida/ mais importante que a isotopia /loucura-morte/ nas notas dissonantes da melodia aperiódica. Uma como que presença todo-poderosa obriga-os a vivenciar o *semelhante* no *diferente*, a romper as aparências, através do conector de isotopias – a cantiga – e reconhecer a presença da vida no louco Sorôco e oxigenar o ambiente que o levará à *casa dele, de verdade*. E uma coragem *sem combinação – nem ninguém entendia o que se fizesse* (loucura?) – os faz romper *O se seguir*, quebrar os estatutos, a axiologia do louco-coisa a ser internado-enterrado no "longe-hospício", *para sempre*, quando, na *prática do acontecer das coisas* vêem as *diversidades desta vida* humana vergando *o triste do homem*. *Ao sofrer o assim das coisas*, a pessoa Sorôco os fará entender a presença da dor existencial e confessar "*O mundo está dessa forma"*. E assim como a filha *punha os olhos no alto, que nem os santos e os espantados*, eles também se obrigam a juntar seu lado santo ou são ao seu lado louco ou doente, e a cantar solidários a melodia aperiódica da vida, a destoar, a desafinar, mas *parole* que une os seres humanos na hora das *diversidades*.

4. Conclusão

Se *as coisas começam deveras é por detrás*, isto é, se a verdadeira significação está em níveis cada vez mais profundos, o que tentei desvelar na análise das estruturas sêmio-narrativas e discursivas do conto "Sorôco, sua mãe, sua filha" de João Guimarães Rosa, o mérito cabe aos avanços da teoria greimasiana. Espero com isso ter contribuído na construção da "gramática do conteúdo", que nos permitirá a caminhada cada vez mais segura pelos ínvios labirintos do significado, revestido e mascarado pelo discurso do enunciador que se esconde mas deixa suas marcas.

Há um mundo mítico a se fazer história neste conto roseano, "há um quê de loucura no ar" a se impor dissonante e desconexo. Mas há também a ideologia dum novo mundo mítico que nos fará vencer essas barreiras intransponíveis e somar nossa "parole" à cantiga de todos. Em níveis crescentes de profundidade, podem ler-se melhor e a fundo obras tão bem estruturadas esteticamente.

Bibliografia

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática, 1990.

CHABROL, Claude. *Semiótica Narrativa e Textual*. Trad. Leyla P. Moisés et al. São Paulo: Cultrix, 1977.

COURTÈS, J. *Introdução à Semiótica Narrativa e Discursiva*. Coimbra: Almedina, 1979.

FIORIN, José Luiz***. Elementos de análise do discurso***. São Paulo: Contexto, 1989.

GREIMAS, Julien Algirdas. *Maupassant: La Sémiotique du Texte – Exercices Pratiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1976.

LOPES, Edward. *Fundamentos de Lingüística Contemporânea*. São Paulo: Cultrix, s/d.

RECTOR, Monica. *Para ler Greimas*. Rio de Janeiro: francisco Alves, 1979.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

Notas

1. Professor Adjunto de Língua e Literatura Latinas e de Lingüística (Filologia) Românica no CEUD-Centro Universitário de Dourados da UFMS-Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

2. Para um estudo do tema "loucura" em G. Rosa, valeria uma análise semiótica das estruturas sêmio-narrativas dos dois contos: "Sorôco, sua mãe, sua filha" e "A terceira margem do rio".

Haroldo e as Galáxias - um caso concreto de barroco

Dhynarte de Borba e Albuquerque
Mestrando em Literatura Brasileira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Manifestação artística que se confirmou no início do século 17, com base teórica e prática nas cortes da Europa, o Barroco teve desdobramentos geográficos e de estilo: Portugal, Espanha, Holanda França e Alemanha, quase ao mesmo tempo, embora a capital italiana seja considerada o berço do movimento - alguns estudiosos datam com precisão o surgimento desta arte: as curvas da igreja Il Gesú, de 1575, localizada em Roma. Cada um dos estilos obedeceu, regularmente, à exuberância dos seus representantes, à interpretação dos estudiosos de época e às nacionalidades integradas, mas todos eles corresponderam a uma representação do contexto em que se desenvolveram: sempre um novo homem diante de uma nova situação histórica. "O Barroco foi o último estilo realmente internacional que o Ocidente produziu", afirmou Otto Maria Carpeaux[1].

Houve, se possível uma síntese, dois tipos de Barroco: um protestante, mais aberto e burguês, basicamente civil, "no sentido de expressão condensada do absolutismo" , conforme o crítico Lourival Gomes Machado[2]; e um barroco jesuítico - que se instalou no Brasil por obra e graça dos portugueses, ocupando o espaço dos holandeses no Nordeste e depois estendendo-se a Minas Gerais no século 18. Existem, ainda, outras definições, outras formas de conceituação: passional, clássico, ligado ao naturalismo, e o da classe média. Se quiser, pode-se até dividir "o Barroco em duas categorias: uma mais naturalisticamente visionária e outra autenticamente mística"[3]. Parece saudável dizer que as duas correntes, ao invés de se contraporem, se transformaram em "dobras"[4]; de um mesmo movimento, e fortaleceram a cultura e o pensamento ocidental.

O barroco brasileiro

O Barroco chegou ao Brasil pelas mãos e olhares dos portugueses ainda no início do século 17. O estilo rebuscado e vertiginoso tem Gregório de Matos[5] e o padre Antônio Vieira[6] entre os expoentes literários nacionais. Aleijadinho[7] é o maior representante da arte escultória, com as 12 estátuas dos profetas feitas em pedra-sabão (no santuário de Bom Jesus de Matozinhos), cidade de Congonhas do Campo, a igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, e outras tantas estatuetas e interiores de igrejas espalhadas por Minas Gerais.

Durante muito tempo, as produções escritas consonantes com movimento brasileiro foram vistas mais como manifestação literária sujeita a relativismos de época, do que propriamente literatura. Tanto é que a maior parte dos estudos estiveram voltados para a arquitetura e as artes plásticas. A recuperação do conceito e do estilo empreendida, em parte, por Haroldo de Campos, corrige a deformação de que o Barroco é um "erro", feita por críticos de diferentes categorias, teorizações que surtiram efeito nos estudos de Heinrich Wölfflin (1915), Eugenio D'Ors (1922) e Severo Sarduy (1963), entre outros.

Quando, na década de 40, foi "descoberto" o Barroco brasileiro, ele provocou controvérsias entre os estudiosos. A começar pela real "existência", características e as influências do estilo em território tropical. Ao publicar a *Formação da Literatura Brasileira*[8] em 1959, o crítico literário Antonio Candido desconsiderou sua existência ao não enquadrá-lo no movimento histórico. Nas ocasiões em que o termo é citado no livro, é como referência ao mal-feito ou com sentido pejorativo. O crítico situa o início da literatura brasileira por volta de 1750 - justamente o ano em que o árcade e inconfidente Claudio Manuel da Costa (1729-1789)[9] inicia as suas publicações, mediante a tradição pastoril e clássica, com fortes doses de nacionalismo, enquanto Portugal assistia ao nascimento de Tomás Antônio Gonzaga, posteriormente autor de *Cartas chilenas* e de *Marília de Dirceu*[10].

Deve-se lembrar que uma das propriedades do Barroco é o desafio da forma e do raciocínio, para chegar a uma aproximação com o conceito, dependente da interpretação do artifício, da proliferação e da paródia. Por meio do disfarce (enquanto dissimulação) e do decoro (algo como a decência), o autor barroco exige do leitor um pouco mais de atenção, vinculando a religiosidade ao compromisso com a vida, às coisas do cotidiano implícitas (ou ao contrário) no dizer poético.

Na literatura barroca, uma das relações é com o olhar, com o uso de construções em que predominam verbos referentes ao ver; afinal, a alma se rende ao olhar, mesmo quando é a palavra que está em evidência. Com o *modo de ver* [11]que o Barroco imprime à sensorialidade, as características das obras do

período confirmam a visualidade, elemento sobre o qual os poetas concretistas também irão atentar na elaboração de seus poemas.

Sobre as galáxias

Ém *Galáxias*, Haroldo exercita com rigor o verbo agudo, o pensamento fino, a construção estilizada, a preocupação com a oralidade - em 50 cantos, mais de dois mil versículos. Os temas são caros a Gregório - religião, temporalidade, agoridade, cotidiano, a dualidade, a alegoria. No livro *O ladrão cristalino*, a ensaísta portuguesa Ana Hatherly[12] conclui que nada é tão diferente entre os séculos 17 e 20 - nas relações plagiotrópicas e no paralelismo encontram-se os fundamentos das melhores coisas produzidas no atual século. Os elementos que nunca deixaram de estar presentes na obra do concretista, que admite ser fundamental a estética barroca para o seu trabalho[13], confirmam as aproximações com o estilo, que ainda inclui Mallarmé, Fernando Pessoa, Octávio Paz e o Futurismo.

Haroldo desconstrói a sintaxe, junta idiomas, palavras novas e velhas - a exemplo de Gregório de Matos (no Brasil) e Ezra Pound (nos Estados Unidos) - para melhor descrever a imagem. Exemplos: ‘primaverando’, ‘velhasrevelhas’, ‘sarcófagotálamo’, ‘górgona’, ‘subindodescendo’. Usa o artifício do jogo de palavras e o simulacro quando escreve "ninguém sabe dizer onde fica o museo di villa giulia estando-se em villa giulia".

Nos versos, o poeta concretista encontra no recurso cromático a dimensão barroca para remeter o leitor à Roma, origem do movimento, "da corte e dos ciclos católicos". Eram as cores um dos elementos presentes em todas as construções barrocas. Cores fortes, chamativas, alternando-se com o escuro, com as sombras, contrapondo com os elementos da modernidade - carros esportes, aerovias, relógios pirateados e escritórios -, mesclando com fábulas (serpe marinha) e mitologia (mercúrio, gárgula).

Em todo o texto de *Galáxias*, Haroldo se utiliza da repetição. Do reforço que o jogo empresta para a confecção dos versos, impregnados de religiosidade e imaginação. Em todos os cantos, apresenta-se a "linguagem fanomelogopaica", definição atribuída ao poeta baiano seiscentista por Augusto de Campos, mas que também percorre o canto número 37 de Haroldo, dividida da seguinte forma:

* A *fanopéia* - atribuição de imagens à imaginação visual: "(...) o livro recede diante do cumulado / arrebol de torrões de ouro mas se aplaca num claustro de azulejos legíveis / e lavados gargareja a fontana por um fio de água murmurina."

* A *melopéia* - quando as palavras estão carregadas (acima e além do significado comum) de alguma qualidade musical: "(...) minha mãe coroada de um diadema de brilhos e a pequena / espada no braço colado ao corpo quase roçando por você rente rente ao / ritmo de couros e agogôs no terreiro fechado de calor e suor."

* A *logopéia* - "dança do intelecto entre palavras", conforme Pound[14]. Trata-se do uso das palavras para além do significado direto, com o objetivo de concretizar expectativas a respeito da concretude da palavra. " (...) tudo reverte para um céu de ouro um céu de talha dourada / arcos e rearcos numa florada de florões com atalantes e cariátides e anjos- / fêmeas de brinco e coifa de cortezã índios e cocares também na selva poliáurea."

O último canto do livro - conseqüentemente o último da análise proposta - é o de número 50. Nele, Haroldo toma emprestado de Lezama Lima o conceito "excesso ainda mais excessivo" para definir o conjunto de versos que, desde o início, já indica o caminho da transcriação, da antropofagia linguística ao buscar na língua inglesa expressões corriqueiras que concedem ao texto uma identidade única, forte e sincopada. Haroldo volta a brincar com as palavras e reverencia Mário Faustino e, de forma arrevesada, Goethe[15], aquele que deu o sinal de largada para o romantismo mundial, extremamente metafísico - a começar pelo nome, uma variação grafonética de *Götte*, plural de *Got*, que quer dizer "deus"[16].

"fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não canto não conto / não quero anoiteço desprimavero me libro enfim neste livro neste vôo / me revôo mosca e aranha mina e minério corda acorde psaltério musa / nãomaisnãomais que destempero joguei limpo joguei a sério nesta sêde (...)

"porto velho faustinfausto mabuse da linguagem persecutado por teus credores me-fistofamélicos e assim o fizeste assim o teceste assim / o deste e avrà quasi l’ombra della vera costellazione enquanto a / mente quase íris se emparadisa neste multilivro e della dopia danza".

O próprio Haroldo é quem resume o canto:

"Este último fragmento é posto sob a invocação de Camões (‘Não mais, Musa, não mais, que a lira tenho/ Destemperada, e a voz enrouquecida’, Lusíadas*, X, cxlv) e de Dante (*Paradiso*, XIII, 19-20). A ‘tarefa impossível’ de escrever um ‘livro absoluto’ (o projeto de Mallarmé), ao mesmo tempo celebrada e posta (...) Um ‘multilivro’ no qual a mente ‘se emparadisa’, pois se ainda não é, nem pode ser, a ‘verdadeira*

constelação'; se ainda não lhe dobra, como um dúplice, a dança, já é 'quase' a sua sombra..."[17] (p. 16)

O jogo está entregue: tem Camões, tem o engenho, tem a sintaxe, há uma preocupação com o número 7, tal qual em Gregório, "antropófago avô mandíbula vorante"[18]. Mas tem mais. A poesia de *Galáxias* conserva a preocupação com a oralidade do texto, com a mesma significação exercida pela poesia do baiano Gregório de Matos. Ler o livro é contar com um público. É dirigir-se para um leitor-ouvinte. Alguém que constrói na (com a) imaginação a concretude do texto, alguém que se delicia com a fluência das palavras. Do início ao fim, *Galáxias* pode ser lido em tom de sermão, de retórica, como quem chama a atenção para alguns preceitos sociais e, ao mesmo tempo, conservando qualquer coisa entre o ir-e-vir da leitura, alterando a respiração, suspendendo os segundos que separam uma palavra-imagem da outra palavra-texto, tornado claras as obscuridades, dando nova força às palavras. "A viagem como livro e o livro como viagem", conforme Haroldo.

"(...) vem bárbara / fernandes aliás baby babynha vem dançando de ubarana amarali-na alegria / a dança de iansã que protege das trovoadas e se desnalga e desgarupa / ou a santa nela minha mãe coroada de um diadema de brilhos e a pequena / espada no braço colado ao corpo quase roçando por você rente rente ao / ritmo de couros e agogôs no terreiro fechado de calor e suor (...)"

Dessa forma, observando algumas características - a multiplicidade de sentidos, o ludismo das palavra s inferindo nas sensações, a luz e a sombra que revelam mais do que escondem, a manutenção da dúvida da divindidade, no mesmo espaço e tempo em que o espírito se dissolve na matéria cotidiana, a oralidade e a musicalidade - se tem em *Galáxias* uma ponte em direção a Gregório, no sentido que a literatura empreendida pelo poeta contemporâneo mantém o diálogo com outras literaturas e artes.

Assim como o Barroco mantinha um código ("com sobrevivências tardomedievais e renascentistas, decantadas já, no caso brasileiro, pelo maneirismo camoniano, este último, aliás, estilisticamente influente em Góngora."[19]), assim também *Galáxias* é capaz de, extraída do conjunto de poemas de Haroldo, significar uma vertigem, no sentido proposto por Gullar ("criar uma nova fantasia, a fantasia possível dentro de um espaço real que não se pode negar nem, tranqüilamente, assimilar"[20]); ser decodificada num espaço-tempo recorrente, "entre" duas artes, "entre" o claro e o escuro, como propõe Deleuze, dentro de um "sistema novo", citando Benjamin ("a alegoria descobre a natureza e a história segundo a ordem do tempo; faz da natureza uma história e transforma a história em natureza, num mundo que já não tem centro."[21]).

Tanto um quanto o outro, tanto Deleuze quanto Gullar, escrevem sobre Barroco, mas escrevem, também, sobre *Galáxias* - "audiovideotexto, videotextogame", em que o próprio nome pressupõe, em tom bíblico, a vastidão, a amplitude da forma e da palavra. Puro sincretismo. Novamente o homem diante de uma situação histórica específica.

Notas

1. CARPEAUX, Otto Maria. Crítico literário e ensaísta, autor de *A história da literatura ocidental*, edição do autor.

2. MACHADO, Lourival Gomes, crítico paulista, integrante do Grupo Clima, catedrático da USP.

3. HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o barroco*. São Paulo: Perspectiva (1988), p. 21.

4. DELEUZE, Gilles. *A dobra - Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papirus (1991).

5. MATOS, Gregório de Matos. Poeta baiano, conhecido como *Boca do Inferno* (1633-1696).

6. VIEIRA, Antonio. Padre e poeta português, autor de *Sermões* (1608-1697).

7. ALEIJADINHO (Antônio Francisco Lisboa). Escultor, entalhador e arquiteto mineiro (1730-1814).

8. CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Itatiaia, 8a. edição (1997)

9. COSTA, Claudio Manuel da. Poeta árcade, autor de *Obras* (1768) e do épico *Vila Rica* (1837).

10. GONZAGA, Tomás Antônio. Poeta português (1744-1810), viveu alguns anos no Brasil.

11. ÁVILA, Affonso. Op. cit., p. 187.

12. HATHERLY, Ana. Poeta e ensaísta portuguesa, autora de, entre outros, *O ladrão cristalino*. Portugal: Edições Cosmos (1998).

13. CAMPOS, Haroldo de. *Revista Cult*. Junho 1998, p. 22.

14. POUND, Ezra. *A arte da poesia - Ensaios*. São Paulo: Cultrix., p. 37 (1995).

15. GOETHE, Johann Wolfgang von. Poeta alemão, autor de *Fausto I* e *II* (1749-1832).

16. PIGNATARI, Décio. *Retrato do amor quando jovem*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 197 (1990).

17. CAMPOS, Haroldo. Encarte do CD *Galáxias*, p. 16.

18. CAMPOS, Haroldo. *Crisantempo*. São Paulo: Perspectiva, p. 80 (1998).

19. CAMPOS, Haroldo. Op. cit., p. 239-240.

20. GULLAR, Ferreira. Op. cit., p. 224.

21. BENJAMIN, Walter. Filósofo alemão, in DELEUZE, Gilles. Op. cit., p. 190.

Identidade mestiça e ilhamento
na obra de João Ubaldo Ribeiro

Elisalva Oliveira-Joué
Universidade de Paris III
La Sorbonne Nouvelle

A especificidade do Homem brasileiro, representativa da alma de todo um povo, tem sido objeto de apaixonadas e interessantes pesquisas de parte dos especialistas de literatura brasileira, desde o século XIX. Esta especificidade que se procura abarcar e definir, inclusive com a criação de personagens de ficção capazes de representar o que é o homem brasileiro em seu espaço social, seria o fruto de uma sociedade particular e original, o « *mundo que o português criou* », para empregar a famosa frase do sociólogo Gilberto Freyre em seu livro « *O Mundo que o português criou »* [1].

A busca de tal especificidade é , de fato, reveladora de uma outra busca, mais profunda e mais patética, a da identidade do povo brasileiro, de sua história e de sua psicologia coletiva. Assim, instalou-se desde a consolidação da independência nacional uma larga e profunda reflexão, crítica muitas vezes, polêmica por vezes, que os intelectuais brasileiros nutrem e aprofundam. Os escritores e críticos literários posicionam-se facilmente na vanguarda dessa reflexão.

Que contribuição vem trazer a obra de João Ubaldo
à reflexão sobre a cultura e a identidade do povo brasileiro?

Em nossa opinião, a obra ubaldiana oferece um ponto de vista excepcional para a análise da problemática da identidade mestiça do povo brasileiro, já que o autor enfoca de maneira contínua ou aborda de maneira precisa e direta a trama das representações subliminares que as elites dominantes forjaram sobre o povo e que impuseram à coletividade, até mesmo aos que são vítimas de tais representações. Ao desmontar as diferentes vozes que constituem o discurso das elites e ao confrontá-las com as vozes dos mais humildes dentre os brasileiros, os negros, os índios e seus descendentes, João Ubaldo cria um espaço, o da ficção, onde o fazer e o dizer das personagens oriundas das camadas dominadas da sociedade superam as forças coercitivas e dominadoras do mundo real, num grito ao mesmo tempo de alerta e de apelo para que a utopia criada na ficção venha a realizar-se. O espaço idealizado da ficção deixa então lugar a um confronto equiparado dos discursos, e é por isto que o ato enunciador do narrador é freqüentemente contaminado pelo sentido e pelas marcas dos discursos das personagens.

A censura do componente mestiço e a metáfora do ilhamento

Tomamos a palavra censura *lato sensu*, no sentido de uma força exterior exercida de maneira violenta a fim de melhor impor um ideário que se considera como dominante e único. O que os romances de Ubaldo desmontam são os valores culturais e étnicos vindos de um centro, a Europa, e reconhecidos como seus próprios por personagens que, para se identificar a esses valores, são levados a negar a existência de outros referenciais, por considerá-los como situados em posição periférica e inferior. Que seja em *Vila Real*, no *Sorriso do Lagarto*, em *Viva o Povo Brasileiro* ou no *Feitiço da Ilha do Pavão*, Ubaldo põe a nu a problemática da identidade e os verdadeiros atos de censura com os quais foram reduzidas ao silêncio e à clandestinidade as culturas e as tradições de raiz africana, tradicionalmente tachadas de maneira pejorativa. Basta que nos lembremos que os autores românticos, por exemplo, em sua busca das raízes do povo brasileiro, foram buscar o índio, idealizando-o cavalheirescamente, mas pouco se interessaram pela contribuição dos negros à cultura brasileira, o que não é surpreendente quando se sabe que o Brasil foi um dos últimos países a abolir o regime de trabalho escravo.

Isto se explica igualmente pelo fato de a literatura brasileira anterior ao Modernismo ter sido, fora raras exceções, o espaço privilegiado dos discursos oficiais de uma elite branca, europeanizada, erigindo-se em modelo representativo de todo um povo. Restava às etnias excluídas, negros, índios e mestiços, cuja história e cujas tradições eram negadas, a opção de integrar os valores da sociedade branca tentando aproximar-se ao máximo deles, até dissolver-se completamente pelo branqueamento, produto da miscigenação das três etnias.

Praticamente oculta durante o Romantismo, a grande massa dos brasileiros negros e mestiços está quase totalmente ausente do relato literário até o limiar do século XX. Se negros e mestiços aparecem é, no mais das vezes, enquanto individualidades, para servir de « faire valoir » ao sinhozinho de bom coração que deles se apiada . Quando o ostracismo é enfim levantado, sob a estética naturalista, eles serão personagens que interessarão o olhar científico, prisioneiros de um atavismo étnico que os compelirá ao destino de fornecedores de mão de obra pesada, de objetos passsivos da luxúria branca ou de marginais. Em suma, as personagens negras ou mestiças não constituiam nunca um *eu enunciador*, pelo contrário, a

palavra lhes era tirada em proveito dos discursos afirmando a sua inferioridade racial. Assim, não vinham a compor uma galeria de personagens ordinárias, com seu quotidiano, seus sonhos e paixões, mas simplesmente uma galeria de « problemas ».

Dessa oposição bloqueada na bipolaridade, surge a terceira via, a da mestiçagem assumida e integrada exigindo que desviem o olhar das teorias racialistas, o termo é de Todorov[2] e que cessem de afirmar que o binômio cultura e desenvolvimento está forçosamente ligado ao grau de brancura dos que agem.

Foi Lima Barreto o primeiro a se adentrar nesta terceira via, quando a ficção brasileira ainda se encontrava influenciada pela estética naturalista. Ele será o primeiro romancista a dar realmente a palavra aos excluídos negros e mestiços e a mostrá-los em luta com uma sociedade que os fascina e rejeita ao mesmo tempo, um mundo cujos códigos eles não possuem. Se os heróis de Lima Barreto saem mortificados pelo logro de uma sociedade etnicamente democrática, eles permitem, em contrapartida, banalizar a presença no relato literário de negros e mestiços e de seu *eu enunciador*, afirmando-os, a par das outras etnias, como elemento formador da nação brasileira.

É justamente esta terceira via que João Ubaldo Ribeiro decidiu explorar, na dupla linhagem de Lima Barreto e dos modernistas, levando a ficção pelos caminhos dos que construíram a nação brasileira mas que continuam sendo contidos no limiar de sua porta. Memória, orgulho e reconquista, tais são as palavras que os relatos ubaldianos trazem em si ao longo das páginas de seus diferentes romances, como na fala da personagem Zé Popó, de **Viva o Povo Brasileiro,** ao analisar sua participação na Guerra do Paraguai:

« *Teria orgulho, sim, e estava seguro de que um dia teria mesmo esse orgulho, se a luta e o sofrimento fossem não para preservar um Brasil onde muitos trabalhavam e poucos ganhavam, onde o verdadeiro povo brasileiro, o povo que produzia, o povo que construía, o povo que vivia e criava, não tinha voz nem respeito, onde os poderosos encaravam sua terra apenas como algo a ser pilhado e aproveitado sem nada darem em troca, piratas de seu próprio país; teria orgulho se essa luta pudessse servir, »*[3]

Aliás, o próprio narrador anônimo do peritexto de apresentação do romance *Viva o Povo Brasileiro*, situado nas orelhas do livro, vem no-lo confirmar, fornecendo pistas necessárias ao estabelecimento do pacto de leitura :

« *Ao contrário da impressão que o título pode causar à primeira vista, Viva o Povo Brasileiro não é uma espécie de saga da nação brasileira, nem uma tentativa de construir uma « história secreta » em contraposição à « história oficial ». (...) é antes a história exuberante, encantada e cheia de vida de uma busca de identidade que talvez até hoje ainda escape, em sua inteireza, à consciência do povo brasileiro. »*

E ao partir em busca da identidade censurada e muitas vezes negada, o autor recorre à metáfora do ilhamento, seja um ilhamento sócio-cultural corroborado pela insularidade, como em *O Sorriso do Lagarto, Viva o Povo Brasileiro* e *O feitiço da Ilha do Pavão*, seja um ilhamento psicológico e sócio-cultural como em *Sargento Getúlio* e *Vila Real*.

A metáfora do ilhamento é um dos recursos estilísticos utilizados pelo autor para impedir que os seus relatos deslizem para uma literatura panfletária, pois ao situar a narrativa entre dois espaços, o insular de Itaparica ou da imaginária Ilha do Pavão e o resto do Brasil - quando não se aventura pelo continente matriz, os EUA, o autor planta as raízes, afirma a legitimidade dos componentes negro e índio do povo brasileiro e deixa o caminho aberto para que brote do texto a negação do Único - a cultura européia e o tipo branco - e a valorização do Múltiplo e do Outro - o branco, o negro, o índio e o mestiço :

« *Entre esses temerosos encontra-se também de que na ilha moram feiticeiras de poderes inauditos, umas pretas, outras roxas, outras cafuzas ou índias, outras brancas da terra ou do reino, como a que é chamada por muitos nomes, prinicipalmente por Ana Carocha ou a Degredada. (...) Já os que são atraídos pela ilha não pressentem nela demônios, ou, se os pressentem, não lhes dão importância, assim como não temem ser possuídos por trasgos e entidades nefastas, ou ser vítimas de feitiços.(...)* »[4]

O mesmo mecanismo de básculo funciona no caso de *Sargento Getúlio* e de *Vila Real*, em que o autor passa do mundo insular interior de Getúlio ou de Argemiro e seu povo ao mundo dos dominantes. Partindo da oposição entre os dois grupos, em que um acapara em seu próprio benefício o poder, as riqueza e as representações da nação e de seu povo, negando ao outro toda e qualquer possibilidade de existência, inclusive o direito à afirmação pela palavra, Ubaldo elabora o esboço histórico da problemática e obtém a adesão do leitor, convidando-o a adentrar-se e a identificar-se com os excluídos e espoliados :

« Naquela noite, Argemiro explicou aos que se juntaram à porta de sua casa precisando entender o que acontecia, que os comedores de pedra tinham armas e podiam chamar qualquer força regular em sua ajuda, pois eram os donos legítimos daquelas terras. (...) Que não se entregariam à escravidão, a qual já parecera a alguns um caminho em outros tempos, pois que esta nem ao menos a comida garantia e a promessa que fazia era de ainda mais desespero e agonia, sem direito nem mesmo à palavra. »[5]

A metáfora do ilhamento funciona então no plano simbólico, traduzindo a situação a que estão reduzidos os camponeses nordestinos, ilhados em seu próprio país, eternas vítimas de um poder a serviço dos que dominam e pilham o país e o povo, chegando ao ponto de o utilizarem como cobaias para experimentações científicas :

« *E aqui dispúnhamos de mulheres cujos úteros podemos utilizar para a fixação do ovo. Como você pode imaginar, é bastante difícil convencer uma mulher a gestar e a parir um bebê, digamos, aberrante. A escolha recaía nas macacas, claro. (...) Isso, contudo, prejudica aspectos importantes de toda a pesquisa.(...) Nós escolhemos mulheres negras. Não por preconceito generalizado. Escolhemos negras porque a sociedade branca acha os negros parecidos com macacos*. »[6]

Todavia, a capacidade simbólica do espaço ubaldiano transcende as simples características de isolamento e de mundo preservado e edênico tradicionalmente asssociadas aos espaços insulares. Nos romances de Ubaldo, a metáfora do ilhamento é bem mais produtiva, na medida em que o espaço, além de integrar os aspectos acima mencionados, remete constantemente para o começo de tudo, do país e do povo, forjados pelo encontro, na maior parte das vezes forçado, das três etnias, e pelo trabalho e sofrimento dos negros, índios e mestiços.

O ilhamento torna-se então o espaço mítico onde mergulharam e mergulham ainda as raízes e salienta ao mesmo tempo a legitimidade dos que estão na gênese de tudo: do país, do povo, da sua cultura e da sua história.

Ao mitificar o espaço configurado pelo ilhamento, Ubaldo revela a rejeição, que até hoje perdura, dos negros, índios e mestiços como componentes legítimos do povo brasileiro, e o desejo das classes dominantes de mantê-los à margem da nação. É o que podemos ver na passagem de ***Viva o Povo Brasileiro***, com a fala da personagem Eulálio Henrique Martins Braga Ferraz, poderoso e riquíssimo empresário paulista :

« *Crioulos. Todo baiano é crioulo. O baiano é que é o responsável por esse negócio irritante de sair dizendo pelo mundo que todo braileiro tem sangue preto. (...) Já ando com o saco cheio dessa conversa (...) que foi o nordestino que construiu São Paulo. Construiu porra nenhuma, quem construiu São Paulo fomos nós, foi gente como a nossa família. »*[7]

As características tradicionais de mundo preservado e edênico ligadas ao espaço insular são igualmente trabalhadas por Ubaldo na configuração do espaço de seus relatos e na criação da atmosfera em que decorrem as intrigas, mas tais características são cuidadosamente vigiadas no sentido de evitar que o relato descambe para o exotismo de uma micro-sociedade remanescente. Pelo contrário, ao incorporar estas características nos espaços insulares que cria, Ubado o faz com a preocupação de patentear a não contaminação das personagens oriundas das linhagens oprimidas que constituem o povo brasileiro, situando-as numa espécie de comunhão com a natureza e definindo-as como portadores da memória e das raízes redimidas e revivificadas do povo, como é o caso de Dadinha, antiga escrava, cuja linhagem se situa na esfera das personagens conotadas positavemente no romance ***Viva o Povo Brasileiro*** :

« *E era muito majestosa, sentada entre almofadas de retalhos coloridos, xales de madapolão desfiado, contas e conchas de todos os matizes no pescoço, o rosto roliço emoldurado por um torso azul-esverdeado, à sua volta o cheiro leve das folhas de pitange que ela fazia macerar no chão*. »[8]

A metáfora do ilhamento que mitifica o espaço da ficção associada à revivifição dos discursos das personagens produz ao mesmo tempo um outro efeito, o da exemplaridade da utopia do mundo assim criado. É que os discursos das personagens que evoluem em tal espaço mítico muda de estatuto, abandonando o aspecto de palavra oprimida e censurada para atindir as esferas do sagrado, na medida em que as personagens conseguem alçar-se a nível do conjunto de saberes acumulados pelo povo. O **conhecimento** é o único meio para atingir a dignidade e o orgulho de ser o que se é. O fazer do autor torna-se então idêntico ao fazer de suas personagens : desvendar o conhecimento do que realmente foi e preservá-lo de maneira a que, tornando-se exemplar, a utopia possa vir a se concretizar, bastando para isto que conhecimento e tempo sejam conjuntamente dominados pelo povo, como na metáfora da esfera do tempo e do saber de *O Feitiço da Ilha do Pavão* :

« *Agora que podiam parar o tempo e sair do mundo, certamente conseguiriam na ilha tudo o que sempre almejaram, ou seja, mantê-la cada vez mais livre e livres seus habitantes, sem que tivessem, apesar de protegidos pela Natureza, de temer que o mundo os alcançasse.(...) Parava-se o tempo e abria-se caminho para um novo futuro que, mesmo que não pudesse ser escolhido por eles, seria diverso do que o precedera*. »[9]

Porque o tempo, como a esfera que o contém, dá muitas voltas e cada uma delas encerra saberes e possibilidades que só os iniciados, com paciência, desvendarão, descobrindo que só a aceitação plena e sem complexos da mestiçagem permitirá que advenha uma sociedade respeitadora do livre arbítrio de cada

um :

« *Agora tinham certeza de que, quando o presente parava, ilimitados futuros ficavam em perpétua gestação (...) E todos os futuros, depois de descartados, voltavam aleatoriamente (...) até que lhes apareceu uma revolução no quilombo, chefiada por um mulato sem sangue congolês chamado Juliano, que fazia os escravos se rebelarem, os aristocratas quererem matar-se uns aos outros.(...) Nenhum dos quatro conhecia Juliano, mas, depois de tanto matutar, decidiram que não iam esperar mais, fariam aquela escolha. Ele não queria ser rei de coisa alguma, queria apenas desmantelar o quilombo e viver como todos os outros habitantes da ilha. »*[10]

É no ilhamento do espaço assim mitificado, abrigando a utopia de um mundo novo, viável e esperado, que se faz o devir. Um devir que esperam os brasileiros, representados pelas personagens de Budião, de Patrício Macário, de Maria Da Fé, em *Viva o Povo Brasileiro*, de Argemiro e Alarico em *Vila Real*, de João Pedroso e Padre Monteirinho em *O Sorriso do Lagarto*, ou ainda Hans, Crescência, Balduíno e Capitão Cavalo, dispostos a brigar para que venha logo, como nos conta o narrador no discurso final de Argemiro :

« *Argemiro gostaria de estar montado em um cavalo pampo, o qual sacudisse a crina ao vento e trouxesse medo a todos os corações dos estrangeiros. O nome de cada um deles ele sabia. Mas também sabia que o orgulho lhe estufava a idéia, que não tinha vergonha da língua que falava, que podia falar: sou Argemiro Meia-Lua, sou a sua consciência, você que sem querer me escuta. Vamos brigar, vamos brigar. (...) E não se sabe o resultado, mas se cobriram de poeira e glória e até hoje estão pelo sertão e os gritos que deram talvez se ouçam ainda agora. »*[11]

Notas

1. Freyre, Gilberto, *O Mundo que o português criou*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1940

2. Todorov, Tzvetan, *Nous et les Autres*, Paris, Seuil, 1989, p.133

3. Ribeiro, João Ubaldo, *Viva o Povo Brasileiro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, 14ª edição, p.483

4. _____ *O Feitiço da Ilha do Pavão*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997,1ª edição, p.11

5. _____ *Vila Real*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2ª edição, pp. 30-31

6. _____ *O Sorriso do Lagarto*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 3a edição, pp.286-287

7. opus cit. pp.644-645

8. opus cit. p.70

9. op.cit. pp.301-302

10. op.cit. pp.313-315

11. op.cit. pp.176-177

Imaginário indiano nas crônicas de viagem de cecília meireles

Cássia Ducati

"Cada lugar onde chego é uma surpresa e uma maneira diferente de ver homens e coisas."
(Cecília Meireles)

Para representar artisticamente às experiências cotidianas da sociedade, o gênero literário que mais se adaptou e correspondeu as expectativas de escritores e de leitores foi a crônica. A crônica imita o cotidiano, o mundo do dia a dia, em que um café da manhã simples, solitário e comum pode vir a ser a matéria para a reflexão do homem moderno. Suas primeiras manifestações ocorrem, no Brasil, a partir do momento que o jornal tornou-se cotidiano. Em sua evolução, mudou o foco primeiro de sua função, que era a informação para o divertimento. Antônio Cândido comenta essa evolução:

> *"Creio que a fórmula moderna, onde entra um fato miúdo e um toque humorístico, com o seu quantum satis de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma."(Candido, p.15)*

Inicialmente a crônica pretendia o registro dos fatos e de suas circunstâncias respeitando uma ordenação cronológica, atualmente sua matéria admite também a subjetividade do narrador-autor. Como registrou Jorge de Sá, acrescida de "uma roupagem mais literária", a crônica transforma-se :

> "*em vez do simples registro formal, o comentário de acontecimentos que tanto poderiam ser do conhecimento público como apenas do imaginário do cronista, tudo examinado pelo ângulo subjetivo da interpretação, ou melhor, pelo ângulo da recriação do real."* (Sá, p.25)

Dessa forma a crônica pode ser um espelho capaz de guardar imagens para o historiador futuro. O fato é para o cronista um pretexto para divagações, comentários, reflexões do filósofo que nele exista, pois enquanto o mundo humano é claro e imediato, o destino continua sendo um mistério. Apesar de ser escrita para um meio que não tem a intenção de permanecer a crônica continua a existir mesmo depois de ter sido lida, ou seja, por sua carga literária torna-se permanente, seu texto pode ser lido em outras épocas, e não apenas ser consumido no momento da publicação; esse é o caso das crônicas cecilianas. A crônica capta o imaginário coletivo em suas manifestações cotidianas, e dessa forma pereniza poeticamente o instante.

Através da projeção de sua alma no mundo, o cronista conta fatos concretos que envolvem o ser humano no seu dia a dia, mas sempre com um toque subjetivo, em que o eu lírico analisa a vida diária numa linguagem cheia de beleza e poesia. Nesse sentido, podemos destacar entre os cronistas aqueles que se tornam mais líricos em seus textos, como Paulo Mendes Campos, Carlos Heitor Cony, Cecília Meireles. Na crônica lírica o poeta é capaz de tirar o difícil do simples, fazendo as palavras cotidianas alçarem vôo.

Cecília Meireles não foi apenas poeta, também foi cronista, e cronista de qualidade. Exerceu o jornalismo nos anos 30 e 40, na constância do dia a dia, tendo uma coluna no Diário de Notícias com o nome "Página de Educação", e depois nos jornais A Nação e A Manhã. A partir de 1950 continuou suas participações em jornais do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e do Sul do país, entretanto não mais diáriamente. Suas primeiras publicações dessa produção foram o livro *Quadrante*(1962) e *Quadrante II(*1963). Esses dois livros e o próximo, *Escolha o seu sonho* (1964), saíram ainda em vida da autora e sob sua direção, a eles se seguiram *Vozes da Cidade(*1965), *Inéditos(*1968), *O que se diz e o que se entende(1980), Ilusões do Mundo(1982), Crônicas Tomo I(1997) e Crônicas de viagem I (1998).*

Após viagem feita à Índia, em 1953, a convite de Nheru (então presidente do país), para uma conferência sobre Gandhi, compõem Cecília os *Poemas Escritos na Índia* e crônicas publicadas em jornais, (Rio de Janeiro e Porto Alegre). Nas crônicas Cecília apresenta-nos a Índia em vários de seus aspectos: filosófico, religioso, social, cultural, folclórico; sempre querendo indicar um significado oculto e transcendente. Essa viagem é um grande momento em sua vida, como declarou:*"Foi onde me senti mais dentro do meu mundo interior."*

Construindo-se sobre imagens simbólicas e na busca do sagrado, as crônicas cecilianas sustentam uma feição espiritualista, de indagação metafísica sobre o sentido do ser, da vida, etc. A imagem é aqui entendida em uma abrangência que vai da metáfora ao símbolo. No nível do enunciado a imagem pode ser um recurso retórico (imagem metafórica, por exemplo), estabelecendo uma analogia necessária à expressão de um sentimento, de uma idéia, ou por outro lado, configurar-se como um símbolo (imagem simbólica), na

qual o simbolizante apenas sugere sentidos, não se deixando nunca revelar completamente. Segundo Paul Ricoeur, o símbolo tem um "excesso de sentido" que não se deixa esgotar. A partir disso destacamos o lirismo presente nas crônicas cecilianas.

O cronista vê a cidade com os olhos do poeta: "*vê mais do que a aparência, descobre as forças secretas da vida*"(SÁ). Cecília descreve lugares, situações cotidianas, costumes, folclore, sempre fazendo uma reflexão maior sobre o homem, a sociedade, a vida e a morte. Ela transcende os fatos simples (olhar - passivo - Sartre)[1] porque deles infere aprendizado, lições de vida, (mão - criação - Bachelard) com linguagem rica em imagens. Em suas crônicas, ela parte do pequeno, do simples para fazer uma reflexão maior de caráter universal. Encontramos um exemplo no seguinte trecho da crônica "Amanhece em Calcutá" :

> *"também eu vou descer por essas ruas, mergulhar nesse movimento, participar da onda humana que vai e vem por esta "cidade de palácios", viver um dia da minha vida entre estas vidas a este sol, sob este céu."*

Essa maneira de contemplar o outro assemelha-se a maneira com que os hindus interpretam suas lendas. Os hindus dão a cada episódio de seus textos uma interpretação psicológica e espiritual, e cada detalhe é importante, pois tem uma analogia com as pequenas realidades da vida, com as coisas simples do nosso cotidiano. Mitos e lendas são variações de verdades e mistérios condicionados na alma popular e transmitidos oralmente.

Na Índia, as manifestações da vida cotidiana são reflexos da vida eterna, como contam suas lendas e seu povo. Homens e deuses se confundem, a natureza divina e o maravilhoso se evidenciam em cada pequena ou grande coisa do dia a dia desse país. Sendo assim, suas histórias, lendas e mitos são ricas em símbolos e beleza, constituíndo um folclore mágico e surpreendente; e é esse folclore que se evidencia nas crônicas de Cecília. Como na crônica "Do Ganges a Tagore" em que conta a história lendária desse rio sagrado para os hinus, assim como na crônica "Grutas do Ajantá" em que conta a história de Shidarta (Buda). Outro exemplo da valorização do folclore local está presente na crônica "Pensamentos do Caminho", em que a autora reproduz cantigas populares. São as vozes do povo que podem ser escutadas através da crônica, vozes inspiradas pela visão inesquecível do rosto de um ancião, dos pés de um bailarino de rua, dos bordadores, das crianças que pedem dinheiro pelas ruas, dos mortos em suas piras. Essas vozes destacam todo o folclore que está vivo pelas ruas da Índia, assim como toda uma tradição de histórias de grande beleza espiritual. Além das vozes do povo, o sujeito enunciador escuta a voz dos mortos do local que está visitando. Como na crônica "Sombra de Impérios":

> *"Todos os vivos que vamos encontrando, e vemos e ouvimos, não são tão vivos quanto os mortos que não vimos nem ouvimos naquela cidadela definitivamente morta, - e que, no entanto, sentimos muito mais nítidos e eloqüentes."*

Essa viagem torna-se muito mais íntima e imaginária que real. Por isso é importante pensarmos no sujeito enunciador destas crônicas, este sujeito na verdade é um viajante. Esse viajante recorda o passado, o sagrado, as tradições do lugar por onde viaja no sentido de Staiger, lembrar com o coração. Na verdade, esse sujeito revive, ou tenta reviver, através de seu texto o passado que contempla no que vê.

Henrich Zimmer na conclusão de seu livro *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas*, conta uma parábola que ilustra a descoberta do próprio eu do viajante na viagem (no desconhecido). A parábola diz que deve ser um desconhecido, de outro país, outra raça, de outra religião "*quem nos revelará o significado da nossa mesagem interior.*"(p.223) E Zimmer complementa:

> "*Os mitos e símbolos hindus e outros remotos sinais de sabedoria, falar-nos-ão exatamente da mesma forma, do nosso tesouro.*"(p.223)

Esse desconhecido é o estrangeiro, de outro país, de outra língua, de outra religião, é o outro que está também em nós mesmos. No livro "Estrangeiros para nós mesmos", Kristeva diz que o estrangeiro é na verdade o outro que habita em nós, ou seja, um duplo de nós mesmos. Em suas palavras:

> "*o estrangeiro habita em nós, ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia.*" (p.9)

O viajante contempla a paisagem e essa reflete em seu interior revelando-lhe algo sobre ele próprio. Também nas crônicas cecilianas constatamos esse processo, no reflexo da Índia que revela a busca interior do sujeito enunciador. A busca metafísica, a trascendência.

Esse sujeito enunciador das crônicas cecilianas vê a viagem como um aprendizado, mas mais do que isso um estar nas coisas. Seu percurso é lento, seu ritmo é de alguém que quer penetar no que vê e busca o passado daquilo que vê. Está sempre trazendo para o presente das coisas toda a tradição e o sagrado de um passado primordial. Por exemplo nesse trecho da crônica "Sombra de Impérios" :

> "*Não é fácil dormir, quando todas essas correias do século XVII insistem em acordar da sua morte os velhos imperadores mogóis..."*

O passado é sempre sentido na contemplação do novo.

No olhar sobre o outro processa-se uma troca entre o atual(o que vê) e o antigo(o que sabe).E nessa troca um diálogo entre culturas, uma reciprocidade de signos entre o estrangeiro e o familiar; contruindo até mesmo um *carrefour* de saberes sobre o mundo e sobre si.

O processo de conhecimento do outro pode ocorrer através da observação da religião, da língua, do comportamento corporal, da proximidade do desconhecido. Isso acontece nas crônicas em que o sujeito enunciador explana sobre as línguas da Índia tentando penetrá-las para conseguir penetrar no povo, na essência daquele país, ou quando revela-nos as religiões e mitologias do local. Na crônica "Transparência de Calcutá" a busca do outro na língua é explicitada pelo sujeito :

> *"Mas escrever não é o mais importante: foi o idioma em que pensaram, com que viveram. (...) sentí-lo[o idioma] interiormente, na história de cada vocábulo, nas sugestões que dele se desencadeiam, na sua força emocional, na sua ressonância e no seu eco. Ler, afinal é um ato muito mais profundo do que conhecer letras."*

Nesse trecho percebemos a busca em conhecer, em perceber o outro através de seu idioma, de sentir o que ele sente através das coisas que produziu.

Essa percepção fica clara com o seguinte extrato da crônica, "Ainda os museus". Quando o sujeito enunciador revela que :

> *"Tudo quanto aprendi até hoje - se é que tenho aprendido - representa uma silenciosa conversa entre os meus olhos e os vários assuntos que se colocam diante deles, ou diante dos quais eles se colocam. Nessa atmosfera de confidência, tudo me parece penetrável e inteligível."(Meireles, p. 291).*

Esses assuntos que se colocam a sua frente sofrem alteração pelo olhar do sujeito observador e nele processam uma aprendizagem.

Esse olhar depois da viagem é um olhar diferente, mesmo quando se trata do olhar do leitor que se constitui através(ou por mediação) da leitura, é um olhar que trata do aqui e do além, do antes e do depois da experiência da viagem/leitura. Sendo assim podemos dizer que na leitura dessa viagem o leitor torna-se participante da mesma.

Entendendo essa viagem como uma descoberta do eu, do "estrangeiro que habita em nós", como um processo de aprendizagem, podemos considerá-la uma narrativa de iniciação na busca da essência humana, bem como da própria essência do viajante, que em seu desvelamento, desvela a todos nós.

Referência Bibliográfica

BACHELARD, Gaston. *Direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, s/d.

CLARA, Fernando. As cidades e as ilhas. Algumas reflexões a propósito do enquadramento teórico da literatura de viagens. In: FALCÃO, Ana M., NASCIMENTO, Maria T., LEAL, Maria L. (org) *Literatura de viagem: narrativa, história, mito*. Lisboa : Ed. Cosmos, 1997.

JÚDICE, Nuno. A viagem entre o real e o maravilhoso. In: FALCÃO, Ana M., NASCIMENTO, Maria T., LEAL, Maria L. (org) *Literatura de viagem: narrativa, história, mito*. Lisboa : Ed. Cosmos, 1997.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.

MEIRELES, Cecília. *Crônicas de viagem I*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SÁ Jorge de. *A crônica.* São Paulo: Ed. Ática, 1985.

SEIXO, Maria Alzira. *Poéticas da viagem na literatura*. Lisboa: Ed. Cosmos, 1998.

ZIMMER, Heinrich. *Mitos e símbolos na arte e civilização indianas*. Lisboa: Assirio e Alvim, 1996.

Notas

1. Na introdução do livro Direito de Sonhar de Gaston Bachelard, José Pessanha fala sobre as divergências entre Bachelard e Sartre, e explica que a questão na nova proposta de Bachelard está em contradição com uma tradição filosófica e crítica sobre o olhar. Na tradição, na qual Sartre se baseia, o olhar corresponde a algo passivo, sem interferência da pessoa que olha sobre o objeto observado, é o que Bachelard vai chamar de vício da ocularidade. Na nova proposta de Bachelard o olhar passa de algo passivo para algo ativo, de movimento e não será mais o olho o seu símbolo, mas a mão, que tem movimento e é criadora, age sobre o objeto observado.

Incidências do olhar em *Dom Casmurro*

Juracy I. A. Saraiva *

> Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros, mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me (p 843).[1]

O leitor de *Dom Casmurro*, assim como seu protagonista Bentinho, rende-se à voragem dos artifícios do olhar. Ele é tragado por uma força estranha que o absorve, que o seduz com seus sortilégios, fazendo-o circular por casas e ruas, conceber espaços e paisagens, recuperar cores e matizes, delinear rostos e fisionomias, traduzir emoções e sentimentos. Mas, também o leitor é invocado a fugir do encantamento da aventura e a deter-se no entorno dela, onde se denunciam os recursos retóricos, postos em execução para instituir a magia do olhar.

Os efeitos de visualidade capturam o olhar do leitor, porque a narrativa concebe a visão como meio de acesso ao mundo, bem como instrumento de avaliação crítica. Fonte de percepção sensível, é o olhar que organiza a inserção de Bento Santiago em seu contexto, assumindo dupla função: por um lado, sustenta a "intencionalidade"[2] do protagonista, que, primordialmente, através do olhar, constrói-se, enquanto sujeito; por outro, é fonte de revelação das demais personagens, pois o olhar delas expõe, para Bentinho, os reflexos de seu indevassável mundo interior. Paralelamente, concebendo a "exposição retrospectiva" (p.944), Dom Casmurro empresta o olhar ao relato e, ao instalar a experiência de rever, serve-se do registro da visualidade para oferecer denúncia contra as seduções enganosas do olhar.

Transformada "em ciência da visão"[3], isto é, tornando seu objeto visível, a narrativa promove a convergência do olhar do leitor para o do protagonista e estabelece a crença no narrado através da concretitude das representações visuais, embora instale o espaço da percepção crítica do narrador. Portanto, a visão, inscrita no texto, cria sugestões imaginativas que o leitor vivencia, mas, simultaneamente, provoca a passagem da *aisthesis* a *poiesis*, ao mobilizar a reflexão sobre o modo como a experiência do olhar e ver contribuem para a instalação dos sentidos do texto.

Entretanto, a metáfora visual se concretiza mediante outra, de natureza auditiva, que a expressa: a **voz**. É o dizer que potencializa a passagem do ver ao contar, conjugando-se ambos para manifestar o nível de compreensão sobre o narrado e sua avaliação. O processo de ocularização é o "lugar de origem, orientação, ângulo de abertura de uma fonte de luz que, ao mesmo tempo, ilumina seu tema e capta seus traços."[4]; é também fonte de revelação do sujeito observador, de cujas escolhas dependem a incidência do olhar, a abrangência das nuances de luz e sombra que recaem sobre o objeto e os traços que o conformam. Portanto, o ponto de vista revela tanto o objeto, quanto o próprio sujeito. Todavia, a relação dinâmica que se instala entre esses dois elementos manifesta-se na palavra do agente enunciador, que traduz a representação do estímulo externo, captado pelo olhar, e a representação do próprio observador. Nesse cruzamento, o visível passa a ser, conceptualmente, legível, e o legível, imaginariamente, visível, porque explicitado pelo processo de enunciação, cujas marcas são instituídas pelo narrador.

Em *Dom Casmurro*, a situação narrativa é instaurada pelo narrador autodiegético ou autobiográfico, pois resulta de evocações do próprio passado pelo enunciador, que tenta reconstituí-lo através do discurso confessional. A perda da identidade é a característica essencial desse narrador, sendo comprovada pela adoção do apelido — Dom Casmurro — , em substituição ao nome — Bento Santiago. A consciência da cisão entre o indivíduo do presente e o do passado motiva o narrador a tentar reconstituir a identidade perdida através das reminiscências do já vivido. Entretanto, como esse objetivo se destina, por antecipação, ao fracasso, constata-se que outra finalidade subjaz à que está expressa.

A coexistência de duplo objetivo, um explícito, outro encoberto, é esclarecida pela cosmovisão do narrador, que concebe a existência humana como exercício contínuo de simulação. Essa visão de mundo distingue-o, na maturidade, não só dos demais homens, como também de Bento Santiago, alguém que ele já foi. Sendo a base de um conhecimento, ela atua na concepção da narrativa, que se revela como novo exercício de teatralidade, sustentado agora pela lucidez.[5]

Ao apresenta-se como autor, Dom Casmurro esconde, por detrás do ato da escrita, o investigador, cuja busca se concentra no desnudamento dos artifícios da simulação, que julga terem sido empregados pela mulher amada. Entretanto, como a sentença já fora por ele emitida — a condenação de Capitu antecede o ato de escrita — torna-se imprescindível coadunar o processo de investigação ao julgamento proferido. Conseqüentemente, a escrita se submete à subjetividade do narrador, que registra, lenta e minuciosamente, o desenvolvimento do inquérito, cuja autenticidade é firmada pelo testemunho do olhar.

Pode-se afirmar, por conseguinte, que sob a unicidade da enunciação duas vias de apreensão conduzem o relato, transferindo para a estrutura textual a dissociação assumida pelo narrador: por um lado, ele procura manter-se próximo à lembrança das sensações, para transcrever as vivências de Bentinho; por outro, permite que a tais vivências se mesclem ponderações decorrentes do pleno domínio dos fatos e da avaliação a que os submete como agente da narração.

Essa relação de continuidade e de ruptura entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado expõe-se na recorrência à visualidade; enquanto Bento Santiago assume, junto com outros atores, a representação de diferentes papéis, cuja expressividade está inscrita no olhar, Dom Casmurro pretende desvanecer a teatralidade dos gestos, vistos agora sob o ângulo oferecido pelos bastidores. Em decorrência disso, o processo de enunciação em Dom Casmurro é concebido mediante o recurso à focalização interna e externa. Os fatos ora são condicionados pela apreensão subjetiva do eu, evidenciando a ausência de limites precisos entre o enunciador e seu objeto, ora explicitados a partir do ângulo do analista objetivo, que se situa como mero espectador. O duplo movimento de focalização — a introspecção pessoal e a observação alheia — constitui o artifício engendrado para alcançar a confiança do leitor. Entretanto, a relatividade das afirmações do narrador, orientadas por sua cosmovisão e pelo objetivo de incriminar Capitu, invoca o olhar crítico do leitor, que deve transitar do nível das descrições para o das indiscrições do texto e aí capturar o jogo de relações especulares.

Da alteridade do processo de focalização, submetido a filtros ideológicos distintos, decorre dupla **ocularização**, marcada ora pelo encontro dialético entre sujeito e objeto da percepção, ora pelo distanciamento entre um e outro. Em função disso, a pergunta **quem vê?** apta a evidenciar o agente visualizador, apresenta-se como redutora, sendo necessário ampliá-la para incluir, no objeto da percepção, a ênfase avaliativa que sobre ele recai, impondo-se a seguinte formulação: **"quem vê o que é visto, tal como é visto?"**.[6] A questão, assim expressa, permite não só identificar a obsessiva recorrência ao olhar, como também apreender os investimentos significativos que as relações da visualidade estabelecem na narrativa, seja sob o ângulo do protagonista, seja sob o do narrador, embora se enfatize a impossibilidade de dissociar ambas as perspectivas, quando se define a significação global do texto.

Em decorrência disso, o recurso ao olhar em *Dom Casmurro* deixa de ser mera técnica que instala elementos descritivos. O rever, despertado pela recordação ou pela memória, fundamenta a enunciação, sendo o ato perceptivo do olhar um dos recursos a partir dos quais se organizam as significações da narrativa. Ele atua na estruturação das personagens e na natureza mimética do relato, sendo responsável pela concepção epistemológica que se inscreve no texto.

A análise de Bento Santiago expõe o *voyeur* cujas ações se circunscrevem, primordialmente, ao ver e interpretar o visto. O olhar do protagonista busca decifrar as mensagens dos componentes do espaço físico e, muitas vezes, neles inocula os sentidos que ele mesmo institui;[7] paralelamente, interpreta gestos, palavras, ações das demais personagens, sobretudo de Capitu, que, não raro, é entrevista metaforicamente como um texto, que deve ser decifrado pela decodificação de seus signos: "Padre futuro, estava assim diante dela como de um altar, sendo uma das faces a Epístola e a outra o Evangelho"(p.823). A metáfora, sustentada por semas de natureza visual, que deve declarar a exaltação amorosa em face do objeto de desejo, recai, igualmente, sobre o protagonista e denuncia a convergência entre sua formação religiosa e o erotismo que o anima.

Centro refletor de um jogo de espelhos, o olhar de Bentinho ilumina as demais personagens, mas sobre ele incidem os reflexos do olhar dessas, estabelecendo-se um cruzamento de impressões de que decorre não só a caracterização dos agentes como também a progressão da narrativa. Os seguintes excertos mostram esse procedimento técnico-discursivo, tornado mais evidente pela eliminação das intervenções do narrador, que, ao provocar rupturas na cronologia das ações, esmaecem o papel de vector da narrativa atribuído no olhar:

> Todo eu era olhos e coração, um coração que desta vez ia sair, com certeza, pela boca fora. Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo (p.822 – 823).
>
> Voltei-me para ela; Capitu tinha os olhos no chão. Ergueu-os logo, devagar, e ficamos a olhar um

> para o outro...(...) Não nos movemos, as mãos é que se estenderam pouco a pouco, todas quatro, pegando-se, apertando-se, fundindo-se. (...).
>
> Não soltamos as mãos, nem elas se deixaram cair de cansadas ou de esquecidas. Os olhos fitavam-se e desfitavam-se, e depois de vagarem ao perto, tornavam a meter-se uns pelos outros (p.823).
>
> Com os olhos em mim, Capitu queria saber que notícia me afligia tanto. Quando lhe disse o que era, fez-se cor de cera.(...)
>
> Capitu, a princípio, não disse nada. Recolheu os olhos, meteu-os em si e deixou-se estar com as pupilas vagas e surdas, a boca entreaberta, toda parada (p.827).

Os trechos fazem parte da seqüência em que os adolescentes se conscientizam da atração amorosa e se deparam com a impossibilidade de concretizá-la. Ainda atônito ante a descoberta do motivo de seu interesse por Capitu, Bentinho expressa seu fascínio amoroso pelo aprisionamento à imagem da figura feminina, enunciada a partir de um plano de conjunto, que se desdobra em detalhes, visualmente construídos: os apelos à compleição física transitam do registro do vestido e de sua cor à espessura dos cabelos, ao tom da pele, à descrição minuciosa da face. A reciprocidade do sentimento que Bentinho encontra em Capitu se traduz na conjunção dos olhares e das mãos, elos a fundirem uma e mesma emoção e, por isso, termos equivalentes para expressar a ternura.

Constata-se que o fio condutor da diegese prossegue com uma alternância de cenas, em que os olhos interrogativos de Capitu suspendem, primeiro, a estupefação de Bentinho, depois, o enlevo amoroso motivado pela leitura (ou visão) dos nomes Bento e Capitolina inscritos no muro, para provocar a resposta do protagonista. Diante dela, é outra vez o recurso visual que manifesta a convergência entre o estado de ânimo e a ação dele decorrente, nomeando-se a apreensão e a revolta da adolescente por sua "cor de cera". O observador, que descreve a palidez, desloca-se para os olhos e se concentra nas pupilas, ponto em fuga da inapreensível Capitu, cujo alheamento, em face do mundo exterior, a "boca entreaberta" e a ausência de mobilidade confirmam.

Os excertos demonstram que a sensação visual deflagra o processo de interação entre as personagens e determina os signos que devem traduzir sua significação. A passionalidade de Bentinho, que se mostra na obsessiva concentração do olhar; a pobreza de Capitu, que instigaria seu desejo de ascensão social através do casamento, bem como sua audácia e capacidade de simulação e reflexão, estão inscritos em signos que apelam à visualidade. A astúcia de Capitu, contraposta à timidez de Bentinho, também se manifesta no espaço dessa seqüência, quando, por sugestão do pai, finge que a rendição dos olhos ao sentimento amoroso nada mais é do que o "jogo do siso", brincadeira em que os participantes se desafiam através do olhar.

A percepção constitutiva do mundo diegético de Bento Santiago realiza-se — em decorrência de sua peculiar feição — , no espaço em que se entrecruzam o interior e o exterior. A sensação óptica predomina nesse contato, em que o protagonista experiencia um espetáculo de natureza visual, onde o olhar sobre as coisas já não estabelece a divisão sujeito/objeto, mas apresenta cada um deles como efeito da representação do outro. As passagens que seguem demonstram a convergência entre a euforia e a disforia da personagem e os elementos do mundo exterior, demarcada pelos tons da felicidade ou da melancolia, traduzindo, no primeiro caso, o prazer do adolescente oriundo do afeto compartilhado e, no segundo, a condição melancólica do adulto, aprisionado pelas pulsões de morte:

> A minha alegria acordava a dele, e o céu estava tão azul, e o ar tão claro, que a natureza parecia rir também conosco. São assim as boas horas deste mundo. Escobar confessou esse acordo do interno com o externo, por palavras tão finas e altas que me comoveram;(...)(p. 900).
>
> Saí, supondo deixar a idéia em casa; ela veio comigo. Cá fora tinha a mesma cor escura, as mesmas asas trépidas, e, posto avoasse com elas, era como se fosse fixa: eu a levava na retina, não que me encobrisse as coisas externas, mas via-as através dela, com a cor mais pálida que de costume, e sem se demorarem nada (p. 934).

Sendo os olhos a ponte que interliga o mundo interior de Bento Santiago ao exterior, essa função é transferida aos olhos das outras personagens, diante das quais ele se situa como intérprete. Portanto, a ação de descrever o olhar reafirma caracteres do próprio protagonista, embora esse procedimento conflua para a realização do objetivo implícito à narrativa.

Ponto convergente entre Bentinho e Dom Casmurro, as remissões à visão ou às sensações ópticas alteram-se por sua finalidade: sob a perspectiva daquele, manifestam sensações próprias ou alheias, inseridas no âmbito do tempo vivenciado; sob a perspectiva desse, recuperam experiências entre as quais se interpõe distanciamento temporal e novo ângulo avaliativo. O trecho abaixo exemplifica a recorrência ao olhar como manifestação do conhecimento singular de Dom Casmurro, que anula o sentido explícito, inerente à emoção

dos olhos de Pádua, para traduzir outro, veiculado pelo sarcasmo e ironia:

> Tinha os olhos úmidos deveras; levava a cara dos desenganados, como quem empregou em um só bilhete todas as suas economias e esperanças, e vê sair branco o maldito número, — um número tão bonito! (p. 863)

Expressa sob o ponto de vista axiológico de Dom Casmurro, que relaciona "os olhos úmidos" à imagem do bilhete lotérico, a descrição do velho Pádua, no momento em que se despede de Bentinho, denuncia o conluio familiar que levaria o protagonista a um casamento por interesse.

Embora as percepções decorrentes do olhar possam ser atribuídas ora ao narrador, ora ao protagonista, o duplo ângulo avaliativo perpassa a concepção do relato. Essa conjunção é particularmente visível na determinação das qualidades do olhar das personagens, que as apresenta como signos em relação.

O levantamento dos traços distintivos que compõem as personagens comprova que a qualificação do olhar institui sua correlação semântica, definindo também as relações inter-actoriais. As múltiplas referências aos olhos de Capitu — "claros e grandes", "crescidos e sombrios", "pensativos", "ternos", "diretos", "lúcidos", "embuçados", "olhos de ressaca", "de cigana oblíqua e dissimulada" — transformam-se em metáfora da personagem. Esses investimentos comprovam seu caráter complexo e contraditório que, todavia, se enfraquece pela equiparação das características de seus olhos as dos olhos de Escobar, "claros", "um pouco fugitivos", "dulcíssimos", "policiais", "refletidos". As semelhanças, ditadas pela escolha do narrador, figurativizam significações de natureza noológica como a simulação, a cobiça, o engano, a perfídia. Elas são confirmadas pela existência de Ezequiel, cujos "olhos claros" e "inquietos" testemunham o engano de que Dom Casmurro se diz vitima.

O estabelecimento de semelhanças entre Ezequiel e Escobar, definida pelo recurso ao código pictórico, se efetiva, segundo o narrador, lentamente, tal qual a criação de um quadro, cujo esboço vai sendo completado até alcançar a plenitude do colorido da figura. A ratificação da semelhança se dá através da comparação entre as feições do menino e as do defunto Escobar, impressas no registro fotográfico, sobrepondo-se à analogia, sugerida pelo quadro, o valor indicial da fotografia, o qual lhe garante o estatuto de documento comprobatório. Conseqüentemente, a qualificação comum dos olhos — "claros", "inquietos", "fugitivos" — integra os atores Capitu, Escobar e Ezequiel, que se opõem, segundo o narrador, à realização da profecia: "Tu serás feliz, Bentinho" (p.906).

Entretanto, a estrutura circular do texto presentifica o episódio em que Gurgel, pai de Sancha, aponta a semelhança entre Capitu e o retrato de sua mulher, bem como a equiparação dos olhos de Bentinho aos de sua mãe, feita por Escobar, e aos de seu pai, feita por tio Cosme. Devido à interação recíproca, as analogias, em suas contradições, desfazem as certezas e salientam o ponto crucial que subjaz à determinação dos traços de semelhança: a interferência da subjetividade do observador. Bento Santiago con-forma em Ezequiel o retrato de Escobar, impulsionado pelo ciúme doentio que o "fazia desvairar como sempre"(p.929), e, em decorrência disso, seu depoimento é falacioso, pois é a paixão que determina a identidade. A divergência de opiniões sustentadas pelo olhar não apenas torna relativa a posição do protagonista como também desestrutura a definição dos papéis actanciais, pois as funções dos atores variam segundo o olhar que os visualiza e a intensidade do sentimento que os qualifica.

A exacerbação dos imperativos do ver conduz à personificação dos olhos que, elevados à condição de núcleo metonímico da personagem, expressam o sentimento e as ações reprimidas dessa, como no trecho em que Bento Santiago rende-se aos olhos "quentes e intimativos" de Sancha:

> Dali mesmo busquei os olhos de Sancha, ao pé do piano; encontrei-os em caminho. Pararam os quatro e ficaram diante uns dos outros, uns esperando que os outros passassem, mas nenhuns passavam(...) (p. 924).

O caráter ativo de percepção visual também recai sobre Bentinho, objeto submetido ao olhar inquisidor de prima Justina, e, simultaneamente, intérprete dos apelos sensíveis que nele se mostram e que enfatizam a função do olhar como substitutivo das demais sensações corpóreas:

> Só então senti que os olhos da prima Justina, quando eu falava, pareciam apalpar-me, ouvir-me, cheirar-me, gostar-me, fazer o ofício de todos os sentidos (p.833).

Elevada à condição de substituta dos demais sentidos, "a sensação visual, desdobrada e multiplicada"[8] coloca-se a serviço da narrativa: ilumina traços das personagens e a outros ensombrece; aproxima determinados ângulos e a alguns mantém na distância. Além disso, a contextualização do olhar como fonte interpretativa integra ao circuito interno da produção-interpretação, o circuito externo, cujos protagonistas são o autor e o leitor. Cabe, ainda, ao dispositivo do olhar evidenciar as correspondências entre significação e procedimento discursivo, bem como o fundamento epistemológico do texto.

O capítulo *Olhos de ressaca* (CXXIII) sintetiza a importância da percepção visual como recurso narrativo. A pluralidade de orientações do olhar torna visível a opção formal do autor e invoca o ângulo de percepção do leitor, que dimensiona as personagens a partir da reflexividade que delas emana:

> Enfim, chegou a hora da encomendação e da partida. Sancha quis despedir-se do marido, e o desespero daquele lance consternou a todos. Muitos homens choravam também, as mulheres todas. Só Capitu, amparando a viúva, parecia vencer-se a si mesma. Consolava a outra, queria arrancá-la dali. A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas...
>
> As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã. (p.927).

Inicialmente, constata-se que o enunciador se situa diante do acontecimento diegético enquanto testemunha, atendo-se a narração aos dados observáveis. A referencialidade do fato se constitui pela exposição de ações, sendo a transgressão das fronteiras do visível assinalada pelos modalizadores. Mas a relação predominantemente neutra e exterior aos fatos e personagens deixa-se contagiar pela presença do eu, que transgride sua posição de observador, para atuar como protagonista. A frase inicial do segundo parágrafo da citação expõe o *voyeur* enciumado, cuja natureza suspeitosa caracteriza a maneira do olhar de Capitu, "tão fixa, tão apaixonadamente fixa", e introduz nas reticências uma hipótese. Esta — corroborada pelo ritmo visual do observador, que ora compara os olhos de Capitu com os da viúva, ora com a sugadora vaga do "mar lá fora"— , cresce a ponto de transformar-se na certeza do adultério.

O jogo de sedução instaurado pelo duplo foco — objetivo e subjetivo — induz a convergência do olhar do leitor para o do narrador e, conseqüentemente, à aceitação da veracidade do relato. Entretanto, a análise da cena sugere um ângulo perceptivo mais amplo, capaz de abarcar os protagonistas em suas inter-relações. A descrição do olhar de Capitu sobre o cadáver de Escobar e a reação de Bentinho diante do que vê compõem uma progressão triangular de pontos de vista: o cadáver é o centro da percepção de Capitu, sobre a qual, por sua vez, incide o olhar de Bentinho, que é descrito a partir de uma terceira visão, a que se integra a do leitor. Visto como aquele que vê, Bentinho tem sua imagem perpassada pela de Capitu e pela do esquife, sendo ambas as personagens determinadas pela qualificação que as correlaciona: "olhos de ressaca".

Interpretada em toda sua extensão, a metáfora não só conota a força avassaladora do amor e do ciúme, como também, a da própria narrativa, que arrasta o leitor para seu centro, enquanto expõe o princípio que deflagra a voragem. Destacando a convergência entre significação e estratégias discursivas, os "olhos de ressaca" desdobram os efeitos do relacionamento passional — dos protagonistas e do leitor — e apontam para os processos de produção e de recepção do texto.

Para representar o drama do homem obsecado, preso a sua natureza passional, *Dom Casmurro* dá ênfase ao dispositivo do olhar, instituindo uma relação motivada entre os significantes e a significação do texto e possibilitando a comprovação de que as opções técnicas não são formas vazias de conteúdo. Paralelamente, ao centrar na visualidade o fundamento do relato, a narrativa explicita a ambígua concepção epistemológica que a anima, visto que o olhar é, simultaneamente, engano e revelação. É engano por sua submissão aos efeitos do sensível; é revelação porque, através do olhar crítico e arguto, o espectador se conscientiza da inadequação entre verdade e aparência. Entretanto, ao registrar a impossibilidade de traçar limites entre a realidade do mundo diegético e as alucinações do protagonista; a articulação entre observador e objeto observado; a recorrência ao olhar para concretizar objetivos encobertos, a narrativa confirma que todo conhecimento é precário.

Conseqüentemente, a problemática do olhar conota uma questão essencial: a intangibilidade de uma significação única e a impossibilidade de exaurir os contornos do real. Ao enfatizar que nada é definitivo, porque as afirmações estão aprisionadas ao sujeito, a concepção epistemológica do texto recai, também, sobre esta leitura, relativizando-a.

Notas

* Doutora em Teoria Literária, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, professora do Curso de Letras da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Rio Grande do Sul, Brasil.

1. As indicações de página da obra *Dom Casmurro* referem-se sempre a Machado de Assis, *Obra Completa*, organização de Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, vol. I.

2. O termo intencionalidade é empregado no sentido que lhe dá a Fenomenologia husseliana.

3. BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (org) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.75.

4. RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo II. São Paulo: Papirus, 1995, p.158.

5. Jean Starobinski determina as condições da narrativa autobiográfica, as quais compreendem a posição ideológica ou cultural do sujeito, caracterizada pela importância da experiência pessoal, a transformação do interior do indivíduo, a presença do destinatário e o tom elegíaco ou picaresco do discurso do sujeito enunciador. STAROBINSKI, Jean. Le Style de l'autobiographie, *Poétique*, 3, 1970, p. 257-265

6. BUESCU, Helena Carvalhão. *Incidências do olhar: percepção e representação*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990, p.73.

7. Observa-se a transferência dos sentimentos do protagonista aos objetos no exemplo a seguir: "Um coqueiro, vendo-me inquieto e adivinhando a causa, murmurou de cima de si que não era feio que os meninos de quinze anos andassem nos cantos com as meninas de quatorze; ao contrário, os adolescentes daquela idade não tinham outro ofício, nem os cantos outra utilidade"(p.820).

8. BUESCO, Helena Carvalhão. *Incidências do olhar: percepção e representação*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990, p.89

João Cabral e outros auto-retratos

Prof. Dr. Rubens Alves Pereira
UEFS-BA

Eu detesto tudo que está desligado da realidade. Eu nasci sem transcendência. Eu sou incapaz de transcendência. A única transcendência que eu tenho a impressão de que sou capaz é o medo da morte, disse João Cabral de Melo Neto[1], que *não acredita em Deus*, porque é materialista, mas paradoxalmente sofre com a idéia de *inferno*. O poeta de versos lúcidos, que no dia 9 de janeiro de 2000 faz oitenta anos, conseguiu livrar-se de uma dor de cabeça que o acompanhou por quase toda a vida (dos 16 aos 66 anos de idade), mas não conseguiu expurgar o arraigado medo da morte que o atemoriza desde a infância, quando estudou num colégio religioso e, costuma dizer, passou a temer *o inferno, porque os padres sempre* [o] *atormentaram com ele*[2].

A dor de cabeça rendeu pelo menos o poema "Num monumento à aspirina" (*A educação pela pedra*, 1966), em que o *comprimido*, lente solar, *prefigura o clima* e *reenfoca, para o corpo inteiro, / o barroso de ao redor, e o reafina*. Se a dor concreta precisa de um lenitivo para que se perceba *o cartesianismo de tudo nesse clima* em que vive o poeta, a *dor* abstrata de uma perda, a *dor* de uma *ausência* profunda, ao contrário, precisa ser instigada, mobilizada por instrumentos vivos e cortantes (bala, relógio, faca) no poema *Uma faca só lâmina*. Enquanto a aspirina ameniza a dor e *reafina* o enfoque do mundo, a *faca só lâmina* perscruta o vazio na interioridade do corpo, numa afirmação trágica da vida que ativa o olhar crítico e a percepção poética do autor.

Quanto à presença pungente da morte na vida e nos versos de Cabral, há um curioso depoimento do próprio poeta: *um grande psiquiatra de Madri*, Lòpez Ibor, com quem Cabral se consultou por estar *meio angustiado*, identifica na coletânea *Duas águas* (que lhe foi dada por seu cliente, a pedido) uma forte presença da morte, ao que o poeta retruca: *Doutor Lòpez Ibor, o senhor naturalmente está se referindo a* Morte e vida severina*, esse tipo de coisa. A morte de que eu falo não é a morte individual, rilkeana: é a morte social*. A resposta do médico surpreende Cabral: *Aí é que você está enganado. Isso é uma maneira pela qual você está falando na sua morte sem falar, como Rilke, na primeira pessoa. De forma que a sua obsessão pela morte é tão grande que o senhor é interessado pela miséria*. Ante a inesperada resposta, o poeta considera a sua origem, de *uma família de senhores de engenho*, pertencente a uma classe *portanto responsável por aquela miséria*, e diz ao psiquiatra: *realmente, talvez seja meu pavor da morte que me dê sensibilidade para essa miséria social* (*34 Letras*, op. cit., pp. 39-40).

Por estes casos exemplares que con-fundem razão e emoção (lucidez solar e força *infernal* da morte, corpos sensíveis e dores subjetivas, imagens concretas e fantasmas interiores), percebe-se o quanto é complexa a obra de João Cabral, e terrivelmente sugestivo seu universo imaginário, neste cruzamento de linhas que perpassam texto e testemunho, *corpo* e linguagem, e que determinam as imagens recorrentes na sua escrita. A própria concepção das *duas águas* pontua, didaticamente, dimensões inerentes a uma poética que busca conciliar suas raízes regionais com os vôos construtivistas da composição medida por uma universalidade estrutural e auto-referente.

Pelo testemunho pessoal, chega-se mais uma vez ao contexto nordestino, território de morte e vida para Cabral: *o homem só é amplamente homem quando é regional. Se me tirar a estrutura ideológica do pernambucano, eu nada sou*[3]. Com a mesma postura crítica, ele reflete: *Para mim, a poesia é uma construção, como uma casa. Isso eu aprendi com Le Corbusier. A poesia é uma composição. Quando digo composição, quero dizer uma coisa construída, planejada – de fora para dentro*[4]. Este movimento aparentemente simples e definitivo, *de fora para dentro*, não se esgota num construtivismo abstrato que vai da língua ao texto, da razão formal à formalização de uma razão poética auto-centrada. O círculo vicioso da linguagem fende-se ante às razões da *pedra* e do *corpo*. As imagens projetam-se num devir incessante, atravessadas simultaneamente pelas intensidades do mundo e da fala.

Assim, *de fora para dentro* torna-se um processo reversível, *de dentro para fora*, da composição para os compostos sócio-culturais; ou ainda, torna-se um movimento descentrado, que sobrepõe o mundo – efeito do concreto, ao texto – dispositivo de imagens. A subversão de planos, a inversão de direcionamento e as reversibilidades perceptivas são estratégias fundantes da poesia de João Cabral; o *fora* e o *dentro* passam por muitas mediações e por deslocamentos contínuos. No processo, diluem-se as fronteiras entre os dois pólos aparentemente opositivos: o *fora*, inicialmente visto sob a égide da impessoalidade e do racionalismo construtivista, e o *dentro*, contextualmente inserido na ordem intrínseca de um mundo-sertão. Ambos, texto e mundo, englobados e englobantes; cada um, ato e reflexo ao mesmo tempo.

Em branco e preto

Autocrítica

Só duas coisas conseguiram
(des)feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi, a Andaluzia.
Um, o vacinou do falar rico
e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
desafio demente: em verso
dar a ver Sertão e Sevilha.

João Cabral. ("Autocrítica", *A escola das facas*, 1980).

A edição da *Obra Completa* de *João Cabral de Melo Neto*, da Nova Aguilar (1994, volume único) traz na *folha de rosto* um retrato de Cabral, pintado por Percy Deane, no qual uma luz metálica desnuda a face magra e sóbria do poeta pernambucano. No verso desta folha, um retrato poético escrito por Vinicius de Moraes, sugestivamente intitulado "Retrato, à sua maneira (João Cabral de Melo Neto)".

Interessa-me, aqui, apenas a segunda representação, a qual motivará uma retificação de Cabral, espécie de auto-retrato intitulado "Resposta a Vinicius de Moraes", poema publicado em *Museu de tudo* (1975). Este diálogo em torno da identificação do poeta tem seu ponto de convergência nas concepções do *diamante*, que por sua vez, atualizam imagens caras ao universo cabralino: pedra e luz. Neste sentido, "Retrato" e "Resposta" dialogam de perto com o poema "De um avião", criando um contexto figurativo bastante propício à percepção de imagens fundantes da poética cabralina.

Retrato, à sua maneira
(João Cabral de Melo Neto)

Magro entre pedras
Calcárias possível
Pergaminho para
A anotação gráfica

O grafito Grave
Narr poema o
Fêmur fraterno
Radiografável a

Olho nu árid
Como o deserto
E além Tu
Irmão totem aedo

Exato e provável
No friso do tempo
Adiante Ave
Camarada diamante!

(Vinicius de Moraes)

Magro entre pedras / *Camarada diamante!*. Nestes versos limítrofes percebe-se o movimento ascendente que faz da *pedra-pergaminho* o instrumento de lapidação poética que leva ao *exato e provável* / *camarada diamante*. Vinicius procura imitar o processo de transfiguração poética, imposto pelo *olho nu* de João Cabral, que apreende das formas rústicas e *áridas*, ásperas e secas, os signos de uma poesia que se quer clara e *exata*. Operando sobre um mundo avesso e hostil, o homem *magro*, de *olho nu árid*(o) *como o deserto,* emerge sacralizado, *irmão totem aedo*, à semelhança do *diamante*, pedra que, geometricamente lapidada, distingue-se entre as pedras por seu brilho e densidade.

Buscando operar o verso à maneira do homenageado, Vinicius de Moraes imprime ao poema uma dicção acentuadamente fraturada e cortante, pautada numa justaposição de palavras que desestrutura a sintaxe regular, e em versos curtos que favorecem o dizer incisivo com seus rasgos semânticos. Contudo, insinua-se um caráter sacro, quase teleológico (*Exato e provável* / *No friso do tempo*), na concepção do *retrato*, o que certamente destoaria da imagem de Cabral, poeta que requer a dureza e a luz penetrantes do diamante, mas não a sua forma-preciosidade, a sua aura de ave rara e distante do mundo real.

Digo que apenas se *insinua* porque há nos versos de Vinicius toda uma dimensão de engajamento na

própria imagem do *diamante*, nuançada que está pela palavra *Camarada*, vocábulo historicamente marcado por um ideal revolucionário de cunho marxista. Reforçando esta perspectiva de engajamento social, o penúltimo verso (*Adiante Ave*) tem uma natureza acentuadamente exortativa e marcial, indicando uma postura combativa atribuída a João Cabral (mas que, em termos de estilo, é anticabralino).

A última estrofe, é certo, não traça um *retrato* de Cabral *à sua maneira*, sobretudo pelo tom grandiloqüente dos versos finais. Contudo, ela não deixa de apontar elementos relevantes da poética cabralina, seja pela perspectiva cubista contida nas imagens dos dois primeiros versos da estrofe (*Exato e provável* / *No friso do tempo*), ou ainda pela indicação do comprometimento social inerente à poesia de João Cabral.

Em sua "Resposta a Vinicius de Moraes", que traz como dedicatória o verso "*Camarada diamante!*" (retornando à origem o verso-síntese de Vinicius), o poeta pernambucano fixa-se na imagem do *diamante*, que já havia sido engenhosamente erigida e rasurada em "De um avião" (*Quaderna*, 1956). Por essa via, Cabral procura redefinir o seu, agora sim, auto-retrato verdadeiramente *à sua maneira*:

> *Não sou um diamante nato*
> *nem consegui cristalizá-lo:*
> *se ele te surge no que faço*
> *será um diamante opaco*
> *de quem por incapaz do vago*
> *quer de toda forma evitá-lo,*
> *senão com o melhor, o claro,*
> *do diamante, com o impacto:*
> *com a pedra, a aresta, com o aço*
> *do diamante industrial, barato,*
> *que incapaz de ser cristal raro*
> *vale pelo que tem de cacto.*

O poeta reafirma a sua opção pela pedra opaca do real, geradora de luz poética, em detrimento de uma estética limpa, *diamante puro*, com seu brilho que incandesce e suas formas que apagam as marcas ásperas de uma realidade referencializada no solo sertanejo do poeta.

Dizendo-se *diamante opaco*, Cabral quer redimensionar a imagem criada por Vinicius, evitando o que por ventura aquela idéia de *Camarada diamante* tenha de idealizadora, ou de retórica romântica, heróica. Nega-se o *cristal raro*, afirma-se a *pedra* com sua *aresta* e seu *impacto*. Cabral ataca ainda a idéia de naturalidade, de inspiração, na origem da poesia (*Não sou um diamante nato*) e reafirma a natureza construtiva do ato poético ([trabalho com] *o aço do diamante industrial, barato*). O poeta do *cacto*, também aqui, busca desfazer o *diamante puro*, enquanto teleologia da forma ou pura luminosidade retórica, substituindo-o pelos elementos duros e cortantes do seu universo existencial, da sua *memória* regionalista.

Diamante opaco, João Cabral é um operário do verso, manejando o seu objeto com o *impacto, com a pedra, a aresta, com o aço do diamante industrial*. É a sua opção pela coisa concreta, caroço do verbo em esgrima poética.

Incapaz do vago, mas não da forma abstrata, geométrica, Cabral impõe um equilíbrio instável à expressão poética, referendada pela força substantiva do mundo concreto, submetida a uma dinâmica figurativa de natureza estrutural e transcendente. De um lado, a presença das coisas físicas, a narratividade do mundo terrestre, o volume concreto da experiência vivencial (o homem em seu meio e nas relações sociais); de outro, a experiência das formas estéticas, a mutação das estruturas perceptivas, o jogo das referências abstratas que perpassam os mecanismos formais da linguagem.

Embutir um Sertão na linguagem, submeter o verso a uma *idéia fixa*, transgredir os corpos do mundo nas transmutações das imagens – são estes alguns paradoxos fundamentais da poesia cabralina. Paradoxos que, no poema "Autocrítica", assumem uma disposição contrastiva que o autor chama de *demência*.

A contestada imagem do *cristal raro*, na "Resposta a Vinicius", equivale, em "Autocrítica", à metáfora que nega o *falar rico*. Contra tal *falar* o poeta foi *vacinado* pela experiência de nascer e crescer em Pernambuco, entre cabras e pedras, a ver o buraco da fome e as *coisas do não* que acompanham os *severinos*. No lado oposto do seco Sertão, aparece na vida e na poesia de Cabral a *fêmea e viva* Andaluzia. Esta, espanta-se o poeta, deu-lhe *desafio demente: em verso, dar a ver Sertão e Sevilha*. Os dois últimos versos, pela maneira contundente de justapor elementos díspares, dão a ver os próprios desafios da criação como uma luta do construir contra o endossar, do subverter contra o automatizar.

Esta *luta* ganha intensa visibilidade no poema "O sim contra o sim" (*Serial*, 1961), ao passar em revista as estratégias de composição de poetas e artistas plásticos que têm afinidade com o processo de composição do próprio poeta. Destacarei, neste poema, apenas a parte dedicada a Miró:

> Miró *sentia a mão direita*

demasiado sábia
e que de saber tanto
já não podia inventar nada.

Quis então que desaprendesse
o muito que aprendera,
a fim de reencontrar
a linha ainda fresca da esquerda.

Pois que ela não pôde, ele pôs-se
a desenhar com esta
até que, se operando,
no braço direito ele a enxerta.

A esquerda (se não se é canhoto)
é mão sem habilidade:
reaprende a cada linha,
cada instante, a recomeçar-se.

Enxertar a mão esquerda na direita, unir ao rigor da mão destra o frescor da canhestra. A estratégia de Miró, na bela transfiguração poética de Cabral, é injetar *vida* na técnica que se torna fórmula, é resgatar o dinamismo dos elementos padronizados, é subverter o padrão institucionalizado de conduzir a linha. O poema de Cabral demarca, nesta imagem do pintor, um ponto de interseção entre a narratividade do mundo, inerente à desregulada *mão esquerda*, e a normatividade do esquadro, inerente à disciplina formalista da *mão direita*.

Este poema sobre o pintor catalão retoma algumas idéias básicas do ensaio de Cabral sobre "Joan Miró", que propõe justamente o composto de rigor formal e liberdade expressiva na base da representação pictórica. Quebrar o estatismo da estrutura renascentista do quadro e criar novas melodias com a linha são atitudes estéticas adotadas por Miró, conforme destaca João Cabral no seu ensaio de 1950, e no poema dedicado ao pintor: *reaprender a cada linha,* / *cada instante, a recomeçar-se*.

O tensionado movimento entre abstração e representação, entre estrutura e *mythos*, entre a arte como técnica, domínio da força formal, e a *vida* como improviso, domínio da força vital, em liberdade, movimento que perpassa as obras dos dois artistas, ganha evidência auto-crítica e expressividade formal em alguns retratos e auto-retratos pintados por Miró. Em *Retrato de E.C. Ricart*, 1917 (*in* MINK, 1994: 13), vê-se no primeiro plano a figura sobrecarregada de Ricart, retratada com cores e formas violentas. O fundo do quadro parece projetar a figura do pintor para duas dimensões díspares: a do construtivismo abstrato, de um lado, e a da representação figurativa, do outro.

Dois anos depois, em 1919, Miró pinta um instigante *Auto-Retrato* (*in* MINK, 1994: 23) em que sua figura também aparece como que repartida em dois hemisférios diversos, representados pela camisa encarnada: do lado esquerdo da camisa, predomina uma estampa de ângulos cubistas, enquanto do lado direito, sobre um fundo ainda angulado, o pintor traça o bordado da camisa numa estampa mais realista

O quadro articula um procedimento cambiante entre mundo e linguagem (entre o recorte abstrato da tela e o traçado concreto das figuras), o qual diferencia *O sim contra o sim* de *Miró* do de *Mondrian*, considerando-se a seguinte descrição do ato criador deste último, feita no referido poema:

Fez enxertar réguas, esquadros
e outros utensílios
para obrigar a mão
a abandonar todo improviso.

Enquanto *Miró*, ao enxertar a mão esquerda no braço direito, recupera o frescor dos seus traços e preserva o movimento *vivo*, expressionista, do seu corpo na composição do quadro, *Mondrian* enxerta instrumentos de precisão geométrica no braço destro, reforçando os gestos construtivistas em direção a um processo crescente de abstração. O pintor holandês explora com rigor os *valores primários ou estruturais da visão: a linha, o plano, a cor*, levando a racionalidade do Cubismo às últimas conseqüências.

Verei agora mais dois *auto-retratos* de Miró (*Auto-Retrato I*, 1937, e *Auto-Retrato*, 1937-1960, *in* PUNYET-MIRÓ et LOLIVIER-RAHOLA, 1993: 99), em que as articulações formais, e as concepções estético-filosóficas depreendidas, permitem um exercício comparativo mais pontual com poemas cabralinos. Esses quadros de Miró possibilitam um enfoque determinado pela ambígua simbologia do *diamante*, tendo em vista a maneira como esta catalisadora imagem de pedra preciosa configurou os poemas vistos acima, os (*Autos*)*Retratos* de Cabral.

O quadro de 1937 (grafite e óleo sobre tela, 146 X 97 cm) tem o aspecto transparente e luminoso de um

cristal, trabalhado com traços finos e recortes que lembram planos cubistas. A composição ressente-se de um certo exagero de traços e elementos ornamentais, numa espécie de maneirismo. É como se Miró buscasse a textura e o brilho de um *cristal raro*, para lembrar aqui a expressão de João Cabral.

Embora estruturalmente afetada por um preciosismo maneirista, a sua vitalidade reside substancialmente na energia pictórica do fundo incandescente, contrabalançada pela plasticidade metálica, um tanto cubista, da figura cristalina do pintor. O busto de Miró é composto por um processo ativo que faz interagir matéria e energia, fundo e forma num cruzamento indistinto de caracteres.

O quadro, contudo, parece não ter se apascentado no universo auto-representativo de Miró, que, muitos anos depois, redimensiona justamente o que ele tem de refinamento, o seu brilho de *diamante puro*. Em 1960, ele literalmente sobrepõe a esta figura um outro *Auto-Retrato*, em que predomina a vitalidade dos traços simples, característicos do seu primitivismo sincrético, em que a percepção "infantil" também faz lembrar inscrições arcaicas em paredes de caverna.

Para o pintor, esses traços negros e grossos, acompanhados por pequenas manchas de cor e formando uma silhueta que busca destruir a sofisticação da antiga figura, ao macular o brilho cristalino do seu *Retrato*, na verdade os traços ativam-se como *uma clarificação, uma síntese* da sua personalidade artística. Foi preciso construir para depois desfazer o brilho imaculado do *diamante*, numa lapidação invertida em que predomina o *impacto* primitivo dos traços rústicos. Joan Miró vai optar por uma estética que não aprisione nem esterilize a sua face com o brilho ilusório e fácil das fórmulas prontas, com a comodidade do olhar enquadrado, com o sofisticado e auto-suficiente exercício da abstração.

Já o poeta pernambucano, com as irreverentes imagens que lhe são peculiares, também não se deixa deslumbrar pelas soluções fáceis do improviso, nem se deixa tutelar pelo brilho equívoco do virtuosismo. Da mesma maneira que Miró, no traçado de sua formação estética João Cabral sobrepõe à irreverência do olhar surrealista, a marcação estrutural do prisma cubista. Ele contrabalança o racionalismo geométrico deste, com o fluxo psíquico daquela.

Nordeste e *Não Nordeste*, na poesia de João Cabral, trazem os componentes de um imaginário selvagem e transgressor, gestado nas dobras da linguagem e do mundo, sobretudo de um mundo Sertão povoado de coisas exatas como uma pedra, de seres magros como Severino, de discursos claros como o solar, de desafios inflexíveis como o da presença da morte.

O rigor da forma não perde o calor das coisas. O fundo permuta suas propriedades com as figuras, a superfície sensível preserva a energia dinâmica do mundo, a estrutura da composição enovela-se nos dilemas do homem.

Bibliografia citada:

ARGAN, Giulio Carlo (1998). *Arte moderna*. Trad. de Denise Bottmann e Federico Carotti. 5ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras.

ATHAYDE, Félix de (1998). *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira : FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes.

MELO NETO, João Cabral (1994). *Obra completa: João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Aguilar.

MINK, Janis (1994). *Miró*. Trad. de Alice Milheiro (Lisboa). Köln/Germany: Benedikt Taschen.

MIRÓ, Joan (1992). *A cor dos meus sonhos: entrevistas com Georges Raillard / Joan Miró.* Trad. de Neide Luzia de Rezende. 4. ed., São Paulo: Estação Liberdade.

PAZ, Octavio (1991). "Constelações: Breton e Miró", *in* : *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Trad. de Moacir Wernwck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco.

Notas

1. Entrevista publicada na revista 34 Letras, Rio de Janeiro, n. 3 março 1998, p. 45.

2. João Cabral estudou no Colégio de Ponte d'Uchoa, dos Irmãos Maristas, em Recife, de 1930 a 1935, quando conclui o secundário.

3. Entrevista a Marques Gastão, Diário de Lisboa, 03 maio 1958 (in Athayde, 1998: 86).

4. Entrevista publicada nos Cadernos de Literatura Brasileira: João Cabral de Melo Neto, n. 1 março 1996, São Paulo: Instituto Moreira Sales.

José de Anchieta:
O biógrafo e o biografado

Dulce Maria Viana Mindlin
Universidade Federal de Ouro Preto

Biography is a major commitment, no matter who
the subject is, and to immerse oneself so totally
in someone else's point of view means merging
on several levels with that person's life.
Katherine Ramsland

É por demais conhecido o poema *De Beata Virgine Dei Matre Maria,* de José de Anchieta, pelas circunstâncias verdadeiramente inusitadas de sua enunciação: escrito durante um cativeiro, no qual o jovem jesuíta se oferecera para ficar entre os Tamoios, como refém, enquanto eram negociadas as pazes, na Capitania de São Vicente, entre os portugueses e os chefes da tribo, que se sentiam ameaçados e estavam em pé de guerra.

O poema, uma longa narrativa lírica escrita em dísticos elegíacos, tem como protagonista a Mãe de Jesus, de quem Anchieta se põe como biógrafo, na mais perfeita modelização artística, como quer Iuri Lotman. Construindo em versos a *persona* Virgem Maria, desde a sua concepção até a chamada dormição, vai o poeta tecendo em linguagem todos os episódios de sua vida, para o que, na falta de fontes bibliográficas, dada a situação de exilado em que se encontrava, apela para a memória e para a imaginação – por exemplo, quando se dispõe a narrar a visita que fez Jesus a sua mãe, após a Ressurreição, fato não relatado nos Evangelhos, como sabemos:

> Deixa os prantos, ó mãe! Jesus vive, o guerreiro
> que te arrancou do peito o sofrimento inteiro!
> (...)
> És a primeira a quem vem o filho saudar:
> cabe à mãe, nesta glória, o primordial lugar.
> Primeira a vê-lo vivo: ele sempre em teu peito
> viveu e honra-te a fé com seu primeiro preito.
> Primeira a recebê-lo em triunfo: na dor
> cabe o primeiro gozo ao peito sofredor
> (...)
> Eis que teu filho vive e te abraça e te beija:
> dá-te a doce canção que seu falar despeja.
> (...)
> Mãe feliz! Com razão, céu e terra perplexos,
> em suas amplidões, olham-te genuflexos.
> (Anchieta 1988-2, p. 191,193)

Anchieta forja, dessa maneira, aquela necessária referencialidade ficcional que vai fazer de sua narrativa uma forma de conhecimento, pela própria etimologia do narrar (= conhecer, do latim *gnarus*, sabedor, conhecedor): não contando com fontes documentais, ele usa a imaginação, como mencionei, e não só para preencher, como narrador, eventuais lacunas da biografia que escreve, como ainda para cumprir determinações eminentemente jesuíticas, contidas nos *Exercícios Espirituais*, justamente no que toca à composição (no caso do excerto a seguir, da do inferno, pelo exercitante):

> El primer preámbulo composición,
> que es aquí ver com la vista de la imaginación la longura,
> anchura y profundidad del infierno
> (Loyola 1991, p. 241).

Como se vê, através da imaginação, Anchieta vai compor, narrativamente, um mundo possível, aquele no qual será viável a identificação do leitor com o objeto narrado, posto que o pacto de verossimilhança não será jamais rompido. Se é consenso que o biógrafo, pela sua própria atividade, tem uma tarefa quase sagrada, a de "criar vidas", será consenso também que a biografia, em si, é uma falácia, uma vez que o sujeito "real" não poderá jamais ser capturado pela escrita de qualquer outro. O que fica de tudo isso é uma tentativa de aproximação, que será tanto mais bem sucedida quanto maior for o talento do biógrafo em criar essa "ilusão de vida", o que ele faz através de uma forma que atinja o leitor do modo mais atraente (a escolha da linguagem mais adequada e de lentes que dilatam ou reduzem episódios da existência do ser biografado, ou mesmo quando os ignoram ou suprimem) . Daí que, no exemplo citado, a aparição de Jesus

ressuscitado à Virgem Maria não cause a menor estranheza, porquanto é mais que verossímil que um filho visite primeiro sua mãe ao retornar de qualquer viagem[1].

Anchieta lida exemplarmente com todas as possibilidades de construção dessa *persona* poética, seja quando, como biógrafo autorizado, usa esse poder para a construção de um real que conscientemente quer estabelecer (e portanto quando, ao trabalhar com o imaginário, leva à construção de um saber), seja quando não se furta a ser, também ele, outra *persona* poética, aquela que vai permitir a fusão dos horizontes, tanto o do leitor com o do enunciador do texto, quanto o desse enunciador com a matéria de sua narração. E é assim que ele, mais uma vez seguindo as diretrizes dos *Exercícios Espirituais*, vai compartilhar a experiência daquela cuja vida está narrando. Vejamos o episódio da morte de Jesus. Após narrar toda a reação da Virgem aos sofrimentos pelos quais passou seu Filho, vai o poeta envolver-se, também ele, nesse sofrimento, e mais, vai fazer ainda um verdadeiro ato de contrição, correspondendo à regra inaciana de proposta de emenda[2]. Dirigindo-de à Virgem, diz ele:

> Quem te enublou o peito em tão fúnebreluto,
> e deu-te o coração tão acerbo fruto?
> Por que afeiam teu rosto esses prantos a fio,
> e dos olhos te mana esse abundante rio?
> (...)
> Quem te cravou no peito essas rijas espadas,
> e as veias te fincou com flechas tão aguçadas?
> Bem o sabes, meu crime é que fez essas chagas,
> vibraram golpes tais as minhas mãos aziagas!
> (...)
> Eu a lei infringi, ele em sangue se alaga!
> Eu desprezei o Pai, é ele quem o paga!
> (...)
> Eu rogo, ó mansa, a ti, pelas chagas sem brilho
> que eu fiz no filho, e em ti fez teu amor ao filho,
> Faze que, todo em sangue, eu mil chagas suporte,
> e com Deus, por meu Deus, sofra terrível morte!
> (Anchieta 1988-2, p. 183-185)

Vê-se, pois, que a relação entre o biógrafo e o(a) biografado(a) é um ponto crucial: é a partir dessa relação que o texto se fará, na enunciação simultânea da vida do biografado, da do biógrafo (pelo compartilhar da experiência, como vimos) e da relação entre essas duas vidas. O tom da narrativa será, então, o elemento que vai permitir que o biógrafo se coloque, também ele, no centro daquilo que narra, e não apenas como mediador, mas como um privilegiado analista-intérprete que, ao descortinar os horizontes da vida do ser biografado, identifica-se com esse objeto, colhe atmosferas, recupera sensações, enfim, apreende o real do outro pela ativação do real de seu próprio eu. É por isso que a biografia, especialmente a artística, como este *Poema à Virgem*, é sempre muito mais do que o relato de uma sucessão de "casos", ou de uma coleção de aspectos: a biografia quer ser **vida**, na sua incessante busca de significações que o narrar é capaz de construir, a despeito de todas as suas dificuldades e falácias. E é por isso também que o biógrafo é muito mais do que um simples contador de histórias; ele é um artista que, através de seu trabalho, vai criar aquela já mencionada ilusão de vida, abrindo caminho para descobrir "a vida por detrás", aquela que não está documentada, mas que vibra intensamente ao ser compartilhada por este criador, e que "responde" a todos os apelos de sua imaginação, daí seu caráter indubitavelmente orgânico, que inclui uma busca de autocompreensão empreendida pelo biógrafo através da identificação com a vida focalizada por suas lentes[3].

Talvez seja por essa razão que o biógrafo, como qualquer narrador, escolha com tanto cuidado a perspectiva a partir da qual os fatos serão contados. Dependendo dessa perspectiva, a focalização poderá ser mais ou menos aproximada, de acordo com a relação de afinidade existente entre ele e o sujeito da matéria a ser narrada, bem como de acordo com o tipo de informação que ele quer comunicar ao leitor, que passará a "ver" aquilo que ele, biógrafo, está vendo, ou melhor, contemplando[4]. Isso se dá não apenas em um caso como o do *Poema à Virgem,* dadas as implicações eminentemente jesuíticas da enunciação[5], mas de modo geral em qualquer texto de biografia, pelo menos da artística, porquanto nesta a focalização é muito mais interpretativa, uma vez que o biógrafo adapta o ser biografado a instâncias de seu próprio gosto, ou a instâncias que lhe interessa narrar para que se possam estabelecer ilações previamente projetadas. Anchieta, como biógrafo da Mãe de Jesus, não foge à regra: é bastante freqüente a relação direta entre os episódios da vida da Virgem Maria e algumas passagens de sua própria vida[6].

Assim, a experiência compartilhada acaba por ser um elemento fundador da própria escrita da biografia que, dessa maneira, sempre contém fortes elementos autobiográficos, quaisquer que sejam as balizas de identificação – históricas, interpessoais, religiosas etc. Nesse sentido, é bom lembrar, a escrita da biografia

parece ter sido uma experiência bem interessante para Anchieta, tanto que ele, mais tarde, vai continuar essa prática, desta vez identificando-se com seus companheiros da Companhia de Jesus, de cujas vidas irá narrar episódios nos quais se destacarão as qualidades que faziam deles exemplares jesuítas: em Manuel da Nóbrega, ao lado dos dotes de administrador, de pregador, de justiceiro, a vivência em pobreza, castidade e obediência, de acordo com as Regras; em Diogo Jácome, principalmente a humildade e a obediência; em Manuel de Paiva, a candura, a oratória, a dedicação aos trabalhos religiosos, a obediência; em Salvador Rodrigues, a devoção à Virgem e a obediência; em Fernando Pires, a virtude, a paciência, os dons de catequista; e em Gregório Serrão, o zelo na ajuda às almas, na conversão dos índios, no exercício da pobreza.

Como se vê, acaba por ser uma constante na Companhia de Jesus a prática de biografar, sem dúvida para reforçar, pelo exemplo, o que pontificavam os textos escritos pelo fundador Inácio de Loyola. E se Anchieta não escapa à regra como biógrafo, igualmente não lhe escapará como biografado: são inúmeras as biografias do Taumaturgo, e que vão de simples registros inseridos em obras de outra configuração, até aquelas em que o canário ocupa o lugar de protagonista focalizado pelas lentes as mais amplificadoras de seus passos e dos resultados que obteve em sua vivência brasileira. A síntese feita pela Profa. Maria Aparecida Ribeiro, da Universidade de Coimbra, é das mais felizes:

> Morto em 9 de junho de 1597, o Padre José continuava a operar as maravilhas que fizera em vida. Chamado, durante as suas exéquias, "O Apóstolo do Brasil" pelo Padre Bartolomeu Simões Pereira, faltava ser reconhecido como santo. A primeira providência foi escrever uma memória da sua vida, uma *Breve Relação*, elaborada, em 1598, pelo Padre Quirício Caxa, e utilizando os depoimentos de vários jesuítas, por iniciativa do Provincial Pero Rodrigues. Depois, o espírito agudo e sensível do Padre Fernão Cardim levaria a que, pelo próprio punho de Pero Rodrigues, viesse a ser escrita, em 1607, uma outra biografia, mais ampla que a primeira e incorporando testemunhos de "pessoas antigas e graves" não pertencentes à Companhia de Jesus. Esta imagem de Anchieta foi-se repetindo, reflectindo e refazendo em outros textos – todos biográficos – que os jesuítas publicaram na Europa durante o século XVII: o de Berettari, que serviu de base ao de Estêvão Paternina (1617), o de Pierre d'Oultremann (1619), o de Longaro degli Oddi (1638), o de Battista Astria (1643) e o de Simão de Vasconcelos (1672) (Ribeiro VII-VIII).

Na impossibilidade de entrar em maiores minúcias, por injunções de espaço e tempo, deter-me-ei em algumas passagens de algumas das obras mencionadas, e que de fato se mostram como um verdadeiro denominador comum, uma vez que, de uma forma ou de outra, acabam sempre por destacar as qualidades de caráter, as virtudes e o zelo missionário do Taumaturgo do Brasil, e mesmo as razões pelas quais essa expressão tão bem lhe cabe. O jesuíta Longaro degli Oddi diz, por exemplo, no "Avvertimento" que faz à sua *Vita del Venerabil Servo di Dio P. Giuseppe Anchieta:*

> I doni sopranaturali, e gratuiti, co' quali Iddio illustrar volle la Vita del suo fedel Servo, tanti fono in numero, e cosi sorprendenti, da formar essi foli da fe un intiero, e grosso volume (Oddi 4-5).

Na mesma clave é possível ler-se o texto de Simão de Vasconcelos que, na sequência das declarações de Oddi, relata alguns dos milagres do "Santo Canário". Vejamos um exemplo:

> Parira uma índia, e vinha expirando a criatura, tratavam sepultá-la; a este tempo chegou José, pediu-a, batizou-a, e cobrou logo vida; chamou-lhe Maria, entregou-a a seu pai, que era um filho de Pindobuçu, por nome Quiraaobuçu. Foi caso este maravilhoso de que ficaram pasmados os índios (Vasconcelos 1977-II 95 [grifos meus]).

Naturalmente que o autor da *Crônica da Companhia de Jesus* não deixaria por menos a enumeração de outros fatos considerados milagrosos e que tiveram como protagonista José de Anchieta[7]. O que importa inferir é a intenção deliberada de salientar a santidade do Apóstolo, no que se destaca, quanto à técnica da narrativa, mais do que as ações propriamente ditas do ilustre biografado, **o olhar de um focalizador interessado**, que faz com que a apresentação dos episódios trazidos ao texto seja uma verdadeira **interpretação**, comprometida, é claro, com todas as injunções do ponto em que se encontra esse sujeito focalizador que, embora narre em terceira pessoa, não constrói jamais uma apresentação "objetiva", já que o que o leitor será informado através de um certo modo de dizer, e mais, de concluir: o pasmo dos índios diante das "maravilhas" operadas por Anchieta, para ficar com um exemplo. Mais uma vez, será possível observar aquela fusão de horizontes já mencionada neste trabalho: pelas lentes de Vasconcelos, forja-se um bloco indivisível na mente de todos os envolvidos no processo da enunciação: a reação dos índios é relatada de modo a suscitar, no leitor, uma reação similar diante dos fatos narrados, nos quais o destaque é para os dons sobrenaturais de Anchieta, a fim de que a linha de continuidade discursiva da Companhia de Jesus (cf. Oddi, retrocitado) não sofra qualquer esgarçamento.

Considerando, pois, a dinâmica da focalização, será possível ainda dizer que, na verdade, a maneira como é apresentado o sujeito de quem se fala diz muito mais do sujeito que constrói o texto do que do objeto

narrado, independente de seu *status* (real ou fictício), pois é na enunciação que se revelam as simpatias, as antipatias, as reverências e as preferências daquele que detém um poder sem precedentes, o de dono do discurso. Talvez seja por isso que todos os escritos sobre José de Anchieta, principalmente aqueles produzidos por padres jesuítas, sejam detentores de uma irrefutável unanimidade: o Taumaturgo do Brasil, por suas qualidades verdadeiramente ímpares, é um Santo de altar, embora neste momento ainda não reconhecido pelo Vaticano. E, se partirmos dessa premissa, não será difícil entender por qual razão as biografias de José de Anchieta são tão próximas das demais vidas de santos da Igreja Católica, especialmente por seu caráter de exemplaridade, cujos resultados catequéticos eram os mais evidentes: a ênfase nas ações diretas, a simplicidade da linguagem, a ausência de ambigüidades, a tentativa de fazer a linguagem representar de fato a vida do biografado. Tudo isso contribui para que os programas missionários da Companhia de Jesus sejam mais e mais alimentados com o valor dos exemplos extraídos da vida desse Santo, cujas ulteriores biografias serão escritas também por pessoas pertencentes à mesma comunidade de fé, embora nem sempre necessariamente jesuítas. É possível citar, como ilustração, aquela composta por Jorge de Lima que, curiosamente, nega a seu texto a pretensão biográfica[8], mas que narra a vida de Anchieta desde seu nascimento até sua morte. Levando em conta o ponto de focalização deste escritor – o catolicismo, a devoção ao Taumaturgo, a vontade de dar um testemunho que contribuísse para o processo de canonização – será então possível acompanhar alguns de seus evidentes arroubos, como o do final:

> A última viagem ia ser de dezoito léguas num ataúde, de Reritiba à vila do Espírito Santo. Botaram o cadáver numa caixa de cedro, levaram nos ombros. Levinho, levinho; não acharam nenhum peso no corpo do Santo Apóstolo. Padre João Fernandes ia na frente, de alva e estola, e acompanhando o ataúde chorava baixinho uma multidão de gente, curumins, morubixabas, mulheres, tudo, tudo. (...) Entraram na vila, e já parecia que levavam um andor. Depositaram o corpo na igreja da Companhia. No dia seguinte foi celebrada missa cantada, pregando mesmo o administrador, o qual proclamou em José de Anchieta o Apóstolo do Brasil. Porém quando se abriu o ataúde, verificou o superior que não havia podridão. A satisfação do povo à vista do fenômeno pagava à tristeza do luto. São José de Anchieta! (Lima 167 [grifos meus]).

A narrativa biográfica, neste caso, assume um caráter de interpretação mais do que comprometida: o "eu" que enuncia o discurso acentua a sua opinião como focalizador, através do uso de uma linguagem explicitamente afetiva, na qual são expostos todos os seus sentimentos de reverência e de simpatia. E mais que isso: a menção explícita ao andor já prepara o leitor para a finalização de certa forma apoteótica: "São José de Anchieta!".

O mesmo vai ocorrer com inúmeros outros biógrafos de Anchieta, jesuítas ou não. A unanimidade a que já me referi acaba por prevalecer em todos os discursos que, hoje, extrapolam o simples signo verbal: são incontáveis as biografias do Taumaturgo em formatos os mais diversos: peça de teatro, filme de longa metragem, história em quadrinhos. Em todos, a mesma dinâmica, que não se afasta nem um pouco da tradicional hagiografia: a ênfase no apego do Santo às virtudes teologais (fé, esperança e caridade), às virtudes morais (justiça, prudência, estoicismo, temperança) e às especificidades puramente religiosas, jesuíticas (votos de pobreza, castidade e obediência). Em destaque, sempre, a descrição de seus milagres, o que de fato, pode levá-lo à canonização. As biografias serão, neste caso, testemunhos poderosos em todo esse processo. Enquanto isso não ocorre, a comunidade anchietana terá que conviver mais algum tempo com o título de Beato para o objeto de sua veneração, e reverenciá-lo por suas relíquias, por sua lembrança, por sua presença espiritual e até material, se considerarmos a obra que deixou escrita, na qual também será possível perceber elementos de uma biografia, ou melhor, de uma autobiografia, como mencionei na primeira parte deste trabalho.

Nesse sentido, não é possível deixar de mencionar suas cartas, seus relatórios, suas notícias e até seus escritos de cunho histórico, já que a marca da enunciação haverá sempre de revelar sentimentos, preferências, enfim, elementos de sua personalidade, a partir das escolhas que faz, considerando as circunstâncias e a sua própria experiência. Mas, considerando a totalidade dos textos de Anchieta, dois serão paradigmáticos no que toca a uma específica autobiografia: o *Poema à Virgem* e o auto *Na Visitação de Santa Isabel.* No primeiro, como vimos, pela explicitude com que compõe seus colóquios, que revelam o que de mais íntimo lhe passava pela alma, na contemplação dos diversos episódios da vida da Mãe de Jesus, e ainda na relação que estabelece entre esses episódios e os de sua própria vida. No segundo, pelo caráter ficcional que imprime ao texto, como que a desculpar-se pelo fato de compor esta nova *persona* a partir da vontade de deixar perenizada, também no teatro, aquela tão forte relação com aquela a quem fizera solenes votos de eterna castidade. Mas aqui será interessante que nos detenhamos, pouco que seja, nas circunstâncias da enunciação, porquanto serão elas verdadeiramente determinantes na construção da personagem que pode ser lida como o próprio José de Anchieta, que vai criar um mundo narrativo mais do que funcional como objeto de referência, no qual ele, o autobiógrafo, adquire, como as outras personagens, uma função dramática.

Em maio de 1597 está então Anchieta com sessenta e três anos, recolhido a Reritiba, o lugar de que mais gostava, tendo deixado suas funções de Provincial e Superior por encontrar-se doente e muito enfraquecido. Para atender a um pedido da Confraria da Misericórdia de Vila Velha, cuja capela deveria ser inaugurada em

2 de julho, ele escreve esta peça que se pode chamar de um autêntico auto de devoção – e não poderia ser outra a razão por que o criava: era a última oportunidade para deixar gravado, mais uma vez, o seu testemunho de amor àquela a quem já tinha dedicado a sua obra-prima, trinta e quatro anos antes.

Do ponto de vista narrativo, tem-se, pois, uma certa "insularidade situacional"[9], de certo modo relacionado ao conceito de *frame*[10], e que será determinante de vários dos detalhes de composição do auto: quanto ao tempo, a circunstância de premência, por achar-se à beira da morte o autor do texto; quanto ao espaço, a alusão explícita à capela onde se devia representar o auto; quanto ao enredo, a recapitulação de um episódio dos mais conhecidos da História Sagrada; e quanto às personagens, a presença de Santa Isabel, protetora das Santas Casas, em Portugal e no Brasil; da Virgem Maria, trajada com o vestido e o manto da Misericórdia; e do Romeiro Castelhano, *alter ego* do próprio Anchieta.

Outros detalhes da enunciação se mostram ainda interessantes: por um lado, a presença da contemplação, no que Anchieta mais uma vez atualiza exemplarmente os *Exercícios Espirituais*: a) para trazer à cena a instância da **memória**, ele usa uma estratégia enunciativa das mais felizes, fazendo com que o Romeiro peça a Santa Isabel as informações de que necessita sobre o pecado original:

> R:Este punto es farseado.
> Declarádmelo mejor.
> I: El niño estaba enlodado
> Del original pecado,
> Sin sentido ni vigor,
>
> Mas viniendo su Señor,
> En la Virgen encerrado,
> Al punto que fué lavado,
> Dió saltos, com gran fervor,
> Sin la carga del pecado
> (NVSI, vv. 212-222)[11]

b) para descrever o **entendimento,** ele faz com que o Romeiro, após conversar com Santa Isabel sobre as maternais qualidades da Virgem Maria, sempre disposta a interceder pelos pecadores, sugira aos habitantes do Espírito Santo que não abram mão de tão preciosa advogada:

> R: Por eso los moradores
> De aquesta Capitanía
> Por alcanzar sus favores
> Andan com tantos fervores
> En esta su Cofradía.
>
> Porque esta santa hermandad,
> Que com pobres ejercita
> Las obras de piedad,
> Ella sempre la visita
> Com materna caridad.
> (NVSI, vv. 343-352)[12]

c) por fim, para fechar as três etapas do método preconizado por Loyola, ele explicita a **vontade**, o que corresponde a um verdadeiro ato de contrição, através do desejo de emendar-se:

> R: Pido a la suma clemencia
> (pués me hizo acá allar),
> me perdone e quiera dar
> que haga tal penitencia,
> com que la pueda agradar.
>
> Que esta tierra, vuestra amada,
> Yo creo que siempre llora
> A los pies de esta Señora,
> Su mala vida pasada,
> Que quiere enmendar agora
> (NVSI, vv. 364-373)

Vê-se, pois, no que toca à autobiografia, que Anchieta não se exime de marcar presença como jesuíta, numa modelização narrativa verdadeiramente inaciana, bem como não se exime de criar uma *persona* – o Romeiro – que possa sintetizar tanto a sua mais que declarada devoção à Virgem como ainda a

circunstância empírica do momento em que se encontrava. Após promover um diálogo dos mais piedosos entre o Castelhano e a Mãe de Jesus, e dela alcançar uma bênção das mais especiais, ele praticamente se despede da vida, ao despedir-se de sua interlocutora:

> R: Pues que Dios en vos se encierra,
> De los malos yo, el más malo,
> Os pido que, en paz y guerra,
> Todo el pueblo de esta tierra
> Tratéis com todo regalo.
>
> Pártome, sin me partir
> De vos, mi madre y señora,
> Confiado que, en la hora,
> En que tengo de morir,
> Seréis mi visitadora
> (NVSI, vv. 551-560)[13]

Se em qualquer autobiografia o fator emocional é presença que não pode e não deve ser escamoteada, uma vez que a busca de autoconhecimento não prescinde de um certo narcisismo, dado pelo específico viés da criação de um sujeito ficcional que represente o sujeito por assim dizer real, é preciso não esquecer que esse "outro" que aparece nada mais é do que a imagem que o sujeito deseja projetar acerca de si mesmo, a partir de uma focalização interna, neste caso sincrônica, na qual a exposição dos sentimentos, dos valores, da visão de mundo e das aspirações do enunciador do texto poderá ser lida como uma verdadeira autocontemplação – e aqui, seja de José de Anchieta, seja do Romeiro Castelhano, o recado que nos fica é o da **memória** de alguém que trabalhou até o fim de sua vida, o do **entendimento** de quem jamais se rendeu às dificuldades que se lhe interpunham pelo caminho, e o da **vontade** inabalável de se afirmar como devoto da Virgem, como jesuíta, como castelhano[14] e como poeta, na mais perfeita fusão de horizontes – da vida, da obra.

Canonizado ou não pelo Vaticano, importa mesmo registrar é a sua urgente canonização pelos historiadores da Literatura Brasileira. Se o testemunho de seus biógrafos, nesse sentido, não ajuda muito, pois que a maioria se detém nas qualidades morais e nos milagres que dizem ter feito, é preciso começar a ler os críticos de sua obra, para que se lhe possa fazer a justiça que merece, e que ele nem de longe poderia imaginar quando se via no espelho de si mesmo, autobiografando-se humilde, ou quando, afastando toda pretensão de individualismo, assinava em suas cartas simplesmente "Joseph".

Referências Bibliográficas

Almeida, Francisco de (Coord.). *Orfeu Brasílico, ou Exímio Harmosta do Mundo Elemental, o Venerável Padre José de Anchieta.* Coimbra: Congresso Internacional Anchieta em Coimbra: 450 anos, 1998, 92 p.

Anchieta – Biografia. In: *Joseph de Anchieta*. São Paulo: Loyola, 1997 [CD-Rom]

Anchieta, José de. *A Província do Brasil*. Rio de Janeiro: S. D. do M. E. S., 1946.

_____. *Poesias*. Manuscrito do Séc. XVI, em português, castelhano, latim e tupi. Transcrições, traduções e notas de Maria de L. de Paula Martins. São Paulo: Comissão do IV Centenário da cidade de São Paulo, Boletim IV, Museu Paulista: Documentação Lingüística, 4, 1954, 833 p.

_____. *Poema da Bem-Aventurada Virgem Maria, Mãe de Deus*. Trad. em verso alexandrino, Introd. e Anotações de Armando Cardoso, S. J. São Paulo: Loyola, 1988, 2 vols., 321 p [vol. 1], 419 p. [vol.2].

_____. *Poema da Bem-Aventurada Virgem Mãe de Deus – Maria.* Versão Portuguesa de Armando Cardoso, S. J. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1940, 442 p.

_____. *Poema a la Virgen Maria.* Introducción historico-literaria y Primera Traduccion Castellana por Jose Maria Fornell. Tenerife: Obispado de Tenerife, 1992, 262 p.

Anchietana (Vários). São Paulo: Comissão Nacional para as Comemorações do "Dia de Anchieta", 1965.

Anchieta, O Abaré. São Paulo: TV Cultura, 1997 (Longa-metragem).

Bal, Mieke. *Introduction to the Theory of Narrative.* Trad. de Christine van Boheemen. Toronto/ Buffalo/ London: University of Toronto Press, 1985, 165 p.

Cardoso, S. J., Armando. *Teatro de Anchieta*. São Paulo: Loyola, 1977, 372 p.

_____. *O Bem-Aventurado Anchieta*. São Paulo: Loyola, 1988, 91 p.

Caxa, Quirício, Rodrigues, Pero. *Primeiras biografias de José de Anchieta.* São Paulo: Loyola, 1988, 196 p.

Cioranescu, Alejandro. *José de Anchieta, Escritor*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 1987, 22 p.

Eco, Umberto. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, 158 p.

Fornell, Jose Ma. *Aproximación a la Obra Literaria de José de Anchieta.* Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1986, 132 p.

_____. *José de Anchieta, Primer Mariólogo Jesuita*. Granada: Facultad de Teología, 1997, 567 p.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *Making Sense in Life and Literature*. Trad. de Glen Burns. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, 350 p.

Heffernan, Thomas J. *Sacred Biography*. Oxford/ New York/ Toronto: Oxford University Press, 1988, 333 p. Hoffman, Michael, Murphy, Patrick. *Essentials of the Theory of Ficcion.* Durham and London: Duke University Press, 1988, 502 p.

III Centenário do Venerável Joseph de Anchieta. Paris/ Lisboa: Aillaud, 1900, 355 p.

Jolles, André. *Formas Simples*. Trad. de Alvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. 222 p.

José de Anchieta, Apóstol del Brasil. La Laguna: Comisión Diocesana de Tenefife para el IV Centenario de la Muerte de José de Anchieta, 1997, 42 p. [em quadrinhos, assinados por A. Arías (Guión) e Aguiar (dibujos)].

Lima, Jorge de. *Anchieta*. In: *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974, vol. 4, pp. 105-167.

Longford, Elizabeth. Reflexions of a Biographer. In Salwak, Dale. *The Literary Biography: Problems and Solutions*. Iowa: University of Iowa Press, 1996.

Loyola, Ignacio de. *Obras*. Transcripción, Introducciones y Notas de Ignacio Iparraguirre, S. I., e Candido de Dalmases, S. I. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991, 1.157 p.

Luis, José González (Coordinador), González, Fremiot Hernández, Jiménez, Victor Rodríguez, Luis, Francisco González. *José de Anchieta – Poeta, Humanista y Apóstol de América*. La Laguna: Comisión Diocesana del Cuarto Centenario de Anchieta, 1997, 234 p.

Mandell, Gail Porter. *Life into Art*. Fayetteville/ London: The University of Arkansas Press, 1991, 217 p.

Mindlin, Dulce Maria Viana. *José de Anchieta: no Limiar da Santidade.* Goiânia: Kelps, 1997, 144 p.

O'Connor, Ulick. *Biographers and the Art of Biography*. Dublin: Wolfhound Press, 1991, 120 p.

Oddi, Giuseppe degli. *Vita del Venerabil Servo di Dio P. Giuseppe Anchieta*. Roma: Cafaletti, 1771, 92 p.

O Venerável P. José de Anchieta, Apóstolo do Brasil. Rio de Janeiro: Mensageiro do S. C. de Jesus, 1927, 100 p.

Parke, Catherine N. *Biography: Writing Lives*. New York: Twayne Publishers, 1996, 175 p.

Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. The University of Nebraska Press, 1987, 118 p.

Portella, Eduardo. *José de Anchieta : Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1982.

Queiroz Fº, Antônio de. *A Vida Heróica de José de Anchieta.* São Paulo: Loyola, 1988, 109 p.

Reis, Carlos, Lopes, Ana Cristina. *Dicionário de Teoria da Narrativa.* São Paulo: Ática, 1988, 327 p.

Ribeiro, Maria Aparecida. Anchieta: a Primeira Imagem. Introd. a *Orfeu Brasílico (op. cit)*, p. 7-17.

Romeiro, Gabriel, Pinto, Guilherme Cunha. *São José de Anchieta*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987, 256 p.

Salwak, Dale (Ed.). *The Literary Biography*. Iowa: The University of Iowa Press, 1996, 182 p.

Schneider, Roque. *José de Anchieta – seu perfil e sua vida*. São Paulo: Loyola, 1994, 44 p.

Vasconcelos, Simão de. *Crônica da Companhia de Jesus.* Petrópolis: Vozes, 1977, vol. II, 216 p.

Viotti, S. J., Hélio Abranches. *Anchieta, o Apóstolo do Brasil.* São Paulo: Loyola, 1980, 342 p.

Notas

1. Cf. o belíssimo sermão do Pe. César Augusto dos Santos, ma Missa que abriu o *Encontro Internacional Nóbrega e Anchieta: do Colégio das Artes de Coimbra ao Abraço no Brasil*, na Igreja do Pátio do Colégio (São Paulo-SP), em abril de 1999.

2. "Acabar com un coloquio de misericordia, razonando y dando gracias a Dios nuestro Señor, porque me há dado vida hasta agora, proponiendo enmienda com su gracia para adelante" (Loyola 239).

3. Cf. Bal 1985.

4. "I like my subject to be encapsulated in a life, as history is not. (...) Perhaps the thing I am really striving for is empathy. While simpathy merely means fellow feeling, empathy means 'the power of projecting one's personality into, and fully understanding, the object of contemplation'. I can do this only with someone I like" (Longford. 147).

5. Cf. *Exercícios Espirituais* (Loyola 248s)

6. "Ele nos fala de seu batismo e crisma (v. 665), de sua fé de infância (v. 3447), do ideal de pureza de sua adolescência, cândida talvez como a neve do pico de Teide (v. 1653). Pinta-nos sombriamente os perigos do mundo humanista de Coimbra, que o levaram à resolução do voto de virgindade e à vida religiosa (vv. 629, 3471), seu torpor em executá-lo até a decisão final (vv. 729, 2250). Cheio de gratidão alude à sua entrada na Companhia de Jesus e a seus votos religiosos (v. 901). Sugere veladamente através da Anunciação suas ânsias de salvação do mundo pelas missões (v. 1061), seus serviços humildes no Brasil, como os de Maria na Visitação (v. 2125). Parece descrever no alpendre de Jesus a cabana do Colégio de Piratininga (vv. 2509, 2521), a renovação de seus votos na adoração dos magos (v. 31630. Revela sua detestação da heresia negadora da virgindade de Maria na diatribe contra Helvídio e Calvino (vv. 1671, 1733) e o afeto de toda a sua vida para com o nome de Jesus, em seu episódio próprio, provocado pelas palavras do Anjo na Anunciação (v. 1403). Principalmente põe em relevo o exílio de Iperuí, com seus sofrimentos físicos e morais, na Fuga para o Egito (vv. 3321, 3817); seus desejos ardentes de martírio, na Paixão (v. 4709) e no último colóquio (v. 5699); sua alegria pela libertação própria e triunfo das pazes, na Volta do Egito, no Encontro de Jesus no Templo , nos mistérios gloriosos de Jesus e Maria (vv. 4151, 4351, 4911, 5303)". (Cardoso 1988-1 150-51)

7. Cito mais dois, à guisa de ilustração: "Mais espantoso foi outro caso, e mais celebrado dos índios. Tinha certa velha enterrado vivo um menino filho de sua nora, no mesmo ponto em que parira, por ser filho a quem chamam marabá (quer dizer mistura) aborrecível entre esta gente; e era que o pariu a índia em poder do marido, tendo sido gerado por outro, com quem fora casada primeiro; e não era parto adulterino, como cuidou o Padre Paternina (...). Foi José avisado do caso depois de passada mais de meia hora; e indo ao lugar, desenterrou-o, batizou-

o vivo, e são, e entregou-o à mulher segura para que o criasse. (...). [esse caso] foi semelhante a outro que lhe aconteceu em São Vicente: foi assim. Tivera notícia que uma gentia havia parido um filho, e vendo que era monstruoso em algumas partes do corpo, envergonhada, contra toda a piedade de mãe o escondera, e enterrara vivo; acudiu à pressa, desenterrou-o ainda com vida, aplicou-lhe a água do batismo, e logo entre suas mesmas mãos morreu, para viver eternamente. Viam os bárbaros essas maravilhas, e tinham a José por mais que homem" (Vasconcelos 1977-II 95-96 [grifos meus]).

8. "a minha fala é simples narrativa e é comentário; biografia romanceada ou novela didática jamais foi, nunca será" (Lima. 108).

9. Cf. Gumbrecht 8.

10. "A set of related mental data representing various aspects of reality and enabling human perception and comprehension of these aspects" (Prince 33)

11. R: Este ponto é intrincado.
Explicai-mo ora melhor.
I:O filho estava enlodado
Pelo primeiro pecado,
Sem sentido, nem vigor.

Mas chegando seu Senhor,
Dentro da Virgem fechado,
No ponto em que foi lavado
Deu saltos com grão fervor,
Sem a carga do pecado
(Cardoso 1977 350)

12. R: E por isso os moradores
De nossa Capitania,
Para alcançar seus favores,
Andam com tantos fervores
Nesta sua Confraria.

Porque esta santa irmandade,
Que com pobres exercita
As obras de piedade,
A Virgem sempre a visita
Com materna caridade.
(Cardoso 1977 353-354)

13. R: Pois que Deus em vós se encerra,
Eu, dentre os maus o pior,
Vos peço que, em paz e guerra,
Todo o povo desta terra
Trateis com todo o favor.

Parto-me sem me partir
De vós, ó Mãe e Senhora,
Confiado em que, nessa hora,
De a vida me despedir,
Me sereis visitadora
(Cardoso 360-361)

14. *Na Visitação de Santa Isabel* foi o único auto inteiramente escrito em sua língua materna, como se, no fim da vida, ele lhe quisesse "atar as duas pontas".

La Pierre du Royaume, version pour Européens et Brésiliens de bom sens : a dupla tradução do romance de Ariano Suassuna

Idelette Muzart Fonseca dos Santos
Université de Paris X - Nanterre

O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta foi publicado no Rio de Janeiro em agosto de 1971. Seu sucesso foi imediato e as reedições traduzem o interesse dos leitores (janeiro de 1972, agosto de 1972).

Resumir *A Pedra do Reino* seria, sem dúvida, destruir uma obra composta de idas e vindas, de momentos líricos e cômicos, de debates políticos e filosóficos, de múltiplas citações, alusões e referências históricas e literárias. Basta esboçar o argumento narrativo para se convencer da dificuldade da empreitada : Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, poeta, humorista, memorialista e bibliotecário da Vila de Taperoá, no sertão da Paraíba, decide relatar os acontecimentos que o trouxeram onde se encontra no início do livro, ou seja na cadeia. Elabora assim um Memorial dirigido «aos magistrados e soldados, toda essa raça ilustre que tem o poder de julgar e prender os outros […] aos nobres Senhores e belas Damas de peitos brandos…»[1] Após a evocação do fator determinante, isto é a chegada do Donzel Branco, seu primo, Sinesio o Alumioso, e o assassinado do tio de Quaderna, éste conta a história de sua família, ligada à proclamação de um reino, estabelecido sobre duas pedras «encantadas», situadas no Alto Sertão de Pernambuco. Descreve seu itinerário pessoal e até íntimo : sua infância, sua formação poética com um cantador, a descoberta do passado da família e do mundo da cavalaria, a tomada de consciência de herdeiro do reino, a longa viagem iniciática que lhe permite reencontrar este passado, seus mestres e os problemas filosóficos, literários e políticos que os ocupam, o espírito aventureiro que leva Quaderna a organizar a sua reconquista do Reino Perdido e lhe permitirá talvez, um dia, revelar a verdade sobre a morte rocambolesca do seu tio. A chegada do Rapaz do Cavalo Branco, misterioso e perigoso, será o início da grande aventura de Quaderna, sua "Demanda do Graal" : demanda da identidade do rapaz, busca da verdade, procura de um tesouro perdido mas, antes de mais nada, espera e procura da Revelação, do «Sacramento» que o tornará Imperador do Sertão e Gênio da Raça. A aventura de fato não começou : o romance inteiro não é senão preparação à aventura, relato mesclado de muitas histórias ou anedotas ligadas, direta ou indiretamente, à narrativa principal.

1. Uma *Pedra* movediça ou a constelação de variantes

Se o *Auto da Compadecida* foi imediatamente traduzido e representado em várias línguas no mundo inteiro, *A Pedra do Reino*, apesar do entusiasmo que desperta em críticos e leitores, assustou os editores estrangeiros pelas suas dimensões (625 páginas) tanto quanto pelo seu mundo denso de referências culturais brasileiras, eruditas e populares. As editoras alemãs tomaram a frente : a edição, em dois volumes reunidos numa caixinha, teve um formato semi-bolso, uma diagramação atraente e uma capa original.

Os editores franceses reagiram positivamente à leitura do romance mas pretenderam aplicar uma regra então quase generalizada para as obras volumosas de autores estrangeiros pouco conhecidos : a redução do volume por amputação de uma ou várias partes. Jorge Amado já tinha sido vítima deste procedimento e sua *Tereza Batista* só foi editada na sua integridade textual nos anos 90 : na primeira edição francesa, faltavam o primeiro e o último capítulos o que resultava num considerável empobrecimento do significado da obra.

1.1. Informado, Ariano Suassuna começou recusando mas reavaliou posteriormente a sua posição e entregou (à sua tradutora), em 1976, uma primeira tentativa de redução textual, uma variante do primeiro livro do *Romance d'A Pedra do Reino,* intitulada *A Pedra do Reino, versão para Franceses e outros estrangeiros sensatos.* Mas as negociações de edição foram suspensas e a reescritura parou neste ponto. Esta primeira versão reduzida foi vertida para o francês e figura, com autorização do autor, em anexo da minha tese de Doutoramento em Letras, na Universidade de Paris III , juntamente com poemas e textos de outros autores, membros do Movimento Armorial. Esta «Antologia Armorial» não saiu, até o presente momento, das páginas da tese.

Contudo, o trabalho de redução assim iniciado não restringiu somente o volume global de palavras por capítulo como atingiu aos poucos a própria estrutura do romance, obrigando o autor a uma re-visão de sua obra. Deste modo, Suassuna elabora uma variante que não se destina mais exclusivamente à tradução. A redução do texto implica corte de parte do volume inicial, as duas primeiras partes que relatam a infância e a formação literária do narrador-protagonista, Quaderna. Por outro lado, são suprimidas varias citações e alusões diretas ou indiretas a obras literárias, em particular a folhetos, cantigas ou quadras populares.

1.2. *Quaderna, o Decifrador* (tapuscrito com correções manuais, datado de 1978) reduziu-se de fato a um

primeiro livro, *A Pedra do Reino ou a Quarta-feira de Trevas.* A matéria narrativa continua distribuída em partes, intituladas «Canto» e não «Livro» como na edição de 1971. Estas três partes são :

Canto I – Os Três Irmãos Sertanejos nas teias da sorte cega

Canto II – Os Gaviões Cegadores

Canto III – A Demanda do Sangral

Apesar da transformação do intitulado do segundo canto, podemos encontrar no conteúdo narrativo do livro bem como no intitulado dos «folhetos» ou capítulos, uma exata correspondência com o conteúdo dos Livros III, IV e V da versão editada em 1976.[2]

Suassuna acaba por redistribuir os elementos de sua trilogia : este primeiro volume de *Quaderna o Decifrador, A Pedra do Reino ou a Quarta-feira de Trevas,* deveria ser seguido por um segundo volume, provavelmente intitulado *As infâncias de Quaderna,* que retomaria a matéria narrativa dos dois primeiros livros da edição de 1971, parte da *História d'O Rei Degolado nas Catingas do Sertão*, além dos folhetos publicados sob este título em forma de folhetins semanais no *Diário de Pernambuco,* de 2 de maio 1976 a 19 de junho de 1977.

Sem prazo para concluir estas transformações do segundo e do terceiro volume, Suassuna prefere manter inédita a nova versão para reeditar os três volumes de uma só vez ou com poucos mêses de distância. Contudo, em curto artigo, datado de 9 de agosto de 1981 e publicado no *Diário de Pernambuco*, Ariano Suassuna comunica a sua retirada da vida pública e da literatura. O aparente, e tão apressadamente comentado, fracasso do seu engajamento cultural [no Movimento Armorial] juntou-se às dúvidas e questionamentos de um escritor e de um homem que se declarou sempre «perturbado por sonhos, químeras e visões até utópicas da vida e do real».[3]

1.3. Em 1994, antevendo a possibilidade concreta de traduzir *A Pedra do Reino* e tendo encontrado um editor francês decidido a publicá-la, submeti a proposta a Ariano. A aceitação foi seguida, dois mêses mais tarde, pela remessa de um tapuscrito intitulado *A Pedra do Reino, versão para Europeus e Brasileiros sensatos.* O título era evidentemente adaptado da primeira versão reduzida e destinada à tradução (a de 1976), contudo Ariano, ao incluir os «Brasileiros» entre os destinatários desta nova obra, manifestou claramente o caráter definitivo desta nova estrutura narrativa e que será algum dia publicada em português. Esta versão retoma o texto de *Quaderna, o Decifrador*, com muitas correções manuscritas, algumas supressões e alguns acréscimos[4], e mantém a mesma estrutura em folhetos (capítulos) de mesmo título, suprimindo contudo a divisão em partes ou «cantos» da versão de 1978. Os folhetos apresentam-se portanto uns após os outros sem qualquer separação ou forma de estruturação.

Este livro, traduzido por mim, foi publicado pelas Editions Anne-Marie Métailié em fevereiro de 1998, poucos dias antes da realização do Salão do Livro de Paris, cujo convidado de honra era, naquele ano, o Brasil. A edição foi primorosa e reproduziu na capa uma xilogravura colorida de Gilvan Samico, intitulada «Alexandrino e o Pássaro de Fogo», escolhida pela editora entre as muitas sugestões apresentadas, sem saber que esta gravura tinha sido preferida por Ariano Suassuna para ilustrar a capa do primeiro disco LP do Quinteto Armorial (capa conservada na edição em CD).

Dispomos portanto de quatro textos distintos d'*A Pedra do Reino* :

A. O *Romance d'A Pedra do Reino,* de 1971, editado pela José Olympio, só se encontra hoje nos sebos e saiu há muito tempo do catálogo da editora. Desconfio que esta situação de «quase desaparecimento» seja aceita com certa satisfação pelo autor que deixa se criar um hiato antes da publicação da nova versão;

B. *A Pedra do Reino, versão para Franceses e outros estrangeiros sensatos,* de 1976, ensaio de redução do primeiro livro (ou parte) que foi interrompido. Foi traduzido para o francês e tornado público como anexo de uma tese (ou seja está inédito para o grande público!);

C. *Quaderna, o Decifrador : Livro I – A Pedra do Reino ou a Quarta-feira de Trevas,* de 1978, versão completa e inédita em português ;

D. *A Pedra do Reino, versão para Europeus e Brasileiros sensatos,* de 1994, versão corrigida do texto anterior, inédita em português e publicada em francês em tradução minha, com o título de *La Pierre du Royaume, version pour Européens et Brésiliens de bon sens*[5].

Eis o estado da questão em matéria textual : a *Pedra do Reino* continuará sem dúvida alguma a se mexer e esperamos que chegue a uma edição completa e satisfatória[6].

2. O processo de tradução de *La Pierre du Royaume*

Existem dois tipos de tradutores : os que traduzem por amor à língua e os que traduzem por amor a uma obra literária. Não considero evidentemente aqueles que traduzem por apego ao dinheiro porque geralmente desistem logo de ser tradutores! Na França, tradutor tem estatuto, tem tarifa sindical, tem associação representativa. Tradutor de português tem principalmente dificuldades para encontrar um editor que queira publicar obras da literatura portuguesa ou brasileira.

Eu me situo objetivamente entre os tradutores que traduzem por amor a uma obra literária : descobriram um autor ou um livro e querem fazer compartilhar aos seus compatriotas – que não têm a sorte de poder ler no original – o prazer desta leitura. A minha leitura d'*A Pedra do Reino* foi apaixonada e apaixonante. A tradução do livro tornou-se portanto um objetivo. Durante anos, andei nas editoras parisienses em cada viagem à França, deixava o livro, umas páginas traduzidas e esperava o diagnóstico. Ele sempre foi o mesmo : a obra era magnífica, a tradução de qualidade mas… e no «mas» entrava segundo os anos e as editoras : a crise da edição francesa, a falta de interesse para a literatura estrangeira, o tamanho do livro, o custo da tradução, a situação financeira da referida editora etc.

Em 1994, a França lia e a-do-ra-va um escritor brasileiro, que fazia um sucesso inacreditável e vendia até cinco edições paralelas de um mesmo livro. Precisa dizer o nome ? Pois era mesmo aquele que vocês imaginam : Paulo Coelho. Esta situação me deu força para ir à luta novamente. Resolvi procurar desta vez uma pequena casa editorial que tinha 15 anos de existência e um invejável catálogo de autores brasileiros : Machado de Assis, Euclydes da Cunha, Guimarães Rosa, Cornélio Penna e Raquel de Queiroz figuravam, entre outros, na sua «Biblioteca brasileira». Não precisei de nenhum esforço para convencer Anne-Marie Métailié da importância da *Pedra do Reino* : mencionei a *Versão para Franceses e outros estrangeiros sensatos* de 1976 e o *Quaderna, o Decifrador,* de 1978. Poucos mêses depois, o contrato estava assinado e Ariano me mandava a versão definitiva, corrigida e transformada em *Versão para Europeus e Brasileiros sensatos.*

O meu trabalho de tradução, correção, releitura e recorreção durou 3 anos, sem exclusiva, claro, porque tradutor, na França como em qualquer parte do mundo, dificilmente vive graças a suas traduções.

Eu pensava conhecer o livro : afinal tinha lido inúmeras vezes, consultado, anotado, fichado, tinha escrito uma dissertação de mestrado sobre *A Pedra do Reino* como novela de cavalaria[7] e uma tese de doutorado sobre o Movimento Armorial em que a obra figurava e era analisada pormenorizadamente[8]. Tinha feito comunicações, conferências, debates mas nunca havia experimentado esta relação íntima com o texto, este pisar no rasto do autor, este passar pelas próprias palavras as emoções, as dúvidas, as alegrias. A tradução me revelou dimensões da obra que a crítica e a análise não podiam alcançar mas, em compensação, sem este trabalho anterior de longos anos de pesquisa e aprofundamento não somente deste livro senão da obra completa de Suassuna e dos integrantes do Movimento Armorial, nunca teria ousado enfrentar tamanho desafio.

A Pedra do Reino é um livro oral, ele é dito, contado, por um narrador falante e mentiroso, que envolve o seu leitor em conversas, relatos e discursos brilhantes interrompidos por crises de sinceridade ou de medo. Eu traduzi este livro falando em voz alta, frente ao meu computador; revisava teatralizando e muitas vezes preferi tal palavra a tal outra simplesmente porque soava melhor. Esta busca do tom, do som, da justeza da conversa me levou freqüentemente a simplificar as formas verbais porque o subjuntivo, por exemplo, não tem o mesmo valor nem a mesma significação social em português e em francês.

Além da dimensão oral, *A Pedra do Reino* é um livro visual, com ilustrações reproduzidas na edição de 1971 em página inteira ou integrada no texto. Para a edição francesa, Ariano Suassuna retrabalhou seus desenhos a modo de vinhetas situadas na abertura de cada folheto, lembrando as iluminuras e iniciais ricamente ornamentadas dos manuscritos antigos. O efeito é surpreendente e belíssimo.

O léxico apresenta-se sempre como a dificuldade mais visível de uma tradução. A pesquisa lexicográfica representa sem dúvida uma parte importante do trabalho : alguns termos de geografia, culinária ou história foram mantidos no texto, sem nota quando se tratavam de termos já dicionarizados, como *caatinga* ou *sertão*, ou com nota de rodapé, retomados num glossário no final do livro, quando muito específicos como foi o caso de certas manifestações folclóricas ou plantas.

Por outro lado, o respeito do texto obriga a desconfiar do peso adquirido por certos termos na língua-meta : um dos meus leitores (foram vários) criticou minha tradução, aparentemente preguiçosa, de «um Negro meio sangue de Índio-Tapuia» (un Noir demi-sang d'Indien-Tapuia) e sugeriu «um Nègre métis d'Indien-Tapuia». Desprezando este «meio-sangue» que, em português como em francês, refere-se à mistura de sangue da raça eqüina, ignorou a paixão do narrador Quaderna pelos cavalos : as comparações entre homens e cavalos são freqüentes no romance e sempre positivas enquanto o termo «mestiço» conserva, em ambas as línguas, uma carga semântica negativa.

Outro objeto de debate, o nome do Estado, a Paraíba. A prática habitual dos geógrafos consistiria em traduzí-la por «la province du Paraïba»[9], termo que me pareceu de imediato muito estreito para designar o

que, para o narrador, representa um verdadeiro país e até o centro do Império do Sertão, seu território mítico. A estrutura federal do Brasil impõe, por outro lado, de não assimilar um Estado a uma simples província, que se define em relação a um centro, numa perspectiva centralizadora e jacobina inaceitável no Brasil. O Estado da Paraíba apresenta-se nesta obra como um país designado no feminino em razão do seu final em –a.[10] Escrever-se-á portanto la Paraïba como se escreve la Louisiane ou la Californie[11]. Le Paraïba, no entanto, continuou designando o rio Paraíba e Paraïba, «tout court», foi reservado à capital do Estado que mudou de nome em 1930 para escolher o nome do seu Presidente assassinado, João Pessoa[12].

La Pierre du Royaume, version pour Européens et Brésiliens de bon sens não obedece, portanto, a critérios acadêmicos : os famosos exercícios de aprendizagem de língua estrangeira, latim ou grego, *version* ou *thème*, que a universidade francesa continua valorizando ao extremo, para as línguas vivas tanto quanto para as mortas. Todos os anos, por ocasião da preparação dos concursos que dão acesso à carreira docente (Capes e Agrégation) as traduções das obras inscritas ao programa são analisadas, dissecadas e geralmente condenadas por professores universitários que perseguem o «faux-sens», o «contre-sens», o «solécisme» ou qualquer um destes graves pecados da vida docente. E propõem textos impecáveis, conservando todos os modos e pretéritos perfeitos e imperfeitos, mas geralmente textos mortos, destruídos pelas marteladas conjugadas da erudição e da gramática. Não estou defendendo o erro e muito menos a aproximação ou a falta de rigor mas, como no teatro, a tradução deve se tornar de algum modo interpretação para conseguir atingir a verossimilhança discursiva e a poética.

Assim, me atrevo a concluir esta reflexão com a ajuda de Samuel, personagem de *A Pedra do Reino* :

> «[…] quando um Poeta brasileiro ou português *traduz* uma obra estrangeira, para mim, o original fica sendo o trabalho dele. Sou nacionalista, e, podendo, pilho os estrangeiros o mais que posso! Para mim, Manoel Odorico Mendes é o autor dos originais da *Ilíada* e da *Eneida* brasileira : Homero e Virgílio são, apenas, os tradutores gregos e latinos dessas obras dele! Castilho é o autor do *Fausto* e do *Dom Quixote,* assim como José Pedro Xavier Pinheiro é o verdadeiro autor da *Divina Comédia* que Dante traduziu para o italiano!»[13]

Posso portanto com tranquilidade e orgulho assinar este texto :

Idelette Muzart Fonseca dos Santos
autora de *La Pierre du Royaume,*
Version pour Européens et Brésiliens de bon sens,
obra traduzida para o português por Ariano Suassuna.

CONFRONTO DE VARIANTES TEXTUAIS D'*O ROMANCE D'A PEDRA DO REINO*
(1971 – 1998)

Romance d'A Pedra do Reino (1972 et 1976)	A Pedra do Reino, versão para Franceses e outros estrangeiros sensatos (1976)	Quaderna, o Decifrador (1978)	A Pedra do Reino, versão para Europeus e Brasileiros sensatos (1998)
Livro I – A Pedra do Reino	Livro I – A Pedra do Reino	Livro I – A Pedra do Reino ou a Quarta-feira de Trevas	
1. Pequeno Cantar Acadêmico a Modo de Introdução 2. O Caso da Estranha Cavalgada 3. A Aventura da Emboscada Sertaneja 4. O Caso do Fazendeiro Degolado 5. Primeira Notícia dos Quadernas e da Pedra do Reino 6. O Primeiro Império 7. O Segundo Império 8. O Terceiro Império 9. O Quarto Império 10. O Quinto Império 11. A Aventura de Rosa e de La Condessa 12. O Reino da Poesia 13. O Caso da Cavalhada 14. O Caso do Castelo Sertanejo 15. O Sonho do Castelo Verdadeiro 16. A Viagem 17. A Primeira Caçada Aventurosa 18. A Segunda Caçada Aventurosa	1. Pequeno Cantar Acadêmico a Modo de Introdução 2. O Caso da Estranha Cavalgada 3. A Aventura da Emboscada Sertaneja 4. O Caso do Fazendeiro Degolado 5. Os Quadernas e o Quinto Império *6.O Primeiro Império* *7.O Segundo Império* *8.O Terceiro Império* *9.O Quarto Império* *10.O Quinto Império]* 11.A Aventura de Rosa e de La Condessa 12. O Reino da Poesia e das Cavalhadas	*Canto I – Os Três Irmãos Sertanejos nas teias da sorte cega* _____ 1. Pequeno Cantar Acadêmico a Modo de Introdução	1. Pequeno Cantar Acadêmico a Modo de Introdução

19. O Caso da Coroa Extraviada 20. A Terceira Caçada Aventurosa 21. As Pedras do Reino 22. A Sagração do Quinto Império			
Livro II – Os Emparedados			
23. Crônica dos Garcia-Barrettos 24. O Caso do Fidalgo Sertanejo 25. O Fidalgo dos Engenhos 26. O Caso dos Três Emparedados 27.A Academia e o Gênio Brasileiro Desconhecido 28. A Sessão a Cavalo e o Gênio da Raça 29. O Gênio Máximo da Humanidade 30. A Filosofia do Penetral 31. O Romance do Castelo 32. A Trágica Desaventura do Rei Zumbi dos Palmares 33. O Estranho Caso do Cavaleiro Diabólico 34. Marítima Odisséia de um Fidalgo Brasileiro 35. A Trágica Desaventura de Dom Sebastião, Rei de Portugal e do Brasil 36. O Gênio da Raça e o Cantador da Borborema			

Livro III – Os Três Irmãos Sertanejos			
37. A Teia do meu Processo 38. O Caso da Cabeçada Involuntária 39. O Cordão Azul e o Cordão Encarnado 40. Cantar dos Nossos Cavalos 41. As Armas e os Barões Assinalados 42. O Duelo 43. O Almoço do Condenado 44. A Visagem da Moça Caetana 45. As Desventuras de um Conto Desam-bicioso 46. O Reino da Pedra Fina 47. A Aventura dos Cachorros Amaldi-çoados 48. A Confissão da Possessa 49. A Cadeia 50. O Inquérito 51. O Crime Indecifrável 52. Os Três Irmãos Sertanejos 53. Meus Doze Pares de França 54. A Parada dos Fidalgos Sertanejos 55. De Novo a Cavalgada 56. A Visagem da Bicha Bruzacã 57. Invasão e Tomada da Vila 58. A Aventura da Onça Mijadeira 59. O Grande Pretendente 60. A Fuma Misteriosa 61. O Caso do Cego Teológico		2. A Teia do meu Processo *[O Caso da Cabeçada Involuntária]* 3. O Cordão Azul e o Cordão Encarnado *[Cantar dos Nossos Cavalos* *As Armas e os Barões Assinalados* *O Duelo]* 4. O Almoço do Condenado 5. A Visagem da Moça Caetana 6. As Desventuras de um Conto Desambicioso *[O Reino da Pedra Fina]* 7. A Aventura dos Cachorros Amaldiçoados 8. A Confissão da Possessa 9. A Cadeia 10. Começo do Inquèrito 11. O Crime Indecifrável 12. Os Três Irmãos Sertanejos 13. Meus Doze Pares de França 14. A Parada dos Fidalgos Sertanejos 15. O Caso da Estranha Cavalgada 16. Pequeno Tratado de Demonologia Sertaneja 17. Invasão e Tomada da Vila 18. A Aventura da Onça Mijadeira 19. O Grande Pretendente 20. A Fuma Misteriosa 21. O Caso do Cego Teológico	2. A Teia do meu Processo *[O Caso da Cabeçada Involuntária]* 3. O Cordão Azul e o Cordão Encarnado *[Cantar dos Nossos Cavalos* *As Armas e os Barões Assinalados* *O Duelo]* 4. O Almoço do Condenado 5. A Visagem da Moça Caetana 6. As Desventuras de um Conto Desambicioso *[O Reino da Pedra Fina]* 7. A Aventura dos Cachorros Amaldiçoados 8. A Confissão da Possessa 9. A Cadeia 10. Começo do Inquèrito 11. O Crime Indecifrável 12. Os Três Irmãos Sertanejos 13. Meus Doze Pares de França 14. A Parada dos Fidalgos Sertanejos 15. O Caso da Estranha Cavalgada 16. Pequeno Tratado de Demonologia Sertaneja 17. Invasão e Tomada da Vila 18. A Aventura da Onça Mijadeira 19. O Grande Pretendente 20. A Fuma Misteriosa 21. O Caso do Cego Teológico

Livro III – Os Três Irmãos Sertanejos			
37. A Teia do meu Processo 38. O Caso da Cabeçada Involuntária 39. O Cordão Azul e o Cordão Encarnado 40. Cantar dos Nossos Cavalos 41. As Armas e os Barões Assinalados 42. O Duelo 43. O Almoço do Condenado 44. A Visagem da Moça Caetana 45. As Desventuras de um Conto Desam-bicioso 46. O Reino da Pedra Fina 47. A Aventura dos Cachorros Amaldi-çoados 48. A Confissão da Possessa 49. A Cadeia 50. O Inquérito 51. O Crime Indecifrável 52. Os Três Irmãos Sertanejos 53. Meus Doze Pares de França 54. A Parada dos Fidalgos Sertanejos 55. De Novo a Cavalgada 56. A Visagem da Bicha Bruzacã 57. Invasão e Tomada da Vila 58. A Aventura da Onça Mijadeira 59. O Grande Pretendente 60. A Fuma Misteriosa 61. O Caso do Cego Teológico		2. A Teia do meu Processo *[O Caso da Cabeçada Involuntária]* 3. O Cordão Azul e o Cordão Encarnado *[Cantar dos Nossos Cavalos* *As Armas e os Barões Assinalados* *O Duelo]* 4. O Almoço do Condenado 5. A Visagem da Moça Caetana 6. As Desventuras de um Conto Desambicioso *[O Reino da Pedra Fina]* 7. A Aventura dos Cachorros Amaldiçoados 8. A Confissão da Possessa 9. A Cadeia 10. Começo do Inquèrito 11. O Crime Indecifrável 12. Os Três Irmãos Sertanejos 13. Meus Doze Pares de França 14. A Parada dos Fidalgos Sertanejos 15. O Caso da Estranha Cavalgada 16. Pequeno Tratado de Demonologia Sertaneja 17. Invasão e Tomada da Vila 18. A Aventura da Onça Mijadeira 19. O Grande Pretendente 20. A Fuma Misteriosa 21. O Caso do Cego Teológico	2. A Teia do meu Processo *[O Caso da Cabeçada Involuntária]* 3. O Cordão Azul e o Cordão Encarnado *[Cantar dos Nossos Cavalos* *As Armas e os Barões Assinalados* *O Duelo]* 4. O Almoço do Condenado 5. A Visagem da Moça Caetana 6. As Desventuras de um Conto Desambicioso *[O Reino da Pedra Fina]* 7. A Aventura dos Cachorros Amaldiçoados 8. A Confissão da Possessa 9. A Cadeia 10. Começo do Inquèrito 11. O Crime Indecifrável 12. Os Três Irmãos Sertanejos 13. Meus Doze Pares de França 14. A Parada dos Fidalgos Sertanejos 15. O Caso da Estranha Cavalgada 16. Pequeno Tratado de Demonologia Sertaneja 17. Invasão e Tomada da Vila 18. A Aventura da Onça Mijadeira 19. O Grande Pretendente 20. A Fuma Misteriosa 21. O Caso do Cego Teológico

83. O Vinho da Pedra do Reino 84. O Enviado do Divino 85. A Sagração do Gênio Brasileiro Desconhecido		43. O Vinho da Pedra do Reino 44. O Enviado do Divino 45. A Sagração do Gênio Brasileiro Desconhecido	43. O Vinho da Pedra do Reino 44. O Enviado do Divino 45. A Sagração do Gênio Brasileiro Desconhecido

Glossaire

(des mots écrits en italique dans le texte et de quelques autres)

angico : arbre courant au Brésil dont le bois est très apprécié

aralume : non dictionnarisé. Nom d'une composition musicale enregistrée par le Quintette Armorial.

Antonio Conselheiro : guide et prophète du mouvement messianique de Canudos, il est considéré ici comme un saint (voir *Hautes Terres*, de Euclydes da Cunha (Métailié, 1993)

armorial: désigne à l'origine, comme en français, une collection de blasons. Terme choisi par Ariano Suassuna pour définir un style et un mode de création artistique, fondé sur la poétique populaire, rendu célèbre par le Mouvement Armorial.

azulejo : carreau de céramique, souvent orné et coloré, utilisé pour couvrir des murs et pour des panneaux décoratifs.

baião : partie instrumentale, à la viole ou à la guitare, qui accompagne le chant dans les cantorias ou qui est exécuté dans les intervalles d'improvisation.

beato : dévôt, parfois fanatique.

berimbau : instrument de percussion d'origine africaine qui accompagne la danse de la capoeira.

bogari : arbuste grimpant dont les fleurs sont très parfumées. Type de jasmin.

brauna : forme syncopée de *baraúna,* arbre de la caatinga qui peut atteindre douze mètres de hauteur, et dont le bois, très dur, est utilisé dans la construction.

Bumba-meu-boi : danse-dramatique qui narre les péripéties de la vie, de la mort et de la résurrection d'un boeuf. La représentation met en scène des personnages humains (dont Arlequin et Catirina), des animaux (le Boeuf, le Serpent, le Cheval-marin etc) et des êtres fantastiques (le Diable, le Mort-portant-le-Vivant et bien d'autres). Connu dans tout le Brésil sous des noms différents (boi-bumbá, boi-de-mamão, boi-de-reis, cavalo-marinho etc.)

caatinga : végétation de type savane, caractéristique du Nord-est brésilien.

Cabinda : nom d'une région d'Angola, donné aux esclaves qui en étaient originaires ; danse mimique populaire afro-brésilienne qui fait partie de certains *maracatus*.

caboclo : métis de blanc et d'indien; presque synonime de *sertanèje*.

caboclo-de-lance : indien dans certaines danses carnavalesques et fêtes populaires.

cabra : désigne à l'origine le métis de mulâtre et de nègre, puis se généralise, indépendamment de la couleur de la peau, pour nommer le travailleur rural, l'homme courageux, ici l'homme de main.

cachaça : eau-de-vie de canne-à-sucre.

cafre : originaire de Cafraria, ancien nom donné à l'Afrique non-musulmane; individu rude et grossier.

caititu : cochon sauvage d'Amérique du Sud, appelé aussi pécari.

cambinhas : ou *cambindas*, participants au spectacle de Cabinda, dans lequel les danseurs dansent accroupis.

cangaceiro : bandit du sertão nordestin au cours du dix-neuvième et début du vingtième siècle.

canguçu : ou jaguar-canguçu

cantador : chanteur populaire improvisateur qui participe à des joutes chantées avec un partenaire/adversaire en s'accompagnant à la viole ou au rébec.

cantoria : art poétique des *cantadores*

carcará : ou carrancho, oiseau de la famille des faucons, noir et brun.

cardina : saleté apparente, en argot, ivrognerie ; l'acception retenue par l'auteur (plante médicinale) n'est pas dictionnarisée.

catuaba : plante ornementale de la famille des bégonias.

Cavalo Marinho : spectacle populaire et danse dramatique connue aussi sous le nom de Bumba-meu-boi.

concriz : désignation onomatopérique de l'oiseau connu au Nord-est sous le nom de *corupião*, apprécié pour son plumage noir et rouge et son chant mélodieux.

Cordon Rouge et Cordon Bleu : dans beaucoup de jeux et danses-dramatiques du Nord-est brésilien, les participants sont divisés en deux groupes, deux «cordons», le Bleu et le Rouge. Il existe une interprétation religieuse de l'utilisation des couleurs mais, dans les fêtes les plus anciennes, les *chegança*s, qui reproduisent les luttes entre Chrétiens et Maures pour la reconquête de la Péninsule, le bleu représentait le parti des chrétiens et le rouge, le parti des maures.

corisco : éclair qui apparaît dans le ciel sans que l'on entende le tonnerre.

cumaru : arbre caractéristique de la forêt humide brésilienne dont les fruits contiennent des graines odorantes.

desafio : défi improvisé entre deux *cantadores*

Divin : autre nom donné au Saint-Esprit que l'on retrouve surtout dans des fêtes populaires organisées à l'époque de la Pentecôte.

Docteur : *Doutor* est, au Brésil comme au Portugal, un titre attribué à toute personne diplomée quelque soit le domaine de

connaissance; il n'est donc pas réservé aux seuls médecins.
Dom : titre honorifique qui précède le nom propre des hommes de catégories sociales élevées, traditionnellement réservé aux prélats et aux nobles.
erva moura : plante hallucinogène, du type haschish.
fazenda : grande propriété destinée à la culture ou à l'élevage.
favela : ou favela-branca, petit arbre au bois dur et lourd.
fazendeiro : maître de la fazenda.
folheto : petit livre de colportage écrit en vers, appartenant à la littérature «de cordel».
galego : originaire de Galice, en Espagne; au Nord-est désigne une personne blonde et un étranger de façon générale (dans ce sens, synonyme régional de *gringo*).
gringo : étranger (voir *galego*)
Guerriers (jeu des) : *Auto dos Guerreiros*, spectacle populaire d'Alagoas, qui appartient au cycle de la Fête des Rois. Il comprend un grand nombre de participants (roi, reine, ambassadeur) et reprend des éléments des cultures nègre et indienne. Les guerriers exhibent de merveilleux chapeaux, ressemblant à des cathédrales et des couronnes, recouverts de paillettes et miroirs, qui jettent mille feux au cours des nombreuses danses.
interventor : personne nommée par le Président de la République brésilienne pour assumer provisoirement le gouvernement d'un Etat de la fédération en cas d'anomalie du fonctionnement des institutions; en 1930, lors de la prise de pouvoir de Getúlio Vargas, des lois d'exception ont été promulguées et des *interventores* nommés dans la plupart des Etats de la République Fédérative du Brésil.
jacu : oiseau gallinacé des forêts primitives du Brésil
jagunço : homme d'arme, guerrier de Canudos, plus tard membre de milices aux ordres des grands propriétaires.
jurema : arbuste épineux de la caatinga.
juriti : désignation commune à toute une famille d'oiseaux au chant agréable et nostalgique.
lumiara : non dictionnarisé. Désigne l'oeuvre lumineuse, le chef-d'oeuvre poétique ou artistique.
macambira : plante broméliacée de la caatinga, dont les feuilles épineuses servent d'aliments en temps de sécheresse et d'extrême pénurie alimentaire.
malacacheta : appelation régionale du mica.
malicia : légumineuse, appelée aussi «dormideira».
mamulengo : un des noms traditionnels des spectacles de marionnettes dans le Nord-est.
mandacaru : cactus caractéristique de la caatinga nordestine, aux grands fleurs nocturnes, dont les fruits épineux servent d'aliments aux animaux en temps de sécheresse.
marimbau : instrument recréé (par les musiciens du Mouvement Armorial) à partir du *berimbau*, instrument populaire, à une corde et une demi noix de coco servant de caisse de résonance; il accompagne la *capoeira*.
matinadores : hérauts à cheval qui ouvrent le cortège des cavaliers dans les cavalcades et autres fêtes à cheval.
monturo : ordure, saleté.
mulungu : instrument musical d'origine africaine à la sonorité éclatante.
Nau Catarineta : danse dramatique portugaise évoquant le naufrage d'un navire portugais traversant l'Atlantique. Ce spectacle, qui comprend différentes parties et reprend des chants et danses d'origines diverses, est représentée sur tout le littoral nordestin. Il est aussi appelé Barca.
Paraïba : La Paraïba est un Etat du Nord-est brésilien, le Paraïba est le fleuve qui lui a donné son nom et Paraïba, la capitale de cet Etat qui, après 1930, prit le nom de João Pessoa.
Pastoril : à l'origine spectacle de la nuit de Noël, proche de la pastorale provençale, qui montrait la visite des bergers à la Crèche. Sur la même structure, s'est créé un Pastoril profane, au ton malicieux et parfois dénonciateur, qui met en scène deux groupes de jeunes femmes, reprenant les cordons bleus et rouges, et un maître de cérémonie, appelé «le Vieux».
pau-brasil : bois rouge ou "de braise", premier produit exploité par les Européens en terre brésilienne qui lui a probablement donné son nom.
pau-d'arco : ou ipê, arbre de la forêt humide aux belles fleurs dont le bois est apprécié.
pedra-lispe : ou *pedra-lipes*, nom donné au sulfate de cuivre (vitriol bleu), formé à partir du mot pierre et d'un toponyme bolivien, Lipes.
ponteado: jeu de viole ou de guitare où l'on gratte les cordes de façon à obtenir des notes nettement distinctes, comme en pointillé.
poule-verte : traduction du terme *galinha verde*, surnom insultant des intégralistes brésiliens, par allusion à la chemise verte, avec un brassard portant la lettre Σ, qui constituait leur uniforme lors des défilés.
quengo : tête, caboche; par extension, malin, roublard. Au féminin, désigne une prostituée.
quixabeira : petit arbre couvert d'épines de la caatinga, qui contient une substance liquide dans ses feuilles, dernier recours du bétail en temps de sècheresse.
rasga : ou rasgado qui signifie "déchiré" et désigne un type d'accompagnement musical sur instruments à corde.
reisado : danse-dramatique populaire représentée pendant l'Epiphanie (danse des rois); souvent pris comme synonime de danse-dramatique populaire en général.
repente : improvisation musicale ou poétique.
romance : Le *romance* est une poésie narrative de tradition orale, souvent chantée, d'origine médiévale et transmise aujourd'hui encore dans la Péninsule ibérique et au Brésil. Le même mot désigne, en portugais, le roman, ou récit en prose. Le narrateur joue consciemment de l'ambivalence de ce terme.
romanceiro : le terme désigne, comme son équivalent espagnol «romancero», qui est passé dans la langue française, une collection de «romances», mais ici l'auteur l'emploie dans le sens de «auteur de romances et folhetos», soit un poète de la voix.
saí : petit oiseau aux couleurs brillantes qui s'alimente de fruits.
sertão : région peu peuplée et éloignée du littoral, au climat semi-aride et à la végétation caractéristique.
sertanèje : vivant au sertão (humains, animaux ou végétaux), qui appartient au sertão.
sesmaria : lot de terres cédées par la Couronne portugaise, dès le seizième siècle, au Brésil, aux personnes qui s'engageaient à les cultiver.
sobrado : grande maison à étage.
suçuarana : félin de couleur bistre dont le nom, d'origine tupi, signifie «semblable au chevreuil» par allusion à la couleur de son poil. Appelé aussi *puma* ou *onça parda*.
tejuaçu : ou teiú, désignation indigène du lézard.
toada : mélodie simple et monotone, accompagnement musical des strophes poétiques improvisées.
umbuzeiro : petit arbre de la caatinga, aux fruits comestibles. On l'appelle aussi imbuzeiro
urubu : oiseau charognard.
xiquexique : cactus caractéristique des caatingas les plus sèches, dont la tige constitue un réservoir d'eau mis à profit par les animaux en temps de sécheresse.

Notas

1. Ariano Suassuna, *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1972, p.6.

2. A primeira edição, de 1971, não incluia a organização dos capítulos (*folhetos*) em Livros.

3. Marcelo Pereira, «Ariano vai quebrar o jejum», *Jornal do Commércio*, Recife, 9.08.1991, Caderno C.

4. Além de conselhos pessoais a tradutora do tipo : « Idelette, se você quiser modificar esta passagem, pode adaptá-lo ».

5. Paris, Editions Métailié, 1998.

6. A consciência do tempo que passa, aguçada pela idade e pela exigência íntima de realizar o que Suassuna chama com total sinceridade «a obra da minha vida», manifestou-se de novo e, em 10 de março de 1999, Ariano resolveu publicar no *Diário de Pernambuco* uma carta aberta a «jornalistas, médicos, cineastas, videastas, professores, juizes, advogados, estudantes, militares, engenheiros, radialistas, padres e intelectuais de todos os tipos» bem como a «parentes, amigos e admiradores, principalmente (mas não exclusivamente) os mais próximos» solicitando que não o procurem e que o deixem escrever. Nesta carta, Ariano Suassuna afirma : «Estou com quase 72 anos e não consegui nem sequer começar o livro que sonhei fazer durante toda minha vida. É um romance, um longo romance, de modo que não tenho mais o direito de dispersar esforços com outras atividades. Recomecei-o no dia 8 de dezembro de 1998; entretanto, não acabara a primeira parte quando cheguei à evidência de que, antes dele, tenho que escrever e publicar outros livros, que sirvam de introdução ensaística e teórica ao romance. » E como Ariano nunca deixa de ser o humorista e o contador de histórias que sempre foi, conclui este pedido por uma anedota jocosa : « [...] há poucos dias, um amigo me pediu uma aula-espetáculo e como eu falasse no livro e na possibilidade de não poder concluí-lo, ele me disse, como se tivesse recebido alguma garantia de Nosso Senhor a respeito : « - Não, com isso não se preoccupe, porque você não vai morrer tão cedo! » Pode até ser. Mas como também não recebi nenhuma garantia explícita, o melhor mesmo é que eu ajude Nosso Senhor a ajudar-me, tomando as providências que me são possíveis e entre as quais o adiamento da minha morte infelizmente não está incluído. »

7. Idelette Muzart Fonseca dos Santos, *Le Roman de Chevalerie et son interprétation par un écrivain brésilien contemporain : A Pedra do Reino de Ariano Suassuna*, Mémoire de Maîtrise, Université de PARIS III, 1974.

8. Idelette Muzart Fonseca dos Santos, *Em demanda da poética popular : Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, Campinas, Editora da Unicamp, 1999.

9. Escolhemos aqui voluntariamente a grafia ï para conservar a sonoridade e a acentuação da palavra.

10. E também porque uma canção popular a descreve como « Paraíba masculina, mulher macho, sim senhor ».

11. Hesitei em chamá-la, afrancesadamente, de « la Paraïbe » numa adaptação paralela a « la Caraïbe ».

12. No entanto, os sertanejos e os partidários de João Suassuna continuaram por muito tempo a utilizar o antigo nome : Quaderna, o narrador, evoca em 1938 sua viagem «à Paraïba» para indicar sua ida à capital. E Ariano Suassuna inicia sua «História pessoal sob forma cronológica» pelo seu nascimento «na Cidade de Nossa Senhora das Neves, capital do Estado da Paraíba».

13. Ariano Suassuna, *Romance d'A Pedra do Reino*, p. 501.

Lima Barreto - os subterrâneos de uma nação

Giovanna Ferreira Dealtry
Doutoranda em Literatura Brasileira
PUC-RIO

Em 1902, Pereira Passos assume a prefeitura do Rio de Janeiro e logo em seguida inicia um ambicioso projeto de remodelação da cidade. Os habitantes da capital federal viram desaparecer ruas estreitas e casebres antigos e em seu lugar surgirem portentosas avenidas, grandes imóveis inspirados na arquitetura parisiense e a iluminação elétrica. Assim, retirava-se das sombras a cidade que ali nascia à semelhança das metrópoles européias.

À cidade demolida corresponde uma cultura e um passado esquecidos. Expulsos os mestiços e os pobres para a periferia, o novo centro reabre-se para as elites burguesas receosas de terem sua imagem de "civilizados" maculada pela aparente "desordem" das manifestações da tradição popular.

O "asfalto polido" e as "fachadas ricas dos prédios" da Avenida Central, conforme descrita por Olavo Bilac[1](1965), refletem uma cidade ilusória, idealizada, que só existe enquanto desejo da classe dominante e de certos literatos. Para o cronista, a celebração da festa da Penha, por exemplo, é a volta de uma "alma de outro mundo", de um fantasma monstruoso que ele já julgava exterminado ou, pelo menos, confinado aos subúrbios da cidade.

É necessário, pela ação do contínuo ato de narrar, esquecer essas imagens e domesticar as lembranças que até bem pouco tempo faziam parte do cotidiano carioca. É preciso lembrar para poder esquecer (Anderson:1997). A cidade, no entanto, nas palavras de Renato Cordeiro Gomes, é "lugar e metáfora" e interessa, "por conseguinte, enquanto espaço físico e mito cultural"(1996 ,18).

Se as fronteiras do novo espaço físico estavam muito bem delimitadas, o imaginário destes inúmeros rios de janeiro aparecia com todas suas contradições nas páginas dos jornais do início do século. Pela leitura dos diários é possível perceber como as representações da Nação – histórica e ficcional – conviviam, e muitas vezes interpenetravam-se. O tratamento que os jornais dão às notícias evidencia a porosa fronteira entre ficção e "realidade". Melhor dizendo, a "verdade" apresentada por estes jornalistas é construída igualmente pela tradição folhetinesca e pela crescente necessidade de novidades e documentação.

Para um autor como Lima Barreto, que tem clara percepção das desigualdades sociais provenientes dos choques entre as rápidas transformações urbanas e a permanência dos moldes das antigas relações de poder, é necessário construir brechas pelas quais se possa confrontar esta imagem de Nação moderna com a realidade histórica.

No dia 28 de abril de 1905 é publicado no *Correio da Manhã* o primeiro texto deste jovem jornalista, na época com 24 anos (Resende:1997,I-V). Tratava-se de uma reportagem sobre o desmonte do Morro do Castelo. Mais especificamente sobre a descoberta de uma vasta galeria subterrânea. Tal fato imediatamente reavivou as lendas em torno de um possível tesouro jesuítico escondido sob a cidade no século XVIII. Como bom escritor, o repórter Lima Barreto coloca seus leitores a par das circunstâncias que teriam levado os padres a agir desta forma: o rápido enriquecimento da Companhia de Jesus, a expulsão da ordem de Portugal, em 1700, por Dom José I e o medo do confisco dos bens, em terras brasileiras, pelo Marquês de Pombal.

Utilizando técnicas das reportagens tradicionais – como entrevistas, investigação, testemunho – somadas aos recursos do romance-folhetim – paixões, vingança, traição, ganchos no final de cada "capítulo" que mantêm o interesse do leitor etc. – o repórter-folhetinista instaura um terceiro espaço dentro do jornal. Deslocado do rodapé, tradicionalmente reservado aos folhetins, a série *Subterrâneos do Morro do Castelo* (SMC), prende a atenção mais pela própria construção narrativa do que pela descoberta da galeria em si.

Os fatos – a descoberta de um crucifixo, de outra galeria ou de um candieiro de ferro – servem tanto como estímulo à imaginação do leitor como à intenção crítica do já mordaz Lima Barreto. Destes pequenos eventos sem brilho ele retira munição para atacar os usurpadores dos bens públicos, sejam eles religiosos ou políticos. Escavando subterrâneos, revolve-se um passado físico mas, principalmente, mítico. Podemos inclusive nomear três planos desta narrativa que irão espelhar diferentes níveis da construção da nação imaginada.

O plano do *tempo presente*, representado aqui por um quase *fait divers*: o desmonte do Morro Castelo; o *memorial*, vinculado às atividades exploratórias do morro, remetendo o leitor às origens da cidade de São Sebastião; e finalmente o folhetinesco que, no caso do SMC é a inserção das aventuras de D. Garça em

meio à série de reportagens. Mistura-se, como na cidade inventariada por Cordeiro Gomes, as instâncias "autênticas" e imaginárias. Note-se que o folhetim propriamente dito aparece como ponte entre os planos dos relatos cotidianos e o passado da cidade. Se um fato "real", o descobrimento da galeria, é o deflagrador para que se apresente o romance trágico da condessa florentina Aída, o folhetim será o veículo pelo qual o repórter Lima Barreto encontra sustentação para as parcas novidades relativas às escavações no Castelo.

A relevância do trabalho de Lima Barreto está em transformar um fato datado em uma narrativa atemporal, em um procedimento extremamente moderno. Pela licença folhetinesca, é possível "desprender" o relato de sua época e convertê-lo em uma crítica não apenas aos políticos, mas à prática corrupta e predatória sobre a qual, em grande parte, fundou-se este país.

Ler a Nação através de uma "memória inventada" e romanceada constitui-se em um fator complexo e provocativo, distante das posições manifestadas por Bilac. Lima Barreto recupera uma narrativa parte verídica, parte fantasiosa, e com isto consegue que o leitor questione os mandos e desmandos governamentais. Aqui já se faz ouvir a voz indignada do autor de *Policarpo Quaresma*: "Qualquer cidadão tem tanto direito ao crucifixo e ao candieiro como os Srs. Rodrigues Alves ou Frontin. (...) Então o Sr. Rodrigues Alves ou o Dr. Frontin, numa terra em que todos são iguais, podem se apossar de objetos encontrados em terrenos pertencentes do Estado e encontrados quando se faziam escavações por conta desse mesmo Estado ?" (Barreto: 1997, 90)

Podemos alinhavar certas preocupações que já aparecem neste primeiro trabalho do repórter do *Correio da Manhã* com uma futura "visão realista e humanista protestatória", como salienta Beatriz Jaguaribe (1998, 50), da obra madura de Lima Barreto: o receio em relação ao destino do patrimônio cultural da cidade; o comentário irônico sobre as elites do poder; a preocupação em manter viva a memória nacional e a luta em favor oprimidos.

O interessante é analisar o uso de técnicas aparentemente simples para prender e, quem sabe, fazer refletir alguns leitores mais atentos. Fiquemos, por enquanto, com a amarga constatação do narrador de *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909): no jornal "a questão não é comunicar pensamentos, é convencer o público com repetições inúteis e impressioná-lo com o desenvolvimento do artigo."(Barreto: 1978, 186)

Lendo um jornal de 1905

O jornal do início do século era dividido, basicamente, em cinco seções: o noticiário político nacional, que ocupava a primeira página; as notícias policiais e *faits divers*; o tradicional espaço de rodapé reservado à publicação seriada e as colunas assinadas dedicadas aos eventos da alta sociedade; além das matérias internacionais que agora chegavam ao país via telex. Completavam o periódico as caricaturas e os inumeráveis anúncios, que normalmente se encontravam nas últimas páginas e propalavam desde a mais recente "fita" no Cinematographo Lumière até as incontáveis cartomantes.

Entretanto, mesmo quando lançamos um rápido olhar sobre as manchetes percebemos que há sempre um tom romanceado envolvendo a apresentação das reportagens: "A conquista da morte – um suicida em Niterói – Por quê ?" , "Suicídio de um sentenciado", "Mãe desnaturada", "As tragédias de ontem – O estado da adúltera", "Infâmia fecunda" são títulos corriqueiros relativos a fatos "reais" mas que poderiam, em uma leitura descentrada do veículo jornal, ser confundidos com "Um crime estranho" (folhetim de Conan Doyle)[2], "O filho pródigo" (folhetim de Hall Cayne) ou "Os feiticeiros e feiticeiras do Rio de Janeiro" (coluna assinada por Léo Junius, pseudônimo do jornalista José da Rocha Leão)[3]

Estendendo a afirmação que Pina Coco faz a respeito das "chamadas" dos folhetins, poderíamos dizer que também nos outros setores do jornal a manchete funciona como forma "de antecipar o prazer, aguçar a curiosidade e estimular a leitura"(Coco:1990). É preciso observar o modo como uma página é montada para que possamos depreender outras leituras; impossíveis de serem feitas a partir da simples análise textual.

Fato é que a série SMC é publicada inicialmente na primeira página do jornal, ao lado de outras notícias de ordem política ou que envolvam o cotidiano da cidade; o que denota a importância com que o caso era tratado. Mesmo quando Lima Barreto passa a relatar os amores da condessa florentina, a diagramação permanece a mesma; uma ou duas colunas dispostas ao lado das demais notícias, distantes do rodapé. A partir do dia 14 de maio, data do décimo terceiro "capítulo", as reportagens passam a ser apresentadas na segunda ou terceira página do jornal, com exceção para as do dia 28 de maio e 01 de junho, que são de ordem política.

No dia 28 de maio de 1905, o jornalista, sob a manchete "Os achados dos Subterrâneos – o crucifixo de ouro e o candieiro de ferro", tece sua crítica mais feroz contra o então Presidente Rodrigues Alves e o engenheiro Paulo de Frontin. Como vimos, os dois senhores são praticamente comparados a ladrões e exortados a devolver ao Museu Nacional os bens públicos encontrados nas escavações. A reportagem desse domingo encerra-se com a seguinte frase: "Vamos lá, Sr. Rodrigues Alves e Dr. Frontin, entreguem ao

Museu Nacional o que lhes não pertence: isto aqui não é, positivamente, a casa da mãe Joana." (Barreto:1997, 90)

A reportagem do dia 01 de junho surge, aparentemente, como um desvio em toda a história. Relata que um tal engenheiro Henrique G. Dab Verme (personagem real? ficctício? O verme como o coelho, outro personagem da trama, não vive embaixo da terra?) estaria interessado em explorar, sem despesas para os cofres públicos, as galerias dos jesuítas. Caso os famosos tesouros fossem encontrados, parte deles, "de acordo com a lei vigente", pertenceriam ao Sr. Verme. Como afirma Lima Barreto, "(...) o requerente com as plantas que possui poderá facilmente ir direto ao lugar e aí verificar a existência ou não do citado tesouro, sem aliás destruir as galerias e salões subterrâneos, que poderão ser expostos ao público e projetados, para assim conservar a tradição da sua construção, forma, direção, monumentos, etc." (Barreto: 1997, 93)

O detalhamento em relação a estes últimos "capítulos" faz-se necessário para que possamos entender a importância do que se narra a seguir. Contrariando todas as expectativas, o último episódio da série não é publicado na primeira página com o destaque que mereceria. Colado à coluna sugestivamente intitulada "Na polícia e nas ruas", aparecendo quase como uma continuação desta seção, encontramos o "Epílogo" das aventuras de D. Garça passadas nos idos de 1710.

A primeira leitura desta página, obviamente, nos leva a ligar o duplo assassinato dos amantes Garça e Duclerc seguido pelo suicídio do criminoso, o frei Jean, à relação de assaltos e crimes escabrosos habitualmente retratados na referida coluna. Não fosse o carimbo do tempo, a condessa passaria por mais uma adúltera, garantia de aumento das vendas para os editores.

Esta suposição, porém, não invalida outra. Um outro "crime" também acontecia na mesma cidade, ainda que envolvendo épocas diferentes. O "roubo" dos bens públicos e a impune destruição da memória nacional que tanto incomodava a Lima Barreto. Qual

seria, afinal, o maior criminoso ? Como nos explica o próprio autor: "O bonito envelhece, e bem depressa; e eu creio que, daqui a cem anos, os estetas urbanos reclamarão a demolição do Teatro Municipal com o mesmo afã com que meus contemporâneos reclamaram a do convento. De resto, não se pode compreender uma cidade sem esses marcos de sua vida anterior, sem esses anais de pedra que contam a sua história."[4]

Deste modo, não poderíamos "ler" a disposição do último capítulo em seqüência à coluna policial por um duplo viés ? O ficcional, que trata dos crimes e o suicídio no folhetim *D. Garça*, e o verídico, associado ao desmonte do morro do Castelo. Nesta perspectiva, a proposta do "engenheiro Dab. Verme" apareceria como uma saída para a preservação da memória nacional.

De toda forma é preciso lembrar que a leitura de um jornal se dá em dois níveis: no primeiro, preso à data do cabeçalho, o jornal informa e serve como fonte de debate imediato; no segundo, o mesmo periódico transforma-se, pela força do tempo, em objeto de estudo de uma época(Coco:1990,90).

O diálogo entre o folhetim e o trabalho jornalístico, inevitavelmente, leva à aproximação de tão distantes datas, 1710 e 1905. Desenterrar os subterrâneos da cidade física transforma-se em desvendar as origens da cidade mítica. *D. Garça* pertence a ambos espaços, a medida que dialoga com o passado histórico e a reconstrução imaginária deste mesmo passado. O resgate das origens desta dupla cidade está, assim, vinculado ao mais banal dos casos de amor; não importando para o leitor comum de jornal – e em última análise, nem para nós – em que momento começa a verdade e termina a ficção.

A cidade "física e mítica" encontra-se neste possível primeiro trabalho publicado de Lima Barreto. Privilegiar a leitura exclusivamente histórica ou folhetinesca desta narrativa seria estabelecer uma falsa hierarquia, que logo se revelaria preconceituosa e falha. Prefiro trilhar o caminho apontado por Homi Bhabha: "A nação, como as narrativas, têm sua origem nos mitos perdidos no tempo e apenas realizam plenamente seus horizontes aos olhos da memória."(Bhaba:1997).

Lima Barreto, autor de SMC, escreveu para os homens de seu tempo, os mesmos que preferiam "as repetições inúteis" presentes simultaneamente nos romances-folhetins e no noticiário. Se cedo o escritor percebe que a imprensa comercial pode ser igualmente autoritária e parcial como as elites dominantes, ele não deixará, entretanto, de ter seu estilo literário influenciado pelos recursos utilizados nas publicações folhetinescas, como o uso da repetição e da redundância (Santiago:1982,163-4).

O estudo dos gêneros paraliterários apresenta-se, portanto, como um caminho próprio e satisfatório no encontro desta nação imaginada e recriada por Lima Barreto. Não é necessário tentar elevar SMC a uma categoria literária "erudita", distanciada da efemeridade jornalística, para que possamos apreciá-lo enquanto um bom romance de entretenimento, aos moldes dos folhetins do século XIX, ou fruí-lo enquanto exercício jornalístico crítico do país que ali despontava.

A constituição da nação passa por estes editores e repórteres que não temem defender abertamente o seu papel na sociedade. Como afirma Léo Junius em sua coluna "Os feiticeiros e feiticeiras do R.J", "Não somos

agentes de polícia, apenas damos golpes *nos costumes* e não nas pessoas. O que desejamos é tirar a venda dos olhos do ignorante (...)" (grifo do jornal). Dando golpes nos costumes, escritores como o próprio Rocha Leão e Olavo Bilac ensaiam construir uma nação voltada exclusivamente para o tempo futuro.

Neste panorama, o jovem Lima Barreto surge como um elemento diferenciador. Os alvos de seus ataques são invariavelmente os expoliadores da memória e do patrimônio nacional. Os mesmos que preferem as fachadas reluzentes da Avenida Central e o ouro dos jesuítas aos "anais de pedra" que guardam a história da cidade. Que futuro pode existir para uma cidade sem passado ?

Explorar estes subterrâneos – imaginários ou não – que abrigaram amores, tesouros e ambições políticas é, antes de mais nada, fazer um pacto com o ficcional e averiguar que a análise desta "memória inventada" é igualmente fundamental na reconstrução das múltiplas imagens da cidade-nação.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Benedict. "Memória e Esquecimento". In. Cadernos de Pós/Letras UERJ. trad. Maria Helena Rouanet. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

BARRETO, A.H. Lima. *O subterrâneo do morro do Castelo*. Rio de Janeiro: Dantes, 1997.

_____. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*: São Paulo, Brasiliense, 1978.

BANDEIRA, Manuel e Andrade, Carlos Drummond de. *Rio de Janeiro em prosa e verso.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

BHABHA, Homi. "Narrando a nação. ". In. Cadernos da Pós/Letras nº19 – 1997. trad. Glória Maria de Mello Carvalho.

COCO, Pina M.A. "O triunfo do bastardo – uma leitura dos folhetos cariocas do século XIX". Tese de Doutoramento – PUC-R.J. 1990. mimeo

GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio: vielas do vício, ruas da graça*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

JAGUARIBE, Beatriz. "Subjetividades urbanas em Pompéia, Machado e Lima Barreto". In. *Fins de século*: cidade e cultura no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

SANTIAGO, Silviano. "Uma ferroada no peito do pé". In. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

Jornais

Correio da Manhã – abril/julho de 1905

Gazeta de Notícias – junho/agosto de 1910

Notas

1. Bilac, Olavo. apud. Bandeira, Manuel e Andrade, Carlos Drummond de. In. O Rio de Janeiro em verso e prosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

2. Não por acaso na mesma época aparece no "Correio da Manhã", jornal onde este romance é publicado, uma notícia "verdadeira" com o mesmo título.

3. Estas manchetes e títulos foram retirados dos jornais Correio da Manhã e Gazeta da Tarde, respectivamente dos períodos de abril/agosto de 1905 e junho/julho de 1910.

4. apud. Jaguaribe, Beatriz. op. cit. p 147.

5. A coluna era publicada no "Correio da Manhã". Ao contrário do que o título indica, as críticas não restringiam-se às cartomantes e mandigueiras. Algumas vezes eram criticadas práticas comuns na época, como o concubinato. Contudo os personagens são sempre tratados como bruxos no sentido mítico do termo.

Literatura brasileira e cânone literário

Luiz Roberto Cairo
UNESP/CNPq

"Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente,deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos mas doutrinas tão absolutas que a empobreçam." (Machado de Assis: *Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade*, 1873)

Insatisfações com o cânone literário não parecem ser apenas traços da Pós-Modernidade e do multiculturalismo tão característicos deste final de século, ao menos se se pensar no que ocorreu no Brasil, ao longo de sua história literária.

O cânone da literatura brasileira é fruto das discussões dos primeiros historiadores e críticos brasileiros que, após a independência política, em 1822, ocuparam-se com a construção de uma história do Brasil e a invenção de uma literatura que representasse a identidade da nação recém-surgida, seguindo assim as diretrizes do projeto oficial do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado em 1838, com o apoio oficial do Imperador Dom Pedro II.

Estes críticos e historiadores inspirados nas idéias românticas européias estabeleceram um cânone para a literatura brasileira formado por autores e obras do que mais representasse o que entendiam por brasilidade, uma idéia geral do país baseada na necessidade de expressar características nacionais, diferenciando-se assim das origens das demais literaturas européias, cujos cânones eram marcados, conforme a leitura pertinente de João Alexandre Barbosa, *por um forte apelo classicizante, dando como resultado uma rígida hierarquização de gêneros, raças e modelos culturais, que somente será abalada pelos movimentos multiculturais de anos recentes*[1].

Vale lembrar também que a literatura então era vista como parte da história geral, pois não possuindo um estatuto próprio que a definisse e não gozando portanto de autonomia, enquanto ramo do conhecimento, estava a serviço da história.

Nesta relação de dependência da literatura frente à história, restou à crítica literária a função de *indicar a relação de necessidade entre uma e outra*[2], pois criticar era *interpretar os produtos culturais em função de uma idéia geral do país que, por sua vez, está firmada na necessidade de conferir características peculiarmente nacionais àqueles produtos*[3].

Quando em 1888, quase cinqüenta anos depois, Sílvio Romero publicou a *História da Literatura Brasileira*, o conceito de literatura aí encontrado é bastante abrangente, o que nos leva a pensar nesta primeira história da literatura como uma verdadeira história da cultura e da civilização brasileira.

Literatura, para Sílvio Romero, compreendia *todas as manifestações da inteligência de um povo: - política, economia, arte, criações populares, ciências... e não, como era de costume supor-se no Brasil, somente as intituladas belas-letras, que afinal cifravam-se quase exclusivamente na poesia!...*[4]

Conseqüência desta visão ampla que abarcava como literatura textos de cultores de todos os gêneros (poesia, teatro, romance, conto, eloqüência, história, crítica, filosofia), tanto os tidos comumente como literários quanto não-literários, como as denominadas produções de cunho científico, o cânone da história da literatura brasileira de Sílvio Romero amplia sensivelmente o original estabelecido por Francisco Adolfo Varnhagen, quando da publicação, em 1850, do *Florilégio da Poesia Brasileira*, a mais famosa das antologias elaboradas pelos críticos românticos brasileiros.

Na verdade, a abrangência deste conceito de literatura, como disse Antonio Candido, ao analisar o método crítico de Sílvio Romero, tinha por finalidade:

(...) analisar a situação cultural brasileira, com vistas a uma reforma intelectual, ligada à reforma social, ele se viu de certo modo obrigado a estender demasiadamente o conceito de literatura, até fazê-lo englobar todos os produtos de criação espiritual, da ciência à música. Na prática, todavia, diferençou devidamente os setores aos quais se dedicou: filosofia, sociologia, etnografia, folclore. Mas ainda assim os incluía sempre nos seus panoramas literários[5].

Em 1912, José Veríssimo termina de escrever aquela que seria a segunda história da literatura brasileira, somente publicada após sua morte, em 1916. Nela, registra-se um enxugamento do cânone literário decorrente do conceito de literatura aí expresso.

Literatura reduz-se então a arte literária, pois para ele:

Somente o escrito com o propósito ou a intuição dessa arte, isto é, com os artifícios de invenção e de composição que a constituem, é, a meu ver, literatura. Assim pensando, quiça erradamente, pois não me presumo de infalível, sistematicamente excluo da história da literatura brasileira quanto a esta luz se não deva considerar literatura. Esta é neste livro sinônimo de boas ou belas-letras, conforme a vernácula noção clássica. Nem se me dá da pseudonovidade germânica que no vocábulo literatura compreende tudo o que se escreve num país, poesia lírica e economia política, romance e direito público, teatro e artigos de jornal e até o que se não escreve, discursos parlamentares, cantigas e histórias populares, enfim autores e obras de todo o gênero.[6]

Ainda neste mesmo texto, José Veríssimo lamenta que, na sua história, o paradigma esteja tão marcado por muitos nomes que poderiam ser omitidos pelo fato de pouco ou quase nada representarem. Procedendo assim uma avaliação estética, ao mesmo tempo em que lança um desafio aos críticos e historiadores posteriores, ao propor que *uma seleção mais rigorosa é trabalho para o futuro*[7].

Refletindo sobre o critério por ele mesmo adotado, que levava em conta, além do valor estético, a permanência da tradição literária no presente, disse:

A história da literatura brasileira é, no meu conceito, a história do que da nossa atividade literária sobrevive na nossa memória coletiva de nação. Como não cabem nela os nomes que não lograram viver além do seu tempo também não cabem nomes que por mais ilustres que regionalmente sejam não conseguiram, ultrapassando as raias das suas províncias, fazerem-se nacionais. Este conceito presidiu à redação desta história, embora com a largueza que as condições peculiares à nossa evolução literária impunham[8].

No entanto, constata, com um certo desalento, que, na sua história da literatura, havia um número significativo de escritores mortos, registrando assim que:

Por um mau patriotismo, sentimento funesto a toda a história, que necessariamente vicia, e também por vaidade de erudição, presumiram os nossos historiadores literários avultar e valorizar o seu assunto, ou o seu próprio conhecimento dele, com fartos róis de autores e obras, acompanhados de elogios desmarcados e impertinentes qualificativos. Não obstante o pregão patriótico, tais nomes e obras continuaram desconhecidos eles e elas não lidas. Não quero cair no mesmo engano de supor que a crítica ou a história literária têm faculdades para dar vida e mérito ao que de si não tem. Igualmente não desejo continuar a fazer da história da nossa literatura um cemitério, enchendo-a de autores de todo mortos, alguns ao nascer[9].

No processo histórico da história da literatura brasileira, durante muito tempo, percebe-se a permanência de um cânone literário marcado por um critério de cunho meramente quantitativo, cujo objetivo parece ter sido apenas afirmar a existência de uma herança literária nacional cumulativa.

A década de 50 do século XX é marcada por releituras da história da literatura brasileira que resultaram em textos hoje emblemáticos como por exemplo: *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho (1956), *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido (1959), *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*, de Lúcia Miguel-Pereira (1950), dentre outros, que não só discutem questões referentes ao conceito de literatura brasileira e da periodização de sua história, mas provocam algumas alterações no cânone, ao desviarem o olhar dos leitores para textos até então despercebidos ou mesmo desconhecidos, haja vista a inclusão do romance *Dona Guidinha do Poço*, de Manoel de Oliveira Paiva, pronto para ser editado desde 1892, e somente publicado em 1952, graças ao resgate feito por Lúcia Miguel-Pereira, na obra citada, assim como a releitura dos poetas árcades mineiros realizada por Antonio Candido, realçando a presença dos mesmos até então desconfortavelmente tênue, na tradição literária nacionalista brasileira.

Na verdade, o olhar mais radical sobre o cânone da história da literatura brasileira, vai ocorrer, quando Haroldo de Campos expressa sua insatisfação em três pequenos ensaios intitulados "Poética sincrônica", "O samurai e o kakemono" e "Apostila: diacronia e sincronia", publicados em 1969, sob o rótulo "Por uma poética sincrônica", na última parte do livro *A arte no horizonte do provável*.

Numa releitura marcada, principalmente, pelas idéias poundianas extraídas de *ABC of Reading* (1934), sob um critério de cunho puramente estético, Haroldo de Campos propõe a elaboração de uma *Antologia da Poesia Brasileira da Invenção*, em cujo cânone figurariam apenas os poemas de Gregório de Matos, os árcades Tomás Antonio Gonzaga (*Cartas Chilenas*), Cláudio Manoel da Costa, Alvarenga Peixoto, um trecho do poema "Carta a João de Deus Pires Ferreira", conhecido como "Diálogo com o Tritão", de autoria do Padre Sousa Caldas, as traduções de Odorico Mendes, os românticos Sousândrade, Gonçalves Dias (o

poema "O leito de folhas verdes"), Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães (o poema "A orgia dos duendes"), os simbolistas Cruz e Sousa, Augusto dos Anjos, Pedro Kilkerry e a obra de Quorpo Santo.

Posteriormente, em outro pequeno ensaio intitulado "Texto e história", publicado em *A operação do texto*, investe contra o cânone da literatura brasileira de forma mais contundente ao dizer que:

O estatuto do historiador literário brasileiro é, por assim dizer, um estatuto dilacerado e dilacerante. Confrontado com um panorama diacrônico onde são raros os momentos de altitude, este historiador oscila entre a melancolia do profissional que não encontra um objeto satisfatório para o exercício de seu métier *e a indulgência do fideicomissário que procura valorizar os bens sob sua custódia*[10].

Neste mesmo texto, lança a idéia de uma possível História Textual, *que toma o "texto"caracterizado por seu "conteúdo informativo" (suas componentes inventivas), como ponto fulcral e privilegia uma visada sincrônica.*[11]

Assim procedendo, estabelece um cânone bastante enxuto para a história do romance brasileiro, onde apareceriam apenas: *Memórias de um sargento de milícias* (1854-1855), de Manoel Antonio de Almeida, *Iracema* (1865), de José de Alencar, *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia e *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908), de Machado de Assis.

No início dos anos 80, com a chegada dos primeiros sinais do multiculturalismo, o crítico Roberto Schwarz organizou uma curiosa antologia composta de ensaios de críticos das mais variadas tendências unidos por uma questão comum: *como se define e representa a pobreza nas letras brasileiras?*[12]

O livro, cujo título é *Os pobres na literatura brasileira*, provoca indiretamente uma revisão nos critérios de seleção de autores e obras constantes no cânone da literatura brasileira, na medida em que levou os críticos que participaram do projeto a deslocar a ótica de suas reflexões para outro polo que não o marcado pelo *banho formalista* [13]que dominou a cena acadêmica brasileira na década de 70. Deste modo, revelou-se através dos textos escritos a sessenta mãos que *as crises da literatura contemporânea e das sociedades de classes são irmãs* e, por conta disso, *a situação da literatura diante da pobreza é uma questão estética radical*[14].

Nos anos 90, são cada vez mais constantes as insatisfações com o cânone literário, resultantes de desconstruções de conceitos como o de *literariedade*, num passado recente, verdadeiro divisor das águas entre os discursos literários e não-literários, de valores como o estético que passa a ser visto como apenas um dentre outros.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, J.A. *A biblioteca imaginária.* São Paulo: Ateliê, 1996.

_____ *A leitura do intervalo.* São Paulo: Iluminuras/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

CAMPOS, H. de. *A arte no horizonte do provável.* São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____ *A operação do texto.* São Paulo: Perspectiva, 1976.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos.* São Paulo: Martins, 1971, 4ª ed., 2 vv.

_____ *Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária.* Rio de Janeiro: LTC-Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978.

COUTINHO, A. *A literatura no Brasil.* São Paulo: Nobel, 1997, 4ª ed. rev. e ampl., 6 vv.

COUTINHO, E.F. Comparativismo e historiografia literária. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS.* Vol. 4, N° . 2. Porto Alegre-RS: EDIPUCRS, p. 30-33.

_____ Fronteiras imaginadas: o comparatismo e suas relações com a teoria, a crítica e a historiografia literárias. *Leituras do ciclo.* (Orgs. ANDRADE, A.L., CAMARGO, M.L.de B. e ANTELLO, R.) Florianópolis-SC: ABRALIC; Chapecó-SC: GRIFOS, 1999, p. 247-254.

MIGUEL-PEREIRA, L. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920.* Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília-DF: INL-MEC, 1973, 3ª ed.

ROMERO, S. *História da literatura brasileira.* Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília-DF: INL-MEC, 1980, 7ª ed. 5vv.

SCHWARZ, R. *Os pobres na literatura brasileira.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

VARNHAGEN, F.A. *Florilégio da poesia brasileira.* Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1987, 3 tt.

VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, 5ª ed.

Notas

1. BARBOSA, J. A. A biblioteca imaginária ou O cânone na história da literatura brasileira. *A biblioteca imaginária.* São Paulo: Ateliê, 1996, p. 23.

2. IDEM. A paixão crítica. *A leitura do intervalo.* São Paulo: Iluminuras/Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990, p. 41.

3. IDEM. Forma e história na crítica brasileira de 1870-1950. *Op.cit.*, p. 63.

4. ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira.* Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL-MEC, 1980, 7ª ed., vol. 1, p. 58.

5. CANDIDO, Antonio. Introdução. *Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária.* Rio de Janeiro: LTC-Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978, p. XVIII.

6. VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p. 10.

7. IDEM. ibidem, p. 13.

8. IDEM, ibidem, p. 13.

9. IDEM, ibidem, p. 12.

10. CAMPOS, H. de. Texto e história. *A operação do texto.* São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 13.

11. IDEM, ibidem, p. 18.

12. SCHWARZ, R. Apresentação. *Os pobres na literatura brasileira.* São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 7.

13. IDEM, ibidem, p. 8.

14. IDEM, ibidem, p.8.

Lusofonia: mentiras e realidade

Affonso Romano de Sant'anna
Brasil

É melhor ir diretamente aos fatos. Isto é mais útil do que ficar teorizando ou simplesmente cogitando, fora da prática, do que poderia, ou não, ser feito em termos de lusofonia.

Durante seis anos fui presidente da Fundação Biblioteca Nacional(1991-1996).Conheci por dentro as impotências do poder. Passei por três presidentes da república e por seis ministros da cultura. Vi pessoas incompetentes assumirem postos.Vi carreiristas se afirmarem. Vi idealistas se batendo para levar à frente seus projetos.

Por isto, posso dizer: o exercício do poder é uma prova dos nove, sobretudo para intelectuais. É a hora em que se conferem a teoria com a prática, as intenções com a realidade, e quando o caráter é testado pela corrupção e pela vaidade.

Por isto, vou logo dizendo: diante da questão da lusofonia percebe-se como a política oficial brasileira é provinciana.Tirante os esforços solitários que José Aparecido de Oliveira, enquanto político e diplomata desenvolveu, quase nada se fez oficialmente nos últimos anos. A universidade, sim, desempenhou seu papel pesquisando, publicando, mantendo vivos os laços entre os sete países da CPLP.

Alguns fatos.

Em 1996 fiz uma visita a Moçambique para participar de uma feira de livros, que me parece era a primeira que ali se realizava. Havia previamente feito com que a Biblioteca Nacional do Brasil enviasse centenas de livros para as bibliotecas daquele país. Esses livros haviam sido recolhidos mediante uma campanha junto à população no Brasil.

Durante minha estadia em Maputo, vendo aquele país cada vez mais envolvido cultural e economicamente por países de fala inglesa, tive uma reunião com o ministro da cultura Jose Matheus Kathupha. Explicou-me ele que o português era a quinta língua que tinha aprendido. Falava várias das 17 línguas tribais do país. Ele havia estudado linguística em Londres e no MIT. E a conversa com ele foi instrutiva sob vários pontos de vista.

Falando-me das carências das bibliotecas em Moçambique narrou-me que certa vez foi a uma pequena localidade e ali o responsável pela biblioteca levou-o a ver as instalações da mesma. Ao abrir a porta constatou surpreso que todas as estantes estavam vazias. Indagou, então, pelo livros. E ouviu como resposta que haviam sido vendidos . Sim, vendidos. Como o governo central não mandava verbas nem para os pagamentos dos funcionários, foram vendendo os exemplares para se manterem.

Mais ou menos na mesma época recebi na sede da BN do Brasil a visita da ministra da cultura de Angola- a antropóloga Ana Maria de Oliveira. Falei-lhe do desejo de enviar livros nossos para seu país. Ela se interessou imediatamente e pediu que fizesse os encaixotamentos rapidamente porque seria muito importante que ela desembarcasse em seu país com aquela prova concreta das relações culturais entre Brasil e Angola.

Ela, feliz, levou consigo várias caixas de livros. A exemplo de Moçambique, Angola havia tido quase todas suas bibliotecas destruidas pela guerra civil nos últimos anos.

A idéia é que esse fornecimento se tornasse uma rotina.

Não foi o o que ocorreu desde que saí da direção da BN em 1996.

Nessa mesma época pareceu-me simples e útil fazer uma modificação na Lei de Depósito Legal. Ao invés de as editoras doarem apenas um livro para a BN, comecei a batalhar para que doassem sete. São sete os país da Comunidade de Língua Portuguesa(CPLP).Então, tirando o Brasil que por lei já recebia os exemplares de livros novos editados, somente seis livros seriam necessários. Com essa nova lei, abasteceriamos de livros as bibliotecas Angola, Cabo Verde, Moçambique,Guiné- Bissau,São Tomé e Príncipe, além de propiciar à Biblioteca Nacional de Portugal um entrosamento maior com as fontes bibliográficas de nosso país.

Pois essa idéia foi rechaçada pelos editores brasileiros. Eles que distribuem gratuitamente cerca de 200 exemplares das edições de 2 ou 3 mil exemplares, como promoção, acharam demais dispor de mais seis exemplares. Por outro lado, o Ministério da Cultura, alheio ao que isto poderia significar no entrosamento

entre nossos países, não demonstrou nenhum empenho no assunto.

Fazia parte do Projeto Biblioteca Ano 2000, que estávamos desenvolvendo, a realização sistemática de encontros internacionais dos diretores das bibliotecas e arquivos dos sete países da CPLP.

O nosso Ministério da Cultura nunca tomou conhecimento ou se interessou por esse assunto.

Por sua vez, Portugal tem realizado há vários anos um encontro internacional de lusofonia em Buenos Aires. Lá estive algumas vezes. Aquela é uma área de influência política e econômica do Brasil. Mas foi Portugal quem tomou a iniciativa. Ainda bem.

Igualmente, Portugal está aumentando sua área de influëncia cultural no México, e faz muito bem. Hoje o português lá ensinado segue o padrão lusitano.

Portugal tem um canal de televisão voltado para o diálogo com os portugueses em todo o mundo. Além disto tem aí noticiário político cobrindo o que ocorre nas ex-colônias. Alguns desses noticiários são apresentados nas línguas de seus primitivos habitantes.

Portugal além de ter menos de um décimo da população brasileira, tem um Ministério da Cultura com um orçamento duas vezes maior que o seu similar brasileiro. E além disto tem uma meia dúzia de fundações e institutos que atuam investindo internacionalmente em pesquisa e arte.

Isto é política cultural. Isto é batalhar pela lusofonia.

O Brasil, provincianamente, continua a olhar para o próprio umbigo. Não sabe que está no mundo. Ao referir-se ao mundo o brasileiro diz sempre " lá fora" .

Já narrei em artigos e relatórios o que foi o sofrimento para conseguir que o governo brasileiro aceitasse a honra e o pequeno encargo de ser o país tema na Feira de Frankfurt em 1994 e o país tema no Salão do Livro em Paris, em 1996.

Já narrei em artigos, entrevistas e relatórios o desconsolo de ver o Brasil tratar com descaso o Prêmio Camões .

A que se deve isto?

A muitas coisas. Vejamos um exemplo, de cima para baixo:

em 28.6.1997, o jornal " Expresso" , de Portugal, publicou o seguinte: "Questionado se alguma vez havia se preocupado com a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa", o presidente (Fernando Henrique Cardoso) foi sincero: " Para ser franco, não. Esse tema nunca constou de minha agenda de trabalho".

Não fossem os professores, críticos, estudantes e escritores como os que estão aqui reunidos neste encontro de lusofonia, a situação seria bem pior. Quero ressaltar o trabalho notório e solitário que muitos de nós temos realizado. No mais, é necessário sempre denunciar o que chamo de "discurso duplo" dos que estão no poder, que falam uma coisa e fazem outra. É preciso denunciar a mentira .E às vezes, a poesia pode fazer isto melhor do que a prosa, como neste poema que lhes passo a ler, intitulado: "A implosão da mentira":

A Implosão da Mentira ou o Episódio do Riocentro

Fragmento 1

Mentiram-me. Mentiram-me ontem
e hoje m entem novamente. Mentem
de corpo e alma, completamente.
E mentem de maneira tão pungente
que acho que mentem sinceramente.

Mentem, sobretudo, impune/mente.
Não mentem tristes. Alegremente
mentem. Mentem tão nacional/mente
que acham que mentindo história afora
vão enganar a morte eterna/mente.

Mentem. Mentem e calam. Mas suas frases
falam. E desfilam de tal modo nuas
que mesmo um cego pode ver
a verdade em trapos pelas ruas.

Sei que a verdade é difícil
e para alguns é cara e escura.
Mas não se chega à verdade
pela mentira, nem à democracia
pela ditadura.

Fragmento 2

Evidente/mente a crer
nos que me mentem
uma flor nasceu em Hiroshima
e em Auschwitz havia um circo
permanente.

Mentem. Mentem caricatural-
mente.
Mentem como a careca
mente ao pente,
mentem como a dentadura
mente ao dente,
mentem como a carroça
à besta em frente,
mentem como a doença
ao doente,
mentem clara/mente
como o espelho transparente.
Mentem deslavadamente,
como nenhuma lavadeira mente
ao ver a nódoa sobre o linho. Mentem
com a cara limpa e nas mãos
o sangue quente. Mentem
ardente/mente como um doente
em seus instantes de febre. Mentem
fabulosa/mente como o caçador que quer passar
gato por lebre. E nessa trilha de mentiras
a caça é que caça o caçador
com a armadilha.
E assim cada qual
mente industrial? mente,
mente partidária? mente,
mente incivil? mente,
mente tropical?mente,
mente incontinente?mente,
mente hereditária?mente,
mente, mente, mente.
E de tanto mentir tão brava/mente
constroem um país
de mentira
-diária/mente.

Fragmento 3

Mentem no passado. E no presente
passam a mentira a limpo. E no futuro
mentem novamente.
Mentem fazendo o sol girar
em torno à terra medieval/mente.
Por isto, desta vez, não é Galileu
quem mente.
mas o tribunal que o julga
herege/mente.
Mentem como se Colombo partin-
do do Ocidente para o Oriente
pudesse descobrir de mentira
um continente.

Mentem desde Cabral, em calmaria,
viajando pelo avesso, iludindo a corrente
em curso, transformando a história do país
num acidente de percuso.

Fragmento 4

Tanta mentira assim industriada
me faz partir para o deserto
penitente/mente, ou me exilar
com Mozart musical/mente em harpas
e oboés, como um solista vegetal
que absorve a vida indiferente.

Penso nos animais que nunca mentem.
mesmo se têm um caçador à sua frente.
Penso nos pássaros
cuja verdade do canto nos toca
matinalmente.
Penso nas flores

cuja verdade das cores escorre no mel
silvestremente.

Penso no sol que morre diariamente
jorrando luz, embora
tenha a noite pela frente.

Fragmento 5

Página branca onde escrevo. Único espaço
de verdade que me resta. Onde transcrevo
o arroubo, a esperança, e onde tarde
ou cedo deposito meu espanto e medo.
Para tanta mentira só mesmo um poema
explosivo-conotativo
onde o advérbio e o adjetivo não mentem
ao substantivo
e a rima rebenta a frase
numa explosão da verdade.

E a mentira repulsiva
se não explode pra fora
pra dentro explode
implosiva.

Machado de Assis e a problemática da criação:
uma leitura da filosofia da realização artística
em "Cantiga de esponsais" e "Um homem célebre"

Patrício Coêlho Noronha
Universidade Federal de Goiás

Constante do pensamento filosófico de Machado de Assis acerca da criação artística enquanto diegesis, isto é, problematizada no enredo narrativo, a representação das personagens-artistas constitui um elemento formal de significativo alcance reflexivo. Tem-se consensualmente reconhecido, desde a mais tradicional crítica machadiana, como por exemplo a de Lúcia Miguel Pereira e Mário Matos, o fato de ser na contística do escritor que essa problemática da criação artística, via personagens potencialmente artistas, se apresenta com maior nitidez estrutural e temática.

A partir da investigação crítico-teórica de Paul Dixon, que analisa esse tema da realização artística nos contos de Machado, a propósito de Cantiga de Esponsais, pode se estender o exame desta questão a outros contos do autor. Dessa forma, um rol significativo de exemplos pode ser apontado, tais como, os poetas Luís Tinoco ("Aurora sem dia"), Elisiário ("Um erradio"), Romualdo ("O programa"), Ricardo ("Vênus, divina Vênus") e Josino ("Uma por outra"); o tanoeiro Bernadino ("O dicionário"); o pintor José Maria ("Habilidoso"); os musicistas Pestana ("Um homem célebre") e Inácio ("O machete"). Característica comum a todos eles é a não-realização de suas mais profundas aspirações à genialidade, considerada, para além do simples reconhecimento circunstancial, como marca de valor histórico.

Dixon, em *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia* (1992), retoma essa questão da realização artística. Considera que o autor, ao tratar desse tema, assume uma postura metaliterária, na medida em que encontra, na própria tessitura dos contos, uma posição machadiana que revelaria suas reflexões críticas acerca dos verdadeiros móveis do processo de criação artística. Conclui que tal postura se apresenta bastante divergente dos princípios estéticos e ideológicos do Realismo, principalmente no que se refere às idiossincrasias positivistas do seu pensamento científico e sócio-cultural. Essa divergência demonstrava que os determinismos mecanicistas não pareciam ser suficientes para explicar a realidade e condições de complexidade da natureza e função da criação artística.

Adotando tais pressupostos, Dixon, na sua análise de "Cantiga de Esponsais", observa que a concretização do ideal artístico, ou seja, a obra de arte, não é possível, para Machado, senão nos limites da aleatoriedade. Isto significa que, contrariamente ao lapidarismo – que crê o produto artístico ser o resultado da vontade e do método –, a realização plena e autêntica desse produto somente poderia ser conseguida de maneira espontânea, numa palavra, obliquamente, por vias transversas à consciência e ao pensamento raciocinante.

Essa configuração, à semelhança da realidade parabólica, sugere que a linha curva, e não necessariamente a linha reta, é a responsável para a verdadeira obtenção dos fins, uma vez que a previsibilidade retilínea desconsidera variantes que, num sistema de causações intermediárias ou secundárias permitem relativizar, muitas vezes, a inoperância determinista de uma causação única embatida por entraves que comprometem ou dificultam o seu efeito. Dixon cunha uma sugestiva teoria metafórica para ilustrar essa sistemática do viés ou solução relativista e indireta dos efeitos nos conflitos de interação entre as personagens e situações no discurso narrativo machadiano: a lei da homeopatia que "se traduz numa teoria da criação que se poderia resumir nas seguintes fórmulas: *Quem quiser criar arte deve proceder como se não quisesse. A verdadeira arte é um efeito secundário*" (DIXON, 1992, p. 45).

Essa idéia de que a verdadeira realização artística reside no acaso e na imprevisibilidade, dispensando-se, portanto, da consciência e do esforço voluntário, corresponde o processo criativo à ontologia do conhecimento fenomenológico, na medida em que a verdadeira realidade – a *entitas* ou identidade das coisas – só se torna percebida e significada quando a eliminação da consciência do conhecimento do sujeito, isento do vício das abstrações e generalizações da razão intelectiva, restaura a autenticidade espontaneamente natural das individuações da realidade do mundo. É sobretudo na arte, como sinônima de indizível mas profunda inspiração poética, que esse efeito secundário, intraduzível à presciência da vontade e do raciocínio, realiza mais genuinamente.

Parece, nesse sentido, poder ser explicada a problemática da realização artística do mestre Romão, de "Cantiga de Esponsais", que finalmente vislumbrada em situação vicária, ressignificando-se, assim, o aforismo de Machado de Assis a respeito da incapacidade criadora da personagem: "Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens" (ASSIS, 1997, p. 387).

Essa noção de vicariedade encontra-se presente não só no caso de Romão mas também no caso de Pestana, de "Um homem célebre", na medida em que se correlaciona com o vislumbre do desejado por vias indiretas surgidas em situações despropositais, para além do esforço consciente. Em Romão, esse vislumbre do desejado é reconhecido, na sua forma mais justa, quando inesperadamente, a personagem, imersa na sua ilusão de compor o seu trabalho artístico, surpreende-se ao vê-lo expresso na sua mais perfeita forma por outrem. Em Pestana, o desejado não se formaliza como no caso de Romão. Pestana não consegue, nem mesmo por outrem, a contemplação do desejado que não se exprime a si mesmo. Entretanto, nos termos em que o narrador coloca a situação, pode-se entreler que uma das produções artísticas que Pestana finalmente apresenta, antes de sua morte, resultar-se-ia possivelmente, dado a ironia e o tom humorístico que acompanha esse desfecho, naquela almejada composição artística que a personagem não conseguira em toda a sua vida.

Nesse ponto faz-se necessária uma sucinta paráfrase do enredo narrativo em que se situam mestre Romão e Pestana, com a finalidade de tornar mais compreensível o acima exposto. De maneira semelhante, mestre Romão e Pestana são afligidos pela angústia obsessiva de compor algo que seja, por eles próprios, reconhecido como sublime em termos de suas aspirações artísticas, trazendo-lhes, nesse sentido grandioso, uma inontestável panteonização. Contudo, essa aspiração suprema, convertida na idéia fixa de compor música "séria", não alcança correspondência direta na realidade prática de suas atuações artísticas: Romão, apesar de conceituado e possuir boa formação, era simplesmente um regente de cantos missais de célebres compositores. O trecho musical, que completaria o esboço do seu "genial" canto esponsalício, desde há muito perseguido, chega, por obra do acaso, ao ouvir um cantarolar à toa, de uma moça recém-casada embebida no olhar do marido. Àquela idéia do gratuito que rege a realização perfeita da arte, Bosi acrescenta o sentido da beleza que "não é obra da vontade, mas dom, graça do acaso que premia quem quer e não os que a querem" (BOSI, 1999, p. 105).

Da mesma forma que Romão, Pestana, de boa formação e reconhecido, não passava de um compositor de polcas, gênero musical subestimado pelo gosto erudito, dada a sua popularidade que as faziam "desprezadas como triviais por muitos *cognoscenti*" (GLEDSON, 1998, P. 50). Portanto, conforme a citação de Machado, acima comentada a respeito das vocações artísticas, ambas as personagens possuíam e realizavam uma "língua musical" que não representava a verdadeira expressão dos seus mais íntimos impulsos artístico-musicais.

Eles possuiam uma certa disposição natural de espírito para a música, tanto que seguiram essa carreira: mestre Romão foi regente de orquestra na execução de missas nas últimas décadas coloniais, enquanto Pestana foi autor de polcas durante o último quartel do Segundo Reinado. Apesar de prestigiados por seus respectivos públicos, sentiam-se profundamente insatisfeitos porque os seus sonhos mais caros de escrever música clássica não se realizavam. Não conseguiam exprimir os seus mais profundos acometimentos da alma, ressoando, nesse sentido, aquela idéia de falência na busca da perfeição ideal, aspecto da psicologia da artista machadiano já bastante discutido pela tradição crítica. Nesse sentido, o exemplo de Pestana, comentado pelo narrador, é característico.

A personagem, dedicando-se com esmerada tenacidade, ao trabalho de compor uma obra ao sabor clássico, procurando exaustivamente notas geniais que lhe escapavam, percebe que a sua vocação não é dada a esse gênero de música. Não obstante, contemporiza a sua insatisfação fazendo o que lhe era próprio, polcas. Aí, a inspiração real e pronta, não lhe faltava, pois "dir-se-ia que a musa compunha e bailava a um tempo. Compunha só, teclando ou escrevendo, (...) sem pedir nada ao céu. Nenhum tédio. Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene" (ASSIS, 1997, P. 499).

Disto, o resultado não podia ser outro – uma polca buliçosa, como diziam naquele tempo. Pestana levava-a ao editor, que não se continha em bradar-lhe elogios, dizendo que faria grande efeito, e a seguir, intitula-as, mesmo que a contragosto do autor. Nesse caso, diga-se, de passagem, que tal manipulação do editor redimensiona a perspectiva psicológica do conto, na medida em que, segundo Mário Curvello, "desloca a fábula da realização inatingível do eixo central da narrativa. (...) o dado psicológico perde a autonomia (até então aparente)" (CURVELLO, 1982, P. 459), conduzindo a perspectiva crítica para o tema da alienação artística. Essa idéia de alienação editorial da arte para o consumo público, exemplificada pela inclusão de uma personagem intermediária (o editor de Pestana) entre o artístico e o econômico, constitui o que Pierre Bourdieu, numa abordagem sociológica da literatura, qualifica como a perda da identidade do artista (BOURDIEU, 1996, p. 73 e *passim*).

Essa injunção alienante do editor à já ressentida incapacidade artística de Pestana, acirra-lhe a atormentadora sensação de impotência:

> Vexado e enfastiado, Pestana arremeteu contra aquela que o viera consolar tantas vezes, musa dos olhos marotos e gestos arredondados, fácil e graciosa. E aí voltaram as náuseas de si mesmo, o ódio a quem lhe pedia a nova polca da moda, e juntamente o esforço de compor alguma cousa ao sabor clássico, uma página que fosse, uma só, mas que tal pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann. Vão estudo, inútil esforço. (...) --- As polcas que vão para o inferno fazer dançar o diabo, disse ele um dia, de madrugada, ao deitar-se (ASSIS, p. 500).

Conforme se comentou anteriormente, na introdução desse estudo sobre os contos de Machados de Assis que tratam da problemática da criação artística, via personagens potencialmente artistas, a sua proposta inicial foi colocada em duas direções crítico-analíticas. A primeira delas, de natureza temática e a segunda, de caráter estrutural. Quanto ao tema geral, focalizado na questão da realização artística das personagens machadianas nos contos analisados, a reflexão de Lúcia Miguel Pereira, entre outras, de que tais personagens buscam uma "perfeição inatingível, que gera a dúvida, a eterna insatisfação" (PEREIRA, 1988, p. 227) foi redimensionada com a postura da crítica fenomenológica de Dixon e da abordagem sociológica de Curvello.

No que se refere à prometida direção enfocada no aspecto estrutural dessas narrativas, as observações a seguir terão como objetivo demonstrar que há nelas uma relação de propriedade entre o tratamento da natureza do problema tematizado e modo pelo qual essa questão se acomoda, em termos de gênero, à forma e estrutura do conto. Nesse sentido, novamente as reflexões proto-analíticas e generalizantes de Lúcia Miguel Pereira servirão como ponto de partida. Dentre as suas observações pertinentes aos problema conteúdo-forma dos contos machadianos – especialmente relacionadas ao tema da perfeição artística, por ela considerado como uma das linhas mestras da obra do autor "que só nos contos se precisam" (PEREIRA, 1988, p. 227) – destaca-se aquela de que é nos contos, devido à sua forma coesiva, que o tratamento daquele tema da perfeição ganha em resistência (PEREIRA, 1998, p. 225).

Entretanto, essa simples relação estrutural entre tema e gênero narrativo, observada por Lúcia Miguel Pereira, pode ser desenvolvida sob um outro prisma. Trata-se, nesse caso, de uma possível postura irônica que o próprio autor Machado de Assis teria assumido, em termos de contextualização reflexiva, sobre a questão dialética de como apresentar o assunto da perfeição artística, tematicamente inatingível nas produções de suas personagens artistas, numa forma tecnicamente perfeita como a do conto. Nesse caso, não estaria o autor super-significando, na medida em que, obliquamente, expõe o tema da imperfeição artística tratado na perfeição não menos artística e modelar do conto, como no caso de suas personagens que apenas indiretamente, por transversalidades curvas, vislumbram a possibilidade da sua própria perfeição ?

Ainda mais: não estaria, nesse caso, Machado, ao vestir a casaca das aparências e das formas canônicas, tais como desejadas pela estética positivista da sua época, querendo mostrar, como o faz no tratamento do tema da perfeição artística, que a verdadeira arte resulta-se sobretudo como obra do acaso, a contragosto dos que defendem o seu aspecto cognoscente? Se assim for, encontramo-nos, na medida de uma descoberta possível, novamente frente a mais uma das sutis e intrigantes ironias próprias do estilo machadiano.

Referências bibliográficas

ASSIS, J. M. M. de, *Obra completa* (Org. Afrânio Coutinho), Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S. A.,1997, vol. II (Conto e Teatro).

BOSI, A., *O enigma do olhar*, São Paulo, Editora Ática, 1999, p. 105.

BOURDIEU, P., *As regras da arte* (Trad. Maria Lúcia Machado), São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

CURVELLO, M., "Polcas para um Fausto suburbano", *Machado de Assis* (Org. Alfredo Bosi et al.), São Paulo, Editora Ática, 1982, p. 457-61.

DIXON, P., *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*, Porto Alegre, Editora Movimento, 1992.

GLEDSON, J., "Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo", *Machado de Assis: conto / uma antologia* (Sel. Intro. e Notas John Gledson), São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

PEREIRA, L. M., *Machado de Assis* (Estudo crítico e biográfico), Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda. / EDUSP, 1988, V. 130.

Machado de Assis à "Roda da Vida":
das *Memorias Postumas* ao *Memorial de Aires*

Lucette Petit
Universidade da Sorbonne – Paris IV

Durante quase 30 anos, isto é entre a data de aparição d'*As Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e a d'*O Memorial de Aires* (1908), Machado de Assis parece ter experimentado o mais variado tipo de criação romanesca – dando assim a impressão de ter instaurado *avant la lettre* a sua própria *ère du soupçon*. Em vez da certeza de recusa dos géneros e das escolas, ele substituiria a "dúvida", cuja testemunha essencial é o seu trabalho literário.

Aos perigos duma escritura fácil, ele opôs o leque duma escrita de todos os perigos: perigo duma escrita elitista, unicamente decifrável pela inteligentsia do momento; perigo de fazer perder, inclusive aos mais lúcidos dos seus leitores, o fio do seu discurso (lembremos a este propósito a recepção muito mais imediata da obra de Eça no Brasil, à qual aludiu o professor A. Cândido na palestra de abertura do presente Congresso); perigo, por fim, de ver se diluir a possível mensagem ideológica da sua obra de maturidade.

Entre outras caberiam pois duas perguntas: – O que foi que levou Machado a escolher uma via cheia de obstáculos, enquanto a sua reputação estava na altura bem assentada? – Como resolveu, ou tentou resolver, a problemática recorrente duma criação eminentemente pessoal?

Entre o discurso obsoleto e muitas vezes mergulhado na auxese do romantismo e o nauseabundo, ao seu gosto, realismo incipiente, entre os dogmas de escola e o que vira a ser – talvez já o pressentisse – o desencadeamento de todas as liberdades, ele parece repensar o seu século. A gloria, ele o sabe, espera o que há-de ocupar o lugar ainda vazio da inovação. E pode ser que seja a procura da gloria nas letras que imprima o novo rumo da sua escrita a partir das *Memórias Póstumas* e que o leve portanto a enfrentar os famosos "perigos" a que nos referimos. Emblemáticos desta procura incansável da glória são os seus heróis, todos alias escritores: Brás Cubas, as suas memórias; Quincas Borba, a sua filosofia de Humanitas; Dom Casmurro, o seu livro do mesmo titulo; o Conselheiro Aires, *Esaú e Jacó* e *O Memorial*.. Emblemáticos também desta procura, que quer de antemão se justificar, são os peritextos que, de certa maneira, introduzem as obras já citadas. Lembremos o prólogo da terceira edição de *B. Cubas*:

A primeira edição destas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi feita aos pedaços na Revista Brasileira, pelos anos de 1880. Postas mais tarde em livro, corrigi o texto em vários lugares. Agora que tive de o rever para a terceira edição, emendei ainda alguma coisa e suprimi duas ou três dúzias de linhas. Assim sai novamente à luz esta obra que alguma benevolência parece ter encontrado no publico.[1]

Prólogo revelador na medida em que designa nitidamente o caminho da gloria: a passagem "dos pedaços", distribuídos, dilacerados, em revista, à entrada, já triunfal, nas paginas definitivas do Livro. O Livro, desta vez, vai poder desdobrar nas suas paginas – de certa maneira "explicar", isto é fazer sair das suas pregas, das suas dobras – uma matéria mais maleável, mais dúctil, quase que fluente, espécie de fonte cuja agua vai seguindo os meandros dum pensamento sem se preocupar com a ordem estrita dos antigos folhetins. Primeira liberdade que abre a porta a todo o manancial até ai retido em efémeras paginas de revista. Liberdade que livra o texto, escrito com "intuito único" do seu autor, da contaminação de textos parasitas de outros autores. Liberdade, por fim, de se exemplificar, num tipo de escrita decididamente diferente capaz de abrir, fora da via comum, as portas da gloria.

Como então, eis a segunda pergunta, resolver o problema da criação pessoal, singular, reconhecível entre mil outras, duma criação diferente que permita de imediato identificar o seu criador? Apresentara outra vez o prólogo da terceira edição das Memórias Póstumas uma possível resposta: o desdobramento do autor. A pergunta de Capistrano de Abreu: "*As Memórias Póstumas de Brás Cubas* são um romance?", não é Machado que vai responder senão o próprio autor das Memórias, isto é Brás Cubas: «Respondia já o defunto Brás Cubas- como o leitor viu e vera no prólogo dele que vai adiante- que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros.»[2] E , com efeito, dirigindo-se "Ao Leitor" no capitulo introdutivo da sua obra, acrescenta Brás Cubas: «A gente grave achara no livro aparências de puro romance ao passo que a gente frívola não achara nele o seu romance usual; ei-lo fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas da opinião.»[3]

Liberdade total do autor, desta vez claramente reivindicada: prólogo no prólogo, autor no autor, livro dentro do livro, romance dentro ou fora da forma do romance. Aparecem as bonecas russas à moda machadiana. Aparece o artista único desdobrado em quantos heróis criados por ele e que, por sua vez, criam personagens que entrarão no livro incluído no livro etc...livro ultimo a ser roído pelo verme «que primeiro

roeu as frias carnes do meu cadáver»[4] diz Brás Cubas ao dedicar-lhe as suas memórias «como saudosa lembrança».[5] Uma vez roídas as suas carnes, o herói não tem mais a oferecer do que o seu livro que contém por sua vez as carnes quentes do herói destinado a acabar a sua vida nas paginas do próprio livro etc... Não é por acaso que Machado insiste, no seu prólogo, retomando por conta própria a palavra antes deixada ao seu herói, sobre um Brás Cubas que "andou à roda da vida". A vida começa e acaba para o defunto normal, definido por Brás como "autor defunto", mas a vida começa e não acaba nunca para o «defunto autor, para quem a campa foi outro berço».[6] Instituindo pois a permanente renascença, digna de um Fénix, como principio generativo de sua obra de 1881, Machado oferece talvez uma pista de elucidação da programação das obras seguintes – isso apesar de nos levar já na falsa pista da esterilidade da vida terrestre de Brás na ultima famosa frase do capitulo das "negativas" que fecha o romance,[7] a não ser que seja na verdadeira pista dum sobreviver perpétuo nas paginas dum livro. Desta arte abre-se o circulo da "roda da vida ", com as Memórias, circulo que se fecha com o Memorial mas que leva em si, como elemento de fecundidade e fecundação, as Memórias, Memórias que geram o Memorial etc...

Na circunferência da roda correm os anos, corre o século que Brás, sendo defunto autor, pode abrir ao infinito sobre o passado mais remoto, enquanto que Quincas Borba, o seu companheiro de escola, pode retomar a trajectória aberta para o futuro com a sua filosofia e o seu cão, e o seu titulo de herói – e mesmo de livro sem o saber. Outra vez o peritexto tem valor informativo, trata-se do prólogo da terceira edição de *Quincas Borba:*

Um amigo e confrade ilustre tem teimado comigo para que dê a este livro o seguimento de outro.

Com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, donde este proveio, fará você uma trilogia e a Sofia de *Quincas Borba* ocupara exclusivamente a terceira parte.

Algum tempo cuidei que podia ser, mas relendo agora estas paginas concluo que não. A Sofia esta aqui toda. Continua-la seria repeti-la, e acaso repetir o mesmo seria pecado. Creio que foi assim que me tacharam este e alguns outros dos livros que vim compondo pelo tempo afora no silêncio da minha vida. Vozes houve, generosas e fortes, que então me defenderam...1899 [8]

Opondo o silêncio da criação à publicidade ruidosa que a rodeia, Machado aproveita o contexto actualizado da recepção do romance para rejeitar a ideia de trilogia: seria uma pista tão fácil de seguir! Desta vez, o autor tampouco se desdobra no herói, Rubião, não lhe da os dons da escrita; dá-os, sim, ao filosofo da Humanitas que, por seu turno, deu o próprio nome ao seu cão a fim de reivindicar duplamente o titulo da obra e da eternidade: «Viverei perpetuamente no meu grande livro. Os que, porém, não souberem ler chamarão Quincas Borba ao meu cachorro e...».[9] A vida perpétua no livro para os que sabem ler e a sobrevivência no cão para os que não sabem, eis outra maneira de pôr a campa no berço e o berço na campa. A filosofia Humanitas, que "reside em toda a parte ", imortaliza o filosofo que continuara a viver no nome do cão que continuara a viver no titulo do livro de Machado etc... "Ao vencedor as batatas" Vivera quem souber fazer da morte vida. A "roda da vida" recusa a trilogia que designaria o seu próprio fim enquanto que a obra machadiana visa uma dilatação sem fim, outra maneira de escapar a qualquer prescrição estreita dos estatutos da escrita. E o que assume Machado no desfecho do romance: «Mas vendo a morte do cão narrada em capitulo especial, é provável que me perguntes se ele, se o seu defunto homónimo é que da titulo ao livro, e por que antes um que outro, – questão prenhe de questões que nos levariam longe...»[10] Mas recusar a trilogia é também propor um seguimento despojado de toda a repetição, é aludir às potenciais etapas iniciáticas de arcanos que vão do "mago" da infância ao "sol" da velhice, que por sua vez ha de iluminar a vida da criança que nasce, tal como o livro alimenta o livro que...

Nesta perspectiva chega-se à obra enigmática por excelência, *Dom Casmurro*. Personagem sem laços com Brás ou Quincas, herói sem nome: Bentinho, Bento cuja alcunha será titulo da sua obra, não terá tampouco ligação qualquer com o criador a seguir, Aires. A sua descentração parece exclui-lo da famosa "roda da vida ". Seria contar sem a forma geométrica do triângulo que se impõe se ligarmos num ângulo Brás e Quincas (personagens interdependentes das duas primeiras obras), noutra extremidade Aires (duplamente criador da ficção e do Memorial que são as duas ultimas obras) e na terceira ponta o criador Dom Casmurro. Além duma possível construção alusiva à maçonaria, tal composição diagramática da fase dita de maturidade permitiria ler cada ponta do triângulo como parte integrante dos infinitos pontos constitutivos da circunferência. Rodando sobre si mesmos como à roda do circulo remeteriam à famosa roda da vida que não para nunca, alimentando-se sempre de si mesma. Desta arte o criador Machado se assemelharia à potência suprema ganhando assim imortalidade, isto é a tão anelada gloria literária desta vez eterna.

E é justamente em *Dom Casmurro* que se lê tal paradigma. Único romance a não ter prólogo nem advertência, postula outra dimensão da narração. A diferença das *Memórias*, não parece seguir o sistema das bonecas russas, não ha prólogo no prólogo; à diferença de *Quincas Borba*., não ha nome de homem no nome do cão nem titulo aparentemente polifônico. Porém é o romance seguramente mais revelador das imbricações narrativas, do livro no livro etc..., convocando nos dois primeiros capítulos os vários estatutos e

forças potenciais do narrador, inclusive em relação com o espaço em que viveu e em que vive agora. Instaurando-se comentarista à maneira de César, fazendo da casa do Engenho Novo o lugar onde exerce um poder absoluto, Dom Casmurro define já a dimensão faustica da sua acção cuja apologia se lê no livro. Mas não se trata só duma dominação social senão também, especularmente, duma dominação literária, que remete à vigência eterna do livro que esta a escrever, e, portanto, do livro escrito por Machado.[11] A indecidibilidade, em todos os níveis da narração, regula uma estrutura baseada no silêncio, isto é sobre o dito que nega, depois de dito, a sua validade, obrigando assim o leitor a procurar no não-dito do dito a sua razão de ser. Tal força do silêncio vai ser declinada ao infinito: silêncios onomásticos – Bento, Gloria, Capitu, Cabral, José Dias, Escobar, Ezequiel – que escondem por trás da proclamação ingénua uma polifonia de sentidos profundos.[12] Da mesma maneira o titulo, nome do herói escrevendo a sua obra, lembra um duplo valor operativo na construção analéptica da narração e na sua dimensão de verdadeira opera.[13]

Ponta solta do triângulo, *Dom Casmurro* ocupa a situação nevrálgica da obra sem eco, do ponto de vista das personagens, e sem par, do ponto de vista do que a conforta cada dia mais na sua posição de criação chave de Machado. Serra por esta razão que Machado não se esconde por trás dum duplo, nem Brás, nem Quincas, nem Aires?: qualquer que seja a resposta, aqui é o "seu" herói, a sua criação direta, que se interroga sobre a criação literária, forma e conteúdo. E Dom Casmurro, autor duma obra enigmática, que assegura ao seu criador Machado a entrada na modernidade caracterizada assim por Nathalie Sarraute :

Avec l'avénement de l'homme moderne écrasé par une civilisation mécanique, réduit au déterminisme... le temps était bien passé où Proust avait pu oser croire qu'en poussant son impression aussi loin que le permettrait son pouvoir de pénétration" il pourrait "essayer d'aller jusqu'à ce fond extrême où gît la vérité, l'univers réel, notre impression authentique" chacun savait maintenant qu'il n'y avait pas d'extrême fond. "Notre impression s'était révélée à fonds multiples; et ces fonds s'étageaient à l'infini.[14]

Última ponta do triângulo, *Esau e Jaco* e *O Memorial de Aires*, retornam à composição em eco que ja vimos nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* e em *Quincas Borba* . Desta vez será o Conselheiro Aires, o fermento da ligação, criador de personagens de ficção e relator do diário de dois anos de sua vida. A advertência que abre a obra de ficção lembra, de certa maneira, a das "Memórias Póstumas" na medida em que se trata dum autor já falecido. A vida da obra depois da morte do seu autor reveste porém outra dimensão: o peritexto, desta vez, "adverte" que foram manuscritos achados na secretaria do conselheiro. A simples numeração dos seis primeiros, a tinta encarnada, e a indicação "último" para o sétimo apontam para a problemática das duas últimas produções "romanescas" de Machado. Reformulam a implicação temporal do escritor, até agora "evitada": a publicação anterior de *Esaú e Jacó* à do "Memorial" baralha pela primeira vez a cronologia lógica.

De 1805, data de nascimento de Brás Cubas a 1891,fim da historia de Pedro e Paulo, cobre-se a historia do século XIX.[15] O "Memorial", anunciado na advertência, opera um "flash back" sobre os anos 1888 – 1889, marcados pela abolição da escravidão. A sua publicação depois da narrativa do manuscrito qualificado de "ultimo" por Aires, pode ter duas incidências: a primeira permitiria sugerir a importância "vital" da abolição para um Machado, tantas vezes tachado de pouco comprometido com tal acontecimento histórico; incluída num diário intimo e conclusivo retomaria toda a sua importância.[16] A segunda poderia evocar a rotação indiferenciada e indiferente da famosa roda da vida que, já o vimos nas *Memórias Póstumas*, gira para o passado como para o futuro. Desta vez o tempo histórico, a cronologia, patente no imaginário individual, não passaria dum ponto mínimo, um instante, no circulo dos séculos. Adaptando a forma ao fundo, Machado faz do diário um ultimo dialogo, não mais com o leitor senão com o papel.[17] A dialéctica dilacerada dos capítulos dos romances anteriores deixa lugar ao esmiuçar das linhas numa sucessão de dias, quando não de horas ou minutos. Paginas que apenas dariam para "matar o tempo da barca de Petropolis", diz a advertência. E é efetivamente o tempo que se mata: dos anos 1888-1889 só restam os amores de Fidélia e Tristão, filhos postiços do casal Aguiar.[18] Configurando o efémero da passagem do homem na terra, o vaivém permanente do conselheiro entre os casais, o antigo e o ainda em formação, reforça o vácuo de existências preocupadas com um presente mesquinho. A forma dilatada da narrativa do conselheiro, que inclui a passagem do Brasil para a Republica através dum valsa-hesitação emblemática em *Esaú e Jacó* , se restringe aqui a miudezas consignadas por um diplomata aposentado. Outra maneira de enfrentar a literatura, de aludir ao que ha de mudar definitivamente a vida da nação, a abolição, a partir duma escrita redigida "sem habilidade"; a partir sobretudo duma confrontação entre o Tempo da História e a história do tempo:

13 de Maio

Enfim lei. Nunca fui, nem o cargo me consentia ser propagandista da abolição, mas confesso que senti grande prazer quando soube da votação final do Senado e da sanção do Regente. Estava na Rua do Ouvidor, onde a agitação era grande e a alegria geral....

Apesar de recusar a sua participação activa à manifestação de regozijo popular, Aires pensa achar na casa

dos Aguiar o mesmo entusiasmo patriótico:

14 de Maio, meia-noite

Não ha alegria publica que valha uma boa alegria particular.

Alegria dos velhos de ter recebido carta do filho postiço:

Era devida a carta; como a liberdade dos escravos, ainda que tardia chegava bem.[19]

Cada um tem pois o seu 13 e 14 de maio. A relatividade das considerações humanas em relação com o Momento histórico vem exemplificado numa espécie de parábola : o homem é capaz de dar mais importância à chegada da carta dum filho postiço, muito tempo esquecido dos falsos pais, do que à proclamação da liberação dos filhos verdadeiros do pais, os escravos todos que contribuíram à sua riqueza.

A insistência no trivial e no prosaico inerente à forma diarista do *Memorial* reforça a ambiguidade da relação de Aires: nem autobiografia mascarada de Machado e da sua vida pacata com Carolina, nem desvio fortuito de programação na cronologia das obras da segunda fase, o *Memoria*l seria mais outra maneira de inscrever o provisório e o limitado da visão humana face à Historia na grande roda inexorável da vida dos tempos. Recua em analepse sintomática para confrontar a minimalização humana à monumentalização da Historia, pondo assim de relevo a contingência de toda a consideração "patriótica".[20]

Inscreve-se, desta arte, no que seria uma tetralogia, à maneira dos certames do teatro grego, três tragédias (*Memórias póstumas, Quincas Borba, Esaú e Jacó*) e uma sátira *O Memorial*. Ocupando duas pontas do triângulo, essas obras em eco deixam à quinta, *Dom Casmurro*, a terceira ponta que, encerrando todas as ilusões fracassadas de procura da verdade, imprime o movimento à roda das desilusões da vida terrestre. *MEMORIAS e MEMORIAL* nem abrem, nem fecham o circulo, são pontos que fazem da memória a forma subtil e volúvel da nossa mísera condição – tema recorrente da "quinqualogia" que já atravessou um século e instalou Machado na roda viva da gloria literária.

Notas

1. Machado de Assis, *Obra completa*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1992, vol. 1, p.512.

2. *Id*., p. 512.

3. *Id*. *sup.*, p. 513.

4. *Id*. *sup.*, p. 511.

5. *Id*. *ibid*.

6. *Id*. *sup.*, p. 513.

7. «Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria» – id., p. 639.

8. *Id*. *sup.*, p. 642.

9. *Id*. *sup.*, p. 645.

10. *Id*., p. 806.

11. Ver a este propósito os meus estudos: Lucette Petit, *Eça et Machado devant le modèle réaliste: entre l'adhésion et l'affranchissement*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 37-49; *Rio de Janeiro: la ville allégorique de Machado de Assis*, Paris, P.S.N., 1996, p. 51-75; *Dom Casnurro: une subversion du LIVRE D'EZEQUIEL*, Paris, Les Langues Néo-Latines, 1997, p. 131-158; *Quand laisser parler l'élite c'est faire taire les masses: les stratégies d'écriture dans Dom Casmurro*, Paris, P.S.N., p. 134-145.

12. Remeto para o estudo onomástico a *Dom Casnurro: une subversion du Livre d'Ezequiel*.

13. *Vide op. cit.supra*: *Quand laisser parler l'élite c'est faire taire les masses …*

14. Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard – Folio Essais, 1956, p. 18-19.

15. A cronoçogia e a implicação histórica das obras da segunda fase são analizadas em *Rio de*

Janeiro: la ville allégorique de Machado de Assis, *op. cit. supra*.

16. A implicaçao da palavra MEMORIAL recobraria assim toda a sua força de lugar privilegiado de memorizaçao de momentos predominantes aos quais alude Charles Du Bos no seu *Journal*"de 1923 (Tom.I): : «*Sur le caractère général du MEMORIAL, j'ai marqué l'irrésistible besoin que l'on éprouve, dans les moments culminants de l'expérience intérieure, à dire non pas une fois mais plusieurs fois, et toujours dans les mêmes termes ce que l'on a éprouvé* .», p. 104.

Relativamente a outro tipo de MEMORIAL, o de 1654 de Pascal que consigna a sua revelaçao da graça numa unica pagina levando este simples titulo, MEMORIAL, "«*ce petit mot écrit en lettres majuscules, seul, au milieu de la premire ligne, commandant, illuminant, embrasant tout le parchemin*» Henri Brémond: *Histoire litté. rel.,* T. 4, Ecole de Port Royal, ch.9, p. 367.

17. «Papel, amigo papel,nao recolhas tudo o que escrever esta pena vadia...», *Memorial de Aires -,op. cit.*, p. 1115.
«Ai deixo uma pagina feita de duas, ambas contrarias e filhas da mesma alma de sexagenario desenganado e guloso... Conversaçoes do papel e para o papel.», *op. cit.*, p. 1122.

18. O peritexto confirma a composiçao do *Memorial*: « ... a parte relativa a uns dois anos(1888-1889),... pode dar uma narraçao seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diario que tem... Vai como estava, conservando so o que liga o mesmo assunto.», *op. cit.*, p. 1098. O assunto sendo a historia dos Aguiar e a dos filhos postiços, com, em tela de fundo, uma série de conflitos entre pais e verdadeiros filhos que sublinham o paradoxal da situaçao das personagens entre si e frente à Historia do momento.

19. *Op. cit.*, p. 1118, 1119. Noutra ocasiao Aires estabelece um paralelo entre o aniversario da Aboliçao, passado sob silêncio, e o casamento de Fidélia e Tristao no 15 de Maio de 1889, rodeado de publicidade mas que, por sua vez, sempre em situaçoes contrastivas, fez de D. Carmo e Aguiar orfaos às avessas.

20. *O Memorial de Sainte Hélène* , obra de Las Cases publicado em 1823, é a relaçao de conversas que o autor teve com Napoléon durante o cativeiro em Sainte Hélène. As datas, do dia 20 de Junho de 1815 ao 25 de Novembro de 1816 lembram as datas do *Memorial de Aires* que nao cobre dois anos senao ano e meio também (9 de Janeiro de 1888 – 30 de Agosto de1889, o ultimo dia sendo sem data). A relativizaçao da grande gesta napoleonica é o grande problema levantado pelo *Memorial de Sainte Hélène*.

Marília de Dirceu & Dirceu de Marília: O Jogo da Enunciação

Ilca Vieira de Oliveira[1]
UFOP/UNIMONTES

Este estudo é um desdobramento da minha Dissertação de Mestrado em História Social da Linguagem desenvolvida na Universidade Federal de Ouro Preto, cuja proposta é discutir o discurso amoroso e narcísico em *Marília de Dirceu* de Tomás Antônio Gonzaga. Durante a realização de pesquisas sobre a obra de Gonzaga encontrei em vários textos de nossa história literária referências ao texto *Dirceu de Marília*, escrito por Joaquim Norberto de Sousa Silva e publicado pela primeira vez em 1845. No entanto, encontrei dois volumes de uma edição crítica sobre *Marília de Dirceu*, data de 1862, sendo somente um volume dedicado à obra do poeta Gonzaga, o outro, dedicado à obra *Dirceu de Marília*, coletânia de liras atribuídas à Maria Dorotéia Joaquina de Seixas por Joaquim Norberto e publicada por ele mesmo com estudos críticos sobre o texto de Gonzaga, e sobre o dele, somente um recorte de jornal com comentários breve sobre a primeira edição de 1845.

Diante de um texto escrito e publicado somente no séc. XIX e com um valor fundamental para a nossa historiografia literária, temos como proposta fazer uma edição crítica e comentada com o objetivo de divulgação deste texto literário. Já que ele é somente mencionado pelos nossos historiadores da literatura, pretendo estudá-lo e divulgá-lo em nossas Instituições de Pesquisas do país.

O ponto de partida para a elaboração deste estudo é a observação do discurso enunciativo do poeta romântico Joaquim Norberto, que ao criar as suas liras, elabora um discurso que retoma as liras de *Marília de Dirceu*, tendo como proposta respondê-las. Enfatizaremos algumas instâncias durante essa nossa discussão tais como (o jogo da enunciação, o amor, a figura da musa e o narcisismo). Os maiores detalhes referentes à esses temas serão desenvolvidos posteriormente durante a elaboração da edição crítica.

Ao criar o seu texto no séc. XIX Joaquim Norberto tem como proposta seguir os pressupostos românticos de valorização do elemento nacional a partir do momento que resgata o discurso do inconfidente Gonzaga. Pois, estava inserido num momento em que o espírito brasileiro se concentrava na consolidação de sua autonomia, tanto no plano político como no intelectual, seu papel consistiu em se posicionar diante de uma série de correntes ideológicas que se vinham desenvolvendo e fazer com que elas se concentrassem num pensamento de arte propriamente brasileira. Assim, os escritores brasileiros "iniciaram um processo de construção da identidade nacional expresso na literatura produzida na jovem nação"[2], e aos "críticos românticos brasileiros, fundadores da atividade crítica no Brasil, coube, então, o estabelecimento dos traços definidores dos textos que pudessem, sem sombra de dúvida, ser considerados pertencentes à literatura brasileira"[3].

O crítico e historiador Joaquim Norberto em seu texto *Bosquejo da história da poesia brasileira*, nos apresenta que "Gonzaga, o apaixonado Gonzaga, (...) Eternizou sua paixão ardente, mas Cândida, em belas poesias, porém sendo de todos os nossos poetas dessa época o que mais elegante, feiticeiro e harmonioso, foi o que menos brasileiro se mostrara em suas composições"[4]. Não é de estranhar esse tipo de referência quando parte de um crítico romântico, engajado e que na introdução deste mesmo texto exalta tudo o que dizia respeito à Pátria. Segundo ele, a segunda metade do séc. XVIII configura os poetas árcades, poetas que o crítico e historiador, reconhece as qualidades poéticas, no entanto, faz restrições pelo apego aos elementos da mitologia greco-romana e não se apoderavam dos "costumes pátrios, das usanças e dos preconceitos populares, das tradições das tribos, que as nossas florestas povoavam, com que dessem cores e feições à poesia"[5]. Percebemos em nosso estudo que o texto *Dirceu de Marília* deixa transparecer essas propostas apresentadas pelo seu criador. Uma série de costumes e elementos da natureza são utilizados como meio de expressão e valorização do nacional. Os elementos da mitologia greco-romana aparecem somente em algumas liras.

O poeta Tomás Antônio Gonzaga ao criar o seu texto *Marília de Dirceu* adota formas coerentes com o seu tempo, principalmente aquelas que dizem respeito ao processo de criação da obra de arte. No entanto, a sua obra vai ultrapassar esses limites propostos pela poética árcade para atingir algo próprio do seu criador, que já recebe influências de outras correntes ideológicas.

A leitura dos poetas clássicos torna fundamental à criação poética de Gonzaga. Ele utiliza o discurso do "outro" sobre o amor para fazer eclodir o seu próprio discurso. E segue os pressupostos da arcádia de "imitar os antigos com mente criadora" sem jamais copiá-los. O discurso dele absorve o discurso do "poeta-pai", no caso o dos poetas clássicos, para se tornar tão grande quanto o próprio pai[6].

Ao criar o seu discurso sobre o amor, esse poeta procura deixar outras vozes soarem. Inúmeras ideologias vão emergir dos escombros do discurso amoroso criado nesses poemas. O amor como o grande mestre que vai conduzir o discurso dos poemas de *Marília de Dirceu* deixa transparecer a figura de um poeta narcísico que sente a necessidade de ser reconhecido através de seus versos, e, a melancolia do não reconhecimento e/ou vir a ser esquecido. Mas, o amor como grande mestre e a musa inspiradora vão encarregar de tornar esse poeta tão imortal como as figuras criadas por ele.

A figura do Pastor Dirceu, possui poderes e passa a enunciar-se em nome do poeta Gonzaga, proporcionando, de certa forma, um distanciamento e desindividualização do "eu". Dirceu funciona como o poeta-pastor que vai entoar o seu canto lírico. Ele é um sujeito de seu tempo e lugar, possui discurso próprio, suficiente e autônomo, a ponto de expressar todo o seu *narcisismo*, para vangloriar-se diante da sua musa e lançar-se para a eternidade, vencendo as armadilhas do tempo e espaço.

Ao construir a imagem da sua amada, Dirceu capta através do seu olhar, o objeto sem tocá-lo. Ele vai utilizar elementos da natureza e personagens mitológicas para criar essa imagem. A imagem da musa Marília é fundamental para os poemas de Dirceu; neles ela assume inúmeras fisionomias.

Ao contemplar o "outro", este poeta vai construir a sua própria imagem e "ser olhado" por esse objeto vai proporcionar um "exibir-se diante do outro". Isso nos remete ao processo narcísico, pelo qual a personagem Dirceu vai passar ao criar os seus poemas. O poeta narciso vai entoar o seu canto lírico em prol de sua Musa amada e ocorre "l´introjection de l´objet et identification à celui-ci"[7], pois ela vai inspirá-lo a atingir o seu objetivo. Ele exprime o seu "eu" ao falar do outro porque "l´amour de soi prioritaire précède l´amour des autres"[8]. O narcisismo como o princípio fundamental da vida, o ser humano precisa desse princípio narcísico para a sua conservação. Assim, o objeto do narciso é o próprio "eu", este sujeito vai amar "lui-même" no momento em que "(...) la reconnaissance de soi passe necessairement par celle de l´objet dont la découvert exige l´arrachemente de soi-même"[9]. Pois, ao descobrir o outro, ele descobre a si-mesmo. O narciso ama, mas jamais possui o objeto do seu amor, porque ele ama a si mesmo.

O poeta assume a sua identidade narcísica desde a primeira lira, apresentando na segunda estrofe um sujeito que se debruça sobre a fonte e "enamora-se narcisicamente"[10]. E levanta o seu canto:

> Eu vi o meu semblante numa clara fonte,
> Dos anos inda não está cortado;
> Os Pastores, que habitam este monte,
> Respeitam o poder do meu cajado.
> Com a tal destreza toco a sanfoninha,
> Que inveja até me tem o próprio Alceste:
> Ao som dela concerto a voz celeste
> Nem canto letra que não seja minha.
> Graças, Marília bela,
> Graças à minha Estrela! (Lira I, 1)

O Pastor criado pelo poeta Gonzaga vai assumir o discurso em todos os poemas. Essa personagem precisa da figura do poeta Gonzaga para existir. Ao utilizar a máscara para apresentar o seu discurso, muita coisa da vida deste poeta vai passar pelo filtro do *fingimento poético*, que é assumido pelo árcade de maneira mais explícita e deveria ser utilizado em qualquer criação literária.

Marília é a ouvinte privilegiada, a quem Dirceu dirige todo seu discurso, vocativo. Na primeira parte do texto isso fica mais evidente. O poeta, ao contemplar a sua Musa, procura descrevê-la, utilizando vários elementos da natureza árcade e da mitologia:

> Os teus olhos espalham luz divina,
> A quem a luz do sol em vão se atreve;
> Papoila ou rosa delicada e fina
> Te cobres as faces, que são da cor de neve.
> Os teus cabelos são finos d'ouro;
> Teu lindo corpo bálsamo vapora.
> (...)
> Toucarei os teus cabelos de boninas, (Lira I,1)
> (...)
> Na sua face mimosa,
> Marília, estão misturadas
> Purpúreas folhas de rosa,
> Brancas folhas de jasmim. (Lira II, 2)

Nestes fragmentos apresentados, temos um recorte de como a imagem da Musa é construída; ela é

"pintada" com ornamentos convencionais do Arcadismo. O olhar do poeta vai criar a imagem dela no meio de uma natureza convencional, onde tudo está em harmonia e perfeito eqüilíbrio. No momento em que a imagem da Musa é construída, o poeta também vai focalizar e apresentar o amor. Com uma pintura de tons naturais. E o homem que vai senti-la possui em seu interior o equilíbrio da própria natureza. No entanto, do mesmo jeito dela, vai apresentar alterações emocionais inerentes ao seu estado sentimental e ultrapassar a "clara linha da razão" como nos diz Antonio Candido (1993).

O amor é apresentado como um elemento primordial para a construção do nome dos amantes na história: "Só na altiva opinião./Esta chama é inspirada /Pelo céu, pois nela assenta /A nossa conservação". (Lira VIII, 1). O amor infundido nesse sujeito discursivo é que faz com que a história dos dois amantes seja conservada na memória e na história coletiva. Temos um poeta-narciso que se orgulha dos seus versos, pois eles que manterão o seu nome na história.

Ao construir a figura da Musa, o poeta vai construindo a sua própria figura-narcísica. E apresenta a figura de um sujeito que sente prazer em contemplar-se. Assim, temos um poeta que utiliza o discurso do amor e a figura da Musa para ser reconhecido. E tornar-se atemporal e diz:

> É melhor minha bela, ser lembrada
> Por quantos hão de vir sábios humanos,
> Que ter urcos, ter cohes e tesouros,
> Que morrem com os anos. (Lira XXII, 1)

A imagem "grandiosa e exibicionista" de Dirceu vai se projetar nos poemas da primeira parte, no momento que ele procura construir a imagem do seu objeto. Ao mesmo tempo que fala do "outro" ele fala de si mesmo. Esse falar de si mesmo fica mais evidente na segunda parte dos poemas, na qual o poeta procura descrever a sua imagem refletida no espelho. O espelho que encontramos não é o mesmo dos versos anteriores, nos deparamos com um "espelho que se quebrou".

Dirceu se encontra em um estado emocional de extrema melancolia e tristeza. O canto dele é triste e nos apresenta um estado deplorável de desequilíbrio, dor, solidão e saudade. A sua lira é quebrada como o espelho:

> Nem sonoras Canções o Deus me inspira:
> Ah! que nem me resta
> Uma já quebrada,
> Mal sonora Lira!
>
> Nesta cruel masmorra tenebrosa
> Ainda vendo estou teus olhos belos,
> A testa formosa,
> Os dentes nevados,
> Os negros cabelos. (Lira I,2)

Temos um narciso melancólico, pois lhe falta o objeto amado, e ele começa a recordar o passado feliz e cheio de tranqüilidade. Ele se encontra em uma situação "très pénible" e torna o seu mundo dramático. Deseja ter amada outra vez e utiliza vários mecanismos para amenizar a dor e a saudade. Dirceu parte para o degredo e deixa a sua amada. Assim, temos um narciso que ama, mas jamais pode ter o seu objeto.

Ao retomar o discurso de *Marília de Dirceu* de Tomás Antônio Gonzaga, o crítico e historiador Joaquim Norberto cria as suas liras e institui um novo discurso que tem como objetivo responder as liras escritas por Gonzaga. A musa Marília que funcionava como espelho para o poeta Dirceu exibir-se diante dela, adquire outra configuração nas liras do poeta do séc. XIX. A Musa assume o discurso de *Dirceu de Marília* e se coloca como enunciadora dos versos de Joaquim Norberto, funcionando como poeta-pastora que vai entoar o seu canto lírico e responder às liras escritas pelo seu amado Dirceu.

Na primeira parte da obra *Dirceu de Marília* temos uma voz enunciativa que propõe responder à primeira parte das liras de Dirceu, e é intitulada de "Amores", contendo quinze liras. Nessas liras Marília vai construindo a imagem de Dirceu com elementos da natureza genuinamente brasileira.

O discurso árcade esboçado nos poemas de Dirceu ganha outra dimensão nas liras de Marília. A linguagem bastante clara e encontramos figuras alegóricas e deuses mitológicos somente em algumas liras. O texto é extremamente romântico, com um discurso que valoriza os elementos nacionais, deixando transparecer a voz do poeta Joaquim Norberto que deixa submergir dos seus verso as propostas do romantismo brasileiro de valorização de uma linguagem e paisagem nacional. A natureza focalizada nos apresenta traços de elementos de nossa paisagem brasileira. Vejamos alguns fragmentos da lira XI: "Agora que a sós estamos,/Vem, papagaio, escutar-me;/Aprende estes ternos versos,/Para este peito alegrar-me./(...) Não vez os teus companheiros?/Pelo tiro vão morrendo,/Em quanto que vás, meu louro,/Com o trato de amor vivendo./(...) Repete este grato nome,/Repete: *Dirceu*, meu louro,/Este nome é mais que tudo,/Vale mais que

aureo tesouro?"

O amor é apresentado nas primeiras liras de forma tranqüila, sendo o responsável pela união dos dois amantes. Marília declara o que sente por Dirceu de maneira bastante objetiva:

> Vem, Dirceu; sou tua amante,
> Eu te amo
> E só reclamo
> Ter de ti igual destino,
> Que por ti toda me inflamo;
> Bem mereces,
> E conheces
> E esta ingênua confissão;
> Si tens em mim riqueza,
> Tens um firme coração. (Lira I, 1)

Como podemos ver nessa lira a amada propõe que será firme e forte diante de todas as circunstâncias, se colocando como fiel amante que jamais abandonará o seu amado. Na lira VIII encontramos um discurso que anuncia a partida de Dirceu e a dor de Marília diante dessa situação:

> Assim, depois da tua ausência ímpia,
> Meu peito, compungido pelas dores,
> Sente se dissiparem
> Os cruentos rigores.
>
> Quem ama meu Dirceu, viver mal pode
> Longe dos olhos do bem prezado,
> Sem que seu peito seja
> Da dor apunhalado!
>
> Si para nunca mais voltar às Minas
> Te partisse sem mim! Ah n'esse dia
> A tão cruel ausência
> Triste sucumbiria!

A musa está triste, pois o seu objeto de desejo parte para a prisão no Rio de Janeiro e ela fica sozinha em Vila Rica. Já na lira X, o amor é apresentado de forma personalizada e anuncia o que acontecerá com os dois amantes, reforçando os acontecimentos da lira VIII.

Encontramos na segunda parte da obra as "Saudades" , com suas vinte e seis liras, nas quais Marília responde às liras de Dirceu, momento que ele se encontra na prisão. Assim, como Dirceu se encontra em um estado "très pénible", Marília também expressa toda a sua melancolia e saudade do amado:

> Ah! nem me é dado
> Ao discurso,
> Ao triste pranto,
> A dor cruenta
> Dar livre curso.
>
> Prezar continuo.
> Sofre meu peito,
> Que da tua ausência
> Ocultamente
> Sente efeito.
>
> Choro às ocultas,
> Sofro em segredo,
> Com o proscrito
> Em seu degredo. (Lira XVI, 2)

Assim como Dirceu imagina encontrar novamente a sua amada utilizando o sonho, a imaginação e a morte. Marília também imagina a chegada do amado na Lira XXIII. Dirceu retorna à Vila Rica e a amada o espera contente. A natureza também está em sintonia com a união dos dois: "Flores já murchas/flores já secas/Reverdecei;/Também convosco/Me animarei,/Em breve instante/O caro amante/Receberei". Isso só ocorre no plano do imaginário. Mas, a amada não perde as esperanças de ter o seu amado e diz: "Que só de esperança vive/Quem neste mundo deseja,/Que bem há que desejar./Cesso as queixas de saudades/Que me não venham escutar,/Que ecos, por quietude,/Não m'as há de divulgar"(lira XXIV).

Temos nessa parte da obra de *Dirceu de Marília* a Musa que compartilha com o amado todos os sofrimentos da separação. Na última lira da obra o degredo do amado é anunciado e a separação dos dois amantes se realiza plenamente. Se o amado parte para o degredo os dois não permanecerão jamais juntos. Aparece a separação como uma proibição feita pelos familiares e a dor de não ter mais o amado se configura em um canto triste e de lamento: "Mas o funesto degredo,/Em tão remotos retiros,/Ouvirão os meus lamentos,/Receberás meus suspiros'. E para amenizar essa situação de dor e tristeza a amada deseja morrer, pois não pode suportar mais a dor de não ter o seu amado. A morte é um mecanismo utilizado para fugir da realidade e um meio de atingir a união com o amado. Já que o desejo não se concretiza no plano real, ele se concretizará no plano espiritual:

> Até que um dia cansada
> De tanta dor e amargura,
> Irei também esconder-me
> No fundo da sepultura.
>
> Então talvez que tu digas,
> "Morreu Marília, essa amante,
> Que foi sempre a Dirceu grata,
> "Que lhe foi sempre constante".
>
> Porém não, não me lamentes,
> Que em mesmo desejo a morte;
> É mais suave sofrê-la,
> Do que sofrer a esta sorte. (Lira XXVI, 2)

Se a amada deseja morrer com a partida de Dirceu, para não continuar sofrendo a dor da perda. Dirceu também quer unir-se à ela também através da morte e diz:

> Aqui... porém aonde
> Me leva a dor ativa?
> É ilusão dessa alma;
> Jove inda quer que eu viva.
> Eu devo, sim gozar teus doces laços;
> E em paga dor meus males,
> Devo morrer, Marília em teus braços;
> Então eu passarei ao reino amigo,
> E tu irás depois lá ter comigo. (Lira XVII, 2)

O que percebemos nesse estudo é que existe uma ligação entre o discurso criado pelo poeta Joaquim Norberto, que se coloca como leitor de um discurso do séc. XVIII e procura instituir o seu discurso de poeta romântico. Inserido em uma realidade sociocultural totalmente diferente daquela em que o poeta Gonzaga viveu, no entanto, consegue nos apresentar uma série de elementos convergentes que merecem ser explorados. Assim, pretendo explorar esses elementos na edição crítica e comentada da obra *Dirceu de Marília*, trançando um paralelo entre as duas obras.

Bibliografia

Afrânio Coutinho, *A literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio/Niterói, UFF, 1986, vol. 3, p. 356.

Antonio Candido, Antônio, *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Itatiaia, 1993, 7ª ed., vol. I e II, p. 344, 383.

Béla Grunberger, *Le narcisisme: essais sur psychanalyse*, Paris, Payot, 1975,

Harold Bloom, *A angústia da influência: uma teoria da poesia*, Rio de Janeiro, Imago, 1991, p. 210.

Luiz Roberto Velloso Cairo, "Araripe Júnior e a construção do nacional na literatura brasileira", *Anais do 5º Congresso da ABRALIC: cânones & contextos*, Rio de Janeiro, 1997, vol. I, p. 497-503 .

Joaquim Norberto de Sousa Silva, *Bosquejo da história da poesia brasileira*, (Org. José Américo Miranda), Belo Horizonte, UFMG, 1997, p. 78.

José Luiz Jobim, *A poética do fundamento: ensaios de teoria e história da literatura,* Niterói, EDUF, 1996, p. 100.

J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabulário da psicanálise*, (Org. Daniel Lagache), São Paulo, Martins Fontes, 1970, 5ª ed., p.364-371.

Letícia Mallard et al., *Historia da literatura: ensaios*, Campinas, UNICAMP, 1995, 2ª ed., p. 179.

Pierre Dessaunt, *Le narcissisme*, Paris, PUF, 1983.

Regina Zilberman, "História literária romântica e o nacionalismo enquanto cânone", *Anais do 5º Congresso da ABRALIC: Cânones & Contextos*, Rio de Janeiro, ABRALIC, 1997, vol. 1, p. 461-468.

Regina Zilberman e Eunice Moreira, O Berço do Cânone: textos fundadores da literatura brasileira, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1998, p. 145-255.

Sílvio Romero, *História da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, José Olympio, Brasília, INL, 1980, vol. 3, 699-1062.

Tomás Antônio Gonzaga, *Marília de Dirceu*, Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Garnier, 1992, p. 236.

_____. *Marília de Dirceu*, (Org. Joaquim Norberto de Sousa Silva), Rio de Janeiro, Garnier, 1862, vol. II, p. 347.

Notas

1. Aluna do curso de Mestrado em Letras na Universidade Federal de Ouro Preto e professora de Literatura Brasileira e Teoria Literária na Universidade Estadual de Montes Claros.

2. CAIRO, 1997: 497

3. *Ibidem*

4. SILVA, 1997: 45

5. *Ibidem*: 28

6. Harold Bloom (1991), em seu texto: "A angústia da influência", ao falar da influência que um poeta vai provocar no seu sucessor nos apresenta seis estágios de "apropriação" ou de "desapropriação" que são: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *demonização*, *askesis* e *apophrades*. Se seguíssemos o pensamento de Harold Bloom sobre os pressupostos de apropriação ou desapropriação para análise do discurso poético de Gonzaga. Teríamos nesse discurso poético um processo de apropriação dos discursos dos poetas clássicos, que pode ser visto como *clinamen*.

7. DESSAUNT, 1983. p.3

8 *ibidem,* p.6

9. *ibidem*, p.6

10. "(...) La reconaissance de soi passe necessairement par celle de l'objet dont la découvert exige l'arrachement de soi-même." In: DESSAUNT, *Op.cit.*: p.6

Memória, história e ficção em
***Viva o povo brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro**

Rita Olivieri-Godet
(Université de Paris 8)

« […] toda compreensão do mundo e da vida
só poderá ser ficcionante, histórica para o passado,
caótica para o presente, utópica para o futuro. »
(José Saramago, 1999)

No seu discurso durante a cerimônia de recebimento do título de Doutor *Honoris Causa* da Universidade de Évora, José Saramago expõe magistralmente o tema antigo e sempre polêmico das relações entre tempo, história e ficção[1]. Da minha leitura desse texto, retomo duas idéias básicas que desenvolverei ao longo deste ensaio. A primeira, citada na epígrafe, o que já denota a minha intenção de glosa, insiste no papel primordial da ficção como forma de conhecimento da realidade : « Com petulância de romancista, escrevi uma vez que a melhor maneira de explicar as coisas ainda é a metáfora, isto é dizer uma coisa por outra »[2]; a segunda diz respeito à historicidade de toda obra literária. Saramago discorda da denominação de « romance histórico » que a crítica atribui a alguns de seus romances, « em nome da evidência de que toda a ficção literária (e, em sentido mais lato, toda a obra de arte), não só é histórica, como não poderia deixar de o ser »[3].

Tentarei discutir o problema a partir da leitura de uma obra específica, *Viva o povo brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro, que problematiza as relações entre história, memória e ficção. Seria a ficção mais real do que o real, mais autêntica do que o discurso da história ? Colocar o problema dessa forma significaria partir do pressuposto da homogeneidade dos discursos literário e histórico, quando sabemos da multiplicidade de relatos divergentes sobre um mesmo tema nos dois campos. De que texto fictício estamos falando ? A que tipo de discurso histórico estamos nos referindo ? De que forma um texto como *Viva o povo brasileiro* reelabora o entrecruzamento entre história, memória e ficção ? Quais são as modalidades de representação da história e de atualização da memória coletiva nesse romance ? Eis as questões que nos ocuparão neste ensaio.

A crítica tem chamado a atenção para a releitura do processo de formação política e sócio-cultural do Brasil realizada por João Ubaldo Ribeiro em *Viva o povo brasileiro*, releitura esta que desmascara a construção de um determinado tipo de discurso histórico exclusivo e excludente[4]. Desde a epígrafe o romance anuncia o seu questionamento sobre a objetividade do fato histórico : « não existem fatos, só histórias ». A versão oficial da história, no romance, é apenas uma versão autoritária e autorizada dos fatos, contrastando com a experiência daqueles que vivem, sofrem e fazem a história, mas que não têm o poder de escrevê-la.

A crítica à noção de fato ou de documento históricos, enquanto dados objetivos e inocentes, não é exclusiva da reelaboração literária, ela tem sido feita pelos próprios historiadores. Jacques Le Goff, por exemplo, reconhece que o fato histórico é objeto de uma construção do historiador, que embora deva sempre buscar a imparcialidade, não pode escapar totalmente à sua subjetividade. Isso porém não significa que Le Goff abandone a noção de verdade histórica nem o objetivo da história enquanto ciência capaz de desmascarar as mistificações. Embora reconheça o caráter de construção narrativa da história, Jacques Le Goff recusa-se a reduzi-la à narrativa : « Mais cette reconnaisance d'une indispensable rhétorique de l'histoire ne doit pas conduire à la négation du caractère scientifique de l'histoire »[5], acrescentando que o historiador não tem a mesma liberdade que o romancista. Desmistificar, descolonizar, democratizar a história « fazer o inventário dos arquivos do silêncio »[6] são objetivos reivindicados por Le Goff. Nessa perspectiva, constatamos que o procedimento de denúncia das falácias da história, adotado pelo escritor João Ubaldo, está muito mais próximo dos objetivos que a história como ciência se impõe do que a epígrafe do romance nos levaria a supor. A história assim concebida e o projeto literário de João Ubaldo, cada um deles resguardando as suas singularidades discursivas, contrapõem-se à unicidade do discurso oficial construído sobre o fato.

Torna-se portanto problemático realizar uma leitura de *Viva o povo brasileiro* como se o romance fizesse o processo da história de uma maneira geral, inclusive porque essa leitura entraria em contradição com o caráter fortemente utópico do livro, acentuado pela personagem emblemática de Maria da Fé, pela evolução ideológica de Patrício Macário, ou pela entrada em cena de uma entidade, a « Irmandade do Povo Brasileiro », que simboliza a luta de resistência travada pelo povo, verdadeiro herói do romance. O que é ressaltado é a crítica ao uso da história, ao uso privativo que dela se faz, em função de interesses de grupos, colocando a nu a maneira como o Estado e as classes dominantes apropriam-se dos fatos para

legitimarem-se no poder. Esta história comprometida com o processo de legitimação de uma nação fundamentada nos interesses da classe mais abastada - a história oficial – é que vai ser alvo da desconstrução do escritor.

O romance toma intencionalmente o referencial histórico da construção da nação brasileira, das origens aos finais dos anos 70 do século XX. Privilegia, no entanto, a inscrição da ação no século XIX, século marcado pela afirmação de um sentimento nacional que alimenta as lutas internas e externas de constituição da nação brasileira. Esse artifício permite que o escritor realize uma análise minuciosa da formação do sentimento nacional, detendo-se nas suas formas de manifestação no seio das elites e do povo. Inscrevendo a ação num contexto de crise, João Ubaldo cria condições para o embate ideológico que será travado dentro de uma perspectiva da luta de classes, num cruzamento das ideologias e dos discursos das elites e do povo. À exceção do segundo capítulo que localiza a ação no século XVII e dos dois últimos que contemplam os dois períodos de ditadura do século XX, todos os outros dezessete capítulos, de um total de vinte, situam a ação no século XIX: as lutas pela independência, o Império, a abolição da escravatura, a República, a guerra do Paraguai, a guerra dos Farrapos, a campanha contra Canudos, todos esses fatos são revistos a partir de um confronto entre o discurso da historiografia tradicional e a versão popular, fundamentada na experiência de vida das personagens.

Discordamos da idéia de que existiria uma « desproporção qualitativa e quantitativa do tratamento do século XX em relação aos segmentos que tratam da colônia e do império »[7]. Na verdade, se desproporção quantitativa existe, ela é apenas aparente. Tanto o capítulo segundo, que discute a violência do processo de aculturação a partir de um questionamento da moral jesuítica da catequese, quanto os dois últimos capítulos que se estruturam em torno da ditadura de Vargas e da ditadura militar completam a representação de uma cronologia histórica como um todo que manifesta, tanto no passado quanto no presente, a permanência de uma estrutura social fundamentada na exploração e na exclusão. Revisitar o passado é uma forma de reintegrá-lo no momento atual, possibilitando dessa maneira o reexame do presente. Uma das leituras possíveis do livro é a do questionamento da ordem autoritária do regime militar que está vivendo seus últimos anos no momento em que João Ubaldo o está escrevendo. Mais uma mudança radical se anuncia no horizonte da história do país e talvez o receio de que esta mudança, mais uma vez, em nada altere a situação de opressão em que se encontra o povo brasileiro, tenha motivado essa narrativa. Se não temos certeza da motivação que está na origem do romance, pelo menos o receio, a que nos referimos, de que o povo seja novamente excluído como sujeito do processo histórico, está inscrito no texto.

Os elementos mais evidentes que possibilitam a leitura do presente sobre dados recriados do passado dizem respeito à reflexão sobre o papel do exército ao longo da história, através principalmente da figuração de uma das personagens principais, o militar de carreira Patrício Macário : a campanha contra o grupo de Maria da Fé, a participação na guerra do Paraguai, suas reflexões sobre a campanha do exército contra Canudos são experiências que interligam o destino individual da personagem com o destino histórico da nação, revelando os conteúdos sociais, históricos e ideológicos da formação do exército brasileiro ainda presentes na atualidade. Outro dado que estabelece uma ligação mais imediata com a realidade dos anos da ditadura é a luta armada travada pela guerrilheira negra Maria da Fé. Esses elementos, embora inseridos no século XIX, projetam no presente as questões centrais do período da ditadura : o poder militar, sua ideologia e as formas de resistência a esse poder. Além da componente militar, a construção de outros personagens que descendem da linhagem de Amleto Ferreira, representante da elite brasileira, coloca em cena as diversas facetas do poder e permite passar em revista o papel do clero, dos intelectuais, dos representantes do poder econômico, projetando esses dados na atualidade. Na verdade o escritor se defronta com o questionamento da origem dos problemas que se perpetuam ao longo do processo de formação e de afirmação da nação brasileira : o fato do modelo identitário das elites brasileiras continuar sendo o do branco colonizador. Este é o eixo que estrutura de maneira unitária a aparente desordem de um texto, que nos seus avanços e recuos no tempo, recusa a ordenação linear das sequências narrativas.

Portanto, se apenas dois capítulos retomam claramente o referencial histórico do século XX, a representação do processo de formação política e sócio-cultural brasileiro permite a reflexão sobre questões cruciais do Brasil moderno, revelando uma percepção da história enquanto um processo em que passado, presente e futuro encontram-se irremediavelmente imbricados[8]. Na narrativa de João Ubaldo reencontramos componentes que condensam simbolicamente esse imbricamento temporal : a canastra da « Irmandade do Povo Brasileiro » que contém os segredos do passado e do futuro e funciona no presente das personagens como um elo identitário ; e a « alminha brasileira », construção simbólica de uma genealogia que corrige o percurso identitário a partir do ponto de vista plural do imaginário popular. Esses elementos que significativamente aparecem juntos na cena apocalíptica final do romance, possibilitam que a narrativa articule a sua dimensão de temporalidade com a irrupção do maravilhoso, alargando as fronteiras da realidade.

Ao privilegiar o referencial histórico do século XIX, retomando as datas significativas para a cronologia da historiografia, Ubaldo as reinterpreta através do conflito entre o dominador e o dominado, figurando a participação do povo no destino da nação, sem perder a perspectiva da atualidade. Para dar conta desse conflito o narrador assume uma multiplicidade de vozes, e de pontos de vista, joga com os diferentes

dialetos sociais, registros diversos de níveis de linguagem, de maneira que cada personagem, a partir da sua fala, está perfeitamente definida no que diz respeito aos referentes culturais do seu grupo social[9]. O antagonismo de classes expressa-se através da linguagem, nos diferentes dialetos representados, fazendo reviver o sistema de noções e valores do grupo : « Se souvenir d'un groupe, c'est bien se mettre à la place du groupe en parlant son langage »[10]. O romance recria a fissura social que se deixa ler na adoção de um modelo de linguagem que reproduz a língua do colonizador, na eleição do alfabetismo como critério de superioridade e na marginalização de uma forma de expressão vinculada ao imaginário popular.

No confronto de vozes duas estratégias básicas são adotadas, quando se trata de demolir o discurso mistificador ou despótico das elites. A primeira diz respeito à paródia e ao escárnio que marcam a distância do narrador em relação à ideologia veiculada por esses discursos. A cena de abertura do romance, situada no ano da independência do Brasil, inaugura esse processo de desconstrução que será uma constante na narrativa. A radicalidade do discurso paródico ridiculariza o mito do herói da independência tal qual ele nos é apresentado nos manuais escolares :

> O povo brasileiro se levantava contra os portugueses e discursos caudalosos ribombavam pelas paredes das igrejas, boticas e salões onde os conspiradores profetizavam a glória da América Austral, fulcro de esplendor, fortuna e abundância. Em toda a parte sagravam-se novos heróis, um a cada dia a cada povoado, às vezes dois ou três, às vezes dúzias, com as notícias de bravuras voando tão rápido quanto as andorinhas que passam o verão na ilha[11].

Mas também é possível que o narrador ceda a palavra à personagem acentuando o caráter dramático da cena que coloca face à face os representantes de classes ou de interesses antagônicos. Lembremo-nos do primeiro diálogo entre Macário e Dafé (capítulo 12, p. 401-403), ou da discussão entre as diferentes concepções do papel do exército entre Macário e Vieira (capítulo 14, p. 461-464), ou ainda da longa discussão que um componente do grupo de Maria Dafé e ela própria travam contra um oficial do exército durante a campanha de Canudos (capítulo 17, p. 561-566), entre vários outros que poderiam ser citados. Nessas cenas não há lugar para a paródia, dramatiza-se o embate ideológico, e a fala das personagens que defendem a perspectiva das classes populares adquire um caráter didático e exemplar.

Um mesmo tema pode ser submetido aos dois tratamentos, o da paródia e o do discurso exemplar. É o que acontece com o motivo da desconstrução do herói. O tratamento paródico da cena de abertura contrasta com a preleção de Zé Popó sobre o tema, enfrentando seu pai como interlocutor. Aqui a dramatização é intermediada pelo narrador que recorrendo ao estilo indireto e indireto livre vai construindo o debate. De volta da guerra do Paraguai Zé Popó é recebido como um herói na ilha de Itaparica. O seu discurso na Câmara Municipal corrige a versão mistificadora e reconstitui a realidade dos fatos :

> João Popó que precisou ser contido para não interromper o filho, não esperou que houvesse reação ao que tinha sido falado e imediatamente perguntou sobre qual era o sentimento que dominava o soldado na hora de combater pela Pátria, ao que Zé Popó respondeu : medo. Mesmo depois de muitas horas de combate, mesmo depois de anos de guerra o que se sentia era medo todas as vezes[12].
>
> Não falava isto por modéstia, que nem sequer considerava uma virtude respeitável, mas por honestidade e porque queria que vissem que não existem homens especiais e que o herói pode ser qualquer um, a depender de onde esteja, do que faça e de como o que faz é interpretado pelos outros[13].

Ambos os recursos são utilizados com o mesmo fim de combater um tipo de concepção da história baseada em mitos individuais. São estilos diversos e extremos, que fazem parte do arcabouço barroco de uma narrativa que explora as imagens antitéticas a todos os níveis. Se observarmos a organização interna dos capítulos nos damos conta que em geral ela obedece à finalidade de contrastar os diferentes pontos de vista defendidos pelos opressores e pelos oprimidos, apresentando alternadamente a versão dos vencidos e dos vencedores. Alternância de discursos que também pode simultaneamente representar uma alternância de épocas e espaços diversos, (como no capítulo XV, em que as três partes se situam na Vila de Itaparica, na Capoeira do Tuntum, e em Lisboa – única referência a um espaço geográfico estrangeiro), o espaço conotando a separação e as divergências identitárias entre os grupos sociais que estão em cena. Em *Viva o povo brasileiro*, o estrangeiro, o *outro* , encontra-se no interior dessa sociedade ; as elites nacionais passam a ocupar o lugar do colonizador.

Essa forma de representar a história da formação social do país coincide com a análise que a filósofa brasileira, Marilena Chauí, faz da constituição da sociedade capitalista. A retomada das idéias defendidas pela filósofa, ajudará a compreender a discussão que João Ubaldo estabelece em *Viva o povo brasileiro*. Chauí salienta o fato de que a constituição dessa sociedade resulta de um movimento de divisão interna em classes que a impossibilita de reconhecer-se como dotada de uma identidade:

> A história é o enigma da ausência da identidade e da presença de uma divisão que foi produzida pela própria sociedade no momento em que ela se produzia como sociedade. A história da sociedade capitalista – pois é dela que se trata – é a história da produção da separação. […] A sociedade não pode se ver em si mesma como dotada de identidade, porque o que ela produz é o que a reproduz, é a divisão interna em classes, e ela se identifica ou com uma das classes ou com outra, mas com as duas ela não pode se identificar. Ora, para que obtivesse a identidade social seria preciso que se identificasse com ambas. Por isso irá promover uma imagem do Estado que se encarrega de aparecer como pólo de identificação social[14].

É esse conflito interno entre dominadores e dominados que João Ubaldo vai realçar na sua releitura do processo de formação da nação brasileira. Do período da colonização à ditadura militar, a narração expõe a imagem de uma nação dilacerada pelo conflito. Não somente em *Viva o povo brasileiro* como também em outros textos, a exemplo do volume de contos *Já podeis da pátria filhos e outras histórias* (1991)[15], reencontramos, como princípio estruturador, a projeção da visão de uma sociedade dividida por interesses de classes antagônicos, o que impede a construção de uma imagem identitária integradora da nação :

> - Isso é a única coisa que faz sentido, é ver a nós mesmos como devemos nos ver e não como vocês querem que nos vejamos. E ver vocês como devemos ver e não como vocês querem que os vejamos. A História de vocês sempre foi de guerra contra o próprio povo de sua nação e aqui mesmo estão agora comandados por um que se celebrizou por mandar fuzilar brasileiros e por ser um assassino. E agora vêm falar de sua República ? Por que não nos falam de comida de terra, de liberdade ? Por que, enquanto hipocritamente libertam os negros, porque não mais precisam deles, criam novos escravos, ajudam a transformar seu país na terra de um povo humilhado e sem voz ? Sua República é um novo embuste, dos muitos que nos perpetraram e perpetrarão, pois não tenho ilusões sobre quem terminará vencendo esta guerra civil de Canudos[16].

A ficção denuncia a relação entre a história escrita e o despotismo do poder. Desvendando o caráter normativo que o pensamento das elites assume, ao se apropriar das representações coletivas para elaborar uma síntese simbólica, o romance denuncia o processo de privatização da história, que na citação acima vem sublinhado pela utilização do possessivo, e de sua subsequente reutilização como elemento simbólico aglutinador : seleção e exclusão seguidas de generalização, assim se ordena um processo que vai impor à comunidade uma verdade que não passa da versão interessada de um grupo.

No vazio de uma história fictícia que alimenta os relatos heróicos dos vencedores, João Ubaldo opera uma ficcionalização da história que desloca o ponto de vista dominante e abre espaço para a pluralidade da memória coletiva. Se é verdade, como observa Lúcia Helena, que « a obra focaliza a História como embate contínuo de uma argumentação discursiva em que vencedores e vencidos tentam inscrever o texto de suas versões »[17], é também verdadeiro o fato de que ela não permanece neutra em relação a essa discussão.

Assim, o que a ficção propõe é uma reposição dos fatos : confrontando as versões oficial e popular, a ficção imprime autenticidade à última e desmoraliza a primeira. É o caso exemplar da história do heroísmo de Perilo Ambrósio desautorizada pelo narrador e pela versão do negro Feliciano. A solidariedade entre o discurso do narrador e o das personagens populares é um recurso utilizado para colocar em evidência a distância que existe entre a imagem que as elites forjam para elas próprias e a sua verdadeira essência, o fosso existente entre o parecer - o que elas dizem ou aparentam ser - e o que elas são na realidade. Enfim, é o próprio discurso da ficção que surge como lugar privilegiado da verdade histórica. É ele que vai autenticar os fatos e os relatos populares sobre os mesmos.

Situando-se no pólo oposto do discurso da história oficial, a ficção contrapõe à unicidade do discurso construído sobre o fato, as múltiplas perspectivas e vozes que resgatam do silêncio os elementos que foram condenados a calar-se e relegados ao esquecimento. Contra a historiografia escrita pelas elites surge uma história viva, que reintegra a memória popular, buscando reativar a expressão de uma memória coletiva que não é unívoca e sim plural.

O romance é um libelo contra a historiografia tradicional e sua cumplicidade com o poder ; posiciona-se contra uma história que silencia, através de uma escrita unificada, o movimento vivo e plural da memória coletiva ; bate-se contra uma história que aprisiona, ao impor o pensamento de um grupo como o pensamento da sociedade como um todo. Ao lado da história escrita, a narrativa integra as configurações memoriais características das camadas populares, abrindo espaço para as manifestações culturais que se mantêm pela tradição oral[18].

Teatro dessa dramatização entre história e memória, o romance de João Ubaldo busca corrigir as representações oficiais da história, reintegrando os elementos da memória coletiva. O « viva » do título do livro tanto pode ser lido como uma exclamação de aplauso que será retomada pelos discursos nacionalistas e revolucionários que a narrativa integra, em situações e sentidos diversos, como também enuncia os

sentidos expressos pelo verbo viver, « existir », « perdurar », « passar à posteridade » : viva o povo brasileiro. O título guarda a ambiguidade dos discursos sobre o povo brasileiro que a narrativa revisitará. O ato de narrar constitui-se assim numa busca do sentido da nação, problemática que atravessa toda a obra de João Ubaldo Ribeiro, desde o seu primeiro romance, *Setembro não tem sentido*, originalmente intitulado *A Semana da pátria*[19]. Ao traduzir *Viva o povo brasileiro* para o inglês, João Ubaldo preteriu uma solução de tradução literal por um título que denota a vitalidade da memória como garantia do processo de transmissão de saberes de uma comunidade : *An invincible memory*[20]. Este título acentua a força da reprodução do imaginário popular através do tempo, e alude mais claramente à noção de conflito, a partir da qual o romance se constrói.

O romance busca reviver os aspectos mais diversos do imaginário popular, livre dos preconceitos que o silenciam. *Viva o povo brasileiro* vai eleger como forma privilegiada de caracterização do imaginário popular brasileiro uma dominante étnica de origem africana, recriando manifestações próprias das sociedades primitivas e sem escrita : os mitos de origem, as genealogias, as práticas religiosas, os rituais de magia, as lendas, os saberes considerados como segredos, todos esses componentes estão presentes no romance. Daí a importância de personagens como Dadinha (capítulo 3), velha matriarca cuja autoridade emana da sua longevidade e experiência, representante da sabedoria popular, guardiã da memória e das tradições de seu povo. Esta velha contadora de histórias permite fazer a ligação entre o presente e o passado do grupo, mantendo a sua coesão. A fala de Dadinha é marcada pela modalidade do saber. Mas, ao contrário da retórica vazia e grandiloquente das elites, a sabedoria popular se manifesta através de uma linguagem lúdica que confere ao discurso de Dadinha um caráter infantil, evocando uma pureza simbólica. É o seu discurso que explica o mito da origem em que todos se reconhecem e que possibilita a preservação da identidade do grupo. A memória cultural é a herança preciosa que Dadinha lega ao seu povo :

> « Compreenderam então que Dadinha ia mesmo morrer e se ajeitaram para aprender tudo o que pudessem e não envergonhá-la na hora da partida […] »[21]

A personagem de Dadinha, evoca uma das possibilidades de resistência à cultura hegemônica, aquela que se organiza em torno da manutenção das crenças religiosas e dos valores culturais. Dadinha inaugura uma linhagem de mulheres que será perpetuada nas figuras das personagens Rufina e Rita Popó, feiticeiras, sacerdotisas, mães-de-santo, mulheres negras, portadoras de um duplo estigma, o do sexo e o da etnia, mas que assumem um papel de liderança na sua comunidade. Assim, o romance projeta no tempo a « invencível memória » popular, transmitida pelos ritos religiosos, ou por relatos que revelam um modo particular de recriar a realidade, incorporando a fantasia e o maravilhoso - como as histórias do cego Faustino - ou ainda por relatos fundamentados na experiência de vida das personagens. Todos esses relatos mantêm viva a herança cultural de uma comunidade.

Outra forma de resistência ao poder hegemônico é a da luta armada em prol da liberdade, encarnada pela « Irmandade do Povo Brasileiro » e por Maria da Fé. Aqui também temos a idéia de continuidade e de persistência da luta, realçadas pela transformação da « Irmandade » e de Maria da Fé em alegorias da liberdade. Todas essas formas se complementam e se interpenetram na batalha que enfrentam ao longo do tempo para não serem eliminadas. Há ainda a resistência pela astúcia, pela dissimulação, pela esperteza, representada pela personagem do negro Leléu :

> Esta terra é dos donos, dos senhores, dos ricos, dos poderosos, e o que a gente tem de fazer é se dar bem com eles, é tirar o proveito que puder, é trabalhar e ser sabido, é compreender que certas coisas que não parecem trabalho são trabalho, essa é que é a vida do pobre, minha filha, não te iluda. E, com sorte e muito trabalho, a pessoa sobe na vida, melhora um pouco de situação, mas povo é povo, senhor é senhor ! Senhor é povo ? Vai perguntar a um se ele é povo ! Se fosse povo, não era senhor[22].

A personagem do negro Leléu tem plena consciência das leis que regem uma sociedade fortemente estratificada. Na verdade ele descreve essa sociedade segundo um modelo feudal, uma sociedade de castas, imutável, que não oferece nenhuma possibilidade de ascensão social. Modelo este que ele considera como fazendo parte da ordem natural das coisas. Daí resulta o seu comportamento passivo, a sua descrença na possibilidade de qualquer mudança, em oposição à proposta revolucionária de Maria da Fé. Mas de acordo com sua visão, o seu comportamento é também uma forma de resistir, de sobreviver e de se afirmar, mesmo que seja dentro dos limites impostos pela ordem social.

Dessa forma, o romance dá lugar a uma representação variada dos pontos de vista das classes populares. Este é um dos aspectos da composição do texto que lhe confere autenticidade, pois o autor consegue recriar a diversidade de perspectivas que caracterizam a vivência da história pelas classes populares sem correr o risco, assinalado por Lukacs, de substituí-la pela concepção que o próprio escritor tem dos problemas da vida popular. Analisando o modo de figuração do romance histórico moderno, Georges Lukacs identifica dois grandes perigos que comprometem a sua composição : o primeiro diz respeito à ausência de ligação entre o destino pessoal e o destino socio-histórico das personagens ; o segundo concerne a

tendência à intelectualização da experiência histórica, que corresponderia à figuração de destinos populares, do ponto de vista do autor e não do povo[23]. *Viva o povo brasileiro* tem o mérito de evitar esses dois perigos e ainda um terceiro, ao qual nosso filósofo não consegue se furtar, o que diz respeito a uma concepção realista das relações entre história e literatura, em que esta última fica reduzida a uma forma de espelho da « vida real do povo » inserido num período histórico concreto.

Viva o povo brasileiro extrapola os limites da representação realista, através de uma escritura inventiva que vai além da expressão de um sentido pré-existente. Ao proceder ao questionamento da história factual e à denúncia da ficcionalização manipulatória do fato, através da subversão paródica da historiografia oficial, o texto proporciona simultaneamente a integração do imaginário popular, rico e plural, como ponto de partida para a atualização da memória coletiva. Para além do diálogo com as fontes populares, *Viva o povo brasileiro* tem o mérito de instaurar um intenso diálogo intertextual com a tradição literária brasileira (mas não exclusivamente) apontando, através deste diálogo, o seu lugar nessa tradição[24]. O vigor da obra de João Ubaldo, escritor que reúne as qualidades de erudito e de grande contador de estórias, talvez possa ser explicado pela consciência que esta obra manifesta de ser um texto sobre textos. E se ao final do nosso percurso de leitura, a obra não nos parece mais real do que o real, pelo menos ela nos fala de um real mais plausível e reintegra a utopia como mola propulsora do processo de transformação histórico-social da sociedade :

> Ninguém olhou para cima e assim ninguém viu, no meio do temporal, O Espírito do Homem, erradio mas cheio de utopia, vagando sobre as águas sem luz da grande baía[25].

O final da narrativa remete curiosamente a essa outra história (estória ?) que nos contaram sobre um herói nacional sem nenhum caráter. Mas enquanto Macunaíma renuncia à aventura humana e se refugia no espaço mítico, no romance de João Ubaldo, as alminhas brasileiras estão « decididas a voltar para lutar ». Prova de que para o autor, assim como para Saramago, a « História […] ainda nem sequer começou »[26].

Notas

1. José Saramago, « O tempo e a história », *Jornal de Letras*, quarta-feira, 27 de janeiro de 1999, p. 5.

2. ibid.

3. ibid.

4. Entre os vários ensaios escritos sobre o assunto, gostaria de destacar os que seguem que direta ou indiretamente embasam nossa leitura : Eneida Leal Cunha, « O imaginário brasileiro : entre a genealogia e a história », *Estampas do imaginário : literatura, cultura, história e identidade* (Tese de doutorado, Rio de Janeiro, PUC, 1993, cap. de tese, pp . 148-217 ; Lucia Helena, « A narrativa de fundação : *Iracema*, *Macunaíma* e *Viva o povo brasileiro* » , *Letras* 1, (Universidade Federal de Santa Maria-RS, 1991) 80-94 ; Zilá Bernd, « João Ubaldo Ribeiro, *Vive le peuple brésilien* », *Littérature brésilienne et identité nationale*, Paris l'Harmattan, 1995, pp.88-113 ; Magdelaine Ribeiro, « Peuple et patrie dans *Vive le peuple brésilien* » , *Quinzaine Littéraire* 763, (Paris, 01-15/06/1999) 10-11.

5. Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Gallimard / Folio, 1988, p 203.

6. «[…] il faut, je crois, aller plus loin, questionner la documentation historique sur les lacunes, s'interroger sur les oublis, les trous, les blancs de l'histoire. Il faut faire l'inventaire des archives du silence. Et faire l'histoire à partir des documents et des absences de documents », ibid., p. 302.

7. Lucia Helena, op. cit. p. 92.

8. Saramago acentua este imbricamento temporal, através de perguntas que colocam em dúvida a validade do critério da cronologia, fundamento da história factual : « Em que data começou então a actualidade ? A que horas começou o presente ? Quando em que minuto do tempo futuro, o que hoje é tempo actual irá ser transformado em tempo passado ? » , José Saramago, op. cit.

9. No excelente e pioneiro ensaio da professora Rosa Virgínia Mattos e Silva, « Viva o povo brasileiro ! E a língua portuguesa ! », a autora usa a imagem de uma « sinfonia linguística »

para referir-se ao trabalho de recriação dos dialetos que João Ubaldo realiza nesse romance. Retomo a noção de dialeto explicitada neste artigo : « (uso dialeto na acepção de qualquer variante social, local temporal, estilística de uma invariante « língua », que está na base de qualquer dos dialetos) ». In : *Quinto Império. Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa* 1, (Salvador-Bahia, 1986) 131-134.

10. Gérard Namer, *Mémoire et société*, Méridiens / Klincksieck, 1987, p.130.

11. João Ubaldo Ribeiro, *Viva o povo brasileiro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 10. (De agora em diante, usarei a sigla VPB para me referir à esta obra).

12. VPB, p. 481.

13. VPB, p. 482.

14. Marilena Chauí, Seminário na Funarte – 1980 – « Sobre o conceito de história e obra », texto datilografado.

15. Sobre esse assunto, ver nosso ensaio intitulado *Stratégies narratives et identité(s) culturelle(s) dans les contes de João Ubaldo Ribeiro*, in Cahier n° 7 du CREPAL - Centre de recherche sur les pays lusophones de la Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Anne-Marie Quint, publicação prevista para junho de 2000.

16. VPB, p. 565.

17. Lucia Helena, op. cit., p. 91.

18. No seu ensaio « Da alegria e da angústia de diluir fronteiras : o romance histórico hoje na América Latina », Vera F. De Figueiredo faz uma caracterização do romance histórico de resistência que corresponde aos princípios básicos que conduzem a releitura do passado em *Viva o povo brasileiro* : « O romance histórico de resistência voltou-se contra a visão universalizante da história segundo um paradigma ocidental, denunciando as falácias desse discurso tido como científico, mas, ao tentar criar uma outra história, se contrapondo à versão oficial, revelou também de certa forma, uma crença na história, não mais como verdade única mas como conflito de versões no qual cabe afirmar a visão dos vencidos. Ao travar uma luta contra o esquecimento promovido pelo poder e fazer emergir os aspectos do passado que haviam sido silenciados pelas representações oficiais, é ainda a história que sai engrandecida – mas outra história, que uma vez resgatada, tem em si um potencial utópico. » In : 5° Congresso da Abralic – ANAIS v.1 « Cânones e contextos » - UFRJ, 1996, p. 479-486.

19. Depoimento do jornalista e escritor baiano Guido Guerra sobre a obra de João Ubaldo Ribeiro : « A literatura esperaria o ano de 1967 para sua estréia com *Setembro não tem sentido*, originalmente *A semana da pátria* : a alteração do título correu por conta do editor José Álvaro, naturalmente com a anuência do autor. » *A Tarde Cultural*, Salvador, 30 de ourtubro de 1993, p. 3.

20. Sobre as questões relacionadas com a tradução do romance pelo autor para o inglês, sugiro a leitura do ensaio de Robert Meyers, « Translating history and self-translation : João Ubaldo Ribeiro's *Viva o povo brasileiro* », *Brasil / Brazil* 12 (PUCRS / Brown University, 1994) 29-38.

21. VPB , p. 72.

22. VPB, p. 373.

23. Ver Georges Lukacs, « Caractère populaire et esprit authentique de l'histoire », *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965, p. 321-343.

24. O ensaio de Eneida Leal Cunha, aqui citado, chama a atenção para o caráter intertextual da obra de Ubaldo, sublinhando as principais fontes coloniais, românticas e modernas com as quais o texto dialoga.

25. VPB, p. 673.

26. José saramago, op. cit.

,/tr>

Memórias póstumas de brás cubas e o hipertexto

Maria Rosa Duarte de Oliveira
PUCSP

> Flotilhas dispersas e dançantes de arcas abrigando a precariedade de um sentido problemático, reflexos desordenados de um grande todo fugaz, evanescente, conectadas ao universo, as comunidades virtuais constróem e dissolvem perpetuamente suas micrototalidades dinâmicas, emergentes, imergentes, à deriva entre as correntes turbilhonantes do novo Dilúvio. Eis o ciberespaço, o pulular de suas comunidades, o matagal espesso de suas obras. Sua principal operação é conectar no espaço, construir e estender os risomas do sentido [Lévy, P. "Uma ramada de neurônios" , *Folha de S. Paulo* 15/11/1998.].

Essa imagem do livro como um pequena arca condensada de sentidos virtuais, precários e problemáticos e que flutua em colisões multiespaciais e temporais pelo matagal da história do homem e de seus produtos culturais como a literatura, por exemplo, é, também, uma imagem apropriada para traduzir o livro eletrônico, feito de conexões e nós e cuja principal operação é "conectar no espaço, de forma a construir e estender os risomas do sentido", numa vasta rede hipertextual em crescimento contínuo.

Talvez seja esse, também, o diagrama que mantém vivos os clássicos, aqueles livros que "chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram" (Calvino,1995, 11). Ou seja, um clássico perdura porque instaura uma rede hipertextual entre todos os textos culturais, literários e não-literários, que nele estão condensados e todos aqueles que ainda poderão a vir encontrar nele um espaço para conexões futuras. Nesse sentido, a sua eterna juventude consistiria em ser um sistema aberto, não linear, paradoxal e complexo, feito mais de virtualidades de conectores multiespaciais e temporais do que de preenchimentos e de conteúdos "datados".

Parece ir nessa direção um trabalho recente como o de Isabelle Tournier que pretende demonstrar, através da tradução digital da obra de Balzac para CD-ROM, a raiz hipertextual de seu projeto literário da *Comédia Humana,* que ela classifica como "um grande painel textual da sociedade francesa" (*Folha de S.Paulo* 16/05/1999, 5).

Interessante é ver que a interface digital e tecnológica opera como uma instância de mediação do literário, revelando o diagrama hipertextual, que, provavelmente, subjaz não apenas ao projeto literário de Balzac, mas ao de qualquer clássico. Pense-se na *Bíblia*, na *Divina Comédia*, no *D. Quixote*, em *Madame Bovary*, em *Bouvard e Pécuchet* com seu *Dicionário de idéias feitas*, em *Un coup de dés* de Mallarmé , no *Ulysses* de Joyce e em tantos outros. No Brasil, é o caso de Machado de Assis, especialmente em uma de suas obras-primas - *Memórias Póstumas de Brás Cubas* - que tematiza e iconiza a própria memória [hiper]textual. Tal é o escopo principal deste trabalho.

Memórias póstumas serão um (hiper) romance?

É nosso objetivo aqui refletir sobre uma estrutura literária que Ítalo Calvino chama de hiper-romance (Calvino,1990,134) por sua especial atração para a multiplicidade geradora, simultaneamente, de caos e ordem.

É esse corpo assimétrico, no qual a regra é a flutuação e a turbulência de caminhos permutacionais, que Machado de Assis (1839-1908), já em 1881, oferecia ao leitor brasileiro em suas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicadas em capítulos na Revista Brasileira em 1880 e, só posteriormente, em livro. Estranhamento dentro de uma literatura realista pautada pela causalidade dos sistemas reversíveis, equilibrados e deterministas.

Com efeito, desde o seu não (ou quase) início, defrontamo-nos com uma anti-dedicatória ao verme-leitor cuja roedura (visual e sonora) anuncia um determinado modo de ler: aquele que recorta, cola, insere, encaixa, inverte, retorna e salta. Operações que a escritura memorialista exige da leitura e do leitor, que já não pode mais folhear o livro num ritmo seqüencial página a página. É preciso operar por associações que traçam "nós" e "corredores" entre regiões, desde as mais próximas até as mais distantes da escritura (capítulos e trechos de capítulos).

E foi justamente essa capacidade plástica e dinâmica de uma escritura memorialista em contínua mutação, através de módulos intercambiáveis em nível do micro e do macrotexto (Oliveira, 1975), que nos conduziu à hipótese de que lá havia uma estrutura hipertextual latente, capaz de crescer em complexidade e vigor se fosse resignificada pelo mapa de navegação multidirecional e interativo do hipertexto de computador.

Falar em interatividade aqui, implica em algo mais do que cumplicidade e co-autoria leitor-texto; trata-se de uma exploração real, em tempo presente, de um código-programa. É preciso explorar os limites e potencialidades desse hiper-livro, feito de *links* múltiplos, que traçam vias permutacionais pelas quais é possível navegar.

A leitura hipertextual implica, pois, em pensamento não-linear, à semelhança das redes neuronais, cuja dinâmica pauta-se pela efemeridade das ligações, sempre em trânsito numa organização onde o centro está em todos os lugares e em lugar nenhum. Nada melhor, portanto, do que uma estrutura instável e porosa como essa para traduzir *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, onde **memória,** ao invés de informação para ser conservada, deve ser uso efetivo e produtor de novas associações (*links*), em crescimento e complexidade crescentes.

O paliptexto da memória

Reler hoje *Memórias Póstumas* é inscrever-se, também, nesse percurso arrebatador do tempo em sua irreversibilidade, de modo a poder reconstruí-las, em sua diferença, a partir de uma outra mídia: o hipertexto de computador.

Em *Memórias* não há a possibilidade de "unir as duas pontas da vida", como percebe o narrador- casmurro, a não ser pela criação de uma escritura que seja, ao mesmo tempo, lacuna e preenchimento. Pela **letra** é possível cria uma forma mais complexa e paradoxal, onde os opostos (fim-começo; defunto-autor; campa-berço, etc) possam conviver.

Nessa escritura memorialista, aparentes repetições e recorrências apresentam, na verdade, sutis variações que invertem, negam e substituem, provocando desvios e novos encaixes naquele que seria o seu passado: a palavra, o ritmo, a imagem, a metáfora, o capítulo, a personagem, a alusão, ou qualquer outro tipo de texto anterior.

O **roer** é uma "entrada" fundamental para a "busca" dentro de cada capítulo, estando presente desde a menor partícula (palavra/ não palavra) até a maior (os títulos e os capítulos).

É justamente o caminho ziguezagueante dessa ação de roedura - que volta à palavra, à frase, à comparação ou, simplesmente, à suspensão reticenciosa (o passado), para logo a seguir se projetar para a frente (o futuro) numa outra forma de se redizer- o elemento materializador do próprio movimento do **verme** em sua ação paradoxal de destruir e reconstruir o corpo do texto, do livro e do defunto- autor Brás Cubas.

O mesmo verme que rói é também o agente transformador da matéria em outro nível de energia. Minúsculo caminhar e, no entanto, tão significativo, pois só a ele cabe a tarefa de dar vida a um morto, que é o que seria um livro numa prateleira, sem que fosse tocado pelo olhar e pela atenção do leitor (Borges, 1985, 11).

Por isso, nesse **verme**, que também carrega em seu corpo seu igual - o leitor - concentra-se a atividade de leitura e de escritura ruminativa (o roer), bem como o processo associativo da memória, também ele uma "mordida" que se dá em algum lugar do passado (a escritura que é vida) e que retorna, digerido e transformado, para o presente do discurso memorialista, ao mesmo tempo em que é um novo "nó" passível de bifurcações futuras no fluxo de signos- pensamentos.

Ir e vir, saltar, avançar, recortar e colar são movimentos constantes no andamento narrativo, cuja força motriz está na associação memorialista presentificada no discurso , ponto de sincronicidade entre passado e futuro. O tempo-espaço instaura uma geometria não euclidiana, que vai na contramão da linearidade, de modo que é o discurso da edição mais atual que, irreversivelmente, rói, digere, corrige e transforma, tal qual um verme – editor-leitor, a edição passada. Retorna-se ao passado não para repeti-lo, mas para devorá-lo e integrá-lo na vida, continuamente em metamorfose, do tempo agora "destas *Memórias Póstumas"* .

Caminhar por esta escritura memorialista é penetrar em planos de memória, uns mais vívidos que outros, de tal forma que a melhor imagem seria a de um *palimpsesto*, cuja escritura guarda uma outra, que guarda uma outra, e assim, concentricamente, leva-nos para uma escavação arqueológica, amplificada em múltiplas direções, por entre camadas de consciência, de discursos e de vozes ancestrais, que ecoam nessa verdadeira "caixa de Pandora".

Penetrar nesse *palimptexto* torna-se uma aventura de navegação, cujo acesso se faz pela capacidade mnemônica, acionada por, no mínimo, 5 rotas associativas:

1. O plano das lembranças do narrador- defunto, leitor de seu duplo Brás Cubas. cap. II "Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais [...] estas três palavras: Emplasto Brás Cubas" (Assis, 1975,101).

2. O plano das lembranças de uma palavra em outra, no interior de um capítulo. cap. V "Tinha então 54 anos; era uma **ruína,** uma i**mponente ruína**"(Assis,1975,105).

3.O plano das lembranças de um capítulo em outro.

Cada capítulo é uma cápsula interdependente que condensa o todo. São blocos textuais móveis e paratáticos que lembram o modelo hipertextual. É a leitura ou a navegação que construirá a(s) linha(s), no decorrer do itinerário, por meio da conexão dos *links* (palavras, frases, personagens, cenas, alusões, etc.) que permitem a cada leitor a escolha de seu próprio centro de experimentação, à semelhança de um sistema hipertextual (Landow, 1992,13). O sistema opera, portanto, como uma caixa de ressonância, que ecoa em outras, num movimento para trás e para a frente, recuperando a roedura do **verme** e das associações mnemônicas. Alguns exemplos disso:

O **cap. I** "Óbito do autor" e sua lembrança no **cap. X "**Naquele dia", quando se dá o (re)nascimento de Brás Cubas; o **cap. VII** "O Delírio", módulo textual cuja memória se inscreve em , no mínimo, 73 dos 160 capítulos do livro; um pequeno exemplo disso é o "acerbo, curioso" e paradoxal espetáculo da "história do homem e da terra", que Pandora descortina para Brás Cubas e cuja lembrança é acionada no **cap. LI** "E a boa dama sacou um espelho e abriu-mo diante dos olhos. Vi a meia dobra multiplicando-se por si mesma – ser dez, depois trinta – depois quinhentas"(Assis, 1975, 181).

4. O plano das lembranças de outros textos inscritos e roídos no tecido das *Memórias*.

Aqui a navegação atinge espaços e tempos múltiplos, trazendo textos e personagens desde tempos imemoriais e míticos (de Pandora ao Gênesis bíblico), até a história, a filosofia, a literatura, o teatro, a política e a ciência do século XIX, à semelhança de uma enciclopédia.

No entanto, e aí está a diferença que é tudo, aqui os verbetes estão roídos, vale dizer, alterados por imperceptíveis desvios (inversões, acréscimos, supressões, substituições), que esse sagaz defunto-autor imprime ao passado por meio do ato presente de (re)ler, (re)escrever e (re)l*inkar*. Alguns exemplos:

cap. XXXIII "Acrescentei um versículo ao Evangelho: _ Bem-aventurados os que não descem, porque deles é o primeiro beijo das moças"(Assis, 1975,161).

cap. XXVII "Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim"(Assis, 1975, 152).

5. O plano das lembranças de outras obras de M. de Assis inscritas e roídas no tecido das *Memórias.*

Nessa camada memorialista, *Memórias Póstumas* pode ser vista como um núcleo gerador e interativo que navega, para trás e para frente, por outras obras de Machado de Assis. É o caso, por exemplo, da personagem Guiomar de *A Mão e a Luva* (1874), cujos atributos de autocontrole e dissimulação acionam as lembranças de Virgília e de Capitu. Outros exemplos ainda são:

- cap. CLIII "O Alienista", que ativa a memória "futura" do conto "O Alienista" (*Papéis Avulsos*, 1882) e do próprio *Quincas Borba*;

- as novas edições de narradores memorialistas, de Bentinho ao Aires do Memorial;

- Pandora, que do **cap.VII** do Delírio, retorna, mais uma vez, no **cap. VII** de *D. Casmurro*, ou ainda Virgília que tem em Capitu uma nova edição, revista e ampliada.

Nesta altura, já não é mais possível falar de interatividade no sentido de uma parceria autor – leitor em termos de livro impresso, na medida que estaremos diante de um verdadeiro espetáculo de hipermídia. Nele, o navegante só sabe aquilo que se faz navegando; não há um ponto fixo a ser alcançado e é possível que se chegue a regiões inexploradas, onde nem ao menos se imaginava chegar.

Sob o signo do deslocamento, essa estranha enciclopédia memorialista, ao ser recolhida pela tecnologia digital, irá alimentar fluxos de hipertextos, redimensionando e potencializando o legado de suas edições. Entre o clássico e o digital, *Memórias Póstumas* terá por meta principal a conexão no espaço- tempo, construindo e expandindo os risomas do sentido ao entrar no novo milênio.

Referências Bibliográficas

Assis, Joaquim Maria Machado de (1975).*Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL.

Borges, Jorge Luis (1985). *Cinco visões pessoais*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília.

Calvino, Italo (1990). *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1995). *Por Que Ler Os Clássicos*. S.Paulo. Companhia das Letras.

Landow, George P. (1992). *The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Oliveira, Maria Rosa Duarte de (1975). *A Escritura Semiótica de Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Tese de Mestrado, PUCSP (inédita).

Micro-história e narrativa: o "ciclo dos romances de crime" de Sonia Coutinho

Luiza Lobo
UFRJ

"Romance de crime" é o novo gênero criado por Sonia Coutinho para dar continuidade a sua carreira literária, que era apenas de contista até a década de 1990 (mais precisamente, 1989), quando publica seus três romances. São eles *Atire em Sofia* (1989)[1], *O caso Alice* (1991)[2] e *Os seios de Pandora, uma aventura de Dora Diamante* (1998)[3]. A escritora baiana radicada no Rio de Janeiro se voltara para o conto intimista e psicológico, ligado ao fluxo de consciência, como nas antologias *Nascimento de uma mulher*[4], *Uma certa felicidade*[5], *Os venenos de Lucrécia*[6]*. O último verão de Copacabana*[7], associando-o a uma redescoberta da negritude africana da Bahia natal em *O jogo de Ifá*[8]. Seria curioso ouvir a própria escritora sobre o gênero policial, que é bastante próximo do romance de crime, em seu ensaio *Rainhas do crime, ótica feminina no romance policial*[9]. Ela define seu próprio estilo, como se fosse seu alter-ego, mas ambas, ensaísta e ficcionista, são máscaras ou *personae* de sua enunciação numa constante busca existencial. Nesse ensaio ela aponta a importância da novela de crime no pós-modernismo por ocupar um espaço aberto entre os pólos da cultura erudita, a alta literatura e a cultura de massa. Lembra a relação existente entre a novela de detetive e o "festejo" do Carnaval, que canaliza a expressão da "cultura oposicionista dos oprimidos" (Coutinho, 1994, 14), enquanto cultura do riso, tema desenvolvido por Mikhail Bakhtin a respeito de Rabelais[10]. A Sonia Coutinho interessa o gênero ora desenvolvido pelas mulheres, principalmente nos Estados Unidos no atual período do pós-modernismo, pelo seu caráter de infração ao cânone (Coutinho, 1994, 14):

Enquanto a cultura de massa é revista, o próprio policial passa por uma desconstrução, trocando modelos rigidamente masculinos por uma abordagem feminina ou feminista, através dos romances de uma nova safra de autoras, notadamente as criadoras das detetives de saias.

Sonia Coutinho reexamina a medida dessa sublevação feminista em relação ao gênero da novela de detetive, por exemplo, ao rediscutir sua gênese. Seu início foi tradicionalmente atribuído a Edgar Allan Poe ("O duplo assassinato na rua Morgue", 1841, "O mistério de Marie Roget", 1843, e "A carta roubada", 1844, de *Histórias extraordinárias*, 1840-1846), onde atua o famoso detetive Auguste Dupin, e ao autor escocês Conan Doyle, com sua série de romances e contos protagonizados pelo clássico detetive que protagonizou a série *Aventuras de Sherlock Holmes* (1889-1926). Sonia Coutinho vai retroagir a origem do gênero até o romance gótico feminino, cultivado no século XVIII. Nesse momento, surge o romance da inglesa Ann Radcliffe*, Mistérios de Udolfo*, seguido de *Frankenstein*, de Mary Shelley, no século XIX. (Há, também, de Jane Austen, uma paródia do romance gótico intitulado *Northanger Abbey* [*A abadia de Northanger*], 1818).

O aspecto mais importante dessa pequena revolução no gênero de novelas de detetive pós-modernas, segundo a ensaísta, é a utilização da ótica descentrada e descontextualizada em relação aos modelos masculinos. Assim, este novo tipo de novela rompe com a figura patriarcal e controladora do detetive, no policial clássico (Coutinho, 1994, 20):

O que se observa no novo policial feminino – ainda dentro dos parâmetros do pós-modernismo – é, ainda, o desaparecimento da figura central – o detetive – representando a autoridade moral, uma inteligência controladora capaz de explicar tudo que, no início, parecia inexplicável. A detetive feminina trabalha em constante diálogo com outras personagens, em situação de "oposição" (off-centro, ex-cêntrica).

Em seguida, Sonia Coutinho justifica por que as escritoras norte-americanas têm procurado se colocar na perspectiva da renovação do cânone e escolhido a novela de detetive como uma nova forma de expressão, uma vez que esta, em princípio, segue o modelo rígido da literatura de cultura de massa, sempre de cunho estereotipado, visando a sua melhor divulgação e compreensão: "Também a idéia de uma mulher na direção dos acontecimentos, em especial uma mulher voltada para ideais da lei e da ordem, não combina com as expectativas tradicionais" (Coutinho, 1994, 21). Assim, o que atrai essas autoras é o desafio da infração ao cânone do gênero. Em contradição com este movimento de rebeldia, há uma atração inelutável (e *kitsch*, poderíamos dizer?), na cultura de massa, por modelos de vampiros, deusas, mito heróicos (Coutinho, 1993, cap. 13, 89-92), alguma coisa misteriosa, fantasiosa e cara às mulheres, que se dedicam, de um modo geral, a uma ficção que aprofunda o plano do imaginário.

Tal interesse é compartilhado pela Sonia Coutinho romancista, quando faz referências a deusas e divindades, seja do universo africano (Coutinho, 1980, a Ifá, capítulo 37; 1989, 17, a Oiá ou Iansã, ou o capítulo II, "Lágrimas de Iansã"), seja do universo grego, as harpias, em *Atire em Sofia* (Coutinho, 1989, 33;

a Lilith, 12, 15; a Lilith e às deusas hebraicas, 177-178), bem como aos mitos da cultura cinematográfica e de massa, como nas artistas de cinema em *O último verão de Copacabana* (Coutinho, 1985) e em *Atire em Sofia* (1989, 25 (jazz); cinema, Bogart, 91-93), ao rock em *O caso Alice* (1991, Billie Holliday, 10; Elvis e. rock, 139; ao cinema, com Alain Delon, 117, e Marilyn Monroe, 81, 139, 153). Além disso, tanto em *O caso Alice* quanto em *Os seios de Pandora* as personagens recorrem a cartas de tarô (1991, 116), magia, jogo de búzios (Coutinho, 1998) o jogo de Ifá, o deus africano, com búzios (Coutinho, 1980) e a clarividência e previsão (Coutinho, 1991, 10).

Sonia Coutinho reconstitui o pequeno panteão de autoras que, no Brasil, até hoje se dedicaram ao gênero policial: Lúcia Machado de Almeida, com *O escaravelho do diabo* (1956), Rachel e Diná Silveira de Queiroz, colaborando no romance *O mistério dos MM*, junto com Lúcio Cardoso, Herberto Sales, Jorge Amado, José Condé, Guimarães Rosa e Antonio Calado, na década de 1920, para a revista *O Cruzeiro*; décadas mais tarde, na revista Mistério Magazine, de Ellery Queen, Nadja Bandeira, em 1971, Vilma Guimarães Rosa, Inês Paese, Clecy G. de Freitas. Escrevendo um livro policial infantil, Clarice Lispector, com *O mistério do coelho pensante*. Maria Alice Barroso publicou o conhecido romance *Quem matou Pacífico* (1969) (Ver Coutinho, 1994, 113).

Dadas as características do romance de crime norte-americano pós-moderno e o tipo de narrativa até aqui pouco praticada no Brasil cabe-nos perguntar em que linhagem se inserem as personagens de Sonia Coutinho em suas próprias novelas de crime. Quem são Sofia, Alice e Tessa Laureano (Coutinho, 1998), protagonistas dos três romances em pauta? Noutros termos, em face do universo de revolta que se constata nas inovações do cânone do gênero, como se explica que as protagonistas mulheres brasileiras não sejam também policiais, fortes, ousadas e aventureiras que a autora aponta na novela de detetive norte-americana, que desvendam o crime, mas as vítimas de homens maníacos, perigosos e perseguidores? (O tio Max de Alice em *O caso Alice* (Coutinho, 1991, 105), assemelha-se ao tio da ex-miss Brasil Laura Luedi, que se suicida em *Atire em Sofia* (Coutinho, 1989, 75), pois ambos abusam sexualmente das personagens em criança; ou o traficante boliviano Juan, com quem Alice se envolve, em *O caso Alice* (Coutinho, 1991, 142, 158). Por que os homens são sempre perseguidores, enquanto as protagonistas são mulheres sempre assassinadas, que não conseguem assumir o papel de liderança e independência, como as profissionais do crime do modelo de novela de detetive das autoras norte-americanas?

No início da vida das suas protagonistas, a autora nos mostra que eram mulheres independentes, aventureiras, jornalistas e intelectuais: Sofia do Rosário escreve um livro (Coutinho, 1989, 180), foi pintora e atriz (Coutinho, 1989, 15); Alice Dumar é professora, e confessa desejar ser escritora (Coutinho, 1991, 15), enquanto Dora Diamante é jornalista (Coutinho, 1998, 12) e Tessa Laureano deixa cartas. Todas deixam algum tipo de grafia que expressa o corpo, quando muitas vezes a voz tem de calar – como nos ensina Hélène Cixous, em "Le rire de la Meduse"[11]. Pois a morte muitas vezes espreita esta ousadia, na primeira esquina. Mas Alice, por exemplo, já aparece como morta, desde a primeira página da narrativa, como nos revela a voz narradora que reproduz os pensamentos de seu vizinho de apartamento (Coutinho, 1991, 10):

Uma tarde, naquele período, vi urubus voando por cima da Lagoa, enormes urubus que traçavam círculos no céu, cada vez mais estreitos e mais baixos, como se tivessem visto qualquer coisa na água e descessem em direção a ela, lenta mas implacavelmente. Que tipo de carniça teriam descoberto? Foi quando me veio a certeza de que logo apareceria ali algo estranho.

(...)

Naquele mês anterior ao desaparecimento de Alice, cheguei a pensar que algum deus ou demônio, quem sabe, uma criatura capaz de dirigir e organizar tudo neste mundo, procurava comunicar-se comigo, jogando com uma série de indícios, linguagem cifrada.

Já em *Os seios de Pandora*, o assassinato é enunciado no início (1998, 14), mas explorado jornalisticamente ao final por Dora Diamante:

À noite, em meu apartamento, comecei a escrever sobre o assassinato de Tessa mesmo sem a confirmação do mandante.

Tinha decidido abordar alguns aspectos apenas. Material eu já tinha, muito. As cartas, inclusive, eram um furo meu[12].

A leitura dos romances da autora parece confirmar que, na sociedade patriarcal e rural brasileira, pouco espaço existe para as aventuras metropolitanas dessas mulheres. A ousadia é punida com a morte, como vemos na perseguição do boliviano Juan da protagonista Alice Dumar (Coutinho, 1991, 142), o qual pode estar até envolvido com seu desaparecimento e assassinato. Alice tem seu nome enredado com a história de Lewis Carroll (Coutinho, 1991, 152), ao buscar se aventurar num mundo imaginário de espelhos, muitas vezes partidos. Em criança, sofre abuso sexual por tio Max; em adulta, vive o universo de violência e crime do Rio, um centro cosmopolita cercado de perigos; seguindo a indicação de seu sobrenome, Dumar, ao final

da narrativa penetra, aparentemente em estado *post mortem*, no mundo do espelho de um hotel de Salvador chamado Praia Flats, que se revela a antecâmara do inferno, o que leva a narradora concluir que Salvador é a cidade-espelho (Coutinho, 1991, 25), ou um teatro latino de espelhos (Coutinho, 1991, 157).

Como conciliar a ênfase no imaginário e no psicológico que sempre caracterizou a literatura de autoria feminina brasileira, principalmente desde o seu *boom* na década de 1970, movimento do qual participou Sonia Coutinho, com a quantidade de leis e regras que norteia a escrita do romance de detetive (e de crime)? Flavio Kothe, em "Teorias da novela de detetive"[13], apresenta-nos as regras do gênero de acordo com o ensaio de I. I. Rezvin, em "Para a análise semiótica da novela de detetive"[14]. São elas a ausência de histórias de amor e de estudo da psicologia do criminoso ou da psicologia da decifração[15] e a proibição de longas e sutis análises de caráter (in Kothe, 1994, 155); além disso, na "novela de detetive" uma das regras é que "não existe o acaso" (Kothe, 1994, 156). Assim, este gênero escolhido na década de 1990 pela autora é o contrário do fluxo da consciência, psicológico e intimista, que nutrira seus contos anteriores, como "Uma certa felicidade", do livro homônimo (Coutinho, 1976, 9-46).

É exatamente a renovação com respeito a este distanciamento e rigidez de grande número de regras da novela de detetive que leva Sonia Coutinho a abrir espaço para, em *Atire em Sofia* e *O caso Alice*, criar situações existencialmente livres, com ênfase no imaginário e no pessoal dos personagens. E é exatamente a estreiteza dessas regras do gênero que leva a autora a finalmente libertar-se delas em seu último romance, prêmio Jabuti de 1999, *Os seios de Pandora*. Neste, reescreve o biográfico psicológico e intimista da protagonista Tessa Laureano, dando continuidade ao projeto da literatura de autoria feminina no Brasil, que na maioria dos casos se destacou pelo uso do imaginário em oposição a uma literatura realista. Mas neste aparente biografismo, permanece em suspenso a sombra do romance de crime, que fora desenvolvido nas novelas anteriores:

Fechou (abriu) os olhos e viu o assassino. Ele era jovem e belo, esguio, cabelos negros e lisos, olhos oblíquos, a pele de um moreno oliváceo.

Usava uma camisa branca com mangas arregaçadas, aberta ao peito, como um dançarino de flamenco.

As mãos compridas, de dedos finos, não pareciam de um camponês, mas ele era sem dúvida um empregado de fazenda, acostumado ao trato com os animais.

O Anjo. O apelido irônico que lhe haviam dado, pois claro que ele não tinha boa índole e isso se lia em todos os traços do seu rosto carregado de zanga.

Não soprava vento algum.

O calor era intenso mas ele não suava.

Olhava cegamente alguma parte, à distância, para além dos montes, como se procurasse divisar a cidade onde iria cumprir sua missão: matá-la[16].

Talvez este último romance publicado de Sonia Coutinho nos esclareça o caminho traçado pela agora romancista. É o fascínio da micronarrativa, do diário, da descrição minuciosa do cotidiano o que a atrai no gênero de crime, com uma certa "paranóia" (ver Kothe, 1994, 138) e fantasmagoria (ver Kothe, 1994, 136ss.) obsessiva que a faz debruçar-se, com seu bisturi, sobre a personagem feminina assassinada. Não se trata aqui da grande aventura feminista norte-americana, mas a descrição realista ou naturalista (quase balzaquiana), do cotidiano de uma mulher: "Tessa escreve como quem faz um diário, registrando tudo, explicou Mary. Garantiu que, lendo as cartas, eu entenderia o que se passou com ela" (Coutinho, 1998, 27). É a própria verossimilhança com relação ao país e à região onde escreve, o duplo Salvador-Rio, e este com relação ao Brasil, que leva Sonia Coutinho a aproximar-se de sua personagem com um olhar próprio da intimidade e do fluxo da consciência, unindo-o ao instrumento de análise minucioso que lhe fornece a micro-história ou a história do cotidiano.

O que parece presidir à escrita desses romances, em face da contradição que apresentam com relação às inovações apresentadas entre as autoras norte-americanas, é, por um lado, a impossibilidade de criar um sentido heróico verossímil para a personagem feminina. Por exemplo, Maria Quitéria é uma das muitas referências feitas à heroína baiana em *Atire em Sofia*, mas a personagem não é desenvolvida historicamente, sendo por vezes comparada a uma mulher real (ver Coutinho, 1989, 49 (comparada a Joana D'Arc); 73, 86, 113, 144). Por outro lado, sobretudo, a autora sente a necessidade de rememorar e compreender a história feminina a partir da escrita, uma forma de expressão que a mulher utilizou, apesar de toda a repressão sofrida. Na coletânea *Historical writing*, organizada por Peter Burke, Joan Scott afirma, a respeito da história, em seu ensaio "Women's history":

Women's history, implying as it does a modification of "history", scrutinizes the way the meaning of that general term has been established. It questions the relative priority given to "his-story" as opposed to "her-

story," exposing the hierarchy implicit in many historical accounts. And, more fundamentally, it challenges both the sufficiency of any history's claim to tell a whole story and the completeness and self-presence of history's subject – universal Man[17].

[A história das mulheres implica numa modificação da "história", perscruta o modo pelo qual o significado daquele termo genérico foi estabelecido. Questiona a relativa prioridade dada à "história-dele" em oposição à "história-dela", expondo a hierarquia implícita em muitas narrativas históricas. E, mais fundamentalmente ainda, desafia tanto a auto-suficiência de qualquer reivindicação da história para contar uma história completa quanto a completude e a presença pessoal do sujeito da história – o Homem universal].

Já Michel de Certeau chama a atenção para a epistemologia que configura os discursos, quando se enfatiza seu falante – mulher, judeu, negro, branco europeu etc. Seria o falante responsável pela veracidade ou invalidação dos fatos?[18] Por mais que se alegue que a cientificidade dos fatos está acima da questão do sujeito da enunciação, em nossa vida prática sabemos, por experiência própria, que o *lugar da fala* é profundamente marcado ideologicamente. É nesta direção, por exemplo, que se encaminha a obra *Outside in the teaching machine*, de Gayatri Spivak, ao caracterizar a si mesma de início como subalterna, emigrada, mulher e natural de Bengali[19]. Não é indiferente se quem "narra a história" aqui é uma jornalista, Dora Diamante, e se a assassinada também é uma mulher, Tessa Laureano. Desde o primeiro dos romances de crime deste ciclo torna-se evidente que Sonia Coutinho empreendeu uma crítica ao traçado de vitimização de suas protagonistas femininas, porque, ao se aventurarem na metrópole se negaram a ocupar o lugar da casa. Assim, Sofia desaparece ao olhar-se no espelho, vendo apenas uma camiseta flutuando no ar, ou se torna transparente ao abrir a porta do apartamento para o porteiro, aos poucos desaparecendo completamente (Coutinho, 1989, 122-23). Ao que tudo indica, ela não está ocupando o "lar" corretamente. Em *Os seios de Pandora*, Tessa Laureano tenta emigrar de Solinas, trabalhar na cidade grande e ser artista plástica. Isso deve ser punido pelas circunstâncias da vida e até pela família, de extração regionalista, provinciana e rural (pois tinha na "Fazenda" do pai o seu mito de afluência basicamente patriarcal).

O espaço da escrita é o espaço da fantasmagoria, porque a linguagem ainda se encontra reprimida[20]: enunciar esses silêncios é um processo de catarse e de exorcização que só pode ser obtido através da construção da arte. Flávio Kothe, no ensaio citado, não deixa muito claro o que é fantasmagoria e fetiche para Marx, Lukács, Benjamin e Adorno (Kothe, 1994, 136, nota 5 na 157), mas define-a psicanaliticamente como uma compensação, "um retorno ficcional ao desejo de onipotência da criança" (Kothe, 1994, 140). Como resultado, "a reiteração *ad infinitum* das mesmas histórias, sob o disfarce de serem diferentes, cultiva a alienação vigente" (Kothe, 1994, 141). Elas funcionariam como um ópio, para Flávio Kothe, pois este parte de uma perspectiva da literatura culta, e as histórias de detetive estariam atuando no plano da cultura de massa, como desvio das verdadeiras questões políticas e humanas. No entanto, parece-nos bastante claro que, para Sonia Coutinho, nestes romances, a escrita é um exercício que, através da micro-história, rememora e retrabalha a idéia do "retorno do recalcado", num "eterno retorno" (Kothe, 1994, 142), pois, "se o mundo fermenta tanto horror, este se expõe por fantasmas. A fantasmagoria evoca signos de suspense e terror, de *thriller*, um estranho mundo, retrato ignorado dos subterrâneos do cotidiano" (idem). Nos três romances como que "encena-se sempre o mesmo crime, a mesma busca e a mesma punição: há um eterno retorno do mesmo, sob toda novidade se ostenta o *déjà-vu*. Quanto mais se altera a estrutura da superfície, tanto mais a estrutura profunda é a mesma" (Kothe, 1994, 138). Os três romances (ou novelas) de Sonia Coutinho são sempre a reescrita da mesma história (*her-story*), num processo de sublimação ou autoanálise, onde aflora o "retorno do recalcado":

Devemos lutar para abrir e ampliar o campo lingüístico das mulheres mais do que desejar limitá-lo. Os buracos no discurso, os espaços vazios e as lacunas e os silêncios não são os espaços onde a consciência feminina se revela, mas as cortinas de um "cárcere da língua". A literatura das mulheres ainda é assombrada pelos fantasmas da linguagem reprimida, e, até que tenhamos exorcizado estes fantasmas, não é na linguagem que devemos basear nossa teoria da diferença (Showalter,1994, 39).

Nesse sentido, parece-nos válido que a autora empreenda este percurso narrativo que parte da micro-história para esmiuçar os meandros do patriarcado que levam ao silêncio, à mordaça, ao abuso e à morte trágica dos personagens femininos.

O mais importante é compreendermos que, através da narrativa privada, particular e intimista que agora assumiu, em Sonia Coutinho, a máscara do romance de crime, esconde-se a crítica política ao social, pois, conforme lemos em Teresa de Lauretis[21], a partir do artigo de Joan Kelly, de 1979, "The doubled vision of feminist theory":

Uma vez que aceitemos o conceito fundamental do feminismo de que o pessoal é político, argumenta Kelly, não mais podemos afirmar que existem duas esferas da realidade social: a esfera privada ou doméstica, da família, sexualidade e afetividade, e a esfera pública do trabalho e da produtividade (que incluiria todas as forças e a maioria das relações de produção nos termos de Barret). Em vez disso, poderíamos imaginar vários conjuntos inter-relacionados de relações sociais – relações de trabalho e sexo (ou classe e raça, e

sexo-gênero).

A história *dela*, como se apresenta, a partir de um determinado *locus* marcado e de um determinado sujeito de enunciação particular, apresenta a casa como o microcosmo do mundo: um mundo que, para mais além da casa, na metrópole, imerge na barbárie e na arbitrariedade, em especial contra as mulheres. Da revolta contra este mundo e da infração aos códigos deste gênero fechado e marcadamente masculino, sem dúvida surgirão muitas mudanças macro-históricas na sociedade e na arte.

Notas

1. Sonia Coutinho, *Atire em Sofia*, Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

2. Sonia Coutinho, *O caso Alice*, Rio de Janeiro, Rocco, 1991.

3. Sonia Coutinho, *Os seios de Pandora, uma aventura de Dora Diamante*, 1998.

4. Sonia Coutinho, *Nascimento de uma mulher*, contos, Salvador, 1966. [2. Ed. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1996].

5. Sonia Coutinho, *Uma certa felicidade*, contos, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976. [2. Ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1994].

6. Sonia Coutinho, *Os venenos de Lucrécia*, contos, São Paulo, Ática, 1978.

7. Sonia Coutinho, *O último verão de Copacabana*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1985.

8. Sonia Coutinho, *O jogo de Ifá*, São Paulo, Ática, 1980.

9. Sonia Coutinho, Rainhas do crime, ótica feminina no romance policial, Rio de Janeiro, Sette Letras, 1994.

10. Ver Mikhail Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1970, cit. Coutinho (1994), p. 13-14.

11. Hélène Cixous, Le rire de la Méduse, *L'Arc*, 61, trad. The laugh of the Medusa, in Marks, Elaine, e Courtivron, Isabelle de, *New French Feminisms*, Amherst, Mass., University of Massachusetts Press, Brighton, Harvester, 1980, p. 245-64, p. 96). Ver revista *Signs*, 7, cit. Ann Rosalind Jones, French theories of the feminine, in Greene, Gayle; Kahn, Coppélia, ed., 1985, p. 80-112, p. 82.

12. Sonia Coutinho (1998), p. 164, cap. 6, Quinta parte.

13. Ver Flávio Kothe, "Teorias da novela de detetive", in *A narrativa trivial*, Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1994, p. 125-57. Para Kothe, a gênese do gênero está em Sherlock Holmes e Edgar Allan Poe, conforme um estudo de Vítor Chklovski "A narrativa criminal em Conan Doyle", entre outros estudos de Kracauer, Brecht, Heissenbütel, Bloom.

14. I. I. Revzin, "Para a análise semiótica da novela de detetive", *Der Kriminalroman* (Org. Jochen Vogt), München, Fink Verlag, 1971, vol. 1, p. 139 ss., cit., in Kothe (1994), p. 149.

15. W. H. Wright (pseud. S. S. van Dine), "Vinte regras da história de detetive", in *Der Kriminalroman* (1971), p. 143ss, cit. Kothe (1994), p. 151.

16. Coutinho, Sonia. *Os seios de Pandora* (1998), p. 81, final do capítulo 6.

17. Joan Scott, "Women's history", in *New Perspectives on Historical writing* (ed. Peter Burke), University Park, the Pennsylvania State University Press, 1991, p. 42-66, p. 51.

18. Michel de Certeau, "History: science and fiction", in *Heterologies: discourse on the other*, Minneapolis, 1986, p. 217-218, cit. Scott (1991), p. 51.

19. Gayatri C. Spivak, *Outside in the teaching machine*, New York, Routledge, 1993.

20. Elaine Showalter, "A crítica feminista no território selvagem" (org. Heloísa Buarque de Hollanda), *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*, Rio de Janeiro, Rocco,

1994, p. 39.

21. Teresa de Lauretis, "A tecnologia do gênero", in Buarque de Hollanda, 1994, p. 215.

Nunca em casa: campo e cidade no romance de 30

Luís Bueno
Universidade Federal do Paraná

Alguns dos mais marcantes personagens do chamado romance de 30 brasileiro são homens cujas raízes familiares estão no campo, mas cuja vida, de uma forma ou de outra, é vivida na cidade. Daí a constante tematização do desenraizamento na produção ficcional daquele período. Esse tema começa a ser explorado ainda nos anos 20, em romances hoje muito pouco lidos, como *Senhora de Engenho* (1921), de Mário Sette, e *Os Exilados* (1927), de José Maria Belo. O desenraizamento, em livros como esses, parece ter cura: basta uma simples volta ao lar para que tudo se resolva. Mesmo porque a cidade é um lugar de dissolução moral que não pode proporcionar a ninguém uma felicidade verdadeira.

No caso de *Senhora de Engenho*, o que temos é verdadeira defesa do modo de vida rural, um canto de exaltação aos velhos engenhos nordestinos. Seu protagonista, Nestor, filho de um senhor de engenho, desde muito jovem vai estudar no Recife e desenvolve uma forte recusa ao mundo rural. Acaba convencendo o pai de que deve terminar o curso de direito no Rio de Janeiro, para onde vai e de onde não pretende voltar jamais. Depois de doze anos de permanência na capital, já percebendo o quanto se enganara, volta ao engenho para uma visita na ocasião das bodas de ouro dos pais e se integra rapidamente, tornando-se mesmo um exemplar administrador da propriedade. Há, no entanto, um empecilho. Nestor havia se casado com uma moça do Rio, a quem repugna viver num fim de mundo como aquele. No entanto, depois de um parto complicado em que quase morre, ela finalmente percebe o quanto os prazeres da grande cidade são inúteis e desiste de voltar. O livro se encerra com uma festa em que a d. Inacinha, mãe de Nestor, passa simbolicamente à nora o título de senhora de engenho, justificando, assim, o título do romance.

Como se vê, tudo se resolve com muita facilidade porque a vida tradicional dos engenhos é muito superior à vida decadente das cidades. Não é à toa que o jovem Gilberto Freyre irá tecer vários elogios ao livro e que Mário Sette acabe participando, poucos anos depois, do Congresso Regionalista do Recife.

Já o livro de José Maria Belo tem, num certo sentido, maiores ambições, e pretende tratar da ligação da elite brasileira com a Europa. Seu personagem central, Firmo Ramiz, também passou a infância no engenho, mas assistiu às transformações econômicas que trouxera a decadência de toda uma elite rural. Como Nestor, ele também passará pelo Recife e seguirá, depois, para o Rio de Janeiro, onde conseguirá uma cavação, um emprego público. Mas isso é pouco para ele, que só consegue figurar-se feliz vivendo na Europa. Consegue um cargo diplomático, vai viver em Paris, mas não se sente satisfeito. Mesmo assim, quando é obrigado a voltar ao Rio, anseia por nova ida à Europa o que, a pretexto de uma doença nervosa, acaba conseguindo. Embarca num navio que o levará a Recife e, em seguida, seguirá viagem. Decide aproveitar a estadia em Recife para rever o Juncal, velho engenho de seu pai, e não consegue reviver as emoções da infância, embora o ambiente lhe proporcione uma calma que seus nervos já não conheciam há muito. Já no navio, seguindo para a Europa, toma uma decisão definitiva, comunicada ao filho, quando este se mostra preocupado com o fato de a mãe ter-lhe dito que provavelmente não voltariam mais ao Brasil:

> – Tua mãe não tem razão, Henriquinho. Hei de comprar-te um engenho como o *Juncal*, e tu poderás ser, então, o que teu pai não foi – um Brasileiro autêntico, identificado com a tua terra e com a tua gente, feliz das suas esperanças e das suas glórias, sem artifícios, nem literatices vãs, forte de corpo e alma, contente de ti e do mundo real que te cerca, que é o do teu país, que foi o dos teus avós, e que tu e os do teu tempo sabereis fazer grande forte e poderoso... O erro de teu pai, comum a toda a sua geração, criando, dentro na pátria, monstruoso exílio moral, de olhos eternamente alongados sobre o Atlântico, como se a redenção estivesse do outro lado das águas (...).[1]

No caso do romance de 30, porém, não se trata de mera indapatação ao mundo urbano, fácil de resolver com uma simples volta ao lar, mas de uma inadaptação absoluta, que gera desconforto tanto num meio como no outro. Personagens exemplares desse tipo de deslocamento são o Belmiro Borba de *O Amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, e o Luís da Silva de *Angústia*, de Graciliano Ramos. Para eles, não há volta possível. Luís da Silva nem cogita qualquer volta e sua ação, ainda que fracassada, se dá na cidade, o campo é apenas material que alimenta sua memória. Belmiro fez uma visita à Caraíba natal, mas encontrou-a tão outra que simplesmente desistiu de qualquer projeto de volta, mesmo em outras simples visitas, e também a retém na memória, concluindo que as coisas não estão no espaço, mas no tempo.

Mesmo em *Menino de Engenho*, o universo rural nordestino é evocado com saudade, mas o sentimento geral é muito mais o de perda do que o da visão de uma possibilidade de recuperação. Isso não acontece porque já nesse seu primeiro romance, José Lins do Rego trate da decadência dos engenhos de açúcar, ao

contrário, trata-se de traçar o retrato de um senhor exemplar, nas mãos de quem a propriedade chega mesmo a figurar-se como um paraíso. A sensação de fim, de decadência, se dá muito mais pela constituição do narrador. A perda é fator determinante na vida de Carlos de Melo, e o romance se inicia mesmo com a morte da mãe, evocada a todo instante e que contaminará toda a vida psicológica do menino e tomará conta de toda a narrativa. Além disso, há na evocação de Carlinhos uma nostalgia que só pode ser aquela das coisas perdidas para sempre – o que se confirma, aliás, com o melancólico fim do engenho e da vida rural do personagem em *Bangüê* (1934). Mesmo os aspectos claramente cruéis da vida rural são vistos por um lado francamente positivo. Veja-se este trecho, de um passeio com a tia Maria:

> (...) E os meninos de camisa comprida, tomando a bênção à madrinha:
> – Deus te abençoe.
> E eram mesmo abençoados por Deus, porque não morriam de fome
> e tinham o sol, a lua, o rio, a chuva e as estrelas
> para brinquedos que não se quebravam.[2]

O próprio Carlinhos sente necessidade de ter coisas com que brincar, como o seu carneirinho de estimação, mas os filhos dos trabalhadores não, eles são felizes simplesmente por estarem vivos e poderem usufruir daquilo que, antes de ser dado pela natureza, é uma concessão do proprietário, já que é nos limites do engenho que todos esses brinquedos que não se quebravam podem estar ao alcance de suas mãos. Tudo é irrecuperável e, ao mesmo tempo, idílico. Fala-se muito, sobretudo por causa de *Doidinho*, numa admiração de Lins do Rego por Raul Pompéia, mas em nenhum momento o Carlos de Melo adulto tem o distanciamento de Sérgio ao rememorar o seu passado quando, logo na abertura de *O Ateneu*, trata de acabar com qualquer tipo de idealização do passado:

> Eufemismo, os felizes tempos, eufemismo apenas, igual aos outros que nos alimentam, a saudade dos dias que correram como melhores. Bem considerando, a atualidade é a mesma em todas as datas. Feita a compensação dos desejos que variam, das aspirações que se transformam, alentadas perpetuamente do mesmo ardor, sob a mesma base fantástica de esperanças, a atualidade é uma.[3]

O outro lado desse desenraizamento, o daqueles que, por um motivo ou por outro, acharam que poderiam reencontrar sua casa no campo, também foi bastante explorado pelo romance de 30. Em *S. Bernardo* há um desses exemplares, o malfadado Luís Padilha, bacharel com tendências esquerdistas que perde para Paulo Honório a propriedade que herdara do pai. Em livros pouco conhecidos, este é também um tema mais ou menos constante e, dentre eles, um dos mais interessantes é *Gado Humano* (1937), de Nestor Duarte, em que se narra a volta de um jovem bacharel para dirigir os trabalhos na velha propriedade do pai dando, é claro, com os burros n'água. Todavia, ninguém mais que Jorge de Lima explorou esse tema: nos três livros que publicou na década de 30, seus personagens empreendem algum tipo de volta frustrada ao lar. Em *O Anjo* (1933), essa volta não constitui o centro da trama, mas é suficiente para marcar que os desencantos de Herói na cidade não poderão ser compensados pela alegria de reviver os costumes do passado:

> Herói beliscou, beliscou, disse que o café estava péssimo. (Tinha perdido o sentimento do *chez soi*, do *home*. Esqueceu o paladar. Mel de abelha com farinha não gostava mais.
>
> Sua memória não tinha mais braços abertos para o ambiente da meninice. Procurou as sombras que o antigo candeeiro fazia tremer nas paredes. Agora a lâmpada elétrica iluminava tudo diferente. Mãe-preta já não existia. Tio Agnello morrera. Cidade e as serras, uma ova.[4]

Já nos dois romances seguintes, *Calunga* (1935) e *A Mulher Obscura* (1939), a volta à terra natal, além de ser fundante na constituição do enredo, ultrapassa os limites de uma tentativa de encontrar as origens pessoais dos personagens e ganha um sentido mais complexo, de uma busca das origens do ser humano, numa tentativa de se aproximar da eternidade de Deus num universo anterior ao tempo. Esse é mesmo o motivo central de *A Mulher Obscura*. A volta de Fernando à pequena vila de Madalena é uma tentativa de encontrar a Bem-Amada. Essa figura, importante na poesia de Jorge de Lima, vem justamente desse início dos tempos, tão remoto que acaba tocado a eternidade. Há mesmo um poema de *Tempo e Eternidade* que se abre com essa identificação:

> Do princípio do mundo venha a Bem-Amada,
> Venha úmida do primeiro dia, venha.
> Venha da vontade de Deus a Bem-Amada,
> Venha do primeiro sono a Bem-Amada, venha.[5]

Para Fernando, a Bem-Amada é a companheira de infância, Constança. A face dessa moça é a face da mulher amada, mas ao mesmo tempo a da mãe, morta quando ele era menino, e, por extensão, a da primeira mulher, ou seja, a via de acesso, mais do que à origem pessoal, à origem comum de todos os homens. No entanto, o rapaz só entende isso depois de ter negligenciado Constança, que morre, vivido

outras experiências amorosas e provocado um escândalo que o obriga a voltar à cidade. Essa fuga tem o sabor do desenraizamento irremediável:

> Eu tinha sido expulso de minha terra, de meu jardim, de meu parque, do paraíso em que nascera. Em tudo, uma fuga humilhada e inquieta! Quantas e quantas vezes, afinal, eu já havia fugido na vida! Compreendi que todas aquelas ridículas e mesquinhas retiradas não eram mais que reminiscências de uma outra fuga, inicial e transcendente. Transcendente e memorável...[6]

Calunga foi considerado, desde sua publicação, um típico romance social. Isso, aliás, gerou as reações mais diversas. Alguns, como os integrantes do grupo da *Revista Acadêmica*, consideraram que Jorge de Lima finalmente se definia, pondo-se ao lado dos intelectuais da esquerda. Outros, e é o caso do grupo da revista pernambucana *Momento*, consideraram-no uma farsa, uma adesão insincera e interesseira ao romance social.[7] Passado há muito o calor da hora – e de uma hora de polarização política –, é mais fácil verificar que, se o livro de Jorge de Lima aproxima-se do romance social, regionalista, não abandona em nenhum momento as questões de natureza religiosa ou transcendente que estariam presentes em *A Mulher Obscura* e que, além disso, constituíam a base de *Tempo e Eternidade*, também publicado em 1935.

Quem faz a experiência da volta ao mundo rural é Lula Bernardo, rapaz que fugira para a cidade vários anos antes e que, tendo conseguido sucesso, retorna ao ambiente rural em que nasceu com o desejo de, através de uma ação que eliminasse as mazelas sociais do lugar, redimir-se da culpa por ter abandonado sua terra e, nela, sua família. É uma volta de quem quer, ao mesmo tempo, transformar a realidade e recuperar as origens. A natureza dessa volta já se coloca no capítulo inicial, no modo como decorre a viagem: à medida que o trem avança, afastando-se dos centros urbanos, é como se varasse os tempos rumo ao gênese:

> Chamou o condutor, agora amabilíssimo, indagou adonde o trem se dirigia.
> – Ao começo da terra.
> E Lula percebeu de-verdade que os homens das estações, dos campos,
> das feiras, dos engenhos eram cada vez mais despidos.[8]

Já com olhos de quem esteve na civilização, nesse "começo da terra" o que chamará a atenção de Lula é a indigência em que vive aquela população: sem higiene, sem saneamento, comida pela frieira e pela maleita, sendo dominada por coronéis e místicos apocalípticos. A exemplo do que fizeram os novos donos da terra do romance de Mário Sette, Lula implanta um regime moderno de produção em sua propriedade, inclusive introduzindo ali, na zona dos mangues de Alagoas, a criação de carneiros. Os resultados, no entanto, são muito diferentes. É impossível a Lula, como fora possível a Lúcio e Nestor de *Senhora de Engenho*, passar por cima da política de influências e dos hábitos locais a que se submetiam os pobres: não há qualquer possibilidade de uma solução vir da ação das elites. Uma verdadeira inversão das expectativas iniciais dele acaba acontecendo. Ao invés de redimir sua gente, é ele quem acaba contraindo a maleita e se tornando mais um cambembe. Se, no início de sua aventura, olha com pena e asco aqueles que, roídos pela doença, viciam-se em comer barro e consomem mesmo pedaços de barro cozido vendidos nos armazéns ao lado dos gêneros alimentícios, numa manhã ele próprio se pega com o mesmo desejo o dominando:

> No dia seguinte porém sem álcool e sem sezões o desejo de comer qualquer coisa que não era alimento atacou o homem. Quando viu estava com pedaços de jornal dentro da boca, as suas mãos sem ele se sentir haviam levado aos lábios retalhos de papel. Sentia prazer em mastigar palitos, chupar o pano do travesseiro. Agora compreendia como era imperioso o apetite depravado dos cambembes, que ele tanto combatia e o qual no momento o dominava. Era o jugo da lama. Até a ele a lama vencera. Mas não pensava aquelas coisas com revolta não: sentia o visgo da lama amolecer-lhe o ânimo.[9]

O barro, princípio original da vida, acaba sendo, para Lula, seu fim temporal. Voltando à terra natal para recompor suas origens, ele acaba necessariamente frustrado, já que o único de tipo de ligação que consegue com ela se dá no sentido mais terrivelmente físico: ingerindo-a e, ao final, deixando-se afogar no mangue e sendo ingerido por ela.

Como acontece com o Luís da Silva de *Angústia*, Lula age, mas infrutiferamente. A ação individual é incapaz de conseguir qualquer resultado se a estrutura social permanece a mesma. Um exilado na cidade e o outro exilado na terra natal, à qual já não mais pertence, ambos se vêem diante de um impasse sem solução. E essa bem que pode ser uma diferença entre a forma como vêem o Brasil a literatura brasileira dos anos 20 e a dos anos 30. Nos anos 20, parece ser possível conciliar o arcaico e o moderno – e nesse sentido o regionalismo de Gilberto Freyre chega a constituir uma forma de utopia. Já nos anos 30, momento em que o futuro da humanidade, incerto depois da Primeira Guerra, parece depender de soluções radicais, até totalitárias, não há fé possível em estratégias conciliatórias.

Notas

1. BELLO, José Maria. *Os Exilados*. Rio de Janeiro: Companhia de Livros e Papéis, 1927, p. 221.

2. REGO, José Lins do. *Menino de Engenho*. Rio de Janeiro: Adersen, 1932, p. 98.

3. POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: FTD, 1991.

4. LIMA, Jorge de. *O Anjo*. Rio de Janeiro: Cruzeiro do Sul, 1934, p. 64-65.

5. LIMA, Jorge de. "A Distância da Bem Amada". *In*: *Obra Completa*: Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, p. 405.

6. LIMA, Jorge de. *A Mulher Obscura*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1939, p. 295.

7. A *Revista Acadêmica*, em seus números de agosto e outubro de 1935, publicou resenhas críticas de Carlos Lacerda, Murilo Miranda e João Cordeiro, e o título do artigo de Lacerda diz muito: "O Cordeiro de Deus Sai da Lama". Já a revista *Momento*, no número de outubro de 1935, além de nota da redação, estampou violento artigo de Abelardo Jurema contra *Calunga*.

8. LIMA, Jorge de. *Calunga*. Porto Alegre: Globo, 1935, p. 14.

9. *Op. cit.*, p. 91.

O bestiário na colonia:
A cronística historiográfica de Fernão Cardim

Pedro Carlos Louzada Fonseca
Universidade Federal de Goiás

No conjunto das intrincadas formações mentais elucubradas pela imaginação medieval, os livros bestiários representaram, sem dúvida alguma, um dos mais significativos repositórios da hermêutica cristã relativa à explicação e finalidade dos seres da natureza. Nesses livros, que tratavam principalmente da realidade física e das propriedades dos animais, era evidente o princípio teológico constituinte da realidade desses seres criados por Deus para o comando do homem (*Gênese* 1: 28). Tal princípio formador, postulado *ab origine* pelas revelações bíblicas, expandiu-se, na literatura dos bestiários, não só na concepção de seres prodigiosos e teratológicos mas também nas mais variadas construções imaginativas que, superimpostas à realidade natural dos animais, evidenciaram-se comprometidas com um figurativismo simbólico de cunho moralisticamente doutrinário.

Essa compósita zoologia bestiária -- ou melhor, pseudo-zoologia, visto apresentar-se precipuamente preocupada com tropologias morais e religiosas imaginadas para a realidade simbólica dos animais, em detrimento da sua realidade científica -- cumpria, portanto, uma função epistemológica bastante definitiva para a cristandade medieval européia, qual seja, o ensinamento do homem pelos exemplos da natureza divinamente inspirada e instruída. Se para São Tomás de Aquino, aos animais faltava a "property to command" [propriedade para comandar], sendo tal propriedade "an act of reason" [um ato da razão] (Aquinas, 1947, Q 17, p. 657), entendida por Santo Agostinho como privativa ao homem (Augustine, 1948, p. 326), entretanto, essa posição escolástica, inferiorizante dos animais, não obstou, já por volta do século VI, o investimento, na literatura bestiária, de uma significação anagógica e moralista a eles atribuída e inerente ao plano divino da Criação, ecoando a seguinte passagem bíblica constantemente lembrada a esse propósito: "Ask now the beasts, and they shall teach thee; And the fowls on the air, and they shall teach thee; Or speak to the earth, and it shall teach thee; And the fishes on the sea declare unto thee" [Pergunte agora às bestas, e elas deverão ensinar-te; E às aves do ar, e elas deverão ensinar-te; Ou fale com a terra, e ela deverá ensinar-te; E aos peixes do mar declararão a ti] (*Jó* 12, 7-8). Charles Raven, identificando as direções teleológicas desse conhecimento teológico da natureza, comenta que "The whole attitude towards nature was emblematic . . . men sought in nature not knowledge, but edification; not enlightenment, but the exemplification of preconceived ideas" [A atitude geral em relação à natureza era emblemática . . . os homens buscavam na natureza não o conhecimento, mas a edificação; não a ilustração, mas a exemplificação de idéias preconcebidas] (Raven cit. em Clair, 1967, p. 12).

Mesmo nos casos em que o material fictício e fabuloso dos bestiários se alargava para abranger criaturas anômalas, ou mesmo defeitos e perversidades da natureza, ainda assim tais aspectos do exotismo teratológico cumpriam, no reino animal do cristianismo, uma função ideologicamente doutrinária. Tal função resumia-se na explicação de que o Divino podia interferir na ordem natural das espécies viventes, originalmente por Ele criadas, a fim de demonstrar aos homens, alertando-os, o Seu infinito, maravilhoso e renovado poder genésico (Friedman, 1981, p. 3). Essa capacidade divina resumia-se, etimologicamente, na palavra *monstro*, tal qual significada por Santo Isidoro de Sevilha ao tratar das criaturas de exceção à lei divina da ordem natural das coisas. Entretanto, para a idéia de harmonia cósmica, bastante cara à cosmogonia religiosa medieval, tais criaturas faziam perfeito coro universal (Fonseca, 1996, p. 108). Em termos cosmográficos, essa visão harmônica representou-se nos mapas-mundi medievais do tipo T-O, onde a configuração da *orbis terrarum*, seguindo os ensinamentos da patrística medieval, teoricamente evidenciava o *conclusus* aspecto da criação divina do mundo (Acosta, 1992, p. 25).

Com o advento das descobertas ultramarinas pós-colombinas e a conseqüente visitação da inédita realidade mundonovista, aspectos da instrução religiosa desse simbolismo imaginário dos bestiários do Velho Mundo -- juntamente com outras elucubrações de semelhante teor, relativas a outros domínios naturais e etno-antropológicos -- serão utilizados na retratação do mundo animal dessa realidade. Entretanto, nesse novo contexto das descobertas e conquista das terras do Novo Mundo, dado o seu projeto colonial de posse e exploração material, o virtuosismo simbólico dos animais dos bestiários se tingirá de finalidades contigenciais e pragmáticas, revelando-se, dessa forma, a dialética relação entre o pólo material e o pólo espiritual presentes, interacionalmente, nos propósitos da colonização.

É no âmbito dessa injunção funcional que o arcaico e supernatural conteúdo teológico dos bestiários medievais receberá um tratamento mais material, na medida em que as propriedades originais da sua antiga simbologia funcionarão como uma justificativa ideal para uma pragmática promocional da realidade natural do Novo Mundo. Entretanto, principalmente os primeiros cronistas mundonovistas, via de regra encarregados da necessidade de um registro documental que pudesse delimitar -- em termos de história natural, com finalidades politicamente determinadas -- a nova realidade descoberta, apenas relutante e / ou

incipientemente puderam retratar essa realidade de acordo com os novos progressos filosóficos e científicos verificados nos princípios dos tempos modernos. Isto porque, se, por um lado, a assimilação das mudanças da mentalidade renascentista não se fez prontamente de maneira geral, por outro -- e em muitos casos -- tal assimilação encontrou enorme resistência, principalmente naqueles cronistas que ainda se encontravam presos ao peso da tradição medieval, quer por formação, vocação ou mesmo ambiência cultural.

Esse peso da tradição arcaica caracterizou, na maioria dos casos, a mentalidade cultural dos cronistas portugueses, tão radicalmente condicionados pela formação religiosa medieval que, mesmo nos seus momentos mais modernos de inspiração humanista, se demonstraram tributários de um cristianismo fortemente marcado pela doutrina escolástica. Sobre essa problemática reflete António José Saraiva que, discutindo sobre a atitude empiricista do método científico, característica dos tempos modernos, comenta que, em Portugal, tal atitude não havia vingado. Pelo contrário, houve "um renovo da Escolástica", dando ensejo a que "descobertas como a de novas faunas e floras, formas de civilização, etc.," não chegassem "a transformar pela raiz a mundividência tradicional" (Saraiva, 1989, p. 181). Portanto, é no âmago dessa mundividência tradicional, escolasticamente moldada, que o mundo animal e outros aspectos da realidade natural da colônia portuguesa terão a sua representação decalcada.

Se a medievalidade portuguesa não se fez representar por criações bestiárias próprias, tais quais surgidas principalmente na França e na Inglaterra, entretanto, isso não parece inviabilizar a hipótese de que essa ausência bestiária não fosse resgatada, indiretamente, por meio dos doutrinários ensinamentos escolásticos referentes aos seres da natureza, uma vez que há substancial comprovação de que os próprios bestiários, na sua gênese e elaboração, enformaram-se baseados em princípios clássicos do escolasticismo. Tais princípios, fundamentados na Bíblia e na tradição dos comentários bíblicos patrísticos, referiam-se à realidade e finalidade do mundo natural criado e regido por auspícios divinos.

Nessa orientação, talvez um dos mais influentes postulados doutrinários do escolasticismo tenha sido a versão medieval do conceito clássico pagão, caro ao estoicismo greco-romano, conhecido como lei natural. Esse conceito de lei natural, modelado pelo cristianismo na idéia de uma lei natural cristã, alcançou notável especulação intelectual no neo-aristotelismo tomista do século XIII. De acordo com essa versão cristianizada da lei natural, o mundo apresentava-se divinamente regido, sendo que "all true laws are manifestations of the essencial principle of things, existing from eternity in God as divine reason, and employed through his will and providence as a ‘rule or measure’ for the governance of all his creatures" [todas as leis verdadeiras são manifestações do princípio essencial das coisas, existindo desde a eternidade em Deus como razão divina, e utilizadas por meio da sua vontade e providência como uma ‘regra ou medida’ para o governo de todas as suas criaturas] (McIlwain, 1953, p. 326).

Na verdade, essa visão de uma imanência divina no mundo -- elaborada pela tradição medieval neo-platonista -- era nativa ao cristianismo. O próprio São Paulo escreveu que as coisas invisíveis de Deus podiam ser apreendidas das coisas criadas (*Romanos* 1:20). Santo Agostinho, em *De Doctrina Christiana,* elaborou essa mesma idéia na sua apologia ao estudo da natureza perspectivado à cultura religiosa (Marrou, 1938-49, p. 331-413). Bastante cara ao escolasticismo, essa idéia revelatória da natureza foi exponencialmente defendida por São Tomás de Aquino.

Essa concepção escolástica de um "naturalismo" teológico, neo-aristotelicamente inspirado, apresentava-se, na verdade, como um resumo de um conjunto de exegeses patrísticas sobre a visão medieval da origem e formação do mundo natural. Tal moldura mental acerca da natureza -- assim sistematizada escolasticamente -- deixará rastros bastante visíveis na cronística e historiografia portuguesas, especialmente quando debruçadas no tratamento da fauna colonial, cujo gritante exotismo e emolução anímia estimulou, mais que outros aspectos naturais, a tradicional disposição ao imaginário bestiário europeu. Nessa perspectiva pode-se perfeitamente situar-se o tratado *Do Clima e Terra do Brasil* (ca. 1583-1625) do Padre Fernão Cardim, bem como as obras de outros cronistas portugueses que trataram da realidade brasileira.

A bem da verdade, na obra de Cardim, o imaginário bestiário medieval não comparece disseminado com propriedades tipológicas como no caso dos *Diálogos das Grandezas do Brasil* (1618) de Ambrósio Fernandes Brandão, onde a fênix e o pelicano servem de contraponto sugestivo para a caracterização, respectivamente, das serpentes *boaçus* e dos pássaros *guraingaetás* (Brandão, 1962, p. 187, 153). Entretanto, traços característicos mais fundamentais indentificam o substrato escolástico que contribuiu, ideologicamente, para composição desse imaginário bestiário em Cardim. Um desses traços primordiais consistia na visão medieval da natureza como essencialmente múltipla, isto é, formada por um agregado de seres individuais, cada um possuindo as suas peculiares propriedades de acordo com a sua própria natureza (Delisle, 1888, 334-88). Dentre os filósofos medievais que abordaram o assunto, João Scotus Eriugena destaca-se com a sua peculiaríssima teoria da *haecceitas*, explicando que a natureza e função das coisas e dos seres consiste, sobretudo, na sua individualização conseguida pela absoluta particularidade de uma propriedade específica, uma vez que

> for Scotus even more than for Aquinas, the individual transcends its essence; it is a more perfect entity not only because it has existence, but also because it is particularised and uniquely determined. Something is included in the nature of the individual (*ratio individui*) which is lacking

> in the shared nature (*natura communis*): ‘it includes positively being something [*entitas positiva*]’. This makes it one with nature. Therefore nature is predetermined to ingularity [para Scotus, mais do que para Aquino, o individual transcende sua essência; ele é uma entidade mais perfeita não somente porque tem existência, mas também porque é particularizado e singularmente determinado. Algo está incluído na natureza do individual (razão do indivíduo) que falta na natureza compartilhada (natureza comum): ‘ele inclui, positivamente, ser-se algo [entidade positiva]’. Isto faz do individual único com a natureza. Portanto a natureza é predeterminada à singularidade] (Eco, 1986, p. 87).

Cardim não mede esforços para descrever individualizadamente, quase que nos limites da exaustão, os animais da terra, água e ar brasileiros-- desde os de maior porte e impressão até os mais ínfimos e minúsculos. Termina as descrições dos seus animais salientando as suas particularíssimas propriedades, dentre as quais, torna-se digno de nota -- pela miraculosidade assemelhada às do chifre do unicórnio dos bestiários medievais -- o exemplo do pássaro *anhigma,* que tem sobre o bico "hum cornito de comprimento de hum palmo; dizem os naturaes que este corno he grande medicina para os que se lhe tolhem a falla como já aconteceu que pondo ao pescoço de um menino que não fallava, fallou logo" (Cardim, 1980, p. 35).

Propriedades como essa, inumeravelmente presentes na fauna de Cardim, refletiam a "crença na simpatia entre as partes do corpo humano e a natureza"; crença essa "muito difundida até os finais do século XVIII, gozando do status de curiosidade entre sábios e estudiosos" (Taunay, 1998, p. 46). Geralmente referidas como *mirabilias* na sua serventia e proveito para o bem estar físico e moral do homem, refletiam ainda, para além desse seu aspecto escolástico, aquela nítida visão medieval, já expressada por Santo Agostinho, acerca da idéia miraculosa do poder de gestação, vitalidade e constância do mundo natural divinamente inspirado, aspectos identificados pelo santo patrístico pela palavra *pulchritudo*, isto é, beleza. Se para Cardim essa *pulchritudo* medieval apresenta-se, de certa forma, comprometida com um pragmatismo colonial, entretanto, no fundo, é a visão devota do homem religioso, de formação jesuítica, que emoldura seus interesses utilitários.

Dessa forma, preocupado em discernir, de maneira prática e empírica, perniciosidades e virtudes atribuídas à fauna e flora brasileiras, Cardim ainda compartilha com aquela tradicional visão medieval das relações harmônicas das discrepâncias da natureza existencial. Aparentemente contraditória, essa idéia de discrepância harmônica constituia a síntese dialética do maniqueísmo cristão que entendia a presença das adversidades do mundo como passagem obrigatória para a apreciação da superioridade das suas benesses. Tal reflexão cosmogônica recebeu sua demonstração mais cabal por meio da missão crística que, segundo Robert Grosseteste, reconciliando com Deus o homem e o mundo arruinados pelo pecado, deu novamente unidade ao cosmo inteiro (Southern, 1986, p. 219-23). Nesse sentido -- e resgatando aquele tradicional conceito medieval de *pulchritudo* -- é bastante característica a passagem em que Cardim considera que, "Assi como este clima influe peçonha, assi parece influir formosuras nos passaros, e assi como toda a terra he cheia de bosques, e arvoredos, assi o he de formosissimos passaros de todo gênero de côres" (Cardim, 1980, p. 32).

Fernão Cardim, nas suas descrições zoológicas, constantemente indica, mesmo no caso dos animais peçonhentos e aparentemente ínfimos, uma compensatória virtude natural e moral em benefício não só do nativo mas também do colonizador, ressoando, sugestivamente, aquela noção medieval de unidade cósmica baseada em contrariedades naturais. No cronista, essa noção corresponde, ainda em recorrência medieval, àquela idéia da natureza constituída como um agregado múltiplice de seres com propriedades *sui generis* dentro da sua espécie. Frente ao inusitado, exótico e por vezes teratológico, o cronista se investe de um verdadeiro dom de dar conhecimento aos olhos europeus, através do batismo histórico da escrita civilizada, da natureza brasileira. Apesar da sua preocupação em utilizar-se da língua nativa para designar cada espécie natural, ainda assim a sua epistemologia é essencialmente eurologocêntrica, na medida em que se caracteriza por uma mentalidade, conforme se verificou, marcada por substratos da tradição medieval.

É nesse sentido epistemológico-cultural que Cardim, extensamente preocupado com a nomeação dos seres da natureza brasileira, relembra aquela visão escolástica que, baseando-se no *Gênese* bíblico, entendia a natureza como uma multiplicidade de espécies fixas mas mutáveis em sua aparência atual, as quais eram conhecidas e dominadas pelo homem quando este, à maneira de Adão, captando a relação essencial entre *verba* e *res* (i., é. entre palavra e coisa), dava-lhes existência pelo nome. Essa visão múltipla da natureza em Cardim, especialmente em relação ao seu bestiário brasileiro, impede o cronista fazer uma classificação mais estável dos seus animais, para além do *proviso* aristotélico, escolasticamente aceito, da doutrina dos quatro elementos. Mesmo assim, apesar de sua renitente tradição medieval, Cardim destaca-se, na cronística do Brasil colonial, por uma sobriedade de intenção, esforço naturalista e apuro documental realmente surpreendentes para a sua época.

Referências bibliográficas

ACOSTA, Wladimir, *El Continente Prodigioso: Mitos e Imaginario Medieval en la Conquista*

Americana, Caracas: Universidade Central de Venezuela / Ediciones da Biblioteca Central, 1992.

AQUINAS, Saint Thomas, *Summa Theologica* (Trad. English Dominican Fathers), New York, Benzigen Bros., 1947, vol. 2 Q 17, 93, 159.

AUGUSTINE, Saint, "Divine Providence and the Problem of Evil", *Writings of Saint Augustine* (Trad. Robert P. Russell), New York, CIMA Publishing Co., 1948, vol. 1.

BRANDÃO, Ambrósio Fernandes, *Diálogos das Grandezas do Brasil* [1618], Recife, Imprensa Universitária do Recife, 1962.

CARDIM, Fernão, "Do Clima e Terra do Brasil e de Algumas Cousas Notáveis que se Achão assi na Terra como no Mar", *Tratados da Terra e Gente do Brasil,* Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda. / EDUSP, 1980.

CLAIR, Colin, *Unnatural History: An Illustrated Bestiary,* New York, Abelard-Schumann, 1967.

DELISLE, L., "Traités Divers sur les Propriétés des Choses", *Histoire Littéraire de France,* Paris, 1888, vol. 1, p. 334-88.

ECO, Umberto, *Art and Beauty in the Middle Ages* (Trad. Hugh Bredin), New Haven an London, Yale University Press, 1986.

ESCRAGNOLLE-TAUNAY, Afonso d', *Monstros e Monstregos do Brasil: Ensaio sobre a Zoologia Fantástica Brasileira nos Séculos XVII e XVII* (Org. Mary del Priore, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

FONSECA, Pedro, "Pero Vaz de Caminha e a *Carta* de 'Achamento' do Brasil: Ideário e Estratégias Narrativas Confrontados em Colombo", *Luso-Brazilian Review* 1, 3 (Madison, Wisconsin, 1996) 99-120.

FREIDMAN, John B., *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought,* Cambridge, Massachusetts / London, England, Harvard University Press, 1981.

MARROU, H.-I., *Saint Augustin et la Fin de la Culture Antique*, Paris, 1938-49.

MCILWAIN, Charles H., *The Grouth of Political Thought in the West: From the Greeks to the End of the Middle Ages,* New York: Macmillan, 1953.

SARAIVA, António José e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa,* Porto: Porto Editora Ltda., 1989.

SOUTHERN, R. W. *Robert Grosseteste,* Oxford, 1986.

O Cortiço e a Cidade do Rio de Janeiro

Ligia Vassallo
UFRJ

O século XIX descobre a cidade - realidade sociológica que é logo apropriada pela literatura. São bem conhecidas as palavras de Baudelaire sobre sua *flânerie* pelas ruas de Paris, fenômeno magistralmente estudado por Walter Benjamin. Entretanto, bastante antes das experiências deambulatórias do autor das *Fleurs du mal* (1857), a cidade já aparece na então hegemônica literatura francesa, principalmente no grande romance realista, cuja preocupação em tematizar a história feita no presente, tanto quanto a problemática da atualidade, leva a valorizar o referente extra-literário e a veracidade do espaço, em especial o urbano, tomado como cenário preferencial das ações ficcionais.

Assim é que os salões aristocráticos parisienses figuram em *Le rouge et le noir*, obra de 1830; e no *Père Goriot*, de 1833, presenciamos uma espécie de mitologia da capital francesa, de que a barata Pensão Vauquer, de um lado, e o sofisticado e elitista salão de Madame de Beauséant, do outro, constituem pólos privilegiados do imenso edifício. Décadas mais tarde, a série dos Rougon-Macquart, de Emile Zola, publicada entre 1871 e 1893, está longe de esgotar os atrativos da Cidade Luz, perene centro cosmopolita e multifacetado. Desse modo, em *L'assommoir* (1877), romance que focaliza o universo operário, a cidade se estende para áreas até então inocupadas, ainda em fase de urbanização, nas quais se estabelece a lavadeira Gervaise, que acaba por soçobrar no alcoolismo. Por sinal, tais indicadores remetem ao nosso *O cortiço* (1890), de Aluisio Azevedo, que mantém intenso diálogo intertextual com o livro de Zola.

Numa sociedade periférica como a brasileira, o fenômeno de valorização da cidade se reproduz e se intensifica, ainda mais no último terço do século XIX, que se assinala por ser o período em que a presença francesa se fez mais forte e influente no Brasil. Haja vista, por exemplo, a magnitude de que se revestiu o Positivismo entre nós. É nesse contexto que vem a lume *O cortiço*, obra que tomamos como referência para caracterizar a realidade urbana do Rio de Janeiro a partir de um texto literário.

Contudo, independentemente das profundas relações entre a produção de Aluisio Azevedo e a de Emile Zola - questão que não será abordada aqui -, o criador da corrente naturalista no Brasil alcança produzir um rico e diversificado panorama da então capital do Império, num romance bem sucedido que, entretanto, não se propõe a este objetivo precípuo, uma vez que, como o próprio título indica, dedica-se a focalizar as camadas populares, centrando-se na residência coletiva, habitada por uma classe em constituição, a dos trabalhadores manuais livres, em coexistência com os últimos estertores do sistema escravagista.

No desenrolar da narrativa, o romancista procede por contraste, confrontando duas camadas sociais que se encontram sempre em posições antagônicas em todos os aspectos, como no tocante à moradia, às práticas quotidianas, ao trabalho e ao lazer. O conflito entre ambas eclode e se reforça porque os dois grupos são vizinhos no novo bairro de Botafogo, em vias de urbanização, sendo separados por um muro, que situa de um lado o sobrado solarengo da abastada e pretensiosa família Miranda, de outro o cortiço, habitação coletiva de baixa renda capitaneada pelo vendeiro luso João Romão, amásio da escrava Bertoleza. Desse modo, considerando-se que para a estética realista-naturalista o microcosmo reproduz o macrocosmo, tem-se uma visão de conjunto de um certo momento da sociedade brasileira, visão embora sumária, configurada pela situação dos moradores de sua capital, que são os personagens do romance. A percepção da cidade nos é dada tanto pelas ações destes quanto pelo espaço físico onde eles evoluem, espremido entre o mar das praias - Lapa, Saudade, Botafogo - e a montanha, das pedreiras de São Diogo (no Centro da cidade) e Botafogo, nas quais trabalha o cavouqueiro português Jerônimo, egresso do trabalho rural a que não se adaptara.

No século XIX, com a transmigração da família real para o Brasil, a abertura dos portos e a transformação da capital da colônia em sede do reino, depois império, a sociedade se complexifica e conseqüentemente a cidade cresce. Considera Eulália Lobo (1978) que a introdução do trabalho assalariado, substituindo a escravidão, liberou capitais até então empatados, que passam doravante a se destinar a outros ramos de atividade econômica, como uma incipiente indústria, o comércio internacional e os serviços financeiros. Em contrapartida, excedentes de mão de obra livre que são excluídos do campo, uma vez que o pólo cafeeiro se deslocou para o estado de São Paulo, dirigem-se para a cidade, vindo engrossar a fileira dos trabalhadores manuais não especializados. Muitos deles passam a atuar como vendedores ambulantes e prestadores de serviços (ferreiros, torneiros, carroceiros, taverneiros, soldados de polícia, empregados do comércio).

Com isso a cidade se povoa - e, portanto, a literatura. Ela se povoa de "gente graúda" e "gente miúda". O primeiro grupo se compõe basicamente de estrangeiros ricos, que vão integrar a elite social: ingleses financistas, franceses do comércio de luxo, portugueses atacadistas. Somente a última nacionalidade é

retratada no romance, através dos dois protagonistas e concorrentes, Miranda e João Romão, que representam dois lados da fortuna e, conseqüentemente, de comportamento e de posição na sociedade.

O segundo grupo é formado por gente com os mais variados matizes de cor da pele, desde os migrantes internos, provenientes do norte do país como a sensual mulata Rita Baiana ou do interior do estado, todos atraídos pelas possibilidades da embrionária metrópole, até os imigrantes europeus, como os trabalhadores portugueses, italianos e judeus que moram no cortiço. Por sinal sobre eles recaem estereótipos negativos: alguns generalizados, como a barulheira e o mau cheiro do corpo, outros mais específicos, como a avidez do judeu ou a sujeira e a bagunça dos italianos.

Aliás, a obra-prima de Aluisio Azevedo é o primeiro texto literário em que aparece a figura do imigrante italiano no Brasil. É também o primeiro que focaliza empregados e trabalhadores sob o modo sério, além de ser o primeiro que assinala a presença da capoeira, cujos praticantes se reuniam em maltas, como refere Gastão Cruls (1952). Ele a define como um "jogo físico de destreza e ataque inventado pelo mestiço ágil, que cansa o adversário para derrubá-lo com um passe imprevisto de rasteira ou cabeçada" (p. 318). Os capoeiristas eram empregados nas campanhas políticas como cabos eleitorais, segundo afiança um deles, o personagem Firmo, que aspirava uma nomeação para o serviço público. Meios tão pouco ortodoxos facultavam-lhes alcançar vitórias altamente questionadas pela imprensa da época.

A união daqueles dois aspectos arrolados por Eulália Lobo resulta não só em aumento da oferta de bens e serviços, como também na expansão da área urbana, que vai-se estendendo do antigo Centro em direção à zona sul. Desse modo incorporam-se sucessivamente novos bairros, como Lapa, Glória e Catete, para finalmente atingir Botafogo, epicentro da ação no *Cortiço*. O Centro da cidade, que concentra o comércio elegante quase todo em mãos de franceses, principalmente na Rua do Ouvidor, mantém seu prestígio como área residencial, embora outros arrabaldes desabrochem com esse fim. Nesse sentido, o percurso de Miranda é paradigmático, ao transferir sua moradia do centro da cidade para a região recém-desbravada.

Nessas circunstâncias, constrói-se muito em Botafogo, a se dar crédito ao romance:

Entretanto, a rua lá fora povoava-se de um modo admirável. Construía-se mal, porém muito; surgiam chalés e casinhas da noite para o dia; subiam os aluguéis; as propriedades dobravam de valor. Montara-se uma fábrica de massas italianas e outra de velas [...] Abriam-se novas tavernas; nenhuma, porém, conseguia ser tão afreguesada como a dele (Azevedo, 1983, p. 10).

No Segundo Reinado, Botafogo era o bairro mais procurado pelas famílias de alta renda, incluído na enorme freguesia que agrupava áreas desertas como Copacabana e Ipanema, ou áreas rurais como a Lagoa Rodrigo de Freitas e a Gávea. Em fins do século XIX a enseada de Botafogo era coberta por jardins e chácaras suntuosas. Erigem-se mansões luxuosas, segundo Jaime Larry Benchimol (1990, p.103), como o atual palácio do Catete, construído em 1862 pelo Barão de Nova Friburgo e onde funcionou a Presidência da República até a transferência da capital federal para Brasília; outro exemplo é o atual palácio da Guanabara, sede do governo do estado do Rio de Janeiro, que foi vendido pelo presidente do Banco do Brasil à família imperial para residência da herdeira do trono.

Nesse bairro estabelecem-se os palacetes da elite social, a exigir mais e mais empregados e fornecedores. Ainda de acordo com Benchimol (1990, p.103), estes constituem a população não aristocrática, que se instala em terrenos menos valorizados nas imediações do cemitério São João Batista, datado de 1852. Seu mercado de trabalho é local, diretamente vinculado à residência dos ricos; relaciona-se ao comércio (formal ou ambulante), à prestação de serviços domésticos, ao exercício de certas profissões e pequenos ofícios, à exploração das pedreiras e à construção. Mas há também oferta de trabalho nas primeiras fábricas, como as que o romance menciona (massas alimentícias, velas) ou as de tecidos, instaladas em Laranjeiras, Gávea e Jardim Botânico, contígüas às vilas operárias que surgem.

São estes contingentes que estão a necessitar moradia e vão ocupar as infectas habitações coletivas para populações de baixa renda, anteriores às atuais favelas, cujas condições de insalubridade favorecem a rápida difusão de epidemias, como as febres mortais que acometem alguns inquilinos de João Romão, mormente entre os italianos. Tais moradas são conhecidas como casas de cômodos, cortiços ou avenidas, verdadeiras colméias humanas que concentram cerca de 10% da população do Rio de Janeiro por volta de 1888. Sua exploração é matéria candente na imprensa da época, em acusação que recai sobre vários aristocratas, inclusive o Conde d'Eu, genro do Imperador, conforme apontam Jean-Yves Mérian (1988, cap. 31) e Lilia Schwarcz (1999, p. 432).

Percebe-se a ocupação do bairro, em *O cortiço*, de maneira indireta: pelo aumento da extração na pedreira, produtora de material de construção por excelência; pelo crescimento da clientela de João Romão, pelo desenvolvimento de seu ritmo de negócios, pela multiplicação do número de seus inquilinos. O vendeiro vai dilatando o terreno, as propriedades e o poder, em homologia com seu projeto de enriquecimento e ascensão social, o que pode ser detectado através das diversas etapas em seus investimentos e nas modificações em seu comportamento.

Graças às economias de Bertoleza, ele adquiriu "alguns palmos de terreno ao lado esquerdo da venda e levantou uma casinha de duas portas" (Azevedo, 1983, p.5); em seguida três casas, erigidas em terreno baldio ao lado da vendinha infecta em que viviam, construídas com material roubado às obras da vizinhança, são o ponto de partida do grande cortiço. Depois, aos poucos, ele atinge as noventa e cinco casinhas da "Estalagem de São Romão", tornando-se proprietário também de lavanderias, da pedreira, de hortas e jardins, da casa de pasto mais bem afreguesada do bairro, de bazar variado e bem provido, de armazém com gêneros diretamente importados da Europa, de sorte que João Romão pode fornecer tudo a todos, inclusive sortimento aos pequenos comerciantes dos arredores. O ápice de seus empreendimentos habitacionais constitui-se na "Avenida São Romão", construção um pouco menos abjeta que o conjunto anterior, sendo formada por prédios de dois pavimentos que abrigam centenas de moradias, agora ocupadas por gente da baixa classe média e não mais as lavadeiras e mascates dos primeiros momentos. Entre os novos inquilinos, mencionados no capítulo 20, arrolam-se empregados do correio, estudantes pobres, contínuos de repartição pública, caixeiros de botequim, artistas de teatro, condutores de bonde, vendedores de bilhetes de loteria, mascates italianos.

Aos trabalhadores interessa viver nas proximidades do local de trabalho, ou, como dizem, perto da "obrigação" (Azevedo, 1983, p. 11), medida indispensável considerando-se a carência de transportes coletivos. Há um serviço de ônibus e uns poucos bondes, como o de São Clemente, usado pelo protagonista ou pelo parasita Botelho quando regressam do Centro da cidade; a maioria das viaturas, contudo, é de uso particular e se move por tração animal, como as que transportam as *cocotes* Léonie e Pombinha ou conduzem os coches de enterros. Por isso anda-se tanto a pé, como faz João Romão ao ser convocado à polícia, aonde comparece acompanhado por boa parte de seus inquilinos; como fazem Jerônimo e seus comparsas após matarem Firmo; como fazem as hordas de capoeiristas nas lutas entre cortiços ou, ainda, como se locomovem mascates e fornecedores de serviços que freqüentam o cortiço de João Romão, como o leiteiro acompanhado de vaca e bezerro, o padeiro, o tripeiro, o peixeiro, o vendedor de artigos de armarinho, entre tantos outros.

Trabalhadores e gente abastada não vivem da mesma maneira, ainda que em situação de vizinhança. Encontram-se espacialmente apartados, em grupos distintos e antagônicos, constituídos respectivamente pelos do cortiço e os do sobrado. Os primeiros se caracterizam por trabalhar, o que ocorre na pedreira, na tina de roupa por lavar, na loja de João Romão ou em atividades externas, exercidas todos os dias menos aos domingos, quando cuidam da higiene pessoal, lavando as casas e vestindo roupa limpa. Doentes e acidentados buscam cuidados médicos em hospitais como o da Misericórdia ou em irmandades como a de São Francisco, onde Jerônimo convalesce da navalhada. Casos mais simples, como os abortos de Bertoleza, são resolvidos graças às ervas da lavadeira Paula, também conhecida pela alcunha de Bruxa.

Em contrapartida, os membros do segundo grupo, sempre em ótima saúde, assinalam-se por estar permanentemente de folga, à exceção dos empregados domésticos e de Henrique, filho de um cliente de Miranda que veio do interior para estudar medicina na capital. Assim sendo, no tocante ao chefe do clã, enobrecido pelo título de Barão, sabe-se apenas que dirige seu estabelecimento comercial instalado no Centro da cidade. Quanto a João Romão, depois que enriquece e atinge a invejável posição de capitalista, deixa de vender no balcão, onde controlava o caixa do estabelecimento, para marcar presença nos bancos e círculos financeiros, onde especula na bolsa e faz grandes transações comerciais para multiplicar seu patrimônio, entregando a administração do escritório a uma complexa hierarquia de caixeiros e vendedores especializados.

A gente do cortiço pratica suas funções ao ar livre, em espaços comuns, seja devido à própria natureza das mesmas, ou porque as casas são minúsculas. Por isso, uma solidariedade algo forçada abriga-os a partilhar tudo, tarefas profissionais e prazeres, como as comezainas domingueiras, acompanhadas de bebida, música, dança, barulho e, não raro, alguma briga ou cena de infidelidade conjugal, além da reclamação dos vizinhos. A portas fechadas, vêem-se apenas os freqüentadores do botequim do Garnisé ou o trabalho de Pombinha, que costura seu enxoval de casamento ou escreve cartas ditadas pelos moradores analfabetos. No sobrado, porém, tudo se passa em ambientes fechados, em especial a intensa comensalidade, das pequenas reuniões de convidados às grandes recepções nas ocasiões especiais. Executa-se fora de casa apenas a transgressão de Dona Estela com o jovem Henrique, praticada nas moitas do jardim.

O contraste entre os grupos se evidencia em outros aspectos, como no tocante à organização da família e no emprego do tempo livre. Nas camadas populares os casais se unem por interesse afetivo, de maneira livre e descompromissada, como o lusitano João Romão com a escrava Bertoleza e Rita Baiana com Firmo, ambos mulatos, ou pelo casamento oficial - como o dos portugueses Piedade e Jerônimo, ou do policial negro Alexandre com a lavadeira branca Augusta, geradores de numerosa prole. Essas uniões, que podem ser multirraciais, também se desfazem e se refazem sem formalidades, simplesmente pelo abandono do parceiro, como ocorre com os casais formados por Jerônimo e a esposa, Rita e o capoeirista, que constituem um novo par, composto por Jerônimo e Rita.

Na elite branca exige-se o cumprimento dos rituais - de noivado, preparativos de enxoval, casamento na igreja. A união matrimonial parece ser assunto decidido exclusivamente pelos homens, uma vez que

Miranda não leva em conta os sentimentos da filha Zulmira, a ponto de escolher João Romão para genro; ela se baseia em interesses econômicos e patrimoniais, sendo portanto indissolúvel. Daí a preocupação em resguardar o dote trazido pela mulher, o que acarreta a necessidade de manter as aparências, mesmo em caso de adultério. É o procedimento adotado por Miranda ante as evidências do comportamento leviano da esposa. Nesse panorama, avulta a situação de Pombinha, que se coloca em posição intermediária, visto que sua família decaiu da condição social anterior após a falência e suicídio do pai. Com isso, ela cumpre os preceitos e sobe ao altar na igreja São João Batista, mas casa sem amor, como alternativa para ascender e se libertar, e termina por abandonar o marido após traí-lo. Por outro lado, a família patriarcal possui um sentido amplo, uma vez que inclui agregados, como o parasita Botelho e o jovem pensionista do interior, o estudante Henrique, além de crianças protegidas, afilhados e numerosa criadagem, circunstância não encontrada no outro grupo.

O emprego do tempo livre dá-se de maneira inteiramente desigual de acordo com a procedência sócio-econômica do personagem. Os trabalhadores do cortiço, pela própria condição laboral, só descansam aos domingos, em fainas já evocadas. Em compensação, o ocioso grupo do sobrado utiliza seu perene lazer de maneira bastante variada. As mulheres recebem e fazem visitas, quando não vão às compras de enfeites. Aos homens de todas as idades é permitido freqüentar as *cocotes* de luxo, muitas vezes de procedência estrangeira, como Léonie, por quem chegam até a se arruinar. Homens e mulheres estão sempre passeando em locais elegantes no Centro da cidade, principalmente às ruas Gonçalves Dias e Ouvidor. Nesta última encontra-se a Casa Pascoal, confeitaria onde se namora muito, se toma o aperitivo e se fazem lanches intermináveis; os homens lêem os jornais do dia e fumam. Os adultos de bolsa farta ainda comparecem a leilões de prendas e festas de arraial, tornam-se sócios de clubes para aprender a dançar, freqüentam as sessões da tarde no teatro São Pedro de Alcântara e as apresentações das companhias líricas, apreciadas por Dona Estela. A vida social amena e fútil se complementa, no plano cultural, com a leitura de jornais e de "fascículos de romances franceses traduzidos" (Azevedo, 1983, p.77), com os quais João Romão vai-se familiarizando, em seu afã de ostentar maneiras refinadas. Em sua fase de potentado, freqüenta hotéis caros e faz camaradagem com capitalistas. Veste-se com esmero, perfuma-se, vai ao barbeiro, recheia a casa reformada com ricos móveis, prataria e porcelanas.

Percebe-se que a elite social dispõe de algum meio de transporte para ir ao Centro da cidade, como as carruagens ou o bonde São Clemente, e ali faz compras no comércio, vai a confeitarias e teatros, passeia à beira-mar e nas ruas elegantes cujos nomes se mantêm até hoje: Ouvidor, Gonçalves Dias, Largo de São Francisco, Largo da Carioca... Em contrapartida, os trabalhadores do cortiço locomovem-se a pé, motivo pelo qual suas caminhadas se concentram no bairro em que moram. Nesse sentido, é exemplar o percurso de Jerônimo e seus comparsas na noite do assassinato do capoeirista e rival, pois saem de um botequim próximo ao cemitério São João Batista, tomam a rua Sorocaba até as imediações das ruas Bambina e São Clemente, encaminham-se para a travessa da Passagem nas cercanias do Hospício de D. Pedro II, hoje incluído no *campus* universitário da zona sul, alcançam a praia de Botafogo para, em seguida, rumarem em direção à cidade, passando pelas praias do Catete, Glória e Lapa. Aí, em vez de *flânerie*, o itinerário descreve uma rota de despistamento e fuga.

Em suma, o uso do espaço urbano pelos personagens de *O cortiço* permite configurar a obra de Aluisio Azevedo como um romance de localização especificamente carioca. Nele, são flagradas a cidade e a sociedade em estado de mutação, quando se adapta para o ambiente urbano a dicotomia de casa grande e senzala, agora traduzida pelos contrastes simbolizados pela oposição entre cortiço e sobrado. Assim, a preocupação com a veracidade, própria do realismo-naturalismo, fornece um painel da cidade, em momento de profunda transformação social, cultural, humana. Graças à minuciosa pesquisa que empreendeu, Aluisio Azevedo transformou seu romance em um documentário não só sobre a acumulação de capital como também sobre a cidade do Rio de Janeiro, através da vida, trabalho, moradia e lazer de seus habitantes, sejam eles pertencentes às camadas aristocráticas ou às populares.

Bibliografia

Azevedo, Aluisio, *O cortiço*, São Paulo, Moderna, 1983.

Benchimol, Jaime Larry, *Pereira Passos, um Haussmann tropical*, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1995. Col. Biblioteca Carioca.

Cruls, Gastão, *Aparência do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1952. 2 vol.

Frota Neto, *Urbanização no Brasil e alguns dos seus limites*, Brasília, Senado Federal, 1978.

Lobo, Eulália M. L., *História do Rio de Janeiro* (do capital comercial ao capital industrial e financeiro), Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Mercado de Capitais, 1987, 2 vol.

Mérian, Jean-Yves, *Aluisio Azevedo, vida e obra* (1857-1913), Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1988.

Milliet, Sergio, "Introdução", in Azevedo, Aluisio, *O cortiço*, São Paulo, Martins, 1959, p. 11-16.

Rocha, Oswaldo Porto & Carvalho, Lia de Aquino, *A era das demolições; habitações populares*. 2 ed Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1990. Col. Biblioteca Carioca.

Schwarcz, Lilia Moritz, *As barbas do imperador D. Pedro II*, *um monarca nos trópicos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

Vassallo, Ligia, "De Zola para *O cortiço*: o cânone e a forma", *Cânones e contextos*, *Atas,* V Colóquio Internacional ABRALIC, Rio de Janeiro, 1998, 3 vol, vol 2, p. 467-470.

O existencialismo em 'A Hora da Estrela': O Narrador

Elizabeth Robin Zenkner Brose[1]
Mestranda em Teoria da Literatura
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

O presente texto tem como objetivo abordar o espaço ocupado pelo narrador da obra de Clarice Lispector, 'A hora da estrela',[2] concluída pouco antes de sua morte em 1977. A teoria que atravessará este ensaio foi publicada no livro 'O existencialismo na ficção brasileira',[3] em 1986, pelo professor José Fernandes da Universidade Federal de Goiás.

A proposta é tirar o véu de Rodrigo S. M.. Narrador masculino da obra em que a protagonista, nordestina em um cenário carioca, é a Macabéa, a errante e apátrida, cuja aniquilação pelo sistema desarticula seu ser, vivendo em uma esfera entre ser sujeito e objeto.

É pelos olhos do narrador e através de seu domínio da palavra que a existência e a essência são expostas como interrogações. Tal presença masculina retrata um universo de fragmentos, onde o ser humano não é respeitado, mas desacreditado nessa reconstrução de uma realidade mutilada.

As três tramas imbricadas em 'A hora da estrela', a metanarrativa, a identificação da história do narrador com a da personagem, e, por último, a vida de Macabéa, conduzem o material de reflexão oferecido pelo doador da fábula ao leitor: a multidirecionalidade do ser moderno, que é, por sua vez, representado pelo narrador. Ele não se atém a uma idéia linear, mas provoca desequilíbrios por sua instabilidade na relação com a escrita e com a protagonista. O texto construído, coloca o leitor, a todo instante, em contato com as digressões e esclarecimentos de Rodrigo S. M., expondo a elaboração minuciosa, movimento que remete à consciência de seus antagonismos e incoerências, a dificuldade de encontrar sua identidade.

O narrador Rodrigo S. M. está só. A sua solidão o impele a escrever sobre o outro e, pelo diferente, a nordestina pálida, ele preenche o vazio , diante do qual está surpreendido. É a participação dela que instaura a possibilidade de autenticidade do narrador; ela permite o crescimento, pois este só acontece na interação. Ser autor de si próprio é optar pelo caminho corajoso de reflexão nas escolhas, suscitado pela pausa entre o estímulo e a resposta. O narrador de 'A hora da estrela' nega a linearidade romântica, que identifica o personagem com nome e sobrenome e persegue um ideal inflexível de liberdade, que os impulsiona a uma morte irracional, estado em que encontrariam paz junto a uma mulher. Rodrigo S. M. não oferece ao leitor o conhecimento da abreviação de seus últimos nomes e, acreditando estar a liberdade na razão, opta pelo novo e não pela reprodução de modelos conhecidos no passado. Ele enfrenta , então, o medo do desconhecido.

Existir é encontrar-se entre dois espaços: a possibilidade de enfrentar e a de desistir. Rodrigo S. M. desvela ao leitor um mundo ficcional a partir dessa hesitação. Se , de um lado, está em primeira pessoa, explicitando um olhar surpreso às evidências de um personagem patético e sua resistência em descrever suas ações; por outro lado, ele é a consciência geral da história. Orbitando entre esses dois pólos, ora ele atinge a metanarrativa, ora sofre na terceira pessoa, confidenciando ao leitor seu desconforto.

A identidade procurada por ele só será alcançada através de angústia e sofrimento. Não a angústia sonhada pelos românticos, imaginária, mas aquela que traz à consciência a sua situação existencial: ser no nada, no absurdo, no vazio. Será esse sofrimento, juntamente com o tédio, que revelarão a essência do narrador completamente identificado ao processo de transitar no que há de mais íntimo na protagonista: seus pensamentos.

Além disso, há a ciência dele de estar só com sua fragilidade, sua falta de forças para cumprir o propósito ao qual existe. 'Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia.' (HE:84) Tal fadiga expressa sua dúvida entre história e discurso, criando a ilusão de simultaneidade com o momento da leitura. 'Como que estou escrevendo na hora mesma em que é lido.' (HE:2)

Em tal processo, refugia-se na protagonista para tentar espelhar-se, pois , desconhecendo-se, precisa desesperadamente dela para ver-se. O jogo pendular, portanto, que aproxima e afasta o narrador, é o andamento que ele dá a sua busca: perceber e ignorar.

Macabéa é a suposta causa de seu sofrimento, contudo, apenas expõe a angústia do próprio Rodrigo S.M.. Ela é o conflito e sua razão de existir. Por exemplo, quando Macabéa morre, ele se percebe como um ser mortal: 'Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas - eu também?!(...) Sim.' (HE:104)

Esse é, aliás, o paradoxo primeiro: ser-para-a-morte e ter consciência disso, entretanto, Macabéa não

conhecia esse mistério Ela (...) 'tinha certeza de que com ela ia ser diferente, pois nunca ia morrer.' (HE:37) O narrador não, ele percebe sua condição humana através de Macabéa.

A opção pela vida existe por oposição à escolha pela morte. A última pode significar a vingança do ser ao sistema automatizador, que, no caso específico da época em que a obra foi escrita, década de 70, estar no mundo significava uma tentativa desesperada de ser, apesar da guerra fria e dos sistemas políticos autoritários. Escolher não viver poderia significar uma anulação que afrontaria o poder e a humanidade, pois a morte atesta uma força que o indivíduo possui. Macabéa morre, libertando-se do absurdo. Foi a solução para a miséria indicada pela falta de cabelos, pela possível demissão, pela rejeição do namorado e pela ausência de futuro. Para Rodrigo S. M. , a escolha é o mistério, ou seja, a vida. A história de ambos percorre caminhos antagônicos, um o negativo do outro.

A diferença fundamental entre Rodrigo S. M. e Macabéa é a capacidade do primeiro em reconhecer sua existência e tentar explicá-la, preenchê-la e reconstituí-la através dos relatos de fragmentos da história do outro.

Sozinhos, ambos são incompletos e impotentes, gerando a necessidade da mútua existência, embora o narrador vele-se à Macabéa, e esta, apesar de ser sua criação, ainda guarde espaços enigmáticos em sua trajetória. 'E depois - ignora-se por que - tinham vindo para o Rio' (...) (HE:37) 'Devo dizer que essa moça não tem consciência de mim, (...) mas eu tenho plena consciência dela.' (HE:41)

O sonho de Macabéa, casar-se como em um conto de fadas, seria o elo de ligação entre o eu-biológico e o eu-pessoal, na medida em que o seu imaginário constrói uma ficção orientadora, através da qual ela se reconhece e afirma suas bases morais. Rodrigo S. M., apropriando-se da biografia de exclusões da protagonista, toma posse de seu mito e guia a obra, extensão de sua existência, pontuando essa referência como marco norteador.

Narrador e protagonista, inseridos em uma escrita descontínua e imprevisível, permitem ao leitor a reflexão sobre uma época de transição, de incoerência, como um movimento em busca de uma nova estruturação da obra literária similar à insegurança, à ansiedade e ao sofrimento. Otema é oferecido, socializando a possibilidade de ruptura.

O narrador revela seu amor pela personagem principal e sofre com a sua desumanização, mas, também, com a própria tendência em tornar-se insensível. É pela escrita que ele tenta recuperar aquilo que lhe foi privado. 'Com esta história eu vou me sensibilizar, e bem sei que cada dia é um dia roubado da morte.' (HE:34)

De todas essas afirmações, resta dizer que 'A hora da estrela' , é marcada pela fala de Rodrigo, que, vez por outra, abre espaços no agora da obra para inserir a história. Esta, começando na metade, avança, construindo e reconstruindo fases não lineares da existência da personagem principal. A infância, por exemplo, é relatada quando Macabéa é adulta, alterando a ordem dos acontecimentos.

Há, também, a preocupação com o tempo do homem moderno refletindo-se na ansiedade do narrador (...)'deveria caminhar antes do tempo e esboçar logo o final? (...) devo caminhar passo a passo de acordo com um prazo determinado de horas (...) apesar da impaciência que tenho em relação a esta moça.'(HE:21)

O final da narrativa aponta para o presente. 'Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.' (HE:104) Nesse ponto, o narrador desvincula-se da memória e retorna a sua história, ao seu ser e ao seu tempo, que pretender estar em sintonia com o momento do leitor, 'tempo de morangos'.

O narrador surge no início para relatar a vida de Macabéa e , quando ela desaparece, ele aponta para a saída do romance, ele acena para a vida além da ficção com a imagem sedutora de uma fruta fresca, impregnando a obra de uma indicação de futuro: a vida transcende a literatura.

Bibliografia

Clarice Lispector, *A hora da estrela,* Rio de Janeiro, José Olympio, 1979, 5a. ed.

José Fernandes, *O existencialismo na ficção brasileira,* Goiânia, Universidade Federal de Goiás, 1986.

Rollo May, *A procura do mito,* São Paulo, Manole Ltda., 1991.

Notas

1. Mestranda em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

2. Clarice Lispector, A hora da estrela, Rio de Janeiro, José Olympio, 1979, 5a. ed.

3. José Fernandes, O existencialismo na ficção brasileira, Goiânia, Universidade Federal de Goiás, 1986.

O legado de *formação* à luz de seus intérpretes

Luis Alberto N. Alves[1]

Lançado em 1959, **Formação da literatura brasileira** constitui um marco da historiografia literária brasileira. A obra compõe-se de dois alentados volumes que abarcam os séculos XVIII e XIX de nossas letras. Na introdução Antonio Candido expõe seu método de abordagem e os pressupostos teóricos de que lançará mão no decorrer do estudo. A peça inaugural assume, portanto, um papel chave na medida em que apresenta ao leitor seus principais conceitos: as idéias de formação, sistema, valor, função e tradição. Não obstante, é o próprio autor quem nos adverte da limitada relevância dessas questões: "A leitura desta 'Introdução' é dispensável a quem não se interessa por questões de orientação crítica, podendo o livro ser abordado diretamente pelo Capítulo I"[2]. Aliás, a advertência não vai além de uma magra nota de rodapé, o que não deixa de ser um elemento provocador num ambiente marcado por intermináveis discussões metodológicas. A novidade fica por conta das análises literárias, que cobrem a quase totalidade dos dois volumes.

Cabe observar ainda que por trás da modéstia ("Não tenho ilusões excessivas quanto à originalidade, em livro de matéria tão ampla e diversa") se oculta a empresa mais bem sucedida no âmbito de nossa historiografia literária. Numa palavra, trata-se de um projeto ambicioso que levou mais de uma década para ser executado. Seu zelo pode ser medido pelas informações bibliográficas acrescidas ao final do segundo volume.

Ao contrário de seus antecessores, Candido define como tarefa principal a compreensão de quando e como no Brasil se desencadeou a dinâmica autor-obra-público, indispensável à constituição de um **sistema literário**. Noutras palavras, nossa literatura não tem propriamente uma origem, caso compreendamos por isso uma obra fundadora que se encarrega de provocar uma seqüência de outras tantas dispostas cronologicamente. Nesse ponto, sua solução é exemplar: nossa literatura se configura. Daí a distinção entre literatura (entendida como "sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase") e manifestações literárias. Com efeito, a noção de tradição, vista como "transmissão de algo entre os homens", permitia ao historiador operar numa outra visada a periodização literária "a partir de um critério interno ao próprio sistema em movimento".[3]

Ademais, Candido adota duas perspectivas: do ângulo da história literária, o primeiro volume trata do arcadismo, ao passo que o segundo do romantismo; do ângulo da história política, a primeira fase corresponde à colônia, a segunda à independência.

Entre parêntesis, Antonio Candido costuma admitir que percebeu, meio ao acaso, que seria mais produtivo "acompanhar a articulação das obras e dos escritores, um campo histórico de influências artísticas cruzadas, ao longo do qual se poderia discernir a continuidade de uma tradição"[4], do que traçar uma linha por demais ampla, incorrendo no mesmo equívoco da historiografia tradicional de inspiração positivista. Do mesmo modo que deixava de discutir o método a partir de uma bibliografia estrangeira, preferindo antes "colher o problema na sua feição local, exposta nos impasses do predecessor"[5], não se deixando ofuscar pelo que ocorria nos centros prestigiosos. O conflito entre adotar um método formal ou um sociológico era um equívoco que **Formação** ajudava por certo a superar. Isso posto, a força de seu método, conforme lembrou oportunamente Paulo Arantes, "deveria irradiar apenas na análise das obras no seu encadeamento histórico"[6]. Desse modo, evitava cometer os mesmos equívocos e exageros de seus predecessores, cujo ímpeto classificatório solapava a investigação das obras propriamente. Sem contar que o plano da obra já era suficiente para provocar perplexidade e um certo espanto, pois "para uma história geral, começava muito tarde e terminava cedo demais(...) Em lugar de panorama esperado, as etapas da 'formação' de um sistema literário no Brasil, percorridas, entretanto, através do exame exclusivo de obras[7]. ". Ora, o que mais tem incomodado seus críticos é, segundo alegam, a adoção de um critério *externo* à literatura. Afrânio Coutinho, Haroldo de Campos e Luiz Costa Lima, pela ordem, têm insistido nesse ponto. Ultimamente, os dois últimos têm se revezado na crítica.

Haroldo de Campos foi o primeiro a objetar que a idéia de formação não passava de um *constructo*, baseado numa lógica de inclusão e exclusão. O ensaio de Haroldo de Campos não estende as restrições à parte analítica da obra de Candido. Aliás, nesse particular é bastante lacônico. Na verdade, sequer esboça um confronto entre a peça inicial e a leitura propriamente das obras, conforme objetivo previamente definido no prefácio de **Formação**, limitando-se apenas a denunciar o suposto seqüestro do Barroco. As observações restritivas não vão além das quarenta páginas iniciais, se tanto.

Em ensaio publicado em 1991,[8] Luiz Costa Lima subscreve a totalidade das críticas de Haroldo de Campos,

embora se perceba nitidamente seu esforço em desvestir a exposição do clima beligerante que o poeta concreto procurou imprimir a seu ataque. As principais críticas são: em primeiro lugar, acusa Candido de desqualificar o debate metodológico (sua "crítica continua praticamente definida como uma "aventura da personalidade"); em segundo, a distinção entre sistema literário e manifestações literárias, nos termos estabelecidos por Candido, posto que acrescenta outra inconveniência à sua "armadura teórica": "quão *extensa* deverá ser a recepção para que se lhe tenha como declaradora de um sistema? Bastará uma recepção atestada para que o sistema se afirme em funcionamento? ... Se não basta uma recepção localizada, qual a *extensão* da recepção necessária?";[9] por último, "o decisivo na armadura teórica da *Formação* é menos a idéia de articulação entre produção e recepção literárias do que sua *extensão nacional* e seu caráter de *coerência*". Numa palavra, o estudo de Costa Lima cumpria assim uma dupla finalidade: ao mesmo tempo que corrigia Haroldo de Campos, radicalizava as críticas à **Formação**. Nem por isso a sofisticação do argumento acrescenta muito ao que já se conhecia desde Afrânio Coutinho.

Em muitas passagens de **Formação** Candido não só relativiza como claramente se distancia da explicação romântica. Num opúsculo recente dirigido a estrangeiros, volta a sustentar, de modo conciso e didático, que a "sociedade colonial brasileira não foi ... (como teria preferido que fosse certa imaginação romântica nacionalista), um prolongamento das culturas locais, mais ou menos destruídas", mas "transposição das leis, dos costumes, do equipamento espiritual das metrópoles"[10]. Esta compreensão deixa às claras a fragilidade de argumentos como o de Afrânio Coutinho, para quem a "literatura [brasileira] iniciou-se no momento em que começou o Brasil"[11].

Candido assinala ainda que a transferência da capital para o Rio de Janeiro em 1760 acelera o processo de urbanização, gerando um ambiente propício ao desenvolvimento cultural. Essa mudança desencadeia um processo de descentralização que do ponto de vista histórico vai permitir o florescimento do sistema literário, uma vez que a posição estratégica da nova capital "modifica São Paulo e ... vê surgir na Capitania das Minas Gerais manifestações importantes na arquitetura, na escultura, na música e na literatura". Isso posto, a produção cultural passa "a manifestar-se em outros [lugares] simultaneamente"[12], permitindo a socialização entre intelectuais de diversas partes da Colônia. Isso posto, a noção de sistema independe de uma quantificação, de uma estatística que a confirme, como pretende Costa Lima. O que importa no caso é a "consciência de grupo", além, é claro, do "começo de maior receptividade por parte de públicos, *embora débeis e pouco numerosos*" (destaque meu), que ainda assim "começam a definir uma articulação dos fatos literários"[13].

Roberto Schwarz tem insistido que a ironia peculiar de Candido deve ser examinada como um aspecto de seu método de exposição. Através dela o autor se situa em relação aos temas e autores. Esse traço peculiar da prosa candidiana não foi relevado pelos críticos de **Formação**. Aliás, estes tendem a não reconhecer que, descrito à distância, o projeto do nacionalismo romântico é posto à prova a todo instante. Onde enxergam adesão, Candido, na verdade, está rifando os pressupostos que cobriram a empresa romântica de pleno êxito. A *normatividade* que tal processo comporta é acompanhada de longe, sem adesão.

Assim sendo, nunca é demais insistir, Antonio Candido propõe "historiar uma formação que já havia completado"[14]. A ausência de Machado de Assis é proposital, uma vez que o sistema literário, *formado* na segunda metade do século XIX, não comportava um escritor da sua envergadura. Com efeito, **Formação** pode ser lida como uma espécie de introdução à obra daquele escritor, que cresceu sobre os ombros de escritores, na sua maioria, medíocres. "Machado de Assis ... este mestre admirável se embebeu meticulosamente da obra dos predecessores", dirá Candido. Distante, portanto, da explicação de Campos, para quem o lugar do escritor em **Formação** é um sintoma de culminância teleológica.

Ora, "a história dos brasileiros no desejo de ter uma literatura" é um *desejo* do nacionalismo literário do século XIX, que, nem de longe, coincide com o do crítico. Como bem demonstra Schwarz, "as preocupações presentes, ditadas pelo seu radicalismo democrático e pela vontade de desprovincianizar, formam o fundo tácito sobre o qual a outra história é narrada"[15]. O que é bem diferente de afirmar que nosso crítico adere/sucumbe ao nacionalismo romântico. Este aspecto prescindiria de maiores explicações não fosse a insistência de seus críticos, que, ao que parece, tomam-no com a insistência de um trabalho acadêmico inconcluso. Uma tarefa, diga-se de passagem, para o qual se distribuem com redobrado empenho.

Por ora, convém assinalar o acurado distanciamento com que Candido descreveu o processo formativo de nossa literatura:

> "Este distanciamento ... tem conseqüências que vale a pena assinalar. O nacionalismo literário é entendido como força e finalidade efetiva, a que no entanto o crítico, sendo aliás internacionalista convicto, não adere. Este lhe reconhece produtividade até certo momento, a dimensão de progresso relativo, o que não impede de lhe notar e objetar também as funções de encobrimento ideológico, de imposição de padrões de classe, além da indiferença à qualidade estética, 'defeitos' assinalados com uma ironia peculiar, que é ela mesma um achado literário, a

> condensação feliz de um prisma estético-político substantivo. O ponto de vista é diferenciado e sem mitos: depois de ter sido uma aspiração, a formação do sistema literário brasileiro é um fato, com vantagens e vícios a especificar. A constituição local de um campo no qual as questões contemporâneas se podem articular com propriedade representa um passo muito considerável que no entanto não faz a diferença *total* imaginada em concepções mais enfáticas do futuro nacional. Estamos longe das ilusões redentoras do nacionalismo, o que o próprio Antonio Candido assinalaria no estudo sobre 'Literatura e subdesenvolvimento' (...)O termo *formação* está usado, portanto, num sentido sóbrio, e sua normatividade, que existe, é descrita de fora, nos limite de seu desempenho real. Para lhe perceber a irradiação moderada, basta lembra que, já 'formado', o nosso sistema literário coexistia com a escravidão e com outras 'anomalias".[16]

O processo é, portanto, dialético na medida em que *há integração e diferenciação, de incorporação do geral para se alcançar a expressão do particular*. Daí a importância crucial da noção de acumulação literária, decisiva em toda essa arquitetura, posto que descreve os "momentos em que deixa de preponderar o influxo externo graças ao filtro da tradição que se formou ao longo do referido processo"[17]. Em última análise, a força do argumento está na consciência do *senso das mediações literárias e sua continuidade artística*, que também atende pelo nome de dialética. Uma sondagem que exige do crítico conhecimentos de outras áreas, além da sensibilidade e da intuição da *totalidade em curso*. Algo que os críticos mais exasperados não conseguem atinar. Aliás, um sintoma bem diagnosticado por Schwarz: a "especialidade nalguns campos à ingenuidade em outros"[18].

Em suma, passados quarenta anos de sua publicação (1959), a obra continua a suscitar debates e polêmicas, firmando sua reputação de clássico no sentido mais exigente do termo. Não obstante o surgimento de novas correntes de investigação literária e o esforço compreensivo de renovação, a obra de Antonio Candido resiste por qualidades que vão da clareza e elegância da exposição até os conhecimentos literários e extraliterários que mobiliza. Do ponto de vista acadêmico, constitui uma poderoso antídoto contra os modismos que assaltam a cada estação as universidades brasileiras, obrigando o intelectual _ por uma questão até de sobrevivência _ a buscar sua identidade numa corrente de pensamento de foro internacional. **Formação da Literatura Brasileira** é, glosando Italo Calvino, um livro que nunca cessa de dizer aquilo que tinha de dizer.

Notas

1. Professor do Departamento de Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Doutorando em Literatura Brasileira/UFRJ.

2. CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**, 6 a edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. A passagem a qual me refiro consta na página p. 23 do primeiro volume.

3. Lígia Chiappini. "Os equívocos da crítica à 'Formação". In: **Dentro do texto, dentro da vida,** In: D'INCAO. Maria Angela e SCARABÔTOLO, Eloísa Faria. (orgs.). **Dentro do texto, dentro da vida**: ensaios sobre Antonio Candido. São Paulo: Companhia das Letras: Instituto Moreira Salles, 1992. p. 171.

4. ARANTES, Paulo. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo, p. 234. In: **Dentro do texto, dentro da vida**

5. SCHWARZ, Roberto. Antonio Candido: um verbete. **Revista da USP**, São Paulo, número 17, p. 176-179, março-abril-maio de 1993.

6. ARANTES, Paulo. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo., p. 235.

7. Idem. p. 234.

8. COSTA LIMA, Luiz. Concepção de história literária na *Formação*. In: ___ **Pensando nos trópicos**: dispersa demanda II. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

9. Idem, p. 160.

10. CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**: resumo para principiantes. 2ª edição. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1998.

11. COUTINHO, Afrânio. **Conceito de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1976.

12. CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**: resumo para principiantes, p. 25.

13. Ibidem, p. 27.

14. SCHWARZ, Roberto. "Notas do debatedor". In: **Dentro do texto, dentro da vida,** p. 263.

15. Idem.

16. Ibidem, p. 263 - 264.

17. ARANTES, Paulo. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. A passagem a qual me refiro consta nas páginas 17 - 18.

18. SCHWARZ, Roberto. "Originalidade da crítica de Antonio Candido", **Novos Estudos**, São Paulo, número 32, pp. 31-46, março 1992.

"O menino é o pai do homem" ou os dois Machados

Sílvia Maria Azevedo
(UNESP- Assis)

Dentro da produção em prosa ficcional de Machado de Assis, a crítica costuma apontar Memórias Póstumas de Brás Cubas como o divisor de águas na carreira do escritor, que a partir de então se apresentaria como sendo constituída de duas etapas muito diferentes entre si, ainda que, como se costuma dizer, uma possa ser vista como complemento da outra. A divisão da obra machadiana em duas etapas implicaria no desdobramento de Machado de Assis em dois: o Machado da fase de aprendizagem, ou 1ª fase, e o Machado da fase de maturidade, ou 2ª fase.

A produção do Machado da fase de aprendizagem seria caracterizada em linhas gerais, segundo a crítica mais tradicional, pelos seguintes aspectos: romantismo convencional, conformismo ideológico, conflito entre o social e o natural, transposição biográfica e análise psicológica das personagens, que aliados ao esvaziamento do enredo, poderiam ser identificados, na avaliação de Ivan Teixeira, como os "indícios de modernidade" da 1ª fase. Já na produção do Machado da fase de maturidade predominariam outros aspectos, tais como: narrativa problematizante, abandono da natureza e aprofundamento da personagem, realismo cômico-fantástico, forma livre, espírito de síntese, brevidade aforística, pessimismo e ceticismo, leitor incluso, experimento tipográfico, características essas que configurariam o que foi chamado de "realismo machadiano" (Teixeira 1987:18), ou seja, um realismo que se fez à margem do realismo oficial, este, introduzido no Brasil, em 1881 (no mesmo ano da publicação, em livro, de Memórias Póstumas de Brás Cubas) com O mulato de Aluísio Azevedo.

Portanto, ao desdobramento de Machado de Assis em dois escritores, inteiramente diferentes um do outro, acrescentar-se-ia, segundo essa perspectiva crítica, uma outra peculiaridade: o posicionamento marginal do segundo Machado em relação ao cânone estético realista, vigente na literatura brasileira da época. Expressão típica dessa marginalidade, é o costumeiro capítulo à parte que, em muitas histórias da literatura brasileira, costuma ser reservado ao autor de Memórias Póstumas.

A passagem de Machadinho a Machado de Assis, ou seja, "a criação de Brás Cubas" (Teixeira 1987:19), costuma ser contada por uma história, de todos bastante conhecida, mas que vale a pena relembrar. Depois de publicado o romance Iaiá Garcia, em 1878, Machado, já com indícios do agravamento da epilepsia, enfermidade que iria acompanhá-lo durante toda a vida, resolveu fazer um retiro de três meses, em Friburgo: "Entrava nos 40 anos. O repouso obrigatório – era o primeiro numa vida absolutamente esforçada desde os 15 – deve ter-lhe propiciado um balanço radical em sua vida, acompanhado da releitura de alguns clássicos" (Teixeira 1987:97). Desse balanço, surgiu um outro Machado de Assis, o da segunda fase ou Machado II, artista que "ele acabou por inventar naqueles dias de repouso."(Teixeira 1987:97)

Vista a história da criação de Brás Cubas pelo ângulo do aparecimento de Memórias Póstumas de Brás Cubas, é possível dizer-se que a obra inaugura não apenas os traços daquelas que, a partir de então, passarão a ser identificadas como sendo obras da 2ª fase, mas igualmente se transforma em cânone dessas mesmas obras. Para falar como T.S.Eliot, autor do conhecido ensaio "A tradição e o talento individual", Memórias Póstumas é a obra nova que, em surgindo, altera a "ordem integral" da tradição artístico-literária brasileira, de tal modo que as relações e valores passam a ser reajustados em função dela. Reajuste esse que se opera não apenas de Memórias em relação às demais obras da literatura brasileira que a antecedem, mas também em relação às que lhe sucedem, o que da mesma forma se estende para as próprias criações do escritor. Nesse sentido, Memórias Póstumas seria responsável por criar uma tradição que organiza internamente a própria obra machadiana. Parafraseando Borges, é possível aplicar-se ao Machado de Memórias o que o escritor argentino disse dos precursores de Kafka: é porque existiu Kafka, que foi possível ler o que havia de "kafkiano" em escritores que, aparentemente, não tinham nada em comum com o autor de O Processo. Kafka é quem "cria os seus precursores", o que significa dizer que é a sua obra que "modifica nuestra concepción del pasado, como há de modificar el futuro"(Borges 1960:109). Da mesma forma, pode-se dizer que é porque Memórias foi escrita, que é possível ver o que há de Memórias em obras, como as da chamada 1ª fase machadiana, aparentemente superadas pela obra nova. Como Kafka, Machado de Assis, a partir de Memórias, cria os seus precursores, as obras da fase de formação, modificando com isso a nossa concepção a respeito dos dois Machados e suas repectivas obras.

Dentre os capítulos de Memórias Póstumas de Brás Cubas, um dos mais conhecidos, senão o mais famoso, é o VII, "O delírio", que irrompe no romance no momento em que o "defunto autor", no outro mundo, "recordava" a visita que Virgília, acompanhada do filho Nhonhô, fizera a Brás Cubas quando este já se encontrava às portas da morte. Interrompendo a linearidade do fio narrativo que, de modo precário, até aquele momento vinha sendo mantida, "O delírio" é a expressão mesma do enigma, e que parece ter sido

posto ali tão somente para desafiar o leitor. Não por um acaso, ao longo da recepção crítica do romance, inúmeras foram as análises e interpretações do capítulo-esfinge, uma delas, mais recente, a de João Alexandre Barbosa, autor do importante ensaio, "A volúpia lasciva do nada. Uma leitura de Memórias Póstumas de Brás Cubas". Na leitura do crítico, "O delírio" condensa os fios dispersos na primeira parte das Memórias:

"Sendo um delírio, e o próprio narrador chama atenção para a sua condição de enfermidade (...), é possível encontrar aqui, nas trilhas da condensação freudiana dos sonhos, o subtexto de uma leitura em dupla articulação: a natureza e a história, identificadas como "volúveis" pela consciência, são traduzidas por um discurso que aglutina traços românticos e realistas, finalmente resolvidos pela corrosão do humor."(Barbosa 1996:143-144)

Nem por ser um capítulo que vem sendo preparado por alguns anteriores, na leitura de João Alexandre, em especial os capítulos II, IV, V e VI, é menor a estranheza da narrativa delirante de Brás Cubas:

"Ao entrar no capítulo VII propriamente, o leitor logo se defronta com o arbitrário das imagens oníricas: as relações entre "um barbeiro chinês" e um mandarim, a Summa Theologica, de São Tomás, e um hipopótamo que serve de guia ao narrador. Mas arbitrário apenas superficialmente, como em todas as imagens oníricas: como não ver, nas transformações do narrador, dada mesmo a sua arbitrariedade, uma alusão crítica à ciência evolucionista da época, como está na anotação sobre a consciência de mobilidade no episódio da Summa Theologica, em que subjaz o mesmerismo tão cultivado por um Edgard Poe, por exemplo?" (Barbosa 1996: 146)

Arrebatado pelo hipopótomo, Brás Cubas empreende a célebre viagem "à origem dos séculos", aqui recuperada em dois fragmentos que transcrevo a seguir:

"Pela minha parte fechei os olhos e deixei-me ir à ventura. Já agora não se me dá de confessar que sentia umas tais ou quais cócegas de curiosidade, por saber onde ficava a origem dos séculos, se era tão misteriosa como a origem do Nilo, e sobretudo se valia alguma coisa mais ou menos do que a consumação dos mesmos séculos: reflexões de cérebro enfermo. Como ia de olhos fechados, não via o caminho; lembra-me só que a sensação de frio aumentava com a jornada, e que chegou uma ocasião em que me pareceu entrar na região dos gelos eternos. Com efeito abri os olhos e vi que o meu animal galopava numa planície branca de neve, com uma ou outra montanha de neve, vegetação de neve, e vários animais de neve."(Assis 1967:45)

"E depois – cogitações de enfermo – dado que chegássemos ao fim indicado, não era possível que os séculos, irritados com lhes devassarem a origem, me esmagassem entre as unhas, que deviam ser tão seculares como eles. Em quanto assim pensava, íamos devorando caminho, e a planície voava debaixo dos nossos pés, até que o animal estacou, e pude olhar mais tranqüilamente em torno de mim. Olhar somente; nada vi, além da imensa brancura da neve, que desta vez invadira o próprio céu, até ali azul. Talvez, a espaços, me aparecia uma ou outra planta, enorme, brutesca, meneando ao vento as suas largas folhas. O silêncio daquela região era igual ao do sepulcro: dissera-se que a vida das coisas ficara estúpida diante do homem."(Assis 1967:46)

Vem interromper a contemplação de Brás Cubas aquela que é "figura central do delírio"(Barbosa 1996:147), Pandora ou a Natureza, aparição tão espetacular quanto amedrontadora, e que igualmente recupero na transcrição dessa memorável passagem:

"Caiu do ar? destacou-se da terra? não sei; sei que um vulto imenso, uma figura de mulher me apareceu então, fitando-me uns olhos rutilantes como o Sol. Tudo nessa figura tinha a vastidão das formas selváticas, e tudo escapava à compreensão do olhar humano, porque os contornos perdiam-se no ambiente, e o que parecia espesso era muita vez diáfano. Estupefato, não disse nada, não cheguei sequer a soltar um grito: mas, ao cabo de algum tempo, que foi breve, perguntei quem era e como se chamava: curiosidade de delírio.

– Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga."(Assis 1967:46)

Dentre as várias "influências", melhor dizendo, "ressonâncias"(Cunha 1998:76) que poderiam ser identificadas em toda essa parte do capítulo, Leopardi (Operette Morali), Shopenhauer, Pascal, Luciano de Samosata (Diálogo dos Mortos), foram algumas presenças identificadas pela crítica. Além dessas, João Alexandre aponta outra igualmente importante, essa extraída da própria obra de Machado de Assis. Trata-se do poema "Uma Criatura", publicado no mesmo ano de Memórias Póstumas de Brás Cubas na Revista Brasileira, apenas que dois meses antes, e que mais tarde fará parte da coletânea Ocidentais (1901). Com o intuito de mostrar que essa "criatura" em muito se aproxima da Pandora-Natureza (que se alimenta da morte para possibilitar a vida) do capítulo do delírio, é que passo à transcrição dos dois últimos tercetos do poema:

> "Pois essa criatura está em toda obra:
> Cresta o seio da flor e corrompe-lhe o fruto;

E é nesse destruir que as forças dobra.

Ama de igual amor o poluto e o impoluto;
Começa e recomeça uma perpétua lida,
E sorrindo obedece ao divino estatuto.

-Tu dirás que é a Morte; eu direi que é a Vida."(Assis 1976:447-448)

Muito antes, porém, de 1880, ao tempo em que Machado de Assis atuou como colaborador do Jornal das Famílias (1863-1878), dentre os inúmeros contos que o escritor publicou nesse periódico recreativo carioca, muitos deles poderiam ser apontados como "precursores" do capítulo "O delírio" de Memórias Póstumas de Brás Cubas. Em especial, um tipo de conto que caberia ser chamado de conto-sonho. O sonho, como é sabido, foi um tema caro aos românticos, sendo marcante na obra de um Hoffmann, de um Novalis, de um Brentano, como bem soube mostrar Albert Béguin (1939), que igualmente identificou-lhe a presença poderosa na literatura simbolista, nos exemplos de Nerval, Baudelaire, Mallarmé. Entre os românticos, o sonho vinha ao encontro da necessidade de evasão, de fuga da realidade, o que se traduzia pelo rompimento com a perspectiva racionalizante da criação artístico-literária do período Neoclássico. De maneira geral, é enquanto fuga da realidade que o sonho vai aparecer em Machado de Assis, como nos contos "Uma excursão milagrosa"(1866), "O capitão Mendonça"(1870), "Decadência de dois grandes homens"(1873), "A chinela turca"(1875), este último publicado, em primeira versão, no jornal A Época, e depois recolhido para fazer parte de Papéis Avulsos (1882), com modificações.

Tal como "A chinela turca", "Uma excursão milagrosa" teve também uma primeira versão, esta sendo publicada em O Futuro, em 1° de novembro de 1862, com o nome de "O País das Quimeras", e fazendo-se acompanhar do subtítulo, "conto fantástico". Quando o escritor resolve reaproveitá-lo no Jornal das Famílias, introduz algumas mudanças, a mais importante delas:

"(...) a que consiste em fazer com que a viagem maravilhosa ao País das Quimeras seja narrada pelo poeta Tito, na primeira pessoa do singular. Antes era na terceira pessoa. Machado de Assis, na segunda versão, naturalmente se advertiu que uma história fantástica, um verdadeiro sonho, uma viagem quimérica, como aquela, ficaria melhor se fosse posta na boca do próprio poeta que a sonhara. Colocou-lhe também uma introdução ou "nariz de cera" e um epílogo, ou moralidade."(Magalhães Jr. s.d.:15)

Raimundo Magalhães Jr., está claro, julga desnecessários aqueles acréscimos, compreendendo o primeiro deles tão somente enquanto expediente para tornar o conto mais extenso, quando publicado no Jornal das Famílias, "a fim de obrigar as leitoras e leitores a procurar a edição seguinte" (s.d.:15), e o segundo, a moralidade, no papel de chave interpretativa do texto. Penso, no entanto, que se possa compreender de outra forma as partes adicionadas por Machado de Assis ao conto, quando se procede à leitura de "Uma excursão milagrosa" à luz do capítulo "O delírio" de Memórias Póstumas de Brás Cubas. Vista nessa ordem, do fim para o começo, a relação entre os textos, é que se torna possível antever, como se pretende mostrar, no sonho de 1866 a versão primeira do delírio de 1880.

Com o propósito de tornar mais amplamente conhecido o delírio em versão de sonho é que trascrevo do conto "Uma excursão milagrosa" o seguinte trecho:

"Subimos.

Durou a ascensão algum tempo. Eu não podia pensar; ia atordoado e subia sem saber para onde, nem a razão por que. Sentia que o vento agitava os cabelos louros da visão, e que eles lhe batiam docemente na face, do que resultava uma exalação celeste que embriagava e adormecia. O ar estava puro e fresco.

Eu, que me havia distraído algum tempo da ocupação das musas no estudo das leis físicas, contava que naquele subir contínuo breve chegaríamos a sentir os efeitos da rarefação da atmosfera. Engano meu. Subíamos, melhor respirávamos.

Isso passou rápido pela minha mente. Como disse, eu não pensava: ia subindo sem olhar para a terra. E para que olharia para a terra? A visão não podia conduzir-me senão ao céu.

Em breve comecei a ver os planetas fronte por fronte. Era já sobre a madrugada. Vênus, mais pálida e loura que de costume, ofuscava as estrelas com o seu clarão e com a sua beleza. Lancei um olhar de admiração para a deusa da manhã. Mas subia, subíamos sempre. Os planetas passavam à minha ilharga como se foram corcéis desenfreados. Afinal penetramos em uma região inteiramente diversa das que havíamos atravessado naquela assombrosa viagem. Eu senti expandir-se-me a alma na nova atmosfera. Seria aquilo o céu? Não ousava perguntar, e mudo esperava o termo da viagem. À proporção que penetrávamos nessa região ia-se a minha alma rompendo em júbilo; daí a algum tempo entravamos em um planeta; começamos a fazer o trajeto a pé."(Assis s.d.:78-79)

Embora longo, o trecho acima apresentado permite reconhecer na insólita viagem que o poeta Tito faz ao

País das Quimeras, os germes daquela outra que, quatorze anos mais tarde, Brás Cubas fará "à origem dos séculos", no dorso do hipopótomo. Quando aquela passagem é lida, porém, fora do contexto, isto é, deixando-se de lado a introdução acrescentada por Machado de Assis a essa versão do conto, o leitor fica com a impressão de estar diante de mais um exemplo de texto romântico, em que aspectos como o vago, o indefinido, o insólito confluem para a ambigüidade, que, segundo Todorov (1970), é a marca do fantástico. Sem deixar de ser pertinente essa possibilidade de leitura, é curioso observar que, quando da publicação de "Uma excursão milagrosa" no Jornal das Famílias, Machado abriu mão de classificá-lo como "conto fantástico", como aconteceu na primeira versão.

Outro momento do conto em questão que julgo importante trazer ao conhecimento do leitor de Machado de Assis, que nem sempre costuma freqüentar essa parte da obra do autor de Memórias Póstumas, diz respeito ao aparecimento da Visão ou Fantasia em casa de Tito, que, rejeitado pela amada, pensa em fazer uma viagem – não sabe ainda se por terra ou por mar – , projeto que veio tomar lugar de um outro, o de dar cabo da própria vida, logo abandonado pelo poeta por "achá-lo sanguinolento e definitivo":

"..Mas, oh! pasmo! eis que uma sílfide, uma criatura celestial, vaporosa, fantástica, trajando vestes alvas, nem bem pano, nem bem névoas, uma coisa entre as duas espécies, pés alígeros, rosto sereno e insinuante, olhos negros e cintilantes, cachos louros do mais leve e delicado cabelo, a caírem-lhe graciosos pelas espáduas nuas, divinas, como as tuas, ó Afrodite; eis que uma criatura assim invade o meu aposento, e estendendo a mão ordena-me que feche a porta e tome assento à mesa."(Assis s.d.:77)

Quanta diferança, poderá considerar o leitor, entre as duas "criaturas", entre esta Visão, "criatura celestial, vaporosa, fantástica", e aquela outra, Pandora, "de expressão glacial"!(Assis 1967:47). Enquanto Pandora, num misto de desprezo e compaixão, assegura ao aterrorizado Brás Cubas que, ao contrário do que supõe, ainda está vivo, não existindo, por isso, "outro flagelo"(Assis 1967:46), a Fantasia, com palavras compreensivas, tenta mostrar a Tito exatamente o contrário: que a vida vale a pena ser vivida, principalmente em se tratando da vida de um poeta. Vem então o conselho, de onde decorre o convite para a "deliciosa viagem": "Mas de que servem as musas? Ainda não vieram a ti, como eternas consoladoras que são? Entra no santuário da poesia, engolfa-te no seio da inspiração, esquecerás aí a dor da chaga que o mundo te abriu."(Assis s.d.:78)

Um último fragmento a ser apresentado diz respeito ao momento em que, nas asas da Visão, o poeta Tito parte para visitar O País das Quimeras. Como se verá, em termos de imagem, há muita semelhança entre a que se vai transcrever e a do capítulo do delírio:

"E ela tomou-me nos braços, subimos até o teto, que se rasgou, e passamos ambos, visão e poeta. A tempestade tinha, por encanto, cessado, estava o céu limpo, transparente, luminoso, verdadeiramente celestial, enfim. As estrelas fulgiam com a sua melhor luz, e um luar branco e poético caía sobre os telhados das casas e sobre as flores e a relva dos campos."(Assis s.d.:78)

Quanta poesia! Quanto romantismo! Quanta distância entre a viagem do poeta Tito e a do "defunto autor" Brás Cubas! Não se fie, porém, o leitor nas aparências, diria Machado, e saiba ler com atenção! Descobrirá então que, de forma dissimulada, o humor e a ironia, autenticamente machadianos, e de forma inequívoca, já despontam em "Uma excursão milagrosa". A começar pelo protagonista da história, o infeliz Tito, poeta (romântico), pobre, desprezado pela amada, e que vive de vender "as produções de sua musa" a um "sujeito rico, maníaco pela fama de poeta"(Assis s.d.:76). À pobreza de Tito adicionam-se duas outras infelicidades: é bom, incapaz de fazer qualquer mal "ao mais impertinente bicho, ou ao mais insolente homem, duas coisas idênticas" (Assis s.d.:75), e tem os pés tortos, "pés prodigiosamente tortos, pernas zambaias" (Assis s.d.:75), que fazem contraste com o rosto, que ostenta a beleza de um Alcebíades. Diante desse reverso da medalha, que são as pernas e o rosto de Tito, ocorre mesmo ao narrador, na introdução do conto, fazer o seguinte comentário analógico: "Parece que a natureza se dividira para dar a Tito o que tinha de melhor e o que tinha de pior, e pô-lo na miserável e desconsoladora condição do pavão que se enfeita e se contempla radioso, mas cujo orgulho se abate e desfalece quando olha para as pernas e para os pés." (Assis s.d.:75)

Mesmo antes de apresentar ao leitor esse poeta de pé torto que é Tito (como não ver nele o antepassado de Eugênia, a "coxa de nascença", filha de D.Eusébia?), o narrador já vinha destilando sua ironia. Nunca esquecendo que, quando da viagem do poeta com a Fantasia, aquele preferiu ficar de fora. O principal motivo é porque não lhe agradam as viagens, apreciando quando muito as viagens sedentárias, como as empreendidas por um Xavier de Maistre, um Alphonse Karr, autores, respectivamente, dos romances Viagem ao redor de meu quarto e Viagem à roda de meu jardim, ambos mencionados pelo narrador em 3ª pessoa, na introdução do conto. Brás Cubas, pelo visto, também os apreciava, pelo menos ao primeiro deles, Maistre, que vai figurar no prefácio de suas Memórias Póstumas.

A viagem ao País das Quimeras, como se disse, vai ser narrada pelo poeta, modificação que, quando comparada à primeira versão de "Uma excursão milagrosa", veio garantir maior verossimilhança ao relato. Afinal, ninguém melhor do que Tito para contar a viagem-sonho, nisso sendo imitado por Brás Cubas que igualmente irá relatar o próprio delírio. Nem por se tratar de um sonho, o relato do jovem poeta está

pontuado tão somente de clichês românticos. Na verdade, esse país fantástico, sob vários aspectos, é uma cópia de um outro, tido como real. Em particular, as convenções, as mesquinharias (representadas pelo Gênio das Bagatelas, o soberano do lugar), as etiquetas, a moda, a vaidade (da qual faz apologia um filósofo de lá), as hierarquias. Enfim, um país, esse das Quimeras, em que a fantasia é tomada pela realidade, uma outra versão do mundo às avessas.

Como saldo dessa viagem, nem Tito dela voltou melhor poeta, nem nada melhorou em sua vida: "Daqui vem que, se era pobre e infeliz, mais infeliz e mais pobre ficou depois disto." (Assis s.d.:83). Quem informa é aquele outro narrador, o que preferiu ficar na terra, e que toma a palavra, tão logo termina o relato do poeta. Na verdade, a vida tornou-se-lhe pior porque, desde que voltara da "pasmosa viagem", Tito deu para "desmascar a humanidade", o seu olhar de lince sendo capaz de identificar a mais recôndita vaidade. O que foi o mesmo que "declarar guerra à humanidade." Daí o conselho do narrador, ou a moralidade do conto "Uma excursão milagrosa": "Aprendam os outros no espelho deste. Vejam o que lhes aparecer à mão, mas procurem dizer o menos que possam as suas descobertas e as suas opiniões." (Assis s.d.:83)

Se este é o fecho sob medida para um texto que foi publicado no Jornal das Famílias, Memórias Póstumas de Brás Cubas permite identificar nesse conselho-moralidade as "rabugens de pessimismo"que mais tarde irão marcar aquele outro sonho em versão de delírio.

Referências Bibliográficas

Assis, Machado de. "Uma excursão milagrosa"In: *Contos Recolhidos*. Org. e prefácio de Raimundo Magalhães Jr. /Rio de Janeiro/ Editora Tecnoprint /s.d/,p.74-83.

----------. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 2ª ed. São Paulo, Melhoramentos, 1967.

----------. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.

Barbosa, João Alexandre. "A volúpia lasciva do nada"In: *A biblioteca imaginária*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1996, pp.135-172.

Béguin, Albert. L'âme romantique et le rêve. Essai sur le Romantisme allemand et la Poésie française. Paris, José Corti, 1939.

Borges, Jorge Luis. "Kafka y sus precursores"In: *Otras Inquisiones*. Buenos Aires, Alianza Editorial (Madrid), Emecé Editores, 1960, pp.107-109.

Cunha, Patrícia Lessa Flores da. *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: IEL: Editora Unisinos, 1998.

Eiot, T.S. "A tradição e o talento individual"In: *Ensaios de doutrina crítica*. Traduzidos com a colaboração de Fernando Mello Moser. Prefácio, selação e notas de J.Monteiro-Grillo. /Lisboa/ Guimarães Editores /1962/, pp.19-35.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Edition du Seuil, 1970.

O olhar ambíguo do narrador machadiano

Wellington de Almeida Santos
UFRJ

Situado no âmbito do estritamente literário, o discurso ficcional de *Dom Casmurro* (1899) satura-se da "ilusão referencial", expressão que designa o carácter opaco da linguagem utilizada na comunicação literária.[1]

O relato do velho e casmurro advogado se organiza segundo um rigoroso controle da palavra escrita, veículo comum da reprodução atualizada das falas do passado, de alusões e apropriações textuais e de comentários circunstanciais dos fatos passados, em contraste com as reflexões do presente. Esse senso de ordenação, fundamental para evidenciar o carácter artificial da ilusão realista, é lembrado constantemente ao leitor: "Todo esse discurso não me saiu assim, de vez, enfiado naturalmente, peremptório, como pode parecer do texto, mas aos pedaços, mastigado, em voz um pouco surda e tímida."[2]

O narrador utiliza-se de uma tática sutil de narração, em que se combinam dois propósitos discursivos, sem choque ou desequilíbrio. Um deles é o de comentar a escrita, invasão despudorada de um narrador que não hesita em manter sob permanente vigilância o mundo narrado. Mediante esse artifício, controla as reações do leitor, tentando persuadi-lo de que sua versão dos fatos narrados é a única realidade possível. Confiando na eficácia do estratagema utilizado, não titubeia em acusar Capitu, sua finada mulher, de adultério. Em nenhum momento, porém, tenta explicitar as razões que a teriam levado à suposta traição conjugal. Limita-se à acusação, baseado apenas num julgamento altamente parcial e subjetivo, que é o seu.

O outro propósito consiste em assumir posição contrária à atitude anterior. Através de um eficiente jogo indutivo, o narrador, subrepticiamente, se exime de comentar diretamente os fatos narrados. A estratégia, agora, consiste em selecionar e combinar cuidadosamente palavras e expressões com que veicula informações constrangedoras ou emite, sem dizer explicitamente, opiniões sobre assuntos a respeito dos quais é mais prudente calar. Trata-se de um discurso oblíquo, sinuoso, dissimulado que afirma querendo negar e nega afirmando. Estão nesse caso a consciência de pertencer a uma classe social abastada e o conseqüente preconceito social que advém dessa certeza.

Dom Casmurro parece lamentar que, tendo amado profundamente a mulher com quem contraiu matrimônio, não foi plenamente correspondido. Embora não admita com clareza, preferindo a via da insinuação, indicia que Capitu casou-se com ele por interesse econômico.

Na opinião do narrador, um bom exemplo de que a família de Capitu desejou o casamento para sair da situação de penúria financeira em que se encontrava, está no episódio em que Bentinho, a caminho do seminário, se despede do velho Pádua. A linguagem cifrada de Dom Casmurro assinala a provável decepção do pai de Capitu que, supostamente, nutria a esperança de união conjugal entre a filha pobre e o vizinho rico: "Tinha os olhos úmidos deveras; levava a cara dos desenganados, como quem empregou em um só bilhete todas as suas economias de esperanças, e vê sair branco o maldito número - um número tão bonito!" (*OC*, 784)

Observe-se como o narrador, discretamente, refere-se ao casamento como sinal de investimento para o velho Pádua, falando em "economia de esperanças". Acresce que a comparação entre o contrato conjugal e a sorte lotérica já fora usada pelo narrador, a propósito do casamento de seus próprios pais. Advirta-se, entretanto que há uma diferença fundamental entre as duas comparações. No exemplo dos pais, o casamento como bilhete de loteria que foi premiado prende-se à felicidade conjugal, no plano amoroso. É o que sentencia Dom Casmurro, ao contemplar com orgulho o retrato do casal: "O que se lê na cara de ambos é que, se a felicidade conjugal pode ser comparada à sorte grande, eles a tiraram no bilhete comprado de sociedade." (*OC*, 736)

Quanto ao Pádua, o narrador relaciona-o a bilhetes de loteria, em dois outros capítulos. No capítulo XVI, informa-nos que o pai de Capitu comprou a casa em que moravam, "com a sorte grande que lhe saiu num meio bilhete de loteria, dez contos de réis." *(OC*, 745) No capítulo LXIII, a situação é mais complexa, por se tratar de um sonho. Bentinho sonhara com Capitu sendo cortejada por um "peralta da vizinhança". Logo depois, aparece o Pádua, enxugando os olhos, com um bilhete de loteria na mão, dizendo-lhe que "o peralta fora levar-lhe a lista dos prêmios da loteria, e o bilhete saíra branco." (*OC*, 797)

A alusão é compreensível. Dom Casmurro utiliza-se da imagem dos bilhetes de loteria do Pádua - metafórico, literal e onírico, pela ordem -como farrapos de textos, ligados ao sentido de frustração econômica. Nas duas situações em que chora, o faz, não pelo bilhete branco (metáfora da frustração econômica), mas pela perda de esperanças de ver a filha casada com Bentinho. Perde o desejado genro, na

realidade, por causa do seminário; perde-o, também no sonho, pela intromissão do "peralta da vizinhança".

O único momento positivo - bilhete premiado - resultou na compra da casa em que mora, o que é muito pouco para suas pretensões de ascensão social.

Manipulando estruturas fragmentadas, o narrador confere sentido à recuperação do passado, embora este tenha sido aprioristicamente determinado, conforme propósito declarado, desde o início da narração.

O desejo irrefreável da escrita e uma requintada competência na arte de compor o texto garantem ao narrador a motivação suficiente para concretizar o projeto da obra, sob total controle. Desse modo, tanto a digressão como a visão retrospectiva são técnicas narrativas que servem ao mesmo objetivo: apaziguar o impulso compulsório da "sarna de escrever" que fascina o narrador, ao mesmo tempo que o incomoda, sentimento paradoxal que se traduz num estilo que mistura tom elegíaco, repassado de saudosa ternura, e ácida mordacidade, de indisfarçável rancor.

Aparentemente sem importância para a economia funcional da narrativa, o episódio do "pregão das cocadas", mencionado nos capítulos XVIII, LX, CX e CXIV, é outro farrapo de texto bastante significativo na narrativa.

No capítulo XVIII, Dom Casmurro escreve sobre um dos raros momentos em que Capitu perde o equilíbrio emocional. Bentinho comunica-lhe que Dona Glória decide, finalmente, mandá-lo para o seminário. A reação intempestiva da moça surpreende o futuro seminarista. Passado o instante da irritação, ambos dirigem-se à janela, quando passa um preto vendendo cocadas. O vendedor oferece o doce a Capitu que o recusa. Bentinho compra duas cocadas, mas come-as sozinho.

O comentário do narrador sobre esse episódio é cheio de minúcias:

> *(...) fiquemos em que a minha amiga, apesar de equilibrada e lúcida, não quis saber de doce, e gostava muito de doce. Ao contrário, o pregão que o preto foi cantando, o pregão das velhas tardes, tão sabido do bairro e da nossa infância:*
>
> *Chora, menina, chora,*
>
> *Chora, porque não tem Vintém,*
>
> *a modo que lhe deixara uma impressão aborrecida. Da toada não era; ela a sabia de cor e de longe, usava repeti-la nos nossos jogos de puerícia, rindo, saltando, trocando os papéis comigo, ora vendendo, ora comprando um doce ausente. Creio que a letra, destinada a picar a vaidade das crianças, foi que a enojou agora, porque logo depois me disse:*
>
> *- Se eu fosse rica, você fugia, metia-se no paquete e ia para a Europa. OC,748)*

O narrador frisa com bastante cuidado os detalhes da cena. Com a perspicácia de quem precisa ser cauteloso, examina o contexto, procurando razões que justificassem a contrariedade da amiga. Destaca o carácter gratuito e prazeroso que o pregão assumia nos folguedos, eliminando as diferenças, em todos os níveis, pela representação lúdica das constantes trocas de papéis. Agora, não há opção de troca. Cada qual ocupa seu lugar próprio, principalmente na escala social, e Capitu, consciente de que não poderia evitar que o companheiro fosse para o seminário, lamenta a pobreza e se revolta. O narrador vislumbra na letra do pregão - "Chora, porque não tem/Vintém" - a origem do incidente.

Recuperado na escrita com um misto de prazer e melancolia, o pregão das cocadas percorre a vida inteira de Bentinho: infância, adolescência, maturidade e a própria velhice de Dom Casmurro. Dom Casmurro parece não entender direito o acontecido ao longo dos anos.

Na infância, apenas referida, predomina o sentimento ingênuo das brincadeiras infantis. Na adolescência, dá-se ênfase ao tumulto das sensações confusas, diante do impacto da notícia da ida para o seminário.

Daí para a frente, as lembranças são um tanto confusas.

No capítulo LX, Dom Casmurro afirma ter mandado pôr em música o pregão: "Justamente, quando contei o pregão das cocadas, fiquei tão curtido de saudades que me lembrou fazê-lo escrever por um amigo, mestre de música, e grudá-lo às pernas do capítulo" (OC, 793). Entende-se que a iniciativa foi tomada durante a escrita do livro. Porém, no capítulo CX, atribui essa atitude a Bentinho, muito tempo antes: "Em São Paulo, quando estudante, pedi a um professor de música que me transcrevesse a toada do pregão; ele o fez com prazer (bastou-me repetir-lho de memória, e eu guardei o papelinho; fui procurá-lo" (*OC*, 839). Esta segunda versão confirma-se no capítulo CXIV: "Viste que eu pedi (capítulo CX) a um professor de música de São Paulo que me escrevesse a toada daquele pregão de doces de Matacavalos" (*OC*, 843).

A segunda versão convence-nos com razoável facilidade, porque decorre de um pacto de cumplicidade

amorosa, firmado pelo casal de namorados. O narrador recorda emocionado esse momento: "Capitu e eu tínhamos jurado não esquecer mais aquele pregão; foi em momento de grande ternura(...)" (*OC*, 843). Além disso, liga-se coerentemente a outros aspectos da questão.

O pedido de transcrição musical do pregão e a intenção de anexar a partitura a um capítulo do livro (capítulo LX) são providências distintas, tomadas em tempos igualmente distintos.

Esse capítulo truncado (LX) exemplifica, mais uma vez a técnica da afirmação pela negação: "Se depois jarretei o capítulo foi porque outro músico, a quem o mostrei, me confessou ingenuamente não achar no texto escrito nada que lhe acordasse saudades." (*OC*, 793) E arremata: "Vês que não pus nada, nem ponho." (*OC*, 793)

E tudo se completa, em termos da experiência vivida por Bentinho, com a matéria contida no capítulo CX. Já casado, Bentinho pede a Capitu que toque a toada ao piano, a pretexto de ensiná-la ao filho, Ezequiel. Decepcionou-se ante a resposta negativa da esposa que disse tê-la esquecido. Rapidamente, procura e acha a velha partitura.

Agora, sozinho e velho, o casmurro narrador insiste no aspecto sentimental da recordação, um farrapo de texto ligado a momentos de intensa ventura e enlevo amoroso. Mas há também a suspeita de que, para além do clima idílico, o pregão simboliza desnível social. Sugere o narrador nas entrelinhas que, depois de casada, Capitu esquece o pregão e quebra o juramento. Na sua opinião, duplo perjúrio, esquecendo-se de que ele próprio também o teria esquecido, não o juramento, mas o pregão, se não o tivesse mandado pôr em música. Livre da ameaça de pobreza, Capitu pode, sem alvoroço, tocá-la e cantá-la, para alegria de Ezequiel: "Capitu achou à toada um sabor particular, quase delicioso; contou ao filho a história do pregão, e assim o cantava e teclava. Ezequiel aproveitou a música para pedir-me que desmentisse o texto dando-lhe algum dinheiro" (*OC*, 839).

Como quer que seja, Dom Casmurro, como se não tivesse outra intenção que não fosse a fiel narração dos fatos, vai fixando aspectos da vida modesta da família de Capitu. Assim, fala do pai dela que "era empregado em repartição dependente do Ministério da Guerra. Não ganhava muito, mas a mulher gastava pouco e a vida era barata" (*OC*, 745). Ou reproduz um diálogo que Bentinho tivera com José Dias, quando o agregado aconselhou-o a não andar com o Pádua. José Dias argumentou que podia fazê-lo quando era criança, porque "era natural, ele podia passar por criado." (*OC*, 754)

Freqüentemente, porém, detém-se , às vezes com demasiado escrúpulo de exatidão, na descrição dos trajes e objetos pessoais de Capitu.

No capítulo em que narra o encontro que culmina com o primeiro beijo, o narrador não deixa de ver "um espelhinho de pataca (perdoai a barateza) comprado a um mascate italiano, moldura tosca, argolinha de latão" (*OC*, 763), pendurado na parede da sala de Capitu. Observe-se que Dom Casmurro desculpa-se pela modéstia do "espelhinho de pataca", não pela indiscrição de exibi-lo publicamente. Diante desse pobre espelhinho, Bentinho penteará Capitu, numa das cenas mais carregadas de erotismo de todo o livro, o que não impede o narrador de informar ao leitor que, para atar as duas tranças, havia "em cima da mesa, um triste pedaço de fita enxovalhada." (*OC*, 764)

Quando Capitu vai cumprimentar o padre Cabral pelo título recebido (protonotário apostólico), o narrador não deixa de anotar que ela "trazia um vestidinho melhor e os sapatos de sair"(*OC*, 771), pois se tratava de uma ocasião especial.

Encerremos este trabalho com a mais ampla e minuciosa descrição do corpo e dos trajes de Capitu. Dom Casmurro demora-se extasiado na contemplação demorada daquela figura tão humilde, mas tão sensual. A atração fora intensa e o narrador, pelo olhar magnetizado de Bentinho, sucumbe ao fascínio da visão:

> *Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo. As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula. Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos. (OC, 742)*

Esta minuciosa descrição evidencia, pelo menos, duas conclusões. A primeira delas é que, ao contrário do que nos informa o narrador, no capítulo LIX, sua memória é ótima, capaz de, decorridos mais de quarenta anos, desenhar com tanta nitidez os traços naturais e de *status* social da namorada. Um retrato de corpo inteiro em que o índice da mais completa pobreza realça, paradoxalmente, o perfil mais encantador.

A outra conclusão refere-se à insistência com que Dom Casmurro introduz, mesmo recordando momentos de intensa emoção amorosa vividos por Bentinho, notações relevantes sobre a situação econômica de

Capitu. Era consciente das diferenças sociais entre ele e ela. Incapaz de reagir à sedução dela, o narrador registra o descompasso entre o amor e o interesse econômico.

Notas

1. RIFFATERRE, Michael. A ilusão referencial. In:---et alii. Literatura e realidade. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984, p. 99-128.

2. ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. In:---. Obra completa. Rio de Janeiro: Aguilar, v. 1, p. 729-870. As demais citações deste livro serão indicadas através da sigla OC, seguida da página correspondente. Consultou-se, para cotejo, a edição crítica do INL (1969) que apresenta sérios problemas textuais (dezenas de gralhas e dois graves problemas de empastelamento, nas páginas 76 e 94).

"O olhar de uma viajante brasileira: Nísia Floresta"

Profa. Constância Lima Duarte
(UFMG)

Nesse final de milênio pós-moderno, quando mais se destacam os estudos culturais e a neo-história, mais oportuna se torna a leitura de certos livros que uma mulher de estranho nome — Nísia Floresta Brasileira Augusta — um dia publicou em terras estrangeiras. Esta autora vai se impor, dentre as demais brasileiras letradas do século XIX, não só pela extensa produção intelectual — quinze títulos, dos mais variados gêneros — como por ter se insurgido pioneiramente contra os preconceitos sociais de seu tempo.

Nascida no interior do Rio Grande do Norte, em 1810, com o nome de Dionísia Gonçalves Pinto, Nísia Floresta residiu em Pernambuco, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro, antes de se mudar para a Europa, em 1849, e residir ora em Portugal, Inglaterra, Itália ou França, e viajar incansavelmente pelos países do Velho Mundo, até falecer, em 1885, em Rouen, interior da França.

Esta foi, com certeza, uma das primeiras mulheres no Brasil a romper os limites do espaço privado e a publicar textos na grande imprensa, pois, desde 1830, seu nome era uma presença constante em periódicos nacionais, tratando de questões polêmicas como o direito das mulheres — e, também, dos índios e dos escravos — a uma vida digna e respeitável. Aliás, nesse gosto pela polêmica e no fato de viver sempre à frente de seu tempo, estariam, a nosso ver, também, traços de modernidade da autora.

Entre os principais títulos de Nísia Floresta, lembramos o *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (1832), inspirado em *Vindications of the rights of woman,* de Mary Wollstonecraft (que denuncia o preconceito contra a mulher na sociedade brasileira); o *Conselhos à minha filha* (1842), o *Opúsculo humanitário* (1853) e *A mulher* (1859), que discutem questões relativas à educação e à condição feminina; e o poema *A lágrima de um Caeté* (1849), que traz o ponto-de-vista do índio consciente de sua derrota histórica e inconformado com a opressão do invasor.

No mesmo ano da publicação desse livro, 1849, Nísia Floresta viajou para a Europa, onde se relacionou com grandes escritores como Alexandre Herculano, Antônio Feliciano de Castilho, Alexandre Dumas, Lamartine, Duvernoy, Victor Hugo, George Sand, Manzoni, Azeglio e Auguste Comte, e viajou durante anos seguidos pela Itália, Portugal, Alemanha, Bélgica, Grécia, França e Inglaterra, antes de fixar-se em Rouen.

Em Portugal, residiu por diversas ocasiões em Lisboa, como no ano de 1851, e teve oportunidade de viajar pelo país e de fortalecer os laços de amizade com alguns de seus autores. No Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro, aliás, está o exemplar de *Opúsculo humanitário* dedicado a Herculano e, no jornal *O Brasil Ilustrado*, de 30 de abril de 1855, encontra-se o poema com que a autora homenageou Castilho, quando ele deixava o Rio de Janeiro, intitulado "Um improviso".

O registro das viagens de Nísia Floresta pela Europa não foi muito conhecido do público nacional, principalmente por ter sido escrito em língua estrangeira e ter ficado muitas décadas esgotado. São eles: *Itinéraire d'un voyage en Allemagne* e *Trois ans en Italie, suivis d'un voyage en Gréce.* O primeiro foi publicado em Paris, em 1857, e traduzido para o português somente em 1982. O segundo, também publicado em Paris em dois alentados volumes, em 1864 e em 1872, e apesar de considerado por mais de um crítico uma obra-prima, permaneceu inédito em língua portuguesa até recentemente, quando teve o primeiro volume traduzido.

Nos dois livros, ela realiza o caminho inverso dos estrangeiros que aqui vinham "descobrir" o Brasil, isto é, percorre novas terras, estuda os costumes dos povos e visita os pontos mais pitorescos, agindo como a típica viajante ilustrada que sabe de antemão o que quer conhecer. Seus livros de viagem, escritos sob a forma de diário ou de cartas aos parentes distantes, pretendem revelar, bem ao gosto daquela época (e também da nossa), suas impressões em cada país que visita, bem como as reflexões perante as ruínas ou os fatos históricos que presencia. Nísia Floresta realiza, portanto, muito mais que simples relatos, pois descreve com sensibilidade e erudição cada cidade, igreja, museu, parque, biblioteca e monumento, e os tipos humanos que encontrava.

Quando nossa autora redige suas observações, ela está se inscrevendo, conscientemente, num dos gêneros literários mais em voga na Europa daquela época, que era precisamente o das narrativas de viagem. E, dentre todos, os textos sobre viagens à Itália e à Alemanha se destacavam pelo numeroso repertório, chegando a consolidar uma "tradição" de se escrever sobre os dois países. A Alemanha, inclusive, parece ter sido o país mais visitado pela maioria dos ilustres viajantes do século XIX, seguido de perto pela Itália e Espanha. (DUARTE: 1995)

Tal modalidade literária — as narrativas de viagem — consistia, principalmente, no registro do escritor

acerca de um lugar, privilegiando fatos ou instantâneos que melhor se amoldassem ao seu interesse narrativo. Na maioria das vezes, os textos resultam de laboriosa pesquisa e revelam a preocupação com o que já tinha sido dito e com o destinatário, mesmo quando existe a afirmação que não se pretendia publicá-los. A julgar pelas informações minuciosas e pela literariedade presente na maioria deles, é difícil acreditar nesta intenção e imaginar que tais relatos se destinavam a ficar confinados numa única gaveta ou circulando em poucas mãos.

Mas, enquanto no Brasil bem poucos se ocuparam com o relato de viagem, no Velho Mundo foram muitos os autores e os títulos de narrativas que se tornaram conhecidos, como Goethe, autor de *Italian journey* (1786), ou Catteau-Calleville que publicou *Voyage en Allemagne et en Suède* (1810). Dentre todos, o livro de Mme. de Stäel*, De L'Allemagne*, de 1810, destaca-se pela influência que exerceu sobre os românticos e pela tumultuada história de sua publicação. Escrito a partir das viagens de 1803 e 1808, o livro provocou o rompimento da autora com Napoleão, que considerou não patriótico os conselhos para os franceses acatarem com simpatia as novidades do estrangeiro, principalmente a filosofia e literatura alemãs. Quando, quarenta anos depois, Nísia Floresta realiza a sua viagem pela Alemanha, ela se refere algumas vezes à escritora francesa, demonstrando o quanto a conhecia e admirava sua obra.

Em 1840, Victor Hugo visita a Alemanha e, em *Voyages*, revela sua preferência por locais históricos e medievais e a emoção diante dos monumentos. Para ele, como também para Nísia Floresta, as ruínas exercem um fascínio especial, e ambos renderam efusivas homenagens a Carlos Magno, diante de seu túmulo.

Outro viajante ilustre, Almeida Garrett, é sabido, preferiu excursionar pela própria terra, mas seu registro contém também alguns detalhes que podem ser considerados semelhantes ao que observamos no *Itinerário* de Nísia Floresta. A personalização de seres inanimados, a adjetivação excessiva, a presença de um interlocutor e o destaque do pitoresco são alguns desses pontos. Garrett conduz seu leitor de divagação em divagação como se conversasse com ele, comove-se diante de paisagens tipicamente românticas, quase como a escritora do *Itinerário* fez em seu texto. Mas em outros aspectos os escritos se diferenciam. Por exemplo: *Viagens na minha terra* faz um mergulho na lusitanidade, recupera antigos costumes populares e conta uma história de amor, em meio à narrativa da viagem. Já o texto nisiano, ao se referir à própria terra, o faz dirigindo-se a um país que conserva apenas na memória, já idealizado pela lembrança.

Vejamos rapidamente os dois livros de viagem de Nísia Floresta. Com o título de *Itinéraire d'un voyage en Allemagne*, este livro foi publicado em Paris em 1857, sob a forma de cartas o que explica a intimidade contida em suas páginas. Trata-se da primeira excursão realizada por Nísia Floresta ao país de Goethe passando pela Bélgica e o interior da França, entre agosto e setembro de 1856. Ao todo, são trinta e quatro cartas dirigidas ao filho e aos irmãos que residiam no Brasil. A primeira é datada de Bruxelas, 26 de agosto, e, a última, é de 30 de setembro de 1856, e foi escrita em Estrasburgo. Nelas, a narradora descreve os momentos mais marcantes de seu percurso, reiterando em quase todas as páginas as saudades que sentia, o quanto desejaria estar fazendo tal passeio com toda a família e não só em companhia de Lívia, a única filha presente. E à medida que a narrativa se desenvolve, percebemos que esta correspondência diária, quase um relatório do dia-a-dia, cumpre a função de preencher a solidão da viajante convertendo-se num quase diário, onde a autora além de registrar as impressões do que vê, deixa-se levar pelo devaneio, tornando-se cada vez mais intimista.

O país escolhido, sabemos agora, não poderia ter sido outro. Quem, naquela época, buscasse novas emoções, necessariamente ia ao berço do movimento romântico, à velha e poética Germânia, a pátria de Leibnitz e Kant, que preenchia com lirismo, tradição e exotismo, na dose certa, os espíritos sedentos de aventura. A Alemanha era, não só para Nísia Floresta como para os demais escritores do tempo, o país da sensibilidade e da filosofia e, também , em suas palavras, "da poesia, do devaneio e amor, tanto quanto país de maravilhas do trabalho e do gênio humano."

A autora refaz o percurso de Mme. de Stäel, de Victor Hugo e de outros viajantes e, como eles, também revela suas i*mpressões*. Realiza assim o sonho de sua época ao conhecer a terra de *Werther*, de Goethe, e de *Os salteadores*, de Schiller; e, mais ainda, a terra do *sturm und drang*, cujo fascínio sobre a imaginação romântica ainda não havia se esgotado. Nísia privilegia em seu relato não a história das cidades que visita ou a descrição de cada etapa do percurso, mas a própria subjetividade, e nos transmite, ao final, "uma imagem" de sua "alma", e as "emoções" que os objetos e os lugares lhe despertaram.

O outro livro — *Trois ans en Italie, suivis d'un voyage en Grèce* — trata do *séjour* italiano da autora, que durou de março de 1858 até meados de 1861. Antes de Nísia, muitos tinham sido os escritores que haviam visitado o solo italiano e que fizeram apaixonados relatos de sua estada. Entre os mais ilustres, lembramos Chaucer, Montaigne, Goethe, Stendhal, Byron, Victor Hugo, George Sand, Alfred de Musset, Michelet, Lamartine e Mérimée. Nísia não realiza sua viagem incógnita, como Goethe, nem percorre o país em algumas semanas, como alguns fizeram e ela mesma fez em sua excursão à Alemanha. Ao contrário, demora-se por três longos anos — tempo mais que suficiente para conhecer e rever os lugares que lhe interessavam, fazer amizades e residir ora em Roma, ora em Veneza, Florença ou Milão.

Em *Trois ans en Italie,* Nísia Floresta inicia a narrativa como um *diário de viagem* e termina o segundo volume como uma *crônica histórica*. Opera ainda neste texto uma singular fusão entre as duas formas de diário, "o de viagem" e o "diário íntimo", além de guardar uma semelhança com o gênero epistolar, quando se dirige a outra pessoa. Mesmo no diário, aqui e ali surge um vocativo com quem a narradora dialoga (ou "monologa"), que tanto pode ser alguém de seu relacionamento, como um personagem histórico, uma cidade ou um país.

Como a maioria dos escritores de narrativas de viagens, que buscavam conhecer o que os viajantes anteriores tinham dito, Nísia Floresta ao registrar suas impressões da estada em terras italianas, também menciona os livros dos que a precederam. Afinal, referir-se a eles devia representar não só erudição, como uma atitude de reverência para com estes textos. Em Veneza, lembra-se de Byron e cita-o várias vezes a partir mesmo de uma estrofe sua que utiliza como epígrafe: "Oh Venice! Venice! When thy marble walls..."

Assim, em *Trois ans en Italie* ela intertextualiza o próprio relato com os mais conhecidos, principalmente os de Byron e Goethe, citando-os e comentando os pontos comuns entre seu comportamento e o deles. E, apesar do numeroso repertório que encontra, ainda assim ela inovará o gênero, pela abordagem sensível que faz do tempo presente italiano. Para autora, o passado é importante sim, mas apenas enquanto referência para se compreender e valorizar o momento presente. Da mesma forma ela age com relação à Grécia: apesar de as fantásticas ruínas estarem diante de seus olhos, não deixa de observar como os jovens se comportavam e de se inteirar da situação política, social e cultural do país.

Não é, portanto, repito, apenas uma turista que aí está, mas uma mulher portadora de uma consciência política forjada num passado de lutas contra o preconceito e as injustiças sociais. Nísia Floresta, é bom lembrar, desde a infância conviveu com fases revolucionárias em que se defendiam propostas liberais (em 1817 e 1824, em Pernambuco; de 1835 a 1838, com a Farroupilha, em Porto Alegre; e em 1848, com a Revolução Praieira, também em Pernambuco), responsáveis, aliás, pelas inúmeras mudanças de domicílio ao longo de sua vida. O fato de ela já conhecer Garibaldi desde a época em que residia no sul do Brasil, por ocasião da Farroupilha, torna mais elucidativo seu entusiasmo pelo revolucionário italiano, quando ele toma a frente dos combates. (DUARTE: 1995)

Por essas razões, o relato nisiano tinha que ser diferente. As sucessivas derrotas liberais que presenciou marcaram seu olhar com uma outra sensibilidade, permitindo que ela visse tais momentos singulares, de forma bem diversa da que foi vista pelos europeus. A autora tinha o olhar atento para a história da opressão, cujas ruínas à sua volta eram apenas um referente. A simbiose entre o autobiográfico, a reflexão historiográfica e a narrativa de viagem contribuirá para tornar o seu relato um texto ímpar, diverso dos conhecidos até então. E *Trois ans en Italie* é precisamente o livro em que melhor se delineia a ideologia política da autora, tanto por ter sido realizado num momento de maturidade intelectual, como por refletir as transformações sociais e política italianas.

A autora estava na Sicília quando surgiram as notícias da deflagração do movimento revolucionário pela unificação italiana. Seu texto, a partir de então, reforça uma feição de crônica-histórica, por conter não só transcrições de matérias jornalísticas relativas aos avanços e às vitórias dos liberais, como também as cartas de Garibaldi à população e os comentários da autora com "os votos mais ardentes" pelo triunfo completo da revolução. A cronista toma partido e não esconde em nenhum momento o quanto estava envolvida pelos acontecimentos. Por tudo isso, este "diário de viagem" se constitui num valioso documento para o estudo da História italiana, principalmente porque contém em suas páginas a história observada pela perspectiva dos dominados.

Enfim, esta é Nísia Floresta. Uma brasileira de olhar viajante e reflexivo, sujeito periférico dotado de perspicácia e ousadia, a dialogar de igual para igual com o discurso das metrópoles. Em sua trajetória de vida ela nada mais faz que ampliar os passos da jovem nordestina, autora de *Direitos das mulheres e injustiça dos homens,* que já anunciava, em 1832, uma postura altiva perante o olhar estrangeiro.

Referências bibliográficas

DUARTE, Constância Lima, *Nísia Floresta: vida e obra,* Natal, Editora da UFRN, 1995.

FLORESTA, Nísia, *Trois ans en Italie, suivis d'un voyage en Grèce,* Paris, E. Dentu, 1864, vol. I .

_____, *Trois ans en Italie, suivis d'un voyage en Grèce,* Paris, E. Dentu, 1872, vol. II.

_____, *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (Estudo e notas de Constância L. Duarte), São Paulo, Cortez Editora, 1989.

_____, *Itinerário de uma viagem à Alemanha* (Trad. Francisco das Chagas Pereira,

Apresentação e notas biográficas Constância L. Duarte), Florianópolis, Editora Mulheres, 1988, 2ª ed.

_____, *Três anos na Itália* (Trad. Francisco das Chagas Pereira; Apresentação Constância L. Duarte), Natal, UFRN, 1999.

O pantagruelismo *n'o barão*

Deise Quintiliano Pereira
UFRJ

Introdução

A novela *O Barão*[1], de Branquinho da Fonseca, publicada em 1942, é apresentada como um relato memorialista de um comedido Inspetor de escolas primárias que não gosta de viajar e, não obstante, vive viajando por força da profissão. Numa de suas inúmeras viagens, trava conhecimento com um excêntrico Barão, aristocrata decadente que o hospeda, por uma única e estranha noite, no seu velho castelo, localizado numa aldeia portuguesa da serra do Barroso. A referida noite é marcada por um sem-número de incidentes insólitos e ambíguos que permeiam a narrativa, como o aparecimento de personagens "irreais", no episódio da Tuna, o perambular desvairado do Barão e do Inspetor nos jardins do solar na noite escura, o incêndio no quarto do Inspetor, etc.

O insólito reveste-se, assim, no elemento fundamental de ruptura com a aparente simplicidade da narrativa, marcada por uma linguagem simples e objetiva, permitindo-nos penetrar no plano metafórico de remissões a que se abre o texto, e cujos elementos simbólicos e/ou míticos ampliam as possibilidades de leitura.

Compreendida numa perspectiva sociológica, as rememorações do Inspetor apresentam-nos um estranho personagem — o Barão — destacando, neste, os traços pertinentes a um típico expoente de sociedade fechada, de "*status* medieval". Esses traços possibilitam entrever uma série de elementos peculiares que operam a passagem da Idade Média ao Renascimento humanista e remetem a um "substrato rabelaisiano" na fundamentação da novela.

Nessa perspectiva, propomo-nos a proceder à leitura d'*O Barão* a partir do inventário específico destes elementos, passíveis de inscreverem a novela dentro de uma visão de transição entre o mundo medieval e a perspectiva rabelaisiano-renascentista do homem e do mundo, denunciada pelo pantagruelismo presente n'*O Barão*.

O pantagruelismo

François Rabelais, escritor-filósofo francês do século XVI, cujo conjunto da obra reflete os fundamentos humanistas, demonstra, através dos excessos das funções digestivas — beber e comer — o enorme entusiasmo do homem face a um novo mundo renascente que acaba de redescobrir, opondo-se ao mundo obscuro do homem medieval.

O pantagruelismo é a marca deste novo homem, que recupera a autenticidade perdida pela comida e pela bebida — Rabelais propõe que se beba nas fontes originárias da antigüidade greco-latina. O homem renascentista é voraz e deseja imediatamente tudo conhecer, tudo conquistar, donde a simbologia do devorar, associada à criação de heróis gigantes. Destarte, a gesta dos homens gigantes de Rabelais "é inseparável de uma fé fervorosa no homem e em suas ações. Este fervor é acompanhado de uma exaltação feliz do simbolismo da sede e da fome, tornadas maiores pelo gigantismo", como afirma Legrand[2].

O ideal de Rabelais, encarnado em seu herói Pantagruel, gigante como seu pai, Gargantua, e como ele dotado de uma força e apetites formidáveis, consiste em viver em paz, com alegria e comendo sempre muito bem. A metáfora do beber tem sua origem na própria escolha do nome do herói, pois *panta,* em grego, significa "tudo", e *gruel,* em língua árabe, significa "alterado", "sedento". Daí, pode-se inferir que no momento da natividade de Pantagruel, o mundo estava "alterado", "sedento" e necessitava ter essa sede saciada.

Oriundos da literatura de gesta medieval, os gigantes rabelaisianos têm por função precípua demonstrar a nova dimensão deste novo homem, na sua justa medida, não mais diminuta como a do homem medieval.

O pantagruelismo representa, em outras palavras, a arte de viver segundo uma determinada *sagesse*, que despreza as coisas nefastas e preconiza uma certa alegria proveniente de um espírito liberado.

A construção simbólica n'*O Barão*

O tema da viagem é um dos elementos simbólicos que merece destaque n'*O Barão* — O Inspetor não gosta de viajar, mas viaja por obrigação, o Barão viajava no passado e agora vive enclausurado em seu castelo. Tal referência reflete uma constante na história, na arte e na cultura portuguesas, remetendo às viagens do Infante D. Henrique, inscrevendo, outrossim, a epopéia portuguesa no âmbito das viagens de descoberta.

Essa perspectiva cauciona nossa proposta de leitura do texto de Branquinho da Fonseca, pelo viés de uma concepção humanista, colocando em evidência o rabelaisianismo/renascentista, em vigor no século das grandes descobertas.

A apresentação do Barão revela-nos um personagem de *status* medieval, déspota não esclarecido, fidalgo onipotente e voluntarioso. Ele sobrevive, como um espectro, à nova civilização, trazida à cena a partir das viagens de descoberta, tributárias dos descobrimentos marítimos. Preso a esse passado medieval, sua inadaptação à moderna civilização urbana constitui uma das primeiras impressões do curioso Inspetor ao introduzir o Barão na cena:

> As taras e os desequilíbrios inferiores tinham-no vencido, submergindo o homem inteiro. Por vezes vinham-lhe momentos, frases, um olhar de serena superioridade e inteligência. Parecia outra pessoa que estava afundada dentro dele próprio como num abismo de água negra, e vinha à tona, no redemoinhar da vasa turva. Mas não agüentava cá em cima. *Era um senhor medieval*, sobrevivendo à sua época, completamente inadaptado, como um animal de outro clima. E isto lhe dava a ferocidade[3].

O próprio ambiente físico onde vive o Barão — um castelo — remete, mais uma vez, às características medievais deste personagem. No plano simbólico, o castelo, por sua forma, aspecto e atmosfera sombria, é pouco iluminado, imerso em penumbras, revelando-se uma digna representação dos castelos existentes em contos e lendas medievais, nos quais viajantes ocasionais — como o Inspetor — pernoitam e onde fatos estranhos podem acontecer. Tal gênero de habitação opõe-se aos castelos da região francesa do Loire, conhecidos como "castelos do prazer", tão decantados na obra de Rabelais.

Em homenagem ao personagem Frère Jean, Gargantua constrói a abadia de Telema (em grego "vontade livre"), com modelo diferente de todas as abadias existentes até então. Não possuindo muro exterior nem relógio, essa abadia é dotada de amplos salões claros, ornados de materiais preciosos, pinturas e tapeçarias. A palavra de ordem nessa abadia era "liberdade", por isso, na fachada externa, podiam-se ler as inscrições "fais ce que voudras", "faça o que quiseres", convite a que este homem hedonista-epicurista, recém libertado dos grilhões medievais, goze de sua liberdade em totalidade.

A utilização do vinho, ingerido pelo Barão em grandes proporções, constituir-se-á no agente operador da liberação deste personagem e de sua conseqüente transformação de personagem medieval em personagem renascentista:

> Veio um criado que pôs um copo diante dele, outro diante de mim, e uma garrafa de vinho tinto. Disse-lhe que não bebia fora das refeições. Declarou que eram preconceitos *abomináveis*, e bebeu um pequeno golo, começando de súbito a falar com entusiasmo, *como se o álcool lhe acordasse não sei que ocultas forças adormecidas*[4].

Embora não acompanhe o Inspetor no "ato de comer", agente operador da transformação, o Barão reconhece, a exemplo de Rabelais, a importância do "devorar": "Eu *não como*, mas não faça cerimônia, *coma por mim*. *A vida é devorar*...Sim, e beber. Ó divino néctar; os meus lábios te beijam! (Bebia)"[5].

É o Inspetor quem, pouco a pouco, assumindo uma certa cumplicidade com o Barão, complementa-lhe essa carência de apetite e, com uma certa sofreguidão, põe-se a comer: "mas eu estava a pensar no que ele dizia, *estava só a comer*. Respondia-lhe com sinais de cabeça, que sim, *com a boca cheia*"[6].

Todas as situações insólitas d'*O Barão* são, destarte, coadjuvadas pela ingestão de alimentos ou de bebidas, das quais, num determinado momento, também o Inspetor passa a fazer uso: "já estávamos *ambos embriagados*"[7].

Assim, o álcool, o vinho, e a embriaguez constituem-se em símbolos que permitem a conjunção dos contrários, a soma de dois elementos cambiantes, para usar a palavra de Nelly Novaes Coelho[8], simbolizando, por um lado, o sangue e o sacrifício e, por outro lado, a juventude eterna. Deste modo, esses símbolos identificam-se com a embriaguez sagrada dos gregos, permitindo ao homem a ilusão fugaz de participar do estado de espírito dos deuses — plenitude do ser alcançada pela liberação e fusão de forças contrárias.

Ocorre, então, a aparição de personagens e situações inusitados: "até que surgiu, num passo lento, um indivíduo magro, com um pano preto sobre o olho esquerdo, embuçado num grande capote negro, semelhante ao do Barão"[9]. Todos esses elementos preparam a atmosfera fantasmagórica que envolve a chegada da Tuna, detentora de algo demoníaco, quase sobrenatural: "ouvi a voz do Barão, de quem já me tinha esquecido, quebrar o silêncio e com o braço estendido, num gesto pesado e largo, fazer a apresentação: — A Tuna"[10].

A partir de então, os acontecimentos, presenciados pelo Inspetor e "filtrados" por sua mente turvada pelo álcool, constituem-se num verdadeiro labirinto de símbolos, mitos e sugestões metafóricas. Estes símbolos atingem o paroxismo no momento em que observamos a liberação dos personagens, por intermédio do riso e dos efeitos do álcool existente no vinho, tal qual propunha Rabelais. Os personagens retornam, desta sorte, a um estado mais natural de autenticidade:

> Chamou (o Barão) um criado que lhe trouxe um grande garrafão e, levantando-o ao alto, começou lentamente a despejar sobre a cabeça uma cascata de *vinho branco* que me fazia inveja. Porém já nada me admirava. Podiam fazer o que quisessem que tudo acharia natural. *E comecei a rir às gargalhadas, com o exagero dum completo desmoronar de todas as minhas limitações e preconceitos*. O Barão [...] com os pés a colarem-se ao sobrado inundado de vinho, avançou para mim, frangalho bêbedo sentado no chão *a rir, a rir, a rir dele e de mim e de tudo; eu ria sem saber já de que*"[11].

O pantagruelismo faz-se, também, presente na novela através do Inspetor que registra, neste ambiente mágico, feérico, tendendo à abstração, a transformação do Barão em um gigante: "mas vi-o crescer como um *gigante* e reparei que ele tinha na cara e no fato (roupa) uns estranhos reflexos metálicos"[12].

Segundo Nelly Novaes Coelho[13], no plano simbólico-mítico, a novela o Barão representa o arquétipo do "ser português" da época medieval — um "homem instintivo", ligado às forças naturais e, cuja vontade supera a razão e cuja ação obedece cegamente ao "livre impulso criador", que não se dobra nunca a "razões exteriores", senão quando aceitas por sua verdade interior.

Esse arquétipo, criador de sua própria vida, aproxima-se do homem instintivo proposto por Nietzsche, filósofo que denuncia com veemência a redução da dinâmica construtiva e criadora à inatividade letárgica do homem civilizado.

Ao episódio da Tuna, sobrevêm as desencontradas caminhadas do Barão e seu hóspede em busca da "Bela Adormecida", momento em que são coadjuvados pela noite, elemento chave na composição do espaço ideal para o encontro do Inspetor e do Barão: "continuamos a caminhar entre as sombras da noite, íamos calados"[14].

A escuridão da noite já impedira que o Inspetor visse com nitidez o local em que se encontrava ao chegar ao solar do Barão, agora, enquanto ambos perambulam pelos jardins, a pouca iluminação proporciona ao primeiro uma visão limitada do casarão, pois a ausência de luz dilui os limites das formas. Está, assim, criado o espaço ideal capaz de gerar a imprecisão narrativa deste visitante, em consonância com o clima de torpor que subjaz a toda novela.

As estranhas manifestações só se interrompem com o raiar do dia, que arrasta os personagens de novo para a realidade: "só o romper da manhã me chamou à realidade"[15], conclui o Inspetor.

Conclusão

Uma das possibilidades de abordagem da novela *O Barão* é a de verificar, no seu processo diegético, de que maneira os traços medievais observados em sua construção vão dando lugar, paulatinamente, a uma gênese renascentista, nos moldes propostos por Rabelais.

Para proceder a tal inventário, é mister observar que os elementos pantagruélicos — o riso, o vinho, a embriaguez e o gigantismo — definindo *O Barão* como um grande amálgama de fundamentação simbólico-mítica, abrem espaço para o universal na construção ficcional de Branquinho da Fonseca.

Assim, a liberdade criadora do artista converge para a liberdade dos personagens do Barão e do Inspetor, dada pelo sonho ou pela loucura, manifestando-se através da busca da autenticidade perdida, tão decantada pelos escritores e pensadores renascentistas e recuperada nesta proposta de leitura da novela *O barão.*

Notas

1. Branquinho da Fonseca, *O Barão*, São Paulo, Editora Verbo, 1973.

2. Marie-Dominique Legrand, *Lire l'humanisme*, Paris, Dunod, 1993, p. 20

3. Branquinho da Fonseca, *op.cit.*, p. 24

4. Branquinho da Fonseca, *op.cit.*, p. 25-26.

5. *Ibid.,* p. 38.

6. *Ibid.,* p.39

7. *Ibid.,* p. 45

8. Nelly Novaes Coelho, "O Barão e a dimensão mítica da realidade portuguesa" *in* Branquinho da Fonseca, *op. cit,* p. 165.

9. Branquinho da Fonseca, *op. cit.,* p. 52.

10. *Ibid.,* p. 55-56

11. *Ibid.,* p. 62

12. *Ibid.,* p. 62

13. Nelly Novaes Coelho, *op. cit.,* p. 159

14. Branquinho da Fonseca, *op. cit.,* p. 82

15. *Ibid.,* p. 98.

O paratexto-pretexto de *Grande Sertão: Veredas*: pseudo-regionalismo e meta-literatura

Marcelo Marinho
Doutor em Literatura Comparada pela Sorbonne Nouvelle
Professor da Universidade Católica Dom Bosco
Pesquisas subsidiadas pela UCDB

"Em um célebre ensaio, W.H. Auden afirma que a valoração de uma obra literária pode ser efetuada a partir do número de leituras virtualmente possíveis desta obra"[1]. Ora, no que concerne *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (Cordisburgo, MG, 1908 — Rio de Janeiro, RJ, 1967), seus exegetas não cessam de propor novas leituras, depois de sua vinda a lume no doravante honorável ano de 1956. Tal contexto leva Antônio Cândido a afirmar:

> "Na extraordinária obra-prima *Grande Sertão: Veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar."[2]

Por esta vertente, ao leitor entusiasta será útil e precioso proceder à análise das ilustrações solicitadas por Rosa a Poty[3] para as orelhas da segunda edição do romance palimpséstico. Nas versões gráficas inicial e definitiva destas orelhas avultam, entre vacas, cavalos, palmeiras e outros tantos símbolos "sertanejos" enigmáticos, um misterioso vAB emblematicamente entrecruzado — em que se sobressai, pelo seu tamanho, a imagem da letra "A" — , e esparsas letras "A", "D", "J", "G" e "R".

Tais letras apresentam-se, por vezes, inseridas em figuras geométricas que lhes servem de moldura, sugerindo, sob forma de paratexto contratual regendo cláusulas de leitura, que a letra emoldurada pode se tornar a própria obra de arte. Nesta mesma ilustração, em rodapé, encontra-se uma lemniscata (∞), sugerindo infinitas possibilidades de leitura para o desenho e, por extensão, para o romance representado pelo desenho e encerrado igualmente por uma lemniscata.

Notemos desde já que, em uma de suas cartas enviadas ao tradutor francês J.J. Villard, Guimarães Rosa, ao comentar a função hermenêutica da lemniscata que encerra o romance, falará de "hieróglifo"[4] de *Grande Sertão: Veredas*. Neste sentido, pensemos na expressão "aí, Zé, ôpa", cunhada no *poema* "Cara de Bronze" e anagrama lúdico de "a poesia", conforme Guimarães decifrou a um de seus tradutores;[5] possivelmente, sem a preciosa indicação de Rosa, o metapoético anagrama-enigma, durante tanto tempo ignorado pelos críticos, estaria até hoje solicitando uma pertinente leitura. Assim como, sem Champollion (sem sua Pedra de *Roseta*, para pensarmos em Rosa), talvez os hieróglifos egípcios solicitassem, ainda hoje, correta decifração.

Note-se ainda que, na mesma ilustração acima aludida, imediatamente ao lado de "vAB" apresenta-se a figura de uma cabeça de vaca (ou de boi), motivo pictórico "sertanejo" (as aspas deixam aqui em suspenso o valor pretextual a ser agregado a esta noção) que é várias vezes repetido no desenho. Se, por um lado, a consoante inicial de "vaca", a letra "v" (também simbolizada graficamente pelos chifres do animal), encontra-se em "vAB", por outro lado, conforme lembra o filósofo Teodorico Fernandes da Silva[6], "cabeça de vaca" é o hieróglifo que deu origem ao nome semítico *aleph*[7] e que, após passagem pela forma gráfica (aproximada) "∀ ", terminou por assumir, no alfabeto romano, a forma da letra "A".

Esta letra inicial do alfabeto, ao lado de "B" de "boi" (base da economia agrária do sertão), também participa da misteriosa construção aglutinada "vAB" que faz pensar em um virtual *mot-valise*. Ora, se como lembra Manuel Antônio de Castro, a palavra pode ser vista como o gesto que inaugura o cosmos (antes da palavra, 'nonada', sugere o crítico a partir das idéias expressas por Guimarães Rosa[8]), antes da letra "A", no alfabeto ocidental, também não há nada: com a letra "A" inicia-se a construção do universo através da palavra.

Assim, se "cabeça de vaca" pode remeter o leitor à terra dos faraós e do deus Toth, na versão pictórica inicial executada por Poty sob orientação de Rosa, nota-se, à direita, ao lado de um tridente, um delta emoldurado; ao mesmo tempo, a própria imagem do rio constrói-se aí segundo a figura de um delta. Por dedução, o leitor julgará evidente a idéia de que Rosa solicitou a Poty elementos pictóricos que remetessem ao delta do Nilo, em cujas margens estarão dispostos os inúmeros monumentos sobre os quais gravam-se os hieróglifos. Os elementos que apontam na direção da escrita egípcia multiplicam-se na ilustração enigmática.

Nesta perspectiva, o leitor notará três pontiagudas montanhas (exatamente como não as há no sertão, observe-se bem) de tamanhos diferentes e proporcionais entre si, tal como o são as famosas pirâmides de Quéops, Quéfren e Miquerinos. Ademais, Poty espalhou sobre a folha um certo número de dunas de areia que também será extremamente dificultoso vislumbrar na topografia do sertão, quando o deserto em torno do Nilo encontra-se tomado por esta espécie de imagens.

Da mesma forma, o leitor verá o desenho de um boi deitado em postura ereta, apoiado sobre as patas dianteiras, atitude corrente e plausível entre os bovinos quando em estado de descanso; todavia, neste desenho a silhueta do animal mostra suas patas esticadas e lançadas adiante, quando na realidade o ruminante sertanejo dobra suas patas dianteiras e as recolhe sob si por questões de configuração anatômica. É fácil lembrar-se, pela vertente oposta, que as patas lançadas à frente e a postura ereta caracterizam, com toda propriedade, a célebre esfinge de Gizé que, em companhia das pirâmides, se encontra às beiras do Nilo e seu Delta. Neste sentido, o leitor lembrar-se-á que da esfinge pode vir a conhecidíssima voz de comando perfeitamente aplicável à poesia e, mais especificamente, a *Grande Sertão: Veredas*: "decifra-me ou te devoro". Assim, se o desenho do boi remete o leitor à imagem da esfinge, a cabeça de boi (ou de vaca), o "∀ -A", representará o hieróglifo-enigma a ser decifrado com a ajuda de Rosa e sua Pedra de *Roseta*.

Mas não cessam por aí as indicações do romancista mineiro: as figuras elaboradas por Poty, tal qual nos desenhos egípcios encontradiços sob dunas e sobre paredes de pirâmides, são apresentadas de perfil bi-dimensional, e certos pássaros, por sua forma pictórica, remetem inexoravelmente aos desenhos egípcios e à imagem dos hieróglifos. Vê-se até mesmo a imagem de íbis, ave característica das margens do Nilo, sagrada para os egípcios e personificação do deus Toth. O leitor julgará evidente que tais representações configuram o espaço egípcio do qual advém, por mutações sucessivas, o alfabeto romano.

Note-se assim que, na ilustração solicitada a Poty, há uma série de desenhos que, tal qual a cabeça de vaca (ou de boi), remetem necessariamente aos hieróglifos egípcios que deram origem ao alfabeto greco-romano. Neste sentido, as armas dispostas em "x" equivalerão à letra semítica "tau", o "t" romano; o peixe da ilustração definitiva remete a "samec", ou "x"; a água da vereda representa "mem", ou "m"; a serpente, "nun" ou "n"; a cabeça, "rech" ou "r"; a casa, "beth" ou "b"; o cajado na mão do cavaleiro ou do canoeiro, "lamed" ou "l"; o gancho logo abaixo do cajado ou o tridente, "vau", "f" ou "u"; a boca branca em destaque no rosto negro, "pé" ou "p"; os olhos brancos também destacados em outro rosto negro, "ayin" ou "o"; as mãos que se vêem nos buritis, "iod", ou "i"; a palma que se vê no buriti em forma de mão espalmada, "kaf", ou "k"; os pássaros em forma de bumerangue, "gimet", ou "c"; a cerca representada pela pauta musical, "heth", ou "h"; uma silhueta humana, "hé" ou "e"; a lua em forma de foice, "zayin", ou "z"; uma espiral ou um "d" que se enrolam em forma de nó, "quof" ou "q"; montanhas em forma de dentes, "chin", ou "s"[9].

Note-se ainda, neste sentido, que as letras "g", "j" e "v", de invenção romana e sem correspondentes hieroglíficos, são apresentadas por Rosa segundo a forma que lhes foi dada em Roma. A letra "d", derivada do hieróglifo que representa "porta", foi desenhada por Poty segundo sua forma grega, delta (Δ), mas também sob suas formas tanto romana quanto manuscrita, esta última no interior de uma vereda-pauta musical. Todo o alfabeto brasileiro encontra-se aí representado, pois o "w" e o "y", ausentes na ilustração, não fazem parte deste abecedário.

Em termos conjecturais, contudo sugestivos, nota-se que a profusão de armas dispostas em "x" na ilustração remete, como vimos, à letra "t" ou a "tau", de onde cabe a questão: seria lícito ver aqui uma das múltiplas origens do *Grande Ser* "Tau"? Haveria no título a sugestão de especulações ontológicas em torno da grandeza das letras? A hipótese parece consistente, ou, pelo menos, plausível. Em última instância, tal é o que indica o enigmático símbolo vAB, cujas formas aglutinadas trazem implícita a oposição entre letras grandes e letras pequenas.

Estas letras remetem, como sói ser, a seu desdobramento metonímico, as Belas Letras ou a Literatura. A guerra do jagunço torna-se assim pretexto para uma guerra de natureza poética, e a literatura assumiria aqui uma dimensão amplamente metaliterária. Por esta razão o herói chama-se Riobaldo: segundo a pronúncia sertaneja para seu nome, é fácil chegar-se a "Riobardo"; ou, com mais precisão, a R-io-bardo; em outros termos, a "R" de Rosa, a "io" ("eu", em italiano) e a "bardo" (poeta guerreiro que compõe versos ao mesmo tempo líricos e épicos, tal como o faz o nosso vate sertanejo)[10]. Sob forma especular, o autor apresenta-se como seu próprio personagem narrador; e sua presença no espaço sertanejo será sugerida também na ilustração feita por Poty, pois lá encontraremos, em sua grafia ocidental, as letras... JGR, iniciais do autor.

Seja como for, as letras efetivamente dispostas em sua forma romana parecem indicar a necessidade de decodificação dos "hieróglifos do Grande Sertão", conforme pista proposta por Rosa a J.J.Villard em torno da lemniscata, em torno dos numerosos e enigmáticos símbolos dispostos lado a lado na ilustração de Poty. Assim, é ocioso observar que a referência aos hieróglifos egípcios, transpostos sob a forma pretextual de elementos pictóricos sertanejos, coloca em cena o próprio processo de formação do alfabeto romano,

sobretudo se considerarmos que estão presentes na ilustração os hieróglifos, o alfabeto grego e o alfabeto romano, três fases de um só processo evolutivo.

Talvez, e com mais propriedade, seria possível dizer que o genial Guimarães Rosa indica, de uma maneira ainda mais espetacular e por intermédio de seu pretextual paratexto sertanejo, que o objeto de sua literatura é o próprio processo de formação das palavras, prática lingüística à qual o romancista sertanejo aplicou-se com afinco para o aprimoramento da expressão poética. Tal interpretação poderia orientar uma série de novas perspectivas de leitura para este romance plurissignificante e, como a lemniscata deixa entrever, abertamente (∞) enigmático. Para desvelar novas camadas palimpsésticas do romance, busquemos, então, ao detrimento de mortas veredas regionalistas e segundo as orientações do romancista mineiro, estas altas veredas metapoéticas.

Bibliografia:

Baltar, Alda. *Analyse de la traduction française de* ***Grande Sertão: Veredas (Diadorim)***. Tese de doutorado. Nice: Université de Nice, 1977.

Cagliari, Luiz Carlos. "Origem das Letras do Alfabeto", in *Alfabetização e Lingüística*. São Paulo: Scipione, 1996.

Cândido, Antônio. "O Homem dos avessos", *in Tese e antítese*. 3ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

CASTRO, Manuel Antônio de. O *homem provisório no Grande Ser-tão*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

Llosa, Mario Vargas. "Epopée du sertão, Tour de Babel ou Manuel de Satanisme?", in João Guimarães Rosa. *Diadorim*. Trad. de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris: Albin Michel, 1991.

MARINHO, Marcelo. *Grande Sertão: Veredas: lectures critiques e approche stylistique. Contribution à l'étude de la Poétique de l'énigme*. Tese de Doutorado. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1999.

Rosa, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano* (Edoardo Bizzarri). São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1972.

Rosa, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 26ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993 (1956).

VV. AA.. *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

Notas

1. Citado por Mario Vargas Llosa, no prefácio à segunda versão francesa de *Grande Sertão: Veredas*, p. 12.

2. Antônio Cândido, "O Homem dos avessos", *in Tese e antítese*, p. 121.

3. Reprodução em anexo. Apud *Em memória de Guimarães Rosa*, p. 119, e capa das edições do romance publicadas pela José Olympio. A Nova Fronteira suprimiu a ilustração de suas edições.

4. *Cf.* Alda Baltar, *Analyse de la traduction française de* ***Grande Sertão: Veredas***, p. 22.

5. *Cf.* Guimarães Rosa, *Correspondência com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri*, p. 60.

6. Comunicação pessoal, durante uma discussão sobre o paratexto de *Grande Sertão: Veredas*, em 11 de setembro de 1998, na Universidade Católica Dom Bosco.

7. Pensemos em Jorge Luís Borges e em seu *El Aleph*, de 1949, obra metaliterária como grande parte das grandes obras do século XX, segundo lembra o comparatista Adrian Marino.

8. Manuel Antônio de CASTRO, O *homem provisório no Grande Ser-tão*, p. 44.

9. Estas relações foram estabelecidas com base na tabela "Origem das Letras do Alfabeto", de autoria de Luiz Carlos Cagliari, anexada sob forma de encarte ao livro *Alfabetização e Lingüística*, editado pela Scipione. Observar as equivalências entre hieróglifos e alfabeto na reprodução em anexo do desenho feito por Poty.

10. Ver, na bibliografia em anexo, texto de nossa autoria no qual estas idéias são desenvolvidas.

"O perfil feminino na obra de José Lins do Rego" : discernimento e opressão

Sandra Maria Pereira do Sacramento
UFRJ

1 - Mapeando o Solo:

As teorias evolucionistas do século XIX justificaram a exclusão social e o atraso, em países colonizados, veiculando a idéia de que a mestiçagem só levaria à devassidão. Este mote foi prefigurado, durante o realismo-naturalismo, quando se via o descompasso nacional como **causa**, e não como conseqüência, de um erro administrativo-institucional, fazendo com que o conhecimento da realidade se estreitasse a uma moral etnocêntrica.

A Semana de Arte Moderna e a fundação do Partido Comunista, ambas em 22, assim como a "Revolução de 30", se não conseguiram romper com formas de organização social, pelo menos abalaram as **linhas de interpretação da realidade brasileira**.

E a literatura da década de 30, neo-realista, levou o artista à obrigação de comprometimento com a verdadeira "essência" da realidade. José Lins do Rego, porém, foi beneficiário direto da oligarquia rural açucareira e, em seu texto, deixa marcas patentes de sua formação discursiva - burguesia agrária, passado enunciado -, acrescentando a esta os novos discursos presentes na **série social** daquela década - o novo capitalismo e o materialismo histórico -, levando-nos a ter confirmação do que dizemos nas palavras do narrador, em uma de suas obras: "O mestre dizia sempre que o melhor era velar um pouco mais o sentido das palavras." (Rego, 1980, 42). Desta sorte, "velar o sentido das palavras" constitui um recurso retórico de persuasão, em que o sentido agencia-se através da astúcia da enunciação.

Logo, o texto torna-se "arena", em que vários enunciados concorrem, como produtores de significados, e, em especial, nos textos de Zé Lins, a significância espraia-se, respondendo a indagações da própria brasilidade, porque o pressuposto maior do neo-realismo, no Brasil, foi "tentar" narrar a "outra" história, a mestiça, ainda que a partir do olhar, este sempre seletivo, de um estamento dominante em crise.

As personagens femininas, nas obras deste autor, dimensionam-se macro-estruturalmente, em que condição de **gênero** e **classe** se convergem, concorrendo como dados integrantes e necessários à chamada "explicação nacional", objeto de enfoque de autores como Gilberto Freyre, com *Casa Grande e Senzala*, sendo o autoritarismo atenuado, em nome de uma "democracia racial".

Assim, tomamos conhecimento da formação étnico-cultural brasileira através de um sujeito da enunciação que, mesmo delegando a voz a outras personagens, deixa marcas pessoais, denunciadoras de um determinado recorte feito na realidade, ao mesmo tempo em que incorpora outras formações discursivas.

Na verdade, o novo capitalismo impunha novas formas de organização social e a revisão daquela ordem agrário-patriarcal regional, em decadência, pode ser lida como "uma busca do tempo perdido" de todo um passado nacional.

2 - Em Busca do Tempo Perdido e a "Modernidade":

A produção açucareira dos engenhos estruturava-se em uma dimensão ainda humana, com o uso da mão-de-obra escrava; por outro lado, o Nordeste brasileiro, com o desenvolvimento da agricultura cafeeira e a industrialização do Centro-Sul, ressentiu-se de uma política econômica eficiente do poder central, acarretando a quebra daquela ordem social, baseada no braço humano e na tração animal. E a passagem dos bangüês para as usinas foi capaz de gerar sérios transtornos, na sobrevivência: "A usina comia, um por um, os engenhos." (Rego, 1982, 142). E, por que não dizer, toda a população daquelas cercanias?...

As personagens femininas descendentes dos senhores de engenho, na obra de Zé Lins, reproduzem a ordem patriarcal, isto é, o narrador, ao evocar um passado que já não existe, sublinha papéis sociais bem definidos que denotam toda a dinâmica hierarquizada, naquele universo açucareiro; porque a sociedade brasileira, até o fim do século XIX, manteve-se de base agrária, aristocrática e escravista, em que as relações sociais continuavam sendo reguladas pela velha tradição estamental da Colônia, aqui prevalecendo uma forma de mandonismo, nos moldes relacionais de suserania e vassalagem, que carregava "consigo um certo sentido de mando, suavizado pelas condições gerais de vida criadas na esteira das transformações sociais e políticas com foco na crise de 1930" (Mota, 1994).

D. Dondon, personagem típica representante do estamento em decadência, não concordava com aquele progresso e preferia o passado em seu engenho Pau d'Arco, quando, de fato, havia harmonia em sua

família:

Não teve, porém, coragem de abrir os olhos do marido. E se arrependeu. [...] O marido estava cheio de entusiasmo, só falando na coisa que teve pena de dar o seu voto. Antes tivesse dado. **Mulher bem via as coisas melhor que os homens**. Eles diziam que não, que mulher não sabe para onde vão os negócios. [...] (Rego, 1982, 45 - grifos nossos).

Mesmo as ex-escravas aludiam àquela época anterior, como um período melhor do que o presente:

As negras do meu avô, mesmo depois da abolição, ficaram todas no engenho, não deixaram a "rua", como elas chamavam a senzala. E ali morrendo de velhas. [...] **O meu avô continuava a dar-lhes de comer e vestir. E elas a trabalharem de graça, com a mesma alegria da servidão**. (Rego, 1984, 99 - grifos nossos).

Na ordem econômica sem automatização, as relações interpessoais eram mais estreitas; então, era de se esperar que fossem preferidas. Ainda que regidas por padrões de submissão e obediência, aceitavam-se à "desumanização" da usina. Assim, tanto a usineira quanto as ex-escravas não se adaptavam àquela nova ordem, que priorizava o lucro:

As negras da casa-grande do Santa Rosa sim, que pareciam iguais ao povo. Tia Generosa, Tia Galdina, Avelina comiam na cozinha do engenho. [...] Tia Galdina ensinava remédios, Tia Generosa dava pano velho dos brancos para eles vestirem [os cabras da bagaceira]. **Aqueles tempos se foram**. (Rego, 1982, 123 - grifos nossos).

E a minha Tia Maria distribuiu com aquela gente toda a carne-de-sol e o arroz que nos trouxeram. Eles pareciam felizes de qualquer forma, **muito submissos e muito contentes com o seu destino**. (Rego, 1984, 99 - grifos nossos)

O destino - a moira, para a cultura greco-romana - já está determinado e, adaptado ao pensamento cristão, fica à espera da graça divina, para ser concretizado, atenuado, ou não, de intempéries. Como as relações estreitadas entre branco e negro estruturavam-se sobre bases de autoritarismo e submissão, negros e, depois, agregados não contavam com o dispositivo de relacionamento esperado entre partes, calcado nas regras do Liberalismo, em que o livre arbítrio é prioridade, na promoção do gênero humano; todavia, com a morte do velho José Paulino, tanto Tia Maria, filha do grande latifundiário, tia do narrador, quanto as negras que serviam no engenho Santa Rosa entram em desespero: "**Tia Maria, coitada, fazia pena**. Encontrei-a aos soluços, deitada. [...] **A cozinha lavada em lágrimas. As negras chega urravam**." (Rego, 1982, 103 - grifos nossos).

Mas o novo modelo econômico, calcado em relação de trabalho, entre empregador-empregado, não podia admitir o trabalho escravo. Em *O Moleque Ricardo*, o filho de Avelina, ex-escrava que morava na "rua" (senzala), que parira seus muitos filhos na cama de vara, sai do Engenho, com a intenção de mudar de vida:

Deixara a bagaceira e ia se empregar. Empregar - como esta palavra era diferente de alugar! (...) Achava bonito quando a negra Joana dizia na "rua" falando de uma filha que se fora para o Recife. "- Maria está empregada em casa de família." Joana mesmo frisava a palavra para ofender a todos que eram como escravos, sem dia de serviço pago, trabalhando pelo que comiam, pelo que vestiam. Alugar, trabalhador alugado! Não, ia se empregar. (Rego, 1980, p. 7-8).

A posição à que chegou Maria, filha de Joana, ex-escrava do Santa Rosa, seduzia todos. Esta posição constitui o "telos", isto é, o objetivo daqueles que saíam dos engenhos para a cidade. E o discurso indireto-livre de que se vale o narrador expõe-nos os meandros mais recônditos da alma do personagem: "Como esta palavra era diferente de alugar!"; ou, por outra, "Alugar, trabalhador alugado! Não, ia se empregar."

Com o surgimento das usinas, outros trabalhadores foram chamados para atuarem e a estratificação social dos engenhos, bem marcada - brancos e agregados ou brancos e escravos -, passou a apresentar contornos até então nunca vistos:

Vida boa tinham os filhos dos operários da usina. [...]

As filhas de Felipe, que tinham chegado da Catunda, falavam das matutas com um desprezo superior. Aquilo, para elas, não era gente. [...] Eram filhas de operário, não estavam sujeitas à esteira. No dia em que o pai quisesse voavam dali. No entanto, os cabras se vingavam. Para eles todos eram furadas, só serviam mesmo para a Rua do Emboca. E eles eram calafates para tapar buraco de canoa. (Rego, 1982, 108).

Estes proletários das usinas achavam-se superiores aos do eito, antigos escravos que restaram dos engenhos nas usinas. Na verdade, não possuíam nada, a não ser a sua "liberdade", ao venderem sua força de trabalho; pois, enquanto o trabalhador do eito só utilizava o "vale" para a compra, o operário iludia-se com o recebimento de seu salário. Este, apesar de receber em moeda corrente, o devolvia todo ao patrão, a

fim de suprir a sua manutenção e dos seus e, muitas vezes, pagando o aluguel ao proprietário.

As filhas dos operários ficavam, tal qual as negras, em relação à casa-grande, sujeitas aos "caprichos" do ocupante de uma espécie de classe intermediária, dentro das usinas, composta por fornecedores de alimentos e produtos de primeira necessidade aos trabalhadores: "E Seu Ernesto comia as franguinhas da Bom Jesus, dava medalinhas, laços de fita, frascos de cheiros e passava nos peitos e vivia de grande, de bigode para cima, trancando o barracão para o povo." (Rego, 1982, 223).

Mas a vida do trabalhador, na cidade grande, também não era boa, destituída de qualquer preceito moral que a dignificasse. A mulher, habitante da periferia do Recife, tem sua existência marcada pelo sofrimento:

[...] Sinhá Ambrósia cercada de diversas mulheres:

- Você sabe, dizia uma, um pobre no Rio vive mesmo. Lá não existe esta desgraça da gente. Uma cozinheira ganha 100$000 por mês. Lavagem de roupa se paga caro.

- Qual nada, dizia outra, pobre é pobre até no céu. Olhe, lhe agaranto que se passa mais fome do que aqui. Ali nos Coelhos mora uma mulher que foi pra lá com o marido que era marceneiro. Pergunte a ela o que agüentou? O marido morreu, ficou ela com os filhos comendo o diabo. (Rego, 1980, 140 - grifos nossos).

A mulher do Jesuíno parecia uma velha, um resto de negra, a quem a miséria tivesse comido as carnes e roído os ossos. Mas era daquilo mesmo que o marido gostava, dela assim mesmo de dentes caídos e peitos murchos, toda mirrada que nem um rabo de bacalhau. (...) Casaram-se logo. E vieram os filhos e a fome que fora o dote que Deus lhe dera. (Rego, 1982, 25).

O autor neo-realista, ao tematizar a exclusão social e, especificamente, a mulher, neste contexto, estreita-se com a interpretação da história feita por Walter Benjamin. Para este teórico crítico de cultura, a historiografia oficial comum, no Ocidente, registra o fato histórico sob a perspectiva única do progresso e esquece que a realidade é mais ampla e abarca, também, o "trabalho anônimo" dos excluídos. Neste sentido, em suas *Teses sobre a Filosofia da História*, Benjamin advoga uma História da inclusão, processual, por conter o presente sempre em uma dimensão dialética com o passado e o futuro, havendo a incorporação "qualitativa" da temporalidade, uma vez que se baseia na ruptura, na descontinuidade.

Por conseguinte, nosso autor utiliza-se de recursos retóricos de persuasão, visando inculcar, nos seus leitores, a sua interpretação daquele mundo circunscrito ao Nordeste brasileiro, sem, porém, conseguir se manter em uma única coordenada, isto é, tanto enaltece a ordem escravocrata, na qual se criou, quanto a denuncia. Esta ambivalência se confirma ao problematizar o novo capitalismo, em franca expansão no cenário nacional.

Destarte, fica-nos a nítida impressão de que sofremos uma espécie de "pancronismo", isto é, nossa inserção nas relações do mundo do trabalho, no modo-de-produção capitalista, e o combate deste deram-se simultaneamente, uma vez ser próprio de países como o Brasil o convívio com pares antitéticos não excludentes.

3 - Conclusão:

O Brasil, como país colonizado que é, teve seu processo de ajuste ao modelo representativo de progresso, sempre com o vezo de atraso. Entramos na Era Industrial não porque tenhamos passado por uma Revolução Industrial, o mesmo acontecendo em relação à Revolução Francesa de 1789, tomada como paradigma político de mudança de uma ex-colônia!

Não nos esquecemos de que a "Revolução de 30", a "Coluna Prestes", movimentos da **série social** daquela década, estavam, amplamente, comprometidos com o pensamento marxista, não combatiam, de fato, um modelo burguês, calcado em uma sociedade industrial de tipo liberal, antes uma estrutura oligárquica em plena decadência, querendo expandir-se naquele modo-de-produção.

Logo, José Lins do Rego encaminha seu discurso em entrechos que revelam tensões dramáticas, em um universo sócio-econômico capaz de contaminar, muitas vezes, a inteireza mental de suas personagens femininas, oriundas de vários estratos sociais, levando-nos a concluir que **condição de classe** (sobre)determina a **condição de gênero**.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter, "Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura", trad. Sérgio Paulo Rouanet, *Obras escolhidas,* São Paulo, Editora Brasiliense, 1994,

7ª ed., vol. I.

CANDIDO, Antonio, *Brigada ligeira, e outros escritos*, São Paulo, Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

ENGELS, Friedrich, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, trad. Leandro Konder, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997, 14ª ed.

FAUSTO, Boris, *A revolução de 30: historiografia e história*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1983, 9ª ed.

História das mulheres no Brasil (Org. Mary Del Priore e coord. Carla Bassanezi), São Paulo, Contexto, 1997.

"José Lins do Rego", *Coleção Fortuna Crítica 7* (Dir. Afrânio Coutinho e Sel. de textos Eduardo F. Coutinho e Ângela Bezerra de Castro), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.

LEITE, Dante Moreira, *O caráter nacional brasileiro*, São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1976.

MOTA, Carlos Guilherme, *Ideologia da cultura brasileira*, São Paulo, Ática, 1994.

REGO, José Lins do, *O Moleque Ricardo*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1980, 13ª ed.

_____, *Bangüê*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1982.

_____, *Usina*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1982, 11ª ed.

_____, *Menino de engenho*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, 33ª ed.

O problema cronológico do barroco artístico brasileiro

Dr. Carlos Javier Castro Brunetto
Professor Titular de História da Arte Moderna
Universidade de La Laguna (Espanha)

Na atualidade historiográfica da arte, a definição das linguagens artísticas e os limites da criação são alguns dos aspectos mais atraentes e desenvolvidos nos trabalhos de pesquisa. Isso acontece porque, superada uma fase onde a preocupação essencial era o descobrimento das obras artísticas, a sua clasificação e datação no momento atual caracterizam-se pelo entrosamento dos estudos sobre arte nos contextos gerais históricos.

Assim, para uma correta análise sobre a arte importa lembrar que ela é produto de uma sociedade en um tempo concreto e em um espaço determinado, mesmo que existam elementos estilísticos semelhantes a outras formas de expressão artística desenvolvidas em âmbitos sócio-culturais comuns. Sob essa perspectiva, entendemos que a arte é o resultado visual de um processo histórico, por vezes muito complexo, e não a simples aceitação de modelos que chegam de lugares distantes, no caso brasileiro, da metrópole lusa.

Eis que o Brasil representou sempre um grande problema de estudo, quer pela extemporânea chegada e evolução das linguagens vindas de Portugal, quer pelo próprio desenvolvimento histórico da definição cultural da identidade brasileira, onde índios e negros inserem-se nessa sociedade em momentos diferentes e com caraterísticas que, muitas vezes, nada têm a ver.

Embora a história brasileira começe no século XVI, o Barroco é o momento em que se iniciam as grandes obras artísticas no Brasil, entendido em um sentido cronológico e cultural. A arte brasileira do período colonial reflete a força ideológica da Igreja da Contra-Reforma e a imagem do poder régio português renascido após a Restauração, em 1640. Como já foi defendido em muitos trabalhos, o Barroco era a única possibilidade de expressão artística da Colônia naquele momento, e os elementos maneiristas que sobreviveram ao longo de Seiscentos não constituem uma linguagem que esteja apoiada na sensibilidade nascida na Roma de Michelângelo ou mesmo na corte de D. João III em Évora, senão na continuação de fórmulas chegadas de Portugal e carentes do intelectualismo cortesão. Entretanto, o Barroco, manifesto tanto na literatura como nas artes, presupõe o triunfo da expressão e da magnificência; o objeto criado transforma-se em objeto cultuado. Feitas essas observações, cabe lembrar que o nosso interesse atual não está na definição do Barroco, mas nos limites cronológicos, principalmente, no seu declínio.

A periodização temporal deste momento no conjunto da arte portuguesa já foi defendida com grande acerto por José Fernandes Pereira na análise da voz "Barroco", no célebre dicionário do Barroco português:

"A sua extensão temporal abarca a segunda metade do século XVII, todo o século XVIII e alguns anos do século XIX, sem que se possa precisar uma data, uma obra ou um autor que assinale com rigor o seu princípio e o seu fim (...)"[1].

É evidente que essa definição serve perfeitamente para o estudo do Barroco brasileiro; o núcleo de Salvador, na Bahia, começa realmente a conhecer o seu desenvolvimento na segunda metade do século XVII com os frades beneditinos, atingindo-se o maior brilho na arte colonial no Setecentos. Porém, quando declina no Brasil esse gosto criativo, próprio da Contra-Reforma e do Estado absoluto?. Com a chegada da Missão Artística de 1816 ao Rio de Janeiro ou com a independência em 1822?.

De fato, a questão é bastante complexa e não é simples respondê-la com provas do processo que sejam completamente fiáveis. Nesse aspecto os historiadores brasileiros da arte são muito prudentes ao oferecer certas datas conflitivas. No inverno de 1998, ocorreu em São Paulo, na Fiesp, um grande evento para a historiografia brasileira: a exposição intitulada *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro.* Com esse motivo editou-se um catálogo onde, além de conter um numeroso material fotográfico de peças artísticas de grande valor, o curador Emanoel Araújo, recolheu vários trabalhos de notáveis historiadores da arte, alguns deles publicados em anos precedentes, apresentando avaliações sobre diferentes aspectos do Barroco no Brasil.

Essa obra oferece um amplo repertório da pesquisa sobre o tema e os conceitos que ainda podem manter-se, constituindo uma obra de referência essencial sobre o Barroco brasileiro. Entretanto, com respeito aos limites do Barroco, nada de novo acrescenta. No trabalho, muito conclusivo e acertado, da historiadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira intitulado *A Arquitetura e as Artes Plásticas no Século XVIII Brasileiro*[2], apresentam-se três grandes períodos criativos, o úlimo chamado "ciclo Rococó, 1760-1800", onde apontam-se exemplos dessa arte do Barroco final, mas, concluindo o período até 1800, a autora ultrapassa a cronologia clássica de 1750 oferecida por Rudlof Wittkower para o Barroco italiano e europeu em geral.

A esse trabalho pode somar-se o publicado por Carlos Eugênio Marcondes de Moura sobre a evolução cronológica do Barroco brasileiro. Na referida obra é apresentada, de forma sistemática, uma relação linear dos autores e principais obras feitas no tempo Barroco, a qual aponta as principais encomendas artísticas e a evolução do enriquecimento do país nesse setor. Entretanto, tal trabalho não é acompanhado de uma análise crítica dos limites cronológicos.[3]

Poderíamos apresentar uma bibliografia artística muito ampla sobre a arte brasileira do Barroco, dos mais importantes autores, e todos eles referem-se a atividades artísticas dentro da linguagem barroca em pleno século XIX. Mas, entre todos eles, cabe mencionar a obra de Judith Martins sobre os artistas mineiros durante os séculos XVIII e XIX.[4]

Nessa obra enunciam-se múltiplos exemplos do desenvolvimento artístico em Minas, nomes de autores, das obras realizadas, do pagamento dos salários, dos materiais empregados, entre outros. Entretanto, novamente, não se faz uma avaliação sobre o problema do limite cronológico do gosto Barroco, ou seja, a razão que faz os autores manterem umas fórmulas criativas sem apresentar novas tendências aos modos setecentistas em pleno século XIX.

Nesse conjunto, não podemos deixar de citar a monumental obra de Germain Bazin sobre a arquitetura e a arte no Brasil colonial, publicada em 1956, livro que é considerado o berço de muitos trabalhos posteriores em história da arte, pois já anunciava que a mudança artística esperimentada no limiar do oitocentos foi produto da separação entre as encomendas civis e as religiosas; as primeiras, modernizadoras, e as segundas, continuadoras da tradição:

"O Grande movimento construtor que havia sido a causa do aparecimento de tantas obras-primas religiosas na Terra de Santa Cruz, começou a diminuir de ritmo no fin do século XVIII. As obras das igrejas, então empreendidas, ás vezes se arrastariam durante um século. Como conseqüência da evolução das idéias, a construção de monumentos se transferiu do tema religioso para o civil. Tanto o governador como os vereadores não mais pensavam somente nas igrejas, passando a interessar-se pelas obras da edilidade. Os cidadãos importantes mandavam construir palácios nas cidades e casas no campo; não mais se contentavam com os marteriais que os satisfaziam durante o Antigo Regime, passando então a utilizar matéria prima de melhor qualidade; aliás, o número considerável de igrejas edificadas durante dois séculos supria perfeitamente as necessidades dos fiéis, das confrarias e das comunidades religiosas, e, se por acaso, era empreendida a construção de alguma igreja nova, a intenção era, na maioria das vezes, substituir um monumento considerado fora de moda. No entanto, se para a arquitetura civil o estilo neoclássico foi benéfico, e aquela se mostra apta a criar soluções originais e elegantes, para a arquitetura religiosa foi pernicioso, pois esta se enfraquece, cristaliza-se em fórmulas mortas ou perde sua personalidade, ao 'romanizar-se' ".[5]

Mas o professor Bazin também não oferece uma razão clara para a sobrevivência do Barroco, deixando como motivo lógico a simples tradição construtiva ou as maneiras decorativas.

Sendo que as irmandades religiosas continuaram mantendo boa parte do mecenato nos primórdios do século XIX, sob a proteção da coroa, e por existirem motivos de crise de valores na forma de culto católico, parece lógico, enfim, concluir com o restante dos historiadores, que os artistas continuaram criando através da linguagem barroca porque não conheciam outros modos de representar a Deus, a Virgem ou os santos, e mesmo nos retratos mantiveram-se esses modelos porque eram aceitos pelo conjunto da sociedade. O único problema consistia, naquele momento, segundo observa Bazin, que boa parte da sociedade, antes apenas interessada à hora da encomenda com o surto religioso, agora tinha suas necessidades ampliadas ao campo da arquitetura e das artes decorativas como bem social.

Mas o fato econômico e a ampliação do gosto a outros campos fora do simplesmente religioso não esclarecem o fim ou a continuidade da criação Barroca no século XIX. É precisso, então, mergulhar nas profundezas do pensamento brasileiro dessa centúria para encontrarmos outra resposta à pervivência barroca nesse século, sendo essencial a consulta da documentação da época nos arquivos em geral. Enquanto no Rio de Janeiro os temas e os modos criativos franceses do Romantismo eram os que imperavam desde a chegada da Missão Artística de 1816, no interior do país, e principalmente em Minas Gerais, o Barroco atingiu pouco tempo antes o seu momento mais brilhante.

No entanto, qual foi o fator que promoveu a realização das obras de arte? Sem dúvida, o desejo de ter uma peça para cultuar ou para lembrar uma pessoa ou um fato. Eis que estamos realmente nos referindo à política de mecenato. Talvez seja esse o elemento que procuramos: sublinhar a influência do mecenas na geração da obra de arte.

O sistema de patronato régio, além de ser um sistema de intervenção do estado nos assuntos eclesiásticos, tinha influido sempre no gosto e nas novidades artísticas em Portugal e, lógicamente, na Colônia brasileira;[6] lembremos aqui que a basílica de Santa Engrácia, em Lisboa, ergue-se como verdadeira intervenção

político-artística de D. Pedro II nos finais do século XVII; a capela de São João Baptista em São Roque de Lisboa é a manifestação do gosto italianizante defendido por D. João V, o que significava a renovação definitiva da arte portuguesa nesta encomenda derradeira do monarca, e a Basílica da Estrela, levantada por ordem de D. Maria I depois de 1778, simboliza o triunfo clasicista e a renovação do gosto cortesão nos anos finais do século.

Mas os reis portugueses não modificaram, através de leis, a sobrevivência do tradicional, embora fossem os promotores das mais importantes manifestações artísticas do século, sempre encomendas oficiais. Mesmo assim, depois da renovação das artes proferida por D. João V no conjunto de Mafra e o seu significado como escola de aprendizagem do tardo-barroco classicista romano, pouco foi acrescentado; apenas a Lisboa pombalina oferece novas soluções que, se afastando do Barroco decorativo, mantinham soluções artísitcas do Barroco tardio em Roma.

José-Augusto França, um dos mais brilhantes historiadores da arte portugueses, em uma obra muito significativa sobre a arte no século XVIII lusitano, diz a esse respeito: "A falta de um ensino artístico regular, mesmo de uma Academia, não deixou de ter consequências sobre o escasso desenvolvimento dos pintores e dos escultores portugueses, obrigados a copiar gravuras e gessos, constrangidos a uma formação autodidacta sem saída"[7].

Esta situação não se modificou nos últimos anos do setecentos sob o reinado de Dª. Maria I e ainda menos com a transferência da Corte para o Brasil, embora o significado do patronato régio em temas artísticos não perdeu a sua força após á instalação no Rio de Janeiro. De fato, primeiro Príncipe Regente e depois rei, D. João VI, constituiu-se em uma figura essencial do desenvolvimento cultural da Colônia.

Com freqüencia, na historiografia da arte, a sua presença é associada à renovação da arte com a dita Missão de 1816, que é certa no Rio de Janeiro, mas, a verdade, é que a sua figura representa, também, a continuaidade do gosto artístico do período colonial através das realizações artísticas por ele incentivadas em todo o Brasil.

E é esse o elemento que constitui o objeto do nosso estudo: o *contributo da Coroa como mecenas de uma arte baseada nos princípios do gosto barroco em pleno século XIX*. São muitos os documentos conservados desse século que oferecem dados esclarecedores sobre a participação do rei no processo. Não queremos dizer que o próprio Rei fomentasse a construção de obras segundo o espírito barroco através de alvarás, mas também não deu ordens específicas condenando-as e optando pelo câmbio de gosto fornecido pelos franceses, em regiões como Minas Gerais ou a Bahia.

O Monarca limitava-se a aceitar –ou não- as propostas das freguesias sobre doação de esmolas para continuar com as obras das suas igrejas ou dos seus revestimentos interiores, como os retábulos. Neste sentido, D. João VI e o seu sucessor, já como Imperador do Brasil, D. Pedro I, diferenciaram-se dos reis espanhóis, como Carlos III, que promoveu provisões em 1777 através da Real Academia de Belas Artes de São Fernando, para que não se fizessem mais retábulos de madeira porque provocavam incêndios e outros problemas[8]. Estas órdens, do último quartel do século XVIII, influiram, sem dúvida, na aceitação do Neoclassicismo como linguagem defendida pela Coroa na Espanha. Mas em Portugal não aconteceu esse processo, e os reis lusos conheceram as obras dos introdutores do Romantismo no país, tal é o caso de Vieira Portuense ou de Domingos Antônio Sequeira depois do retorno à Corte de Lisboa.

Todas essas circunstâncias fizeram do acontecer artístico brasieliro, com relação ao padroado e ao mecenato dos reis, uma continuação dos costumes herdados do século precedente. Assim, quando estudamos as obras erguidas fora da Corte fluminense, na primeira medate do século XIX, falamos ainda do Barroco como a única solução artística possível.

A maioria dos documentos que refletem esta posição da Coroa perante ao fomento das artes, pudemos consultá-los na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Embora mostrem essa relação do mecenato barroco (na formulação da petição não ocultam o tipo de obras que queriam efetuar nas igrejas, submetendo-se à concordância do Rei com o próprio *gosto*), tais documentos não oferecem muitos dados especificamente artísticos, como os materiais a serem utilizados ou a identidade dos artistas. Apenas inserem-se os nomes das pessoas que assinavam as representações e poucos dados mais. Não devemos esquecer que se trata de documentos que procuram as ajudas da coroa para a conclusão de construções –de nova planta ou reformas-, ou retábulos e mesmo alfaias; outras categorias de documentos, mais nitidamente artísticos, encerrariam-se em contratos elaborados perante o escrivão, muitos deles desaparecidos com o passar do tempo e conservados em outros arquivos.

Eis que mostrar alguns desses documentos parece adeqüado aos interesses do presente trabalho. Um deles, ainda do período em que D. João era o Píncipe Regente, e datado em 1810, é um requerimento do provedor, oficiais e membros da Irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia de Campanha da Princesa –Minas Gerais- ao Príncipe Regente para que aceitasse abrir uma loteria de nove contos visando ganhar dinheiro para continuar com as obras da igreja:

"Dizem (...) deraõ principio a sua edificação em o ano de 1785 formando os seus alicerces todo de pedra como se monstra pela certidão junta, e sobre esta firme baze se levantaraõ de taipa forte as paredes do templo estando já concluidas e cobertas de telha a cappela mor, sachristia (...) faltando somente hua pequena pte. Da altura do corpo da igreja e o do seu frontespicio (...) e desejando os suptes. concluir a cappela mor onde só falta as obraz de madeira e capinteria, assim de poder servir para o uzo publico do culto divino [não podem concluí-la por falta de dinheiro] recorrem (...) a V.A.R. favorecer a obra pia (...) para abrir anualmente huma lotaria de nove contos (...)". A petição está assinada em 1810, e continua com uma carta avulsa que diz "José de Souza Lima da Ordem de Christo e Parocho confirmado neste parochia de Sancto Antonio do Valle da Piedade da Villa da Campanha da Princeza, Attesto e faço certo há mais de duas semanas se principiou a continuar a obra da Matriz desta freguezia, adiantandose a taipa do corpo da dita Matriz e fazendo se chegar a madeira para se forrar (...)", assinado em 22 de maio de 1810.[9]

Não exite dúvida quanto à aceitação da petição por parte da coroa, porque, de fato, as obras continuaram pouco tempo depois, e foram concluidas. Em 1810, o Príncipe garante a conclusão de uma obra feita segundo o gosto plenamente barroco. Este caso não tem nada de especial; o interessante é o conjunto das intervenções do Rei, que não interfere no gosto artístico por meio de leis contrárias.

Outro documento do mesmo teor, pedindo a participação do Príncipe na conclusão das obras com dinheiro, foi o enviado pela confraria do Santíssimo Sacramento de Vila Nova de Valença, em Ilhéus –Bahia-:

"Senhor. Juiz e Mesarios (...) recurrem a V. como Padroeiro perpetuo das igrejas erectas em todo este continente do Brasil e implorar a Magnificencia Regia supplicando offrenda condigna para auxiliar a obra da Ygreja Matriz da mesma Villa. As pequenas forças daquelles habitantes não lhe tem permitido colegir esmolas suficientes para concluir ao menos a Capella mor da dita Matriz que sendo antecedentemente taipa y barro os mesmos devotos habitantes cuidaraõ em renovalla de pedra e cal com intento de adornalla convenientemente no culto exteno de Deus vivo (...)".[10]

Após á proclamação de D. João VI como rei de Portugal, nos últimos meses da sua permanência no Brasil, ainda recebeu *representações* para atuar como mecenas na construção de igrejas e outras obras artísticas em todo o território brasileiro. Assim, em Ouro Preto, Minas Gerais, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário faz o pedido seguinte, em novembro de 1820:

"Dizem o juiz offes. e mais Irmãos da Irmandade de N. Senhora do Rosário (...) da freguezia de San Bartholomeu termo da Imperial cidade de Ouro Preto que elles (...) querem eregir fora da Matris aonde estão anexos huma Capella da nossa Senhora do Rosario (...)".[11]

De 1824 é um interesantíssimo documento onde se percebe o grau de empobrecimento das igrejas brasileiras, assim como das confrarias, que no século antecedente foram tão ricas e engrandeceram o acervo dos templos. As confrarias do Santíssimo Sacramento, de Nossa Senhora da Conceição, Almas, Santo Antônio e os procuradores da devoção dos altares de Nossa Senhora do Terço, São João, São Sebastião, São Gonçalo e São José da igreja de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, em Ouro Preto, apresentam entre maio e junho desse ano várias cartas dirigidas ao imperador do Brasil, D. Pedro I, para que ajudasse na reconstrução da igreja, quase destruída pelas chuvas e enchentes do inverno anterior.

Os documentos do processo são de grande interesse porque revelam os esforços das confrarias por devolver o esplendor anterior ao templo, pois a pobreza e o declínio de Ouro Preto por aquelas datas impediam que com os seus próprios recursos pudessem acometer as obras. Também revela que no Império brasileiro continuavam os usos do mecenato herdados do governo português, pois era o rei, através da Mesa da Consciência e Ordens, quem concedia ou confirmava a execução de obras no país. Este texto, que não provém de um arraial distante dos centros de discusão política e desconhecedores das novas leis, senão da própria Vila Rica de Ouro Preto, confirma o estado de dependência das artes à nova coroa brasileira. Aquí recolhemos alguns fragmentos de notável interesse para aquele momento histórico:

"(...) foi proposto pelo Procurador do Santíssimo Sacramento que achando-se demolida grande parte da sobredita Matriz pelos rigorozos invernos, que houveraõ, se faria mester convocar Mestres carpinteiros e pedreiros para examinarem o estado de ruina em que se estava a igreja, e depois de dados os seus pareceres tratar-se quanto antes do reparo ponderado pelos ditos Mestres para que devão todas as sobreditas Irmandades concorrer como mais que lhes fosse possível para o mencionado reparo, e a vista da sua Reprezentação, assentar uniformemente todas as Irmandades, Procuradores dos Altares, e por voto unanime, e geral de todos os cidadãos Parochianos que também se acharão prezentes, que não tinhaõ meios de concorrer com quantia alguma para dita obra, pelo estado decadente da Freguezia, e assim acordarão as sobreditas Irmandades, e procuradores dos Altares Parrochianos presentes que ficasse desde já aplicada aquella prata das ditas Irmandades, como castições, Palmas, Alampadas, e outras quaes quer joias que se poder despensar, e substituir de madeira dourada; e nesta forma ficão aplicadas para a mencionada obra, para o que se deverá requer a Sua Magestade Imperial a graça de fazer cunhar esta prata em moeda corrente, perdoando o direito senhorial em beneficio da mesma obra (...)".

Um documento anexo e continuador do anterior onde apresenta-se o informe dos carpinteiros e pedreiros, faz o seguinte comentário: "(...) observamos q. pa. se reedificar o q. lhe falta como vem a ser, o seu Frontespicio, grande pte. das paredes do lado direito, e o seu telhado, com o reparo que antecipadamente e em pronto já exige a evitarse a sua maior ruina, que ameaça (...)". E assinam este documento Manuel Gonçalves Neves, carpinteiro, Francisco Fernandes Cantela?, oficial de pedreiro, Lucas Evangelista de Jazey, carpinteiro e João Luiz Caitinha?, pedreiro.

Estas informações são corroboradas por Francisco Garcia e Adjuto, cavaleiro professo da Ordem de Cristo, Ouvidor Geral e Corregidor da comarca de Ouro Preto.[12]

Eis que em 1824 continuava essa presença fundamental do rei na elevação de novas obras ou na reconstrução de obras anteriormente danificadas, quer concedendo as permissões necesárias, quer como personagem ativo, oferecendo providências para as irmandades atuarem. Mas, atrás de tudo isto, esconde-se uma realidade: não se deram mudanças nas leis sobre o patrimônio, como também não houve uma modificação do gosto artístico. Neste documento mineiro demonstra-se que os membros das irmandades pediram ao Rei apenas a reconstrução do templo *segundo o esquema anterior* e não novos planos ou outras formas para modificar a construção da igreja, modernizando-a.

Um documento do século XIX, confirma a continuidade dos costumes piedosos e até artísticos definidos no Barroco. O presbítero José Martiniano de Alencar, morador no bispado de Pernambuco, fez o seguinte pedido ao bispo:

"(...) achando-se sem beneficio (...) viu-se necessitado de estabelecer naquelle lugar hua propriedade [Aldagiso Novo] que desse meio da subsistencia a si e mais quarenta e sinco pessoas, que formaõ sua família (...) e achando-se assim naquella sua ocupaçaõ se lhe faz detrimento hir a cidade de Fortaleza dicer Missa, pois está distante quazi tres legoas, intermediando o rio Cocó (...) alem disso inda podendo o supe. renunciar esta falta do seu propria, fica sua fama. no sitio sem ouvir Missa (...). Por estes motivos, lembrou-se o suppe. de procurar da suma bondade do V. Excma. Rmma. a graça de lhe conceder licença de Altar Portatil, ou Oratório privado assim de puder celebrar Missa em caza todos os dias q. lhe for possível (...)".[13]

Certamente, nada se diz a respeito da obra neste texto, nem sobre um elemento claro de proteção artística, como nos anteriores, mas nele podemos avaliar a importância que ainda tinham os costumes barrocos; ou seja, que quando o padre pensava no conteúdo desse altar portátil imaginava esculturas de talha barroca como única possibilidade de expressão religiosa. E isso aconteceria em pleno século XIX, quando no Rio de Janeiro ou em São Paulo triunfava o Romantismo e mesmo o Realismo vindo da França, conseqüência das viagens à Europa dos próprios artistas brasileiros.

Poderíamos continuar oferecendo múltiplos exemplos documentais sobre o tema, e no sentido mais plenamente artístico recomendamos consultar a obra, antes citada, de Judith Martins para o caso de Minas Gerais[14], ou de Marieta Alves com relação à Bahia. Embora todo o oferecido nesses trabalhos seja fundamental à historiografia, não modifica o resultado das nossas conclusões.

Em primeiro lugar, uma boa parte do Brasil no século XIX continua estando ligado ao pensamento da Contra-Reforma. Dois fatores influiram na cocretização de obras artísticas no século XIX: os acontecimentos políticos, que influenciaram em uma certa variação da atitude perante á religião, e o verdadeiro declínio do poder econômico das antigas vilas que, no século XVIII, geraram as grandes encomendas, principalmente em Minas Gerais, ou que está muito relacionado com a valorização do Rio de Janerio e de São Paulo como corações da cultura e da economia do século XIX.

Mas tudo isso não influenciou o pensamento religioso que se esconde atrás das esculturas ou pinturas, ainda verdadeiramente barrocas. Um exemplo notável é que a data de arrumação das esculturas da procissão de cinzas de Salvador foi realizada por volta de 1845,[16] e essa procissão é um dos melhores exemplos do teatro barroco no Brasil.

E como o pensamento é barroco, a intervenção dos mecenas acomoda-se a ele: o rei D. João VI e os imperadores brasileiros não entendiam outra maneira de participar da vida artística religiosa senão deixar manter-se as tradições figurativas, ficando a Corte fluminense muito distante da realidade cultural de terras longínquas, quanto o interior da Bahia, o Nordeste e, inclusive, Minas Gerais. O mecenato religioso, e nomeadamente o régio, é o eixo da sobrevivência desse gosto em data tão extemporânea.

Eis que procurar uma data para encerrar o Barroco no Brasil é bastante complexo; embora o século XIX seja uma centúria de novidades, é também um século onde o pensamento Contra-Reformista sobrevive nas encomendas artísticas. Portanto, *podemos afirmar com toda a certeza que o século XIX é um século Barroco em boa parte do Brasil*, e não de *Tardobarroco*, porque esse conceito inclui modificações no seu sentido ideológico e formal, o que não acontece no caso brasileiro.

Notas

1. José Fernandes PEREIRA: Voz "Barroco", em *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Presença, 1989, pág. 69.

2. Myriam Andrade Ribeiro de OLIVEIRA: "A Arquitetura e as Artes Plásticas no Século XVIII Brasileiro", in *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*, São Paulo, Fiesp, 1998, págs. 77-83, e tomado de *Gávea*-Revista de História da Arte e Arquitetura, nº 2, Rio de Janeiro, 1985.

3. Carlos Eugênio Marcondes de MOURA: "Cronologia do Barroco no Brasil", in *O Universo Mágico...*, *ibidem*, págs. 384-397.

4. Judith MARTINS: *Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, Rio de Janeiro, IPHAN-Ministério da Cultura, 1974, 2 vols.

5. Germain BAZIN: *A Arquitetura Religiosa no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Record, 1983, vol. I, pág. 39.

6. O professor Bazin estudou esse elemento no capítulo dedicado à encomenda de edifícios. Veja-se cómo é esclarecerdor o seguinte parágrafo da obra antes indicada: "[Referindo-se ao poder das Irmandades] No século XVIII, elas quiseram ter sua própria capela, e então sua ambição foi tamanha que, por diversas vezes, se fez necessária a intervenção do Poder real, tutor das Instituições eclesiásticas. Por isso, em Minas, uma carta régia, datada em 2 de abril de 1739, recomendou ás confrarias que fizessem planos de acordo com suas necessidades, evitando o supérfluo, e que, além disso, submetessem o orçamento ao governador e ao provedor da Fazenda (...)". G. BAZIN, *op. cit.,* pág. 32.

7. José-Augusto FRANÇA: *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lisboa, Bertrand Editora, 1983.

8. *Cfr.* Claude BÉDAT: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, págs. 378-388.

9. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (B.N.R.J.), seção de manuscritos, II-36,4,25. 1 fol.

10. B.N.R.J., seção de manuscritos, II-33,21,27. 1 fol.

11. B.N.R.J., seção manuscritos, II-36,4,47, 1 fol.

12. B.N.R.J., seção de manuscritos, II-36,6,41. Docs. 1, 2 e 4.

13. B.N.R.J., seção de manuscritos, I-1,19,37. 1 fol. A ficha de referência não inclui a data, porque o mesmo documento nada diz a respeito, mas leva-a até 1860.

14. Carlos del Negro publicou um livro muito esclarecedor sobre a sobrevivência do gosto criativo e dos modos artísticos barrocos na pintura mineira do século XIX. As nossas ideias se vêm refletidas nas análises por ele realizadas sobre as pinturas da época. Carlos del NEGRO: *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas)*, Rio de Janerio, IPHAN, 1978.

15. Marieta ALVES: *Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia,* Universidade Federal da Bahia, 1976.

16. Carlos CASTRO BRUNETTO: *Franciscanismo y Arte Barroco en Brasil*, Santa Cruz de Tenerife, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 1996, págs. 220 e 221.

O regionalismo em *Inocência de* Taunay

Benilde Justo Caniato
Universidade de São Paulo

Introdução

O português transplantado, além da concorrência da língua geral, sofreu, ao longo do período colonial, uma deslocação decorrente das condições históricas, sociais e geográficas, determinando um tipo lingüístico diferente, cujas divergências acidentais permitiam reconhecer um aspecto brasileiro da língua portuguesa. Com o tempo foi ganhando diversidade devido ao contato com as línguas africanas e com as línguas européias, estas provenientes da imigração.

Até o século XVIII havia o seguinte panorama lingüístico no Brasil:

1. o português falado no litoral por brancos e seus descendentes sobretudo, apresentando-se com aspectos de notável unidade;

2. um *crioulo* ou *semi-crioulo*, ou seja, o uso simplificado do português por mestiços, índios e negros;

3. a língua geral, falada por índios aculturados, por mamelucos e brancos em suas relações com o gentio; morfologicamente reduzida, sem declinação nem conjugação. (Silva Neto, 1950: 57-59)

A influência da língua geral[1] foi grande durante os primeiros cem anos. Gramaticalizada por Anchieta (*Arte da Gramática da Língua mais usada na Costa do Brasil,* 1595), e mais tarde pelo Padre Luís Figueira (1621), em virtude de sua simplicidade foi usada pelos padres como língua missionária.[2] Os colonizadores também procuravam conhecê-la. Com o passar dos anos de colonização, com o aumento de imigrantes portugueses, a partir das descobertas das minas, e de escravos africanos, dilui-se o elemento indígena, e a língua geral se vai limitando a povoações do interior e aldeamentos dos jesuítas.

O ensino da língua portuguesa se iniciou quando, por Carta Régia de 1727, D. João V determina que os jesuítas ministrassem português aos índios nas escolas, eliminando a língua geral. Mas o português se restringia somente à alfabetização, passando depois para a gramática latina do padre Manuel Álvares[3]. Posteriormente, o método alvarístico foi desaconselhado por Luís António Verney, impondo-se desde aí o ensino da língua portuguesa.

Em 1770, por Alvará Régio, Pombal adota oficialmente a *Gramática Portuguesa de Antônio dos Reis Lobato*, em cuja "Introdução" se destaca a necessidade de uma gramática para *se falar sem erros e para saberem os fundamentos da língua que se fala usualmente.*

A partir de 1808, com a chegada da corte portuguesa, a emigração para as cidades se acentua, incrementando-se a cultura urbana, principalmente a do Rio de Janeiro[4]. A oposição entre litoral e interior se nota lingüisticamente entre o falar da cidade constituída de brancos e mestiços, e o falar crioulizado da plebe, constituída de descendentes de índios, negros e mestiços da periferia.

Até princípios do século XIX, os escritores brasileiros estribavam-se no modelo europeu. Seguiam-lhe as normas gramaticais, procuravam manter unificada a língua culta, aumentando, assim, a distância entre a linguagem oral e a escrita. Para diminuir esta distância, tentar-se-á a formação de uma literatura brasileira em que se conciliariam a temática e a forma expressional.

Inocência

O movimento romântico no Brasil teve grande repercussão no mundo das letras. O nacionalismo assume lugar preponderante, tendo como desdobramentos temáticos o indianismo e o regionalismo. Procurando ajustar-se a tais temas, os escritores exploravam, além dos primitivos habitantes, quando isolados ou em contato com o homem branco, também os habitantes rústicos, que não estivessem sob influência das cidades. Para expressá-los literariamente, era necessário criar uma linguagem que se adequasse às falas e atitudes das personagens.

Quando se tratava de temas indígenas, tudo era novo, portanto era mais simples criar fantasiosamente, não se tendo problemas com o real. Mas, quando se tratava de temas regionais, a dificuldade estava em registrar língua e costumes que fossem próximos dos da vida urbana. Isto levava o escritor a uma certa ambigüidade, oscilando entre a fantasia e o real, tornando irreais as descrições das situações narrativas. (A. Candido [s.d.]:115-16)

A 1ª obra romântica *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836), de Gonçalves de Magalhães, teve grande repercussão no mundo das letras. O poeta-diplomata refere-se, no prefácio, a conquistas no campo lingüístico, mencionando encontrarem-se na obra palavras que não figuravam nos dicionários. A tendência era já, nessa altura, de renovação, buscando-se aproximar a língua literária da coloquial. Vale lembrar que até meados do século XIX, a cultura brasileira destacava-se por fortes traços de oralidade, com poucas escolas, bibliotecas, editoras[5] .

Dentre os escritores românticos, que exerceram grande influência com suas obras de temática brasileira, destacam-se primeiramente Alencar e Gonçalves Dias. A natureza brasileira, um dos símbolos românticos, passa a ser evocada e compreendida, como uma das formas de construção nacional. A consciência de uma realidade interiorana, em oposição à do litoral, isto é, da cidade letrada, procura valorizar o que é tipicamente brasileiro, nascendo, assim, as várias formas do sertanismo, uma prosa híbrida, na qual se contam exemplos de fala regional.

Taunay (1843-99), engenheiro militar e pintor, publicou *Inocência* em 1872, revelando cenário e costumes do sertão brasileiro, região onde se confluem as então províncias de Goiás, Mato Grosso, Minas Gerais e São Paulo. O sertanejo, pequeno proprietário, constitui o grupo social do romance que se desenvolve em 30 capítulos e um epílogo. Destacam-se como código lingüístico as 124 notas de rodapé do autor.

Com mais de 30 edições, *Inocência* foi publicada em várias línguas (francês, inglês, alemão, italiano, espanhol, croata, sueco, dinamarquês, polaco, flamengo, japonês), e sua história foi adaptada para o teatro e cinema.

A intriga destaca os hábitos daquela região do centro-oeste brasileiro, em que a autoridade paterna e a reclusão da mulher devem vigorar como lei a ser cumprida com rigor. O conflito de sentimentos e de razões morais vai então se estabelecer pelo encontro de dois modos de vida: o do homem da cidade, e o do homem do sertão, aquele ameaçando a ordem deste. As figuras, tipos ideais, são ditadas pelo convencionalismo romântico: Cirino, o apaixonado da cidade; Inocência, a cabocla autêntica; Pereira, o pai autoritário do sertão; Manecão, o sertanejo rude; Meyer, o cientista alemão que coleciona borboletas.

No primeiro capítulo o autor descreve o sertão bruto onde *nenhum teto habitado ou em ruínas, nenhuma palhoça ou tapera dá abrigo ao caminhante*. O sertanejo demanda por aqueles capões, saudando alegremente os formosos coqueirais, cuja ninfa lhe há-de *estancar a sede e banhar o afogueado rosto*.

Valendo-se de sua vivência e observações na região, onde viveu por algum tempo, Taunay descreve paisagens e acontecimentos do sertanejo Pereira, mineiro das Gerais, nascido no Paraibuna, criado na Mata do Rio, batizado em Vassouras, tendo andado *ceca e meca* pelo sertão brasileiro. Confronta-se com Meyer, homem da cidade, naturalista alemão, que se dirige a Inocência de forma galanteadora, permitindo que se mascare a situação verdadeira, o interesse de Cirino pela jovem.

Documentando com objetividade a linguagem da região de Sant'Ana de Paranaíba, Taunay integra personagens e suas falas nos cerrados, onde esteve por algum tempo como engenheiro militar, durante a Guerra do Paraguai. Seus regionalismos resultam, pois, de observação pessoal e direta do sertão e do sertanejo, integrada na sua vivida experiência de homem e militar. A oralidade, a seduzir um público leitor diminuto, naquela altura, será um dos traços significativos de *Inocência*.

Procurando legitimar termos e construções sintáticas brasileiras, o autor recorre a formas alteradas e transformadas do português do Brasil, de forma a registrar documentalmente a realidade brasileira. Por meio de notas de rodapé, colocadas no final da página, como uma espécie de metalinguagem, explicita termos e hábitos peculiares do sertão, ou construções sintáticas, que fogem à norma culta gramatical. Tais comentários discursivos confirmam o discurso ficcional, tornando-o mais verossímil, o que permite ao leitor melhor entendimento da narrativa. Formam uma espécie de texto documental, paralelo ao literário. Esse outro narrador, que chamaremos de "documentarista", assume um tom didático na narrativa. Confiram-se os seguintes exemplos:

- *Mapiar – Termo peculiar aos sertões de Mato Grosso– quer dizer parolar, tagarelar.*(nota 13);

- *luxúria – Superfluidades de luxo*. (nota 19);

- *para mim atalhá-la de pronto, – É este erro comum no interior de todo o Brasil, sobretudo na província de São Paulo, onde pessoas até ilustradas nele incorrem com freqüência*. (nota 46)

- *lavrados – chamam-se 'lavrados' na província de Mato Grosso colares de contas de ouro e adornos de ouro e prata*. (nota 58)

- *mateiro – veado do mato*. (nota 63)

- *currupira ou curupira – ser imaginário que, segundo a crença popular, é índio habitante das matas, tendo o*

*calcanhar para diante e os dedos para trá*s. (nota 71)

- boitatá – outro personagem de nossas crendices; é um touro furioso que bota fogo pelas ventas e queima tudo; cobra-de-fogo. (nota 72)

Fora da trama, as notas de rodapé guiam o leitor para uma melhor inteligibilidade do texto. Algumas vezes o narrador refere-se a pessoas conhecidas em suas andanças pelo sertão. Confiram-se as notas 110 e 129:[6]

> *cem mil-réis – é o preço por que um curandeiro queria curar um empalamado[7], por cuja fazendola passamos em julho de 1867, nesse mesmo sertão de Sant'Ana.*
>
> *Esse coletor, de que fala Pereira e cuja alma, no dizer dos sertanejos, vagando pelas solidões de Sant'Ana, era um empregado público, que foi processado e preso depois de provada a concussão praticada no exercício das suas funções. Faleceu na prisão, e, como o Estado lhe seqüestrou os bens, caíram em abandono a excelente casa e fazenda que formara a umas trinta léguas da vila*[8].

O charlatão terapeuta, auto-intitulado médico, é figura dos sertões. No capítulo III, Taunay dedica-se a Cirino, que, de simples caixeiro numa *botica velha e manhosa*, passou a médico. Criou prática de receitar, agarrou-se a um Chernoviz, seu inseparável *vademecum*, viajando pelos sertões mendicando, sangrando, retalhando. Simples curandeiro foi, pouco a pouco, granjeando o tratamento de doutor. Em Saint-Hilaire, naturalista francês que esteve no Brasil na primeira metade do século XIX, encontra-se esse tipo, assim descrito:

> *Entre eles, um cirurgião que se apressou em me dar a conhecer seus títulos tomando ares de importância que pareciam dizer: 'Senhores, respeitem-me'. Cada qual se apressou em consultá-lo e entre outros um moço que o comandante de Rio Preto pediu-me que levasse a Barbacena e sofre de não sei que doença de pele. O honrado cirurgião disse-lhe que lhe ia dar um remédio. No dia seguinte estaria são. Misturou efetivamente pólvora ao sumo do algodão. Com semelhante droga esfregou as partes enfermas a que benzeu depois, mandando o paciente deitar-se, e assegurou-se o êxito de sua medicação*. (1974: 29)

As digressões do narrador fazem-se necessárias para elucidar termos regionais, desenvolver observações necessárias, que, numa demonstração de sua onipotência, aprofundam os traços polifônicos da narrativa. São, antes de tudo, notações lingüísticas, observações pessoais sobre a realidade, a respeito das personagens ou das paisagens, buscando documentar com fidelidade o que narra e imprimir-lhe cor local. Por vezes, o narrador se insere no texto formulando comentários, atitude que já antecipa a dos escritores realistas. Utilizando-se da 1ª pessoa do plural (observamos, diremos), acaba por envolver o leitor para não deixar dúvidas quanto à verossimilhança. Confira-se este fragmento sobre a figura de Meyer, o naturalista:

> *Devia ser homem bastante alto e esquio e, como observamos, apesar da hora adiantada da noite, com olhos de romancista, diremos desde já que tinha rosto redondo, juvenil, olhos gázeos, esbugalhados, nariz pequeno e arrebitado, barbas compridas, escorrido bigode e cabelos muito louros.* (p. 43)

Regionalismos

Registram-se, a seguir, brasileirismos, ou seja, alguns termos indígenas ou acerca da natureza, e também algumas construções sintáticas:[9]

-capões - mato isolado, da língua geral caá-puán (nota 4); do tupi *kaa'pa~u,* pequeno bosque insulado num descampado (A.G.Cunha).

-araraúnas – araras pretas (nota 6); o mesmo que arara, nome comum a diversas aves de grande porte, do tupi *a'rara* (A.G.Cunha).

-caipora (p.22) – do tupi *kaa'pora ka'a*, mato, + *pora*, habitante (A.G.Cunha).

-pantano - no interior é comum a pronúncia grave, conforme a etimologia (nota 9).

-Vassuncê (p. 17), *vosmecê* (p.24), *mecê* (p. 33 e 95) – formas usadas no sertão em lugar de vossemecê, abreviação de vossa mercê .

-tapera – casa velha e abandonada (nota 18); aldeia indígena abandonada, habitação em ruínas, do tupi *ta' pera* , *taua*, taba, + *puera,* que foi (A.G.Cunha).

-circunstância (senhora de) – importância (nota 25); "de circunstância", brasileirismo, significando

importante, grave, ponderoso (Aurélio).

-*tutu – pessoa de mais consideração e que pode tudo. Pereira fala do Major Martinho de Melo Taques, o qual morava com efeito na vila de Sant'Ana do Paranaíba e gozava de merecida influência* (nota 26); na gíria brasileira "tutu" significa dinheiro (Aurélio).

-*mato (gente doente é) – isto é: há em abundância* (nota 29); ainda hoje se usa com esse significado, conforme registra o Aurélio: ser mato, existir em abundância (bras.)

-*coco (Mas é coco grosso) – dinheiro* (nota 31); o Aurélio registra como brasileirismo, isto é, muio dinheiro, dinheirama.

-*grão soboró – grão falhado* (nota 42); Caldas Aulete registra como brasileirismo, significando chocho, falhado; não consta do Aurélio.

-*fundões – sertões (*nota 49).

-*carandá – palmeira muito parecida com a carnaúba, se não for a mesma* (nota 60); do tupi *kara'na* (A.G. Cunha).

-*limão cascado – por limão descascado, forma usada em Mato Grosso* (nota 76).

-*emboabas – portugueses* (nota 80); alcunha que, no Brasil colonial, particularmente na região das minas, foi dada pelos bandeirantes aos portugueses e forasteiros em geral; de origem tupi, mas de étimo controverso (A.G.Cunha).

-*cangueiros – sem préstimo* (nota 86); bras. que remancha no trabalho, preguiçoso, remanchador (Aurélio)

-*pinóia – homem fraco* (nota 99); bras. de Mato Grosso, pessoa fraca, sem préstimo (Aurélio).

-*calaboca – em Minas assim chamam um cacete curto e grosso* (nota 105).

-*assuntar – não perceber* (nota 117).

-*macauã – espécie de gavião* (nota 118).

-*noitibó – pássaro da noite* (nota 119); também bacurau (Aurélio).

-*jururu* – (p. 121) melancólico, tristonho, do tupi, mas de étimo indeterminado (A.G.Cunha).

-*chicolate – café com leite e ovos batidos* (nota 138).

-*guampo – vasilha feita de chifre para tirar água; chama-se lavrado quando tem desenhos de lavor (*nota 140).

Observam-se também as corruptelas:

-*rejume* por *regime* (p.52, nota 78).

-pi*rlas* por *pílulas* (p. 71, nota 96).

-*defronte* por *diferente* (p.86, nota 112).

-*ansim* por *assim* (p.97).

-*sudutor* por s*edutor* (p. 103).

-*corguinho* por *corregozinho* (p. 112, nota 126).

Construções sintáticas:

-*mas porém* (p.22) – redundância da conjunção, para enfatizar mudança da seqüência anterior.

-*para mim atalhá-la de pronto* (p.33, nota 46); *para mim tomar* (p. 97); *para mim cobrar* (p. 119) – *construção comum no interior, principalmente na província de São Paulo.*

-*havera por força* (p. 66) ; *havera de curar* (p. 86); *me havera de perder* (p. 97); que *havera de ser?* (p. 113) *– por houvera, forma do mais que perfeito, comum no interior*.

-*Eu lhe vi apenas pouco tempo* (p. 96) – construção da linguagem coloquial de certas classes sociais, hoje

vulgarizada em canções populares.

-tomara ver o cujo chegado (p.93); *Este cujo é o cirurgião?* (p. 121); *O cujo foi quem a mandou* [...] (p. 141) – forma substantivada do pronome relativo, que é usada ainda hoje em certas regiões do interior, na linguagem coloquial.

-Pois é aí que padrinho pára... (p. 114, nota 128) – *por padrinho mora*, *hospeda-se*, *brasileirismo muito usado em algumas regiões do interior*.

A novidade de *Inocência* provém de vários fatores. Um deles é o de registrar, através de termos e construções da região central do Brasil, variações lingüísticas, principalmente nas formas dos diálogos espontâneos e vivos a pontuarem a narrativa[10]. Outro será o da oposição entre as personagens centrais: a analfabeta interiorana e o alfabetizado da cidade. Pereira chega a *arrenegar* a menina da cidade que *saiba ler livros de letra de forma e garatujar no papel..[*...] *Cá no meu modo de pensar*, *entendo que não se maltratem as coitadinhas*, *mas também é preciso não dar asas às formigas*... (p. 36) Tendo sido desrespeitado o código do sertão, elimina-se o casal amoroso. Cirino e Inocência não podiam sobreviver.

Referências Bibliográficas

ALENCAR, Heron de. "José de Alencar e a ficção romântica". Em *A Literatura no Bras*il. (dir. de Afrânio Coutinho). 2ª ed. Rio de Janeiro, Sul Americana, v.2, 1968, p.217-300.

AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. 2 ed. brasileira. Rio de Janeiro, Delta, 1964.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1972.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 4ª ed. São Paulo, Martins [1971].

CUNHA, A.G. Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa. 2 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Básico da Língua Portuguesa*. São Paulo, Nova Fronteira/Folha de S. Paulo, 1998.

LAJOLO, Marisa. "Oralidade, um passaporte para a cidadania literária brasileira". Em *Língua e cidadania* (org.de Eduardo Guimarães e Eni Orlandi). Campinas, Pontes, 1996, p. 107-123.

MATTOSO CÂMARA Jr., J. *Introdução às Línguas Indígenas Brasileiras*. 2 ed. rev. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1965.

PRETI, Dino. *Sociolingüística – os níveis da fala.* 6ª ed. São Paulo, Nacional,1987.

RODRIGUES, Aryon Dall'Igna. *Línguas brasileiras*. São Paulo, Loyola, 1994.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Segunda Viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e a São Paulo* (1822). Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1974.

SILVA NETO, Serafim. *Introdução ao estudo da língua portuguesa no Brasil*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1950.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência.* 26ª ed. São Paulo, Ática, 1988.

Notas

1. O termo "língua geral", usado por portugueses e espanhóis, qualificou, inicialmente, as línguas indígenas de grande difusão numa área. Assim o quêchua foi a Língua Geral do Peru. No Brasil, a língua dos tupinambás, o tupi antigo, falada por grande extensão, chamou-se Língua do Brasil, Língua da Terra, Língua do Mar, no século XVI. Somente no século XVII é que se firmou como Língua Brasílica. O nome Língua Geral só começou a ser usado na segunda metade do século XVII. Havia a Língua Geral do Sul ou Língua Geral Paulista e a Língua Geral do Norte ou Língua Geral Amazônica. (Aryon Dall'Igna Rodrigues, 1994: 99-100)

A língua geral deve ser entendida aqui como língua franca, isto é, uma língua que tinha como objetivo a comunicação dos colonizadores e missionários com os indígenas, portanto, uma língua com propósitos utilitários, de intercurso mais prático.

2. A gramática da língua geral teve como modelo a estrutura da língua latina, porque esta era o modelo das línguas ditas dos civilizados, o que resultou uma gramática de uma língua indígena mais aperfeiçoada, mais disciplinada. Foi essa a língua usada na catequese. (Mattoso Câmara, 1965: 102)

3. Em 1819, o viajante naturalista Saint- Hilaire registra a presença de um professor de Gramática Latina, pago pelo governo, em Meia-Ponte, arraial da província de Goiás. (1974: 37)

4. O séquito da família real compunha-se de quinze mil pessoas, número bastante expressivo para a época.

5. A imprensa só surgiu com a chegada de D. João VI, em maio de 1808, sendo o primeiro jornal, *Gazeta do Rio de Janeiro*, de setembro do mesmo ano.

6. Ao lado das 124 notas de rodapé, de responsabilidade do autor, há mais 18 notas do editor.

7. Empalamado é brasileirismo, significando pálido, anêmico.

8. Saint-Hilaire em seu livro *Viagem à Província de Goiás* refere-se a casas tomadas pelo fisco e que a Fazenda Real acabava por deixá-las em ruínas.(1974: 60) Outras foram abandonadas pelos mineradores depois de terem tirado da terra todo o ouro que podia ser extraído facilmente, quando a extração se tornou mais complexa, como no arraial de Santa Luzia. (p. 26)

9. As notas em rodapé são do autor. Quando mencionamos somente as páginas, os termos aparecem no texto ficcional em itálico, e as informações que anotamos são de dicionários etimológicos.

10. Dino Preti chama de diálogos miméticos. (1987: 126)

O romance dramático de Adonias Filho

Ronaldes de Melo e Souza

A interpenetração dinâmica dos planos do enunciado e da enunciação do romance de Adonias Filho configura uma trama de efabulação radicalmente dramática. A intriga central, que norteia o destino de todos os personagens, gira sempre em torno do sortilégio da morte. O enunciado narrativo é o drama da vida que não subsiste, senão porque a morte existe. Compelidos pelo ritmo de transe de um mundo que mergulha as suas raízes no coração das trevas, os personagens são condenados a transpor em vida os umbrais da morte. Sofrem a morte dos outros e de si mesmos, testemunhando o suplício de uma existência tartárica. Protagonizam a mitologia da morte, realizando o estranho trânsito para um estado plutônico-subterrâneo. Todos padecem as influições nefárias dos mortos. Eles são os servos da morte, os oficiantes de um rito pavoroso, cujo mito circunscreve uma natureza que não conhece o homem, e em que o homem não se reconhece. Proclamando o sacrifício de tudo que existe, a natureza deste mito ou o mito desta natureza se inscreve na alma humana como a sinistra epifania de um poder demoníaco em sua encarnação bestial e destruidora. O mundo em que os personagens vivenciam a agonia da morte se representa como a encenação de um influxo maligno, que fantasmagoriza o universo em que se exerce a experiência humana. O deserto imóvel da natureza e o gesto paralisado do homem são o anverso e o reverso de uma mesma potência de nadificação. A desumanização do personagem e a devastação do cenário emblematizam a interiorização e a exteriorização do propulsar demoníaco, que neutraliza e dissolve as normas do dia nas caldeiras passionais de uma excessividade caótica.

Em consonância com o sortilégio da morte, a técnica dramática de composição do romance se caracteriza pela interação dialética de um processo de enunciação totalmente sincopado, dissonante e trágico. Os eventos são representados como um rapto, uma captura inominável. A seleção, o adensamento e a condensação de um acontecimento único e singular se consuma na proliferação de uma galeria de mortos, que sobrevivem vampirizando o sangue e o espírito dos vivos agonizantes. O advento da morte, que constitui o evento sinistro de um mesmo drama essencialmente agônico, não se compatibiliza com a tradicional narração progressiva de eventos consecutivos. Pelo contrário, provoca a segmentação da narrativa em seqüências descontínuas e funcionalmente justapostas. Os episódios se revelam dramáticos em si mesmos, e não somente como passos e trâmites de um objetivo terminal de máxima tensão. A dramaticidade de cada episódio se manifesta através de enunciações que representam obsessivamente um acontecimento que não só inspira aflição e terror, mas também suscita o desencadear intempestivo de paixões convulsivas, convertendo os seres humanos em almas cativas que se exasperam inutilmente na gestação insana das sombras.

A técnica fundamental de intensificação dramática mobiliza a estratégia narrativa de explicar o acontecimento partilhado e sofrido por todos mediante a utilização alternada de vários pontos de vista. A multiplicação dos focos narrativos reflete as diversas tentativas para se compreender o tenebroso mistério da vida que não cessa de morrer e da morte que não cessa de renascer das sombras da violência, do clamor e da vingança. A fim de encenar o drama dos servos da morte, a arte narrativa de Adonias Filho se notabiliza pela inserção do mecanismo estrutural do enredo trágico na trama de efabulação romanesca. A interação dialética do rigor da composição e do vigor da paixão, que singulariza o drama trágico, comparece na estrutura arquitetônica da narrativa de Adonias Filho. Os romances que se intitulam *Os Servos da Morte* , *Memórias de Lázaro* e *Corpo Vivo* constituem uma trilogia romanesca, que caracterizamos como "O perséquito dos mortos". Do diálogo intertextual com a tragédia grega, a que se reporta a apropriação romanesca do princípio arquitetônico da trilogia de Ésquilo, resulta a revolução estrutural a que o romancista submeteu a tradição do romance brasileiro. A arte dramática do romancista se traduz principalmente no intercâmbio dialógico dos planos gerais e particulares da narrativa. Os planos gerais são verdadeiros prólogos dramáticos, que antecipam e concentram os temas, os motivos e o tom dominante do drama a ser encenado pelas múltiplas visões narrativas. Os planos particulares funcionam como atos e cenas, como versões diferentes de uma história que insiste em permanecer como a cifra obscura de um destino avassalador. A lei desta narrativa se define, portanto, como a justaposição descontínua das imagens de um mundo furiosamente em dissolução. O que mais surpreende, porém, neste romancista, é a energia dialética com que expõe atos e cenas, aliando o extraordinário poder de síntese verbal a uma formidável passionalidade. É precisamente esta harmonização da economia programada dos recursos expressivos com a desmesura aparentemente incontrolável do conteúdo existencial representado que confere à sua obra o estatuto privilegiado de uma consumada arte dramática.

O drama agônico de *Os Servos da Morte* é basicamente representado em três atos com seus respectivos prólogos dramáticos. Os atos um e dois contêm fundamentalmente três cenas, e o terceiro, duas. Em todos os atos e cenas, a morte é caçadora, e todos são caçados. A pulsão erótica implica a compulsão tanática. Elisa é o emblema desta paixão mortífera. Renegada pelo pai que lhe recusa a paternidade e a interna no colégio de Ilhéus, a menina de dez anos é subjugada por um temperamento mórbido. Progressivamente se

reconhece parasitária, embrutecida, completamente alheia e estranha ao ser humano. As crianças se lhe afiguram uma abstração total, uma multidão infantil. Só se compadece do que é inumano. Identifica-se com os fios d´água que correm entre parasitas, lavando os pedaços brutos de pedra. Sente o muro de pedra como uma pessoa mais nobre do que o homem. A matéria dura da pedra se lhe apresenta como o correlato objetivo de sua alma, que se imobiliza e se petrifica no ódio surdo contra todos os seres viventes. Retornando a casa aos dezessete anos, logo depois que o pai abandona a família, deixando como legado os encargos de uma dívida que ameaça reduzir mãe e filhas à miséria, a jovem concebe o plano de procurar Paulino Duarte, despertar-lhe desejos, criar-lhe uma paixão.

O projeto de Elisa não se limita a sacrificar-se, vendendo o corpo para resgatar a dívida da família. A tensão impetuosa da rebeldia distende em sua alma a paixão furiosa da vingança. O preço que estipula para o seu sacrifício é a destruição do que se lhe apresenta como a raça maldita dos homens. Os filhos do casamento já estão amaldiçoados no ventre materno. Nascendo, crescendo e se parecendo cada vez mais com o pai, cada filho lhe aumenta o ódio contra todos. O adultério se lhe impõe como possibilidade única de executar o sinistro desígnio de aniquilar os Duarte. Percebe ser necessário ter um filho somente seu, que seja a carne de sua carne, o sangue de seu sangue, a alma de sua alma. Concebe um filho com Anselmo com o deliberado propósito de lhe insuflar o veneno de seu furor vingativo. A gestação do filho se processa como incubação de uma sombra da violência. Predestinado desde o ventre materno, Ângelo nasce da morte da mãe para sofreviver e disseminar o sortilégio da morta. A mútua implicação do morrer da mãe e do nascer do filho simboliza a epifania sinistra de uma transfusão diabólica. Elisa se transforma no espectro do filho que não vive, senão como a sua sombra, o seu reflexo macabro, a sua presença terrificante. A casa dos Duarte se converte no inferno das almas .

Paulino Duarte foi atingido em primeiro lugar pela vingança de Elisa. Permanecia horas como uma estátua, sentado, as mãos cruzadas, os pés atados no chão, o corpo assumindo uma imobilidade de rocha. O seu espírito, queimando como uma chama, inutilmente procurava iluminar os espaços negros da inteligência. Assim se inicia o processo da captura que lhe imobiliza o movimento da vida e o transforma numa matéria empedernida. O espírito remanescente é a chama que consuma o processo de carbonização da fisionomia, que se transmuta na máscara mortuária. Petrificado como o magma depois da erupção, Paulino Duarte subsiste como prisioneiro da morte, como servo da morta. Ele próprio não tarda a ficar cego. Ainda em vida, e justamente em reação ao nojo de ser possuída por ele, Elisa arquiteta a sua cegueira, lançando-lhe um candeeiro aceso, cujo tubo quente lhe queima a face, provocando enorme chaga que, paulatinamente, lhe atinge os olhos. Não podendo contemplar as coisas, os objetos e os seres que o rodeiam, toda a sua visão se consome no suplício das imagens de um mundo morto. Assiste ao renascimento dos mortos que existem dentro dele, vivos nas trevas, principalmente Elisa, Emílio, Juca Pinheiro, o pai bêbado. Perfaz-se, portanto, o mariticídio diabolicamente tramado. Morto em vida que não é vida, vendo só o que foi, contemplando defuntos, ouvindo o que já não existe, o marido sofre o perséquito dos mortos. Para os filhos, resta apenas o legado da miséria. São escravos da morta, os servos da morte.

O drama trágico de *Memórias de Lázaro* se representa em quatro atos com os respectivos prólogos dramáticos, precedidos por um prólogo geral. Em cada ato, sucedem-se cenas de aflição e terror. O que parece ser a segunda cena do quarto ato é, na verdade, o epílogo dramático da narração cujo decurso segue o curso maldito do Vale do Ouro. Signo metálico do sangue que aduba a terra da maldição, o vale é a mortalha dos seres que o habitam. Recortado por uma estrada infinita, que se inicia em parte alguma e se encaminha para lugar nenhum, o vale é o símbolo do inferno das almas. Neste cenário tenebroso, mais uma vez o erotismo se manifesta como arte de armar a morte. Quem desempenha este ato inaugurado por Elisa é também uma mulher, chamada Rosália, que se compraz, ainda bem jovem, em arrancar e queimar os seus cabelos. Foge sempre do pai como de um monstro, detestando a sua presença. Prender e matar ratos, eis a sua distração predileta. Espancada pelo pai por estar a cortar as penas e a furar os olhos dos pássaros, Rosália deforma-lhe o rosto com um facho aceso. Projeta casar-se com um homem qualquer, que a liberte do jugo paterno e, sobretudo, que a ajude a cumprir o desígnio jurado do parricídio. Reconhecendo a natureza desumana da filha, o pai se opõe ao seu casamento, seja com quem for, alegando o dever de sustar a multiplicação de seu sangue maldito. Rosália, porém, efetiva o seu plano, conquistando Alexandre e exigindo que ele a arranque à força da tutela paterna.

Alexandre se apresenta ao pai de Rosália e lhe declara categoricamente que pretende desposá-la a qualquer custo. O pai se irrita, investe contra o pretendente, ambos lutam violentamente. Rosália aproveita a oportunidade da acirrada luta para executar o parricídio, aproximando-se furtivamente e esfaqueando mortalmente as costas do velho. Na tentativa de inocentar Rosália, Alexandre, antes de fugir da cena do crime, a aconselha a esperar os irmãos e lhes dizer que foi ele o assassino. Quando chegam os irmãos, Rosália lhes comunica que o pai foi assassinado por Alexandre. O irmão Roberto não aceita a versão da irmã, adivinhando ter sido ela mesma a assassina. Chicoteiam-na até quase à morte. Para se vingar do irmão, Rosália, logo que se reencontra com Alexandre, conta-lhe que foi estuprada pelo irmão Roberto. Vivendo juntos como homem e mulher, Alexandre não toca sequer o corpo de Rosália. Inicialmente, porque as chicotadas o deixaram em chaga viva. Depois, porque a mulher lhe diz estar grávida de Roberto. Na ausência de Alexandre, Rosália atrai Gemar Quinto a sua casa. Trata-se de um leproso que vagueia o seu corpo morto pelo vale, como um entulho no pó dos caminhos desertos. Espreitando a casa da irmã, Roberto

surpreende Rosália a seduzir o leproso, exibindo-lhe as pernas, os seios nus. Interpelada pelo irmão, Rosália lhe responde que atraiu Gemar Quinto a sua casa, porque queria a sua doença para transmitir a Alexandre e a todos os habitantes do vale.

Ciente da trama diabólica da irmã, Roberto a mata, convencendo-se de que estava a cumprir um dever, uma ação de extermínio de uma força destruidora. Quando retorna a casa, Alexandre a vê dependurada na viga do quarto, uma corda no pescoço. Enterra-a no chão do próprio quarto e sai vagando como uma sombra errante pelo vale até ser recolhido por Jerônimo. Único amigo e protetor de sempre, Jerônimo assegura a Alexandre que Roberto não violentou a irmã. Alexandre não acredita, exige que desenterrem juntos o cadáver de Rosália, que se lhe devassem as entranhas na presença de Roberto para se comprovar a existência ou inexistência do feto. Cavado o solo, o corpo em putrefação não permite o almejado exame comprobatório. Alexandre, subjugado pela ira diante do irremediável, mata Roberto, e passa a viver sob o acicate do sortilégio da morta. Em qualquer parte, e a toda hora, contempla as trevas escarnando os ossos da mulher. Sente nas narinas o cheiro da carniça. Ouve o estouro de um ou outro órgão do corpo que se desfaz. Diante dele, a imagem de Rosália morta não se desloca nem se apaga, permanecendo como uma visão direta. O terror se implanta no centro de suas órbitas. Completamente dominado pela sinistra visão, Alexandre erra sem destino, alheio a tudo e a si mesmo, completamente convertido no servo da morte, no escravo da morta.

Corpo Vivo contém quatro atos com os respectivos prólogos dramáticos. Cada ato é um mosaico de representações imagéticas, articulado principalmente pela visão de João Caio. Seu desempenho equivale ao de uma câmera cinematográfica, cujo foco se desloca, representando em profundidade o plano geral da narrativa. Através das imagens que se enquadram em seus olhos é que assistimos à representação da saga do protagonista Cajango. A função dramática deste plano geral consiste na encenação da legenda de uma vida que, submetida ao ditame do clamor, do ressentimento e da vingança, finalmente se liberta das sombras da violência. Já os planos particulares constituem as visões cênicas, que sustentam a trama imagética das sucessivas versões de um acontecimento perpassado de aflição e terror. Entre estes planos, o principal é formado pela narrativa de Abílio, inteiramente concentrada na exposição em relevo do mecanismo estrutural da gesta de Cajango, o menino que assistiu, escondido, ao assassínio dos pais e dos irmãos, conseguiu escapar e ocultar-se na selva, onde foi acolhido por Inuri, o índio que o iniciou nas artes da resistência implacável e da guerra vingativa. Todos os planos narrativos se conjugam na suscitação do corpo movente das imagens que tecem a urdidura da efabulação. A técnica dramática de composição é similar à dos romances já mencionados. Consiste num processo de montagem, que resulta do enquadramento de imagens funcionalmente justapostas. A narrativa se teatraliza, põe diante dos olhos do leitor cada uma das cenas, e as imagens assumem a iniciativa do processo narrativo. Toda e qualquer imagem funciona como uma visão direta do que se representa. Ao invés de uma trama de ações, presenciamos um drama de paixões.

A configuração imagética da estrutura narrativa representa dramaticamente a legenda de uma vida, a de Cajango, que se forma e se transforma para além do sortilégio da morte. Os eventos não são propriamente narrados nem descritos, mas refletidos na consciência e, sobretudo, na experiência do personagem inserido numa determinada situação dramática. Não há, pura e simplesmente, a figura tradicional do narrador, mas, sim, os refletores, quer dizer, os personagens que refletem e filtram em suas visões as imagens que se tecem como símbolos de um mundo em gestação. É no rigor e vigor das imagens que a narrativa se processa, emoldurando-se no espaço cênico como uma visão direta projetada pela tela mental em que se converte o personagem-refletor. Justamente porque são receptores é que os personagens são projetores de imagens. São olhos-câmeras especialíssimos, que não se limitam tão-somente à visão, mas, sobretudo, à vivência do evento. Não atuam apenas como videntes, mas também como auditores, como atores de uma experiência imediatamente vivida por todos os sentidos, sejam gustativos, olfativos, etc. Regida pela trama imagética de efabulação, a narrativa é necessariamente descontínua, pois a cada momento se enquadra uma nova imagem. Não há nenhum narrador substantivo, porque o sujeito se dessubstancializa, diferindo continuamente de si mesmo, transformando-se numa função narrativa que se modifica de acordo com a imagem que o domina. Solidariamente vinculada ao enunciado trágico, a enunciação é radicalmente dramática. Supõe uma despersonalização, a que se seguem diversas personificações.

A interação dialética do vigor passional e do rigor racional da arte dramática de Adonias Filho não só aparece na estrutura arquitetônica de cada romance, mas também comparece nas constelações narrativas de um mesmo princípio arquitetônico de composição. Romances diferentes se irmanam como variações de um princípio artístico fundamental. Os romances que compõem a trilogia que intitulamos "O perséquito dos mortos" foram concebidos em função de um projeto, de um cálculo, de um estatuto artístico tão rigoroso quanto o princípio arquitetônico da trilogia de Ésquilo. Três dramas trágicos compõem a *Oréstia* . Todos representam as emoções de aflição e terror, suscitadas por atos nefandos, tais como o mariticídio em *Agamêmnon* e o matricídio em *Coéforas*. O trágico decorre do circuito inexorável da vingança. Os mortos assassinam os vivos. Morto, o rei Agamêmnon tacitamente decreta a morte da rainha Clitemnestra, a mariticida. A imagem cênica que domina a representação do drama *Coéforas* é o túmulo de Agamêmnon. Orestes, filho de ambos, se vê compelido a matar a mãe para vingar o pai. Vivo, o filho se torna servo do pai morto. Ao realizar o ditame da vingança, assumindo a condição terrível do matricida, Orestes é subjugado

pelo sortilégio da mãe morta e, sobretudo, perseguido pelas Erínias, que são terríveis potências do mundo subterrâneo, que não perdoam nenhum crime contra pessoas do mesmo sangue. A luta de morte é a disputa entre os poderes masculinos e femininos, que se apresentam nestes dois dramas como antagonistas irredutíveis. A violência trágica resulta de uma oposição antagônica. O terceiro drama, simbolicamente denominado *Eumênides*, apresenta o julgamento de Orestes e, por intercessão de Palas Atena, a oposição antagônica se transmuta em oposição complementar. Celebra-se uma aliança entre os poderes adversos e, conseqüentemente, se realiza a catarse das emoções de aflição e terror.

O romancista Adonias Filho absorve da trilogia de Ésquilo o esquema dinâmico de se representar até o paroxismo um plexo de paixões aflitivas e pavorosas para, finalmente, efetivar a catarse ou liberação dessas emoções trágicas. O romancista encena três vezes um mesmo drama de aflição e terror até que a vida estrangulada pela morte possa finalmente libertar-se do inenarrável rapto da estranha potência de nadificação. A sua trilogia romanesca não é tão-somente a mimese do mito da natureza, mas também a catarse da natureza do mito. A lição trágica é que o mal não pode ser vencido pela astúcia da razão. Não resulta de um erro racional, mas de uma errância passional. Na experiência da paixão, e não na consciência da razão, é que se viabiliza a catarse do mal. O exorcismo das sombras do clamor, do ressentimento e da vingança é o ato supremo do homem que desperta de entre as almas que dormem no cárcere do que foi. A última representação da tragédia romanesca da maldade é a celebração de um corpo vivo, que ultrapassa os limites circunscritos pelo reino dos servos da morte, que são reféns dos mortos, corpos mortos, portanto. A conversão do corpo morto em corpo vivo constitui a origem primeira e o fim último da trilogia do perséquito dos mortos. A gesta de Cajango é a gestação de um destino que se impõe para além da impregnação demoníaca dos mortos que vivem nas trevas, das trevas e pelas trevas.

A inserção do mecanismo estrutural da tragédia grega na trama de efabulação do romance dramático de Adonias Filho não se explica somente na apropriação do princípio arquitetônico da trilogia de Ésquilo, mas também na assimilação do enredo trágico genialmente concebido pelos poetas Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Importa assinalar que a teoria tradicional do enredo trágico não corresponde ao drama ático. A interpretação canônica da tragédia grega, formulada por Aristóteles e reiterada ao longo dos séculos, concebe o enredo trágico como representação da ação, que se efetua na sucessão lógica dos eventos consecutivos, na trama dos acontecimentos, na concatenação dos fatos. Das peripécias e reconhecimentos que se realizam na seqüência logicamente ordenada decorrem o surpreendente, o palpitante, o emocionante, o que normalmente se entende por dramático. Convém sublinhar que esta interpretação do mecanismo estrutural do enredo trágico se tornou normativa para a teoria do drama na civilização ocidental. E todas as teorias dramáticas modernas, que privilegiam a representação progressiva de eventos consecutivos ou a causalidade dos acontecimentos, são tributárias da poética aristotélica. No entanto, a interpretação aristotélica da tragédia grega não se compatibiliza com a natureza do drama ático, não compreende os atores trágicos e, sobretudo, ignora completamente o sentido e a função do trágico. A tragédia grega não é a representação, mas, sim, a interpretação e a vivência da ação. Não constitui objeto de representação propriamente dramática o que aconteceu nem porque aconteceu. No drama ático, o que se representa é a demanda do sentido do que aparece e acontece. Numa formulação paradoxal, mas rigorosamente verdadeira, a tragédia grega é um drama sem ação, um drama estático. E os atores não são puramente humanos. Na poesia trágica dos gregos, os homens não se concebem divorciados dos deuses luminosos ou trevosos. Na verdade, a tragédia grega é fundamentalmente a encenação da luta entre os novos e os antigos deuses. *Oréstia* é a disputa dos deuses olímpicos e das divindades subterrâneas.

Não só o drama de Aristóteles não é o drama da tragédia grega, como também o trágico teorizado pelo filósofo não corresponde ao trágico poematizado por Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. O trágico aristotélico é basicamente uma catástrofe que resulta de uma ação cujo efeito desastroso se desconhece. O herói cai em desgraça, porque comete um erro (*hamartia*), porque faz o que não sabe ou não sabe o que faz. Esta concepção do erro trágico decorre do ensinamento de Sócrates, segundo o qual o homem erra por ignorância. A catarse seria, pura e simplesmente, a purgação da ignorância, a passagem da obscuridade para o ilumínio do reconhecimento (*anagnorisis*). Mas o trágico da tragédia grega é principalmente ontológico, e não meramente epistemológico. A tragédia não é apenas do saber, mas, sim, do ser humano. O que há de abissal no homem é que ele não se atém a fundamento algum nem se detém diante de nenhum ordenamento do poder subterrâneo ou do dever olímpico. Creonte confronta o poder subterrâneo, e Antígona desafia os mandamentos olímpicos. O contorno essencial do horizonte vital do herói trágico se lhe apresenta mais como convite a superá-lo do que como acicate da advertência ou temerosa reverência. Sua entusiástica desmesura se manifesta na dupla excessividade originária da vontade de transcendência e da capacidade de transdescendência. Ir para além, para cima ou para baixo, significa não se limitar numa razão de ser e, conseqüentemente, ultrapassar-se na paixão do acontecer.

Nas obras primas do teatro grego, as ações decisivas ocorrem fora do palco. Édipo que perfura os olhos, Jocasta que se enforca, o ingresso de Édiplo no sacrossanto bosque das Eumênides não constituem objeto de representação propriamente cênica. E os relatos são extraordinariamente parcos e escassos. Em *Sete contra Tebas*, o mensageiro comunica laconicamente que a cidade foi salva. Nada se ouve acerca do que efetivamente aconteceu nem se diz como se tornou possível a vitória. Há peças em que o terrível, que conforma o conteúdo da tragédia, não só não se representa, mas, sobretudo, é pressuposto como um

sucesso há muito tempo acontecido. *Édipo-Rei* , o exemplo preferido de Aristóteles, não é, como pretende o filósofo, uma tragédia de acontecimento. Ao se iniciar o drama, tudo já aconteceu: o herói já matou o pai e se casou com a mãe. O que se representa não é o acontecimento, mas o paulatino e progressivo esclarecimento do culpado, que se consuma na tragédia do auto-reconhecimento. O drama se concentra na interpretação, e não na representação dos fatos. No *Agamêmnon*, o mariticídio não é cenicamente representado, mas previsto e predito pela visão sobrenatural e pela estranha dicção de Cassandra. Em *Os Persas*, a catástrofe denominada trágica já aconteceu antes mesmo de se iniciar o drama. Necessário se torna reconhecer, portanto, que a tragédia grega é destituída do que tradicionalmente se entende por ação.

Nos *Sete contra Tebas* , os acontecimentos decisivos ocorrem fora do palco. O sorteio no campo argivo, em que se define a estratégia do combate, o ataque à cidade, a batalha e, sobretudo, o duelo dos irmãos são fatos do enredo, mas não são apresentados à visão do espectador. Ésquilo abstrai dos fatos os aspectos dramaticamente significativos, concentrando-se na representação dos efeitos mentais e emocionais dos eventos. O que se representa não é o evento, mas a sua vivência dramática. O drama expõe o decurso inexorável de uma maldição herdada. Inicialmente, o poeta apresenta a aflição de uma cidade ameaçada por um sortilégio maligno. Em seguida, no clímax do drama, exibe o advento sinistro da maldição, que se apodera de um dos membros da família maldita de Édipo, transtornando-lhe o equilíbrio mental. Finalmente, os espectadores contemplam os resultados da maldição, consumados na destruição da estirpe masculina da família edipiana e na redenção de Tebas. Gradualmente, a representação dramática se concentra nos irmãos amaldiçoados, isolando-os do resto da cidade. No prólogo, o que não é visível para os espectadores é sugerido pela imaginação. A menção a muralhas, torres e portões nos limites entre a cidade e seus inimigos é que influencia a concepção do que se vê. Outro procedimento fundamental para converter em cena visível o que excede a possibilidade de visão e audição dos espectadores consiste na utilização dramática da sentinela como refletor dos eventos. Os espectadores vêem as atividades dos inimigos através de seus olhos. Não se representam ações racionais, mas reações passionais. Após Eteócles terminar a sua oração, conclamando a todos para a defesa da cidade, o coro adentra o palco completamente transtornado e entoa, num ritmo frenético, uma ode que traduz, não só o terror das virgens tebanas, mas também o caos e o pânico da cidade sitiada. Como o texto se reparte em seções definidas, diversas partes do coro, ou membros individuais, alternam exclamações diante do avanço dos invasores. Este arranjo coral contribui para fortalecer a atmosfera geral de confusão generalizada. A forma de expressão do párodo corresponde isomorficamente ao conteúdo caótico da agitação e do tumulto que se representa. Os comentários relativos ao avanço da armada argiva rumo à cidade são entremeados de súplicas aos deuses protetores de Tebas, cenicamente representados em suas estátuas. As virgens do coro, diferentemente da audiência, podem divisar a planície e observar o avanço dos adversários. Elas descrevem e, simultaneamente, reagem ao que vêem. Quanto mais próximo o exército inimigo, tanto mais frenéticas se tornam as virgens. A contraparte visível do assalto é a resposta passional do coro, pois o seu pânico corresponde à ferocidade dos inimigos. Através da reação do coro é que os espectadores experimentam o perigo que se aproxima. O párodo mostra o efeito da guerra, e não a guerra propriamente dita. O drama grego, particularmente o de Ésquilo, não é a representação da ação logicamente concatenada, mas, sim, a representação das emoções passionalmente suscitadas pelos eventos. A tragédia grega é um drama de paixões, e não simplesmente uma trama de ações.

Intimamente associada ao mecanismo estrutural da tragédia grega, a trilogia romanesca de Adonias Filho é genuinamente dramática, porque não se limita à representação de ações logicamente concatenadas. Pelo contrário, representa as emoções de aflição e terror passionalmente suscitadas pelo advento sinistro do perséquito dos mortos. E o drama representado é trágico, porque os personagens não sofrem pelo que fazem, mas pelo que são. Eles são os servos da morte, os prisioneiros dos mortos. Todos se nos apresentam subjugados pelo sortilégio maligno da estranha potência de nadificação. Em *Memórias de Lázaro*, por notável exemplo, o poder destruidor se patentiza na sinistra epifania do espírito do vale. No prólogo geral, com que se inicia o romance e se antecipam os temas, motivos e o tom dominante da narrativa, o vale não é descrito realisticamente como um cenário físico, mas apresentado simbolicamente como o inferno das almas que o habitam. As imagens que compõem o simbolismo infernal do espírito do vale são a estrada, o canal do lodo e, sobretudo, o vento. A estrada é caracterizada como infinita com suas curvas, uma linha sinuosa, uma serpente, a espinha, o coração do vale, o seu mau destino, o trajeto que se impõe. Infinita, a estrada não conduz de um lugar a outro, porque não tem início nem fim. Curvilínea, não leva a parte alguma, porque traz sempre de volta. Sinuosa como uma serpente, é traiçoeira, nada tem de acolhedora. Como o corpo em torno da espinha, o vale existe, porque coexiste com a estrada. Igual ao coração, que recebe o sangue e o bombeia, a estrada recolhe e dissemina a emanação mefítica de seu mau destino. Simbolizando o circuito fechado de um ditame inexorável, a estrada é o trajeto da clausura que se impõe a todos os habitantes do vale. Quanto ao canal do lodo, trata-se de um fundo sulco de lama e água morta, pegajoso, fétido e apodrecido. O lodo do canal se revolve como uma lava incandescente. Tudo que cai no canal é tragado pela lama viscosa. E o vento é a voz do vale, o alarido tenebroso que soa como uma litania fúnebre e ressoa num guaiar de convulsões andantes. Símbolo do látego das almas, atuando como um demônio vivo, o vento açoita o capim crestado, fustiga as reses e o pó da estrada, e o seu lamento provoca o endurecimento dos nervos dos viventes que agonizam atormentados pelo espírito sinistro do vale.

O princípio que articula o enredo trágico das *Memórias de Lázaro* é a epifania sinistra do espírito do vale,

que se representa na trama das imagens, e não das ações. O drama da paixão de Alexandre é travejado pela trama imagética de efabulação. O personagem não age, apenas sofre o efeito deletério da atração sinistra da imagem do vale. Mesmo quando se evade do circuito do vale, escalando a montanha e realizando a penosa travessia da planície de pedras, a imagem do vale o persegue como uma visão direta. Na mata de Terto, na vila de Coaraci e, sobretudo, nas terras de Natanael, sente-se atraído pelas imagens da estrada, do canal de lodo, do vento triste e violento. Possuído pela aparição fantasmagórica do espírito do vale, sente-se compelido a retornar ao lugar infernal de onde jamais conseguiu sair. O deslocamento físico no espaço apenas enfatiza, por contraste, a paralisia de sua alma para sempre coagulada no tempo do inelutável passado. Petrificada como o magma depois da erupção, a sua vida se consuma no reconhecimento de que o espírito do vale é o fogo infernal, que calcina tudo que é ou existe. O lodo que viscoso fervilha no canal é fogo que carcome a terra. Raio do inferno, e não fonte de vida, luz que não tem brilho, mera chama sem cor que escoa de um céu de chumbo, o sol do vale é uma espécie de gás que esgota a seiva e queima as raízes das plantas, ao mesmo tempo em que acirra o ódio e alucina o sangue dos homens. A lepra de Gemar Quinto é fogo sangüíneo, que lhe devora o corpo. O destino deste leproso simboliza a condição trágica dos habitantes do vale. Embora não fisicamente, os habitantes do vale são psiquicamente leprosos, simplesmente porque, dominados pela fúria do sangue e pelo ódio do espírito, excecutam o macabro sacrifício de corpos humanos, na propagação diabólica de uma carnificina generalizada. *Anima* , alma que move todos os corpos, deriva de *anemos*, vento. Em grego, espírito se diz *pneuma*, o *spiritus* dos latinos. *Pneuma* e *spiritus* provêm de *pnéo* e *spiro*, ambos significando respirar. Dia e noite respirando o alento mortal da escaldante lufada e do soturno alarido do vento que age como um demônio vivo, como o látego das almas carbonizadas e dos corações empedernidos, os vivos agonizantes e os mortos que vivem nas trevas são inspirados pelo fulgor sombrio e pelo sopro demoníaco do tenebroso espírito do vale.

O sobrado, representatividade
e relevância em ópera dos mortos

Denilson Albano Portácio
Mestrado em Letras da
Universidade Federal do Ceará

O texto moderno já não apresenta a mesma intenção narrativa dos seus predecessores, ou seja, contar uma história linear acompanhando a trajetória da personagem do nascimento à morte. Aquele tom épico capaz de criar um herói invencível já não reflete a modernidade fragmentada dos nossos dias. O novo romance está "… mais disposto a fragmentar a narrativa e recortar a experiência em pequenos blocos temporais, ligados por símbolos e imagens repetidas, e não tanto por fatos externos."[1] Assim, em *Ópera dos Mortos*, Autran Dourado em plena sintonia com a escritura moderna do século XX utiliza símbolos para narrar uma história entremeada de acontecimentos.

O "Sobrado" representa na narrativa de *Ópera dos Mortos* um importante actante, visto que ele está presente nos mais significativos momentos da história (conflito, clímax e desfecho). Torna-se, portanto, de suma importância conhecê-lo, para que possamos entender a narrativa. O sobrado é a memória da Gente Honório Cota, seu passado, seu presente e seu futuro. É a casa da Ópera. A grande metáfora do romance.

1. O Sobrado

Em *Ópera dos Mortos*, o sobrado é uma espécie de espaço cênico onde acontecem os grandes atos da ópera. É o local onde a narrativa começa e termina. O narrador convida o leitor para que o veja com a memória e com o coração. (p.1) Revela que o sobrado, além da sua beleza barroca, tem uma história e um significado profundo. "Estique bem a vista, mire o casarão como num espelho, e procure ver do outro lado, no fundo do lago, mas além do além, no fim do tempo." (p.2). O sobrado representa a Gente Honório Cota, os seus triunfos e derrotas, as noites de festas e as noites de solidão. Um verdadeiro referencial memorialístico dessa gente. Cada detalhe dele conta um pouco da história dos Honório Cota, relata os momentos ali vividos. " O reboco caído em alguns trechos como grandes placas de ferida" (p. 1) mostra a decadência dessa família com as suas feridas à mostra para toda a cidade. O sobrado é o estigma Honório Cota fincado no centro da cidade como marco de orgulho e grandeza, sisudez e vulnerabilidade. Assim podemos dizer que "… quando o espaço é dominante, a temporalidade é virtual, e que, quando o tempo é dominante, a espacialidade é virtual."[2]

Rosalina, assim como seu pai, Coronel João Honório Cota, também se sentia como o sobrado, "… o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos."[3] Rosalina estava fincada ali, sem comunicação com nenhuma pessoa da cidade, exceto Quiquina, sua antiga ama, que era muda, e Emanuel, homem que cuidava dos seus negócios e filho do único amigo de seu pai, que a via apenas uma vez no ano para deixá-la informada de como andavam os seus bens. Ela preservava o orgulho da família não se mostrando a ninguém, permanecendo além das paredes do sobrado, conservando assim a grandeza da mágoa da sua gente. Estava radicalmente fechada para o mundo desde a sua adolescência, quando seu pai morrera. Sofria a vulnerabilidade da sua dolorosa e imensa solidão. Fechou-se no sobrado assim como Des Esseintes personagem do romance simbólico *À Rebours* de Huymans "fechou-se em seu quarto e tapou os ouvidos ao som do insistente exterior …".[4] Rosalina, tal como o sobrado, era sólida, intransponível, mesmo em declínio. Enquanto o sobrado tinha uma arquitetura barroca, ela apresentava uma personalidade conflitante, fragmentada e contraditória.

O narrador convida o leitor para que "veja a casa como era e não como é ou foi agora. Ponha tento na construção, pense no barroco e nas suas mudanças, na feição do sobrado, na sua aparência inteira, apartada, suspensa…"(p. 2). É preciso que o leitor visualize a imagem do sobrado para melhor compreender a sua dimensão simbólica e a íntima ligação deste com os Honório Cota. "E o devaneio se aprofunda de tal modo que, para o sonhador do lar, um âmbito imemorial se abre para mais além da mais antiga memória."[5] Dessa forma, percebe-se que "o sobrado", construído em estilo barroco, valorizando os contrastes entre claros e escuros era a perfeita arquitetura para abrigar tantos conflitos entre o ser e o não ser, tantas antíteses sentimentais que habitavam aquele espaço imaculado e santo, sacro e profano, compostos de importantes detalhes e significantes arestas. João Capistrano fazia questão de que o sobrado fosse a união de dois tempos, duas gerações, duas histórias.

Quando da sua construção, a casa era um só pavimento que retratava muito bem a alma do seu construtor, Lucas Procópio, homem da terra, inabalável, rústico e forte. "No tempo de Lucas Procópio a casa era um só pavimento, ao jeito dele: pesada, amarrada ao chão, com as suas quatro janelas, no meio da porta grossa,

rústica, alta."(p.3). Com a morte de Lucas Procópio, seu filho, João Honório Cota, mandou construir um outro pavimento que fosse a continuação do primeiro, não queria que se percebesse diferenças entre ambas, mas que apresentasse uma unidade de linhas, cores, que o sobrado tivesse uma só feição. Ele não queria a dissociação entre memória e imaginação. Não queria também descaracterizar a obra de seu pai, queria fazê-la crescer, ostentá-la e uni-la à sua. "Não quero mudar tudo, disse. Não derrubo obra de meu pai. Eu sou ele agora, no sangue, por dentro. A casa tem de ser assim, eu quero. Eu mais ele. […] Eu quero uma casa só, inteira, eu e ele juntos pra sempre." (p. 4).

O sobrado era uma espécie de palco com uma permanente apresentação, um espetáculo que reverenciava o passado que é a memória, enquanto a mobília com seus significativos ornamentos compõe o cenário que mantém as personagens em atuação na *Ópera dos Mortos*. Assim, o sobrado era um espaço sagrado. "Longe de ser indiferente, o espaço num romance exprime-se, pois, em formas e reveste sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da obra."[6] Ele passa a ser não apenas o espaço físico onde habitam as personagens, mas apresenta-se como espaço de angústia quando Rosalina sente pesar a solidão, questiona o seu estado de abandono e convive com os conflitos; como espaço psicológico quando ele, através da sua imagem, e do seu significado, faz com que Rosalina recorde o seu passado. "O espaço, quer seja 'real' ou 'imaginário', surge portanto associado, ou até integrado, às personagens, como o está à ação ou ao escoar do tempo."[7] O narrador atento a essas possibilidades, mais uma vez, chama a atenção do leitor para sua metáfora maior, o sobrado. O espaço por ele criado meticulosamente para ser o símbolo principal da sua narrativa.

> "Veja tudo, de vários ângulos e sinta, não sossegue nunca o olho, siga o exemplo do rio que está sempre indo, mesmo parado vai mudando. O senhor veja o efeito, apenas sensação, imagina; veja a ilusão do barroco, mesmo em movimento é como um rio parado; veja o jogo de luz e sombra, de cheios e vazios, de retas e curvas, de retas que se partem para continuar mais adiante, de giros e volutas, o senhor vai achando sempre uma novidade. Cada vez que vê, de cada lado, cada hora que vê, é uma figuração, uma vista diferente. O senhor querendo, veja: a casa ou a história." (p-6)

1.1 A Escada

A escada, em *Ópera dos mortos*, é uma ponte de ligação que une os dois pavimentos do sobrado, o térreo (a parte antiga) e o andar de cima (a parte nova) que representa a parte superior do sobrado e que dá a ele uma postura nobre e imponente. É dentro desse espaço que Rosalina se divide e faz da escada a ponte que a conduz para a travessia da sua existência. É por essa escada que ela, no ritual de descê-la ou subi-la, apresenta as mais importantes decisões da sua vida. Para o povo da cidade o ato de descer as escadas está associado ao poder. Quem desce vem do andar superior, logo, reina. "Rosalina descia as escadas, toda a sua figura bem maior do que era, a cabeça erguida, digna, soberba, que nem uma rainha…" (p. 28). Mantendo o mesmo mistério da descida ela sobe ritualisticamente deixando apenas um rastro de silêncio. "A gente viu tudo em silêncio de igreja: Rosalina subia de novo as escadas, direitinho como desceu." (p. 29).

Quando o seu pai morreu, o coronel João Capistrano Honório Cota, depois de muito tempo sem ter contato com o povo da cidade e sem receber esse povo no sobrado, Rosalina só apareceu uma vez no velório, foi ao descer a escada para colocar o relógio de ouro que o pai usava na parede ao lado do outro. "Descia a escada, todo mundo de olho nela." (p. 110). Depois, num outro momento significativo da sua vida, Rosalina usou a escada para fugir dos braços de Juca Passarinho quando já se entregava a ele. "Quando ele procurou Rosalina, viu-a no meio da escada, correndo fugia." (p. 129). Temos aqui a escada como elemento de fuga, uma ponte de ligação também entre o corpo (térreo) e o espírito (o andar de cima).

Rosalina se refugiava no andar de cima do mundo e de suas tentações. O andar de cima era para ela a redoma do seu espírito. Seu quarto, o seu mais íntimo recanto. "Por meio dessa admirável divisa, a casa e o quarto são marcados por uma intimidade inolvidável. Com efeito, haverá imagem de intimidade mais condensada, mais segura de seu centro que o sonho do porvir de uma flor ainda encerrada e recolhida em sua semente?"[8] Perturbada com o que sentia por Juca Passarinho e envergonhada de quase ter concretizado totalmente a sua paixão, chegou a pensar em nunca mais usar a escada para não fundir a Rosalina introspectiva à Rosalina expansiva que desabrochava. "E se não descesse, se não descesse nunca mais?" (p.134). A escada era o passaporte dos seus conflitos, só queria transpô-la quando se sentia forte, segura, senhora de si, sem os arroubos da paixão. "Recomposta, ela desceu." (p. 136). Essa mesma escada conduzia Rosalina embriagada pelo vinho e pela paixão ao andar de cima onde finalmente ela resolve abrir o seu quarto para viver intensamente a sua paixão nos braços de Juca. O vinho, a sensualidade e a paixão foram os ingredientes afrodisíacos que deram a Rosalina coragem para conduzir pela escada o seu amante e ter com ele uma noite dionisíaca. "…toda noite, como num ritual, quando subiam a primeira coisa que ele fazia era soltar-lhe os cabelos." (p.169). No entanto, quando Rosalina depois de todas as transgressões que fizera, abrindo o seu quarto, o seu mundo, o seu corpo, perde o domínio sobre todas as Rosalinas, sobe pela última vez permanecendo no mundo da ilusão, no mundo lúdico dos loucos e desce quando tem que deixar o sobrado para ir para um sanatório, mas pensando que

vai viver um sonho ou mais uma ilusão. Antes de terminar de percorrer ritualisticamente toda a escada, quando estava no último degrau ela parou, talvez estivesse se despedindo do sobrado e dos seus mortos, não se sabe, mas foi ainda na escada que ela proferiu sua última palavra no sobrado, encerrando ali o seu "solo" naquela ópera. "Quando Rosalina chegou no último degrau da escada, parou, disse qualquer coisa baixinho… ninguém ouviu." (p. 211).

1.2 A Janela

Era da janela que Rosalina tinha uma comunicação passiva com a cidade. Uma comunicação pelo olhar. Da janela, por trás da cortina, ela observava a cidade e o povo que andava pelas ruas. Assim, através de uma camada protetora, Rosalina filtrava instantâneos da vida lá fora. "Rosalina conhecia o Largo do Carmo palmo a palmo, desde sempre olhando detrás das cortinas a igreja, as casas fronteiras, a Escola Normal, a estrada. Os olhos vazios e mornos miravam o silêncio coalhado da praça, a solidão do descampado às três horas da tarde, o céu de verão sem nuvens, o sol estorricando a terra, reverberando nas paredes brancas, os burricos peados junto ao cruzeiro, os jacás vazios esperando os donos - […] - alguém que entrava no Largo, […] e ela o seguia com a vista, a atenção neutra dos desocupados, até que dobrava a esquina ou se perdia de vista no fim da rua." (p. 03). O povo via Rosalina somente quando ela aparecia na janela, mas era uma visão sombria, a cortina, feito uma tênue membrana, não, deixava que o povo a visse nitidamente e ainda a protegia contra os olhares curiosos. O próprio narrador direciona o olhar e a curiosidade do leitor em relação a Rosalina, adverte que é necessário antes ver o sobrado, o espaço existencial dela. "Se quiser, o senhor pode ver Rosalina, acompanhar os seus mínimos gestos, como ela acompanhava os passeantes, […] Mas veja antes a casa, deixa Rosalina pra depois, tem tempo. (p. 03). Para Rosalina a janela era uma espécie de olho do sobrado, através dela gostava de olhar, porém quando via que estava sendo observada logo desviava o seu foco.

A cidade vivia em constante expectativa, o povo estava sempre atento a uma aparição de Rosalina. "E então, silêncio. Rosalina vai chegar na janela." (p. 07). Tal como se fosse uma celebridade que satisfaz a curiosidade do público com a sua rápida aparição. Rosalina se isolava por trás da cortina para além da janela. Aquele parecia ser o seu casulo intransponível, ela não gostava de ser vista, mas apreciava ver o povo da cidade, afinal essa era a imagem mais viva que a sua visão vislumbrava. "Amanhã, da janela do seu quarto, escondida detrás da cortina, ia ver a procissão sair." (p. 31).

1.2 Flor de Seda

Fazer flores era a única ocupação de Rosalina desde que se fechara dentro do sobrado. "As flores tão bonitas que ela fazia. Pra divertimento, era rica, não carecia." (p. 115). Tinha, no seu silêncio permanente, como única forma de expressão, fazer flores de papel crepom e seda. Eram essas flores a única coisa sua que o povo da cidade podia ver, pegar e lembrar dela, isso devido a Quiquina, sua empregada antiga que as vendia na cidade. "Quiquina cuidava da venda das flores. Quem contratava, marcava os preços." (p. 33).

Essas flores, símbolo das virtudes, sobretudo de Rosalina, eram para a cidade, também, símbolo de comunicação, pois era através delas, das suas cores e formas, que eles imaginavam Rosalina que há mais ou menos quatorze anos não viam. Rosalina era, para o povo, a flor do sobrado, uma rara flor, vista poucas vezes. Era através das flores que fazia que ela indiretamente participava dos eventos sociais da cidade. As suas flores, todos os anos, ornamentavam o andor de Nossa Senhora do Carmo, o que dava a ela um certo orgulho. "… o andor de Nossa Senhora do Carmo especialmente preparado […] Queria ver as flores de papel e de pano, aquelas flores que só ela sabia fazer tão bem." (p. 31). Assim, ela fabricava flores para festas de cidade grande, as flores de laranjeira quando tinha casamento (as que ela menos gostava de fazer), os lírios de primeira comunhão, etc.

O ofício de fazer flores era também para Rosalina uma forma de atenuar a pesada carga que carregava ao longo dos anos. O fato de se tornar a guardiã da memória dos seus ancestrais e enclausurar-se em casa tal como os mortos no túmulo aumentava "o peso da vida (que) está em toda forma de opressão; … acaba por aprisionar cada existência em suas malhas cada vez mais cerradas."[9] Por isso o ato de fabricar flores, atividade tão delicada, representa a saída que Rosalina encontrou para suavizar o enorme peso que era a sua vida. Ela, apesar de toda uma existência conflituosa, movida pela vivacidade e inteligência, sabia que para contrapor tamanho peso era necessária a leveza, uma leveza consciente. "Paul Valéry foi quem disse: '*Il faut être léger comme l'oiseau, et non comme la plume'*."[10] Confirma-se assim em Rosalina "… a busca da leveza como reação ao peso do viver."[11]

Em *Ópera dos Mortos* observa-se que a riqueza simbólica é plena, porque se alarga abrangendo toda a narrativa, desde a representatividade como signo à sua vasta significação simbólica.

Na análise dos capítulos "Sobrado" e "Flor de Seda", constatou-se a intenção do narrador ao nomeá-los, desenvolvendo-os com maestria e sensibilidade, revelando a importância de ambos para a obra como um todo. "O Sobrado", uma verdadeira "caixa" de segredos que centrava o conflito, o clímax e o desfecho da narrativa, é o cenário ideal para a apresentação da *Ópera dos Mortos*, visto que ele foi criado,

meticulosamente, como um símbolo, tanto da arquitetura barroca como da fusão dos Honório Cota. Um espaço físico que também é personagem não se podendo deixar de notar a sua presença imponente e sombria. "Flor de Seda" é a sensibilidade, a delicadeza e a sofisticação de Rosalina. Uma mulher forte que desabrocha ao tornar-se frágil, ao acordar pra vida e sentir aflorar os seus desejos, ao perceber que era a flor do sobrado e que ainda exalava perfume capaz de seduzir e encontrar um homem. No entanto, para que esse rito de passagem aconteça, outros elementos da narrativa têm importante significação na sucessão desses acontecimentos. Primeiro, a "escada", símbolo da unidade, entre os dois pavimentos do sobrado, uma ponte de ligação entre o passado e o presente, às vezes o caminho da fuga; em segundo lugar, a "janela", uma espécie de fenda que permitia que um pouco do interior do sobrado fosse revelado, isto sob a névoa da cortina na qual Rosalina se escondia; em terceiro lugar, as "voçorocas", imensas crateras que ameaçam engolir tudo, o símbolo da destruição; em quarto lugar, "os relógios" instrumentos que simbolizam o tempo dos Honório Cota, e sonorizam o espaço sombrio e misterioso do sobrado. Sendo essa uma narrativa composta de símbolos, não se pode ter idéia exata de como ela será interpretada, sentida. Pois esvaziada de sua carga significativa se transforma em signo. Assim sendo apresentamos aqui uma dentre muitas possibilidades de leituras que essa "ópera barroca" oferece.

Notas

1. FRIEDMAN, Melvin J. *O Romance simbolista de Huysmans a Malraux*. In: BRADBURY, Malcom, MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral.* São Paulo: Comp. das Letras, 1989. p. 371.

2. NUNES, Benedito. *O Tempo na narrativa*. 2. Ed. São Paulo: Ática, 1995. p. 11.

3. BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço.* Trad. de Antonio de Pádua. São Paulo: Martins Filho, 1996. p. 25.

4. FRIEDMAN, Melvin J. Op. cit., p. 371.

5. BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço,* p. 25.

6. BOURNEUF, Roland, OUELLET, Réal. *O Universo do romance.* Coimbra: Almedina, 1976. p.131.

7. Id. ibid., p. 141.

8. BACHELARD, Gaston. Op. cit., p.42.

9. CALVINO, Ítalo. In: **Seis propostas para o próximo milênio.** São Paulo: Comp. das Letras, 1990. p. 19.

10. Id. ibid., p. 28.

11. Id. ibid., p.29.

Olavo Bilac: cronista pré-moderno do Brasil

Francilene Dantas Cruz

Nos livros didáticos pelo Brasil afora, inclusive em escolas de nível superior, Olavo Bilac é apresentado, juntamente com outros três poetas,[1] como um dos grandes poetas da estética parnasiana brasileira. E não há como negar fatos, realmente o foi.

O que fica faltando dizer em muitos destes livros é o fato de Bilac substituir o grande Machado de Assis como cronista da *Gazeta de Notícias*, no Rio de Janeiro, desde 1897, função na qual ficou durante bastante tempo, escrevendo crônicas que trataram de assuntos variados, ora fazendo críticas, ora fazendo elogios.

Olavo Brás Martins do Guimarães Bilac, parnasiano que entra no rol dos grandes poetas brasileiros, nasce aos 16 de dezembro de 1865, na cidade do Rio de Janeiro. Aos quinze anos, em 1880, é autorizado pelo imperador D. Pedro II a matricular-se na Escola de medicina, onde o garoto prodígio vai estudar de 1881 à 1886, ano em que abandona o curso em favor do curso de Direito, na Faculdade de Direito de São Paulo, o qual vai abandonar em 1888. Depois de abandonar o curso das leis volta ao Rio de Janeiro, rompendo o noivado com Amélia de Oliveira. Um segundo noivado é constituído por ele, desta vez com Maria Selika, o qual é desmanchado um ano após o rompimento com a primeiro noiva.

Bilac começa sua vida literária publicando poemas na *Gazeta Acadêmica* e em jornais do Rio de Janeiro. Em 1897 substitui Machado de Assis, escritor reconhecido como líder de uma geração literária, na função de cronista na *Gazeta de Noticias*, depois de sete anos como colaborador do periódico. Escreve, neste grande veículo de comunicação carioca, as duas crônicas que são propostas aqui para análise: "Metrópole dos desocupados" e "A revolta da vacina".

Na crônica "Metrópole dos desocupados",[2] Bilac tira proveito do pedido de um jornal para dilatar o prazo concedido aos proprietários de prédios para pintarem suas fachadas por "não haver mão-de-obra suficiente na cidade".

O autor acha interessante a razão alegada ao ponto de não poder ficar sem alguns comentários. O cronista considera-se um ourives das palavras e, como tal, ourives de notícias. Pode-se até mesmo traçar um paralelo entre um cronista e um poeta parnasiano como Bilac e tantos outros: enquanto o primeiro é ourives das notícias, o segundo é ourives das palavras.

A Rua do Ouvidor é tomada como uma referência para sua crônica, lembrando-se Bilac da pergunta de um jornalista estrangeiro, de Buenos Aires, sobre o que fazia tanta gente que estava encostada nas paredes sem fazer absolutamente nada. Esta rua era a principal rua de comércio da cidade. No momento em que Bilac e o argentino passavam por ela havia bastante gente perambulando pelas calçadas, sem trabalhar e sem perspectivas de fazê-lo. Isso caracterizava e confirmava a visão que muitos estrangeiros tinham da cidade fluminense: só tinha vagabundo na capital federal do Brasil.

Houve utilização desse episódio para se fazer uma crítica ao governo do Rio de Janeiro pelo fato de não oferecer, e tampouco tentar investir em, oportunidades de trabalho para o povo que necessitava, e queria, trabalhar. Trabalhadores havia para tal, o que faltava era investimento social e vontade política para que essa mão-de-obra fosse melhor aproveitada.

Na época em que a crônica foi escrita, Buenos Aires era considerada a Paris do hemisfério sul e, perante os estrangeiros que visitavam o Rio a capital brasileira fazia feio, pois permitia que houvessem pessoas circulando nas ruas sem emprego. Há na crônica uma clara denúncia de que o lado social do Rio de Janeiro não era bem administrado.

Bilac utiliza-se do mito do trabalho em sua crítica. Um mito, para os racionalistas, é uma fantasia utilizada para que os ignorantes expliquem algum fato a respeito do qual nada, ou quase nada, sabem a respeito. O mito, então, trata de algo que não existe concretamente, assim como o trabalho na capital brasileira da época também não existia.

O autor afirma que a moeda não circulava e, conseqüentemente, não havia investimento de forma alguma, ainda mais se fosse em algo relacionado ao social. Bilac utiliza-se da frase "A cidade era um cemitério de vivos..." para resumir todo o pensamento desenvolvido anteriormente a respeito da Rua do Ouvidor.

Quando o capital se acovarda o trabalho morre. Fazendo uma alusão a um pensamento tipicamente capitalista, trabalha-se para ganhar dinheiro. Se não há trabalho, conclui-se que o dinheiro não circula.

Olavo Bilac traça um paralelo entre ricos e pobres. Para ele, os ricos entristecem quando querem, sendo esta tristeza uma espécie de charme. Escolhem quando não querem fazer nada e, com o conseqüente tédio pela falta do que fazer, vem a tristeza, que os ricos sentem é meramente como forma de quebrar um pouco a rotina de vida tranqüila que levam. Já os pobres são sempre resignados, sendo sua tristeza imposta pela luta para sobreviverem.

Nosso **Príncipe do Poetas** acredita que ficar sem trabalho é entediante, ficando feliz quando vai trabalhar. Descreve a movimentação da Rua do Mangue, onde pessoas trabalham em obras e apregoando vendas, tendo até mesmo crianças com que se ocupar: estudam e se sentem felizes por isso. Há bastante descritivismo e realismo no trecho em que Bilac trata disso.

Bilac[3] expõe suas idéias a respeito de administração pública e, mais uma vez, faz alusão ao prefeito da cidade. Bilac deixa bem claro que quando o pobre está sem trabalho preocupa-se em empregar-se. Quando não o consegue chega a beber, a assaltar, e até mesmo matar, na esperança de conseguir sustento para sua família. Mais adiante é feito um comentário sobre as frases que enaltecem o trabalho. Elas haviam se tornado tão corriqueiras que se tinham tornado vulgares. Talvez não por acaso é escolhida a frase de um literato romântico para ilustrar essa idéia, pois o romântico é um sonhador incorrigível, tendo a tendência de se tornar esquecido tanto quanto suas frases. Além do mais pode-se crer que um romântico, na concepção de um parnasiano como Bilac, é sempre criticável. O autor critica, tangencialmente, os românticos, talvez até mesmo de uma forma consciente.

No fim de sua crônica, o substituto do grande Machado mostra alterações que o Rio de Janeiro estava sofrendo, utilizando-se até mesmo da *Bíblia Sagrada* para sustentar sua argumentação.

Bilac é claro e direto quando afirma em sua crônica que a falta de trabalho e a preguiça popular são faltas do governo. Este final pode ser interpretado como uma nova crítica à prefeitura, que nada fazia para a melhoria da vida e para o bem-estar do povo.

Em "A revolta da vacina",[4] Bilac trata da utilização dos ingênuos pelos baderneiros contra a obrigatoriedade de se tomar a vacina contra a febre amarela.

Não haviam muitas informações seguras disseminadas sobre a vacina para conhecimento da população. A massa acreditava que a vacinação provocaria um mal terrível contra si, pois além da utilização de agulhas - que era no mínimo olhada com desconfiança - havia a crença, baseada em falsas informações, de que o líquido injetado nas pessoas era uma espécie de suco de ratos. Isso levava a população a crer que eram feitas experiências com seus corpos.

O modo mais comum de amedrontar as pessoas desinformadas era a utilização de bandos de capoeiristas, que eram marginais e vagabundos. Eles (os capoeiristas) destruíam tudo o que encontravam pela frente. Os trabalhadores sequer tinham sossego para poder trabalhar, pois tinham medo do motim e da barbárie armada.

A selvageria tomava conta do Rio de Janeiro, ameaçando o progresso conseguido até então. Na cidade havia um clima de aflição e de horror diante do atentado que a cidade estava sofrendo dos revoltosos.

Os revoltosos queriam derrubar o governo e, para isso, usavam como desculpa e como arma o medo e a desinformação que a população tinha diante da vacina.

Bilac crê que o Brasil poderia perder quinze anos de progresso caso o governo que havia dado melhorias ao país fosse derrubado. O cronista descreve a cidade como uma praça de guerra, e se lembra que havia muito tempo que não havia revoltas na cidade. É mostrado ainda que se o governante não tivesse sido firme, o governo civil não teria resistido.

Talvez nem mesmo os próprios facínoras tivessem conhecimento do que estava acontecendo e, provavelmente, estavam sendo manipulados sem ter consciência disto. Bilac sintetiza em três os elementos que estavam causando desordem:

1. A ambição dos letrados desajuizados.
2. A ferocidade dos vagabundos, que provavelmente eram manipulados sem que tivessem consciência.
3. A ingenuidade dos analfabetos, que eram os menos responsáveis e os que mais sofriam com a situação.

Bilac ataca, no fim de seu texto, o demônio da ambição que envenena a vida e produz maus pensamentos. No último parágrafo da crônica, deseja que a semana da revolta que presenciara seja finda e esquecida tanto quanto as ambições, a ignorância e a maldade consciente.

Os prosadores e os poetas não são alienados de seu tempo e espaço como querem muitos,

desconhecedores que são das obras que traduzem exatamente o contrário: os literatos são, sim, pessoas que vêem seu tempo, captam o que ocorre em derredor de si. E é isso que Olavo Bilac demonstra em suas crônicas.

Perante os textos analisados pode-se realmente acreditar que o grande poeta parnasiano mantinha-se informado e "antenado" não somente por ser um cronista jornalístico, mas também por possuir uma grande percepção de tudo que o cercava, vivenciando seu tempo de forma una com ele e sabendo traduzi-lo de forma apurada, criticando, quando julga necessário, os homens públicos e o comportamento social das pessoas.

Bilac foi um grande cronista. Percebeu a efervescência do mundo ao seu redor e caracterizou-o muito bem, deixando entrever que não só de poesia viveu sua obra literária, mas também de sua prosa que, nota-se pelas crônicas, era tão boa quanto seus versos.

Não se conseguiu certamente abarcar todas as facetas das crônicas bilaquianas, algo que tornaria o presente estudo de tal forma extenso e profundo que escaparia certamente ao seu objetivo maior: mostrar, de uma forma sucinta e objetiva Bilac, seu tempo e a grandeza de sua obra.

Bibliografia

BILAC, Olavo. *Vossa Insolência*. Org. de Antônio Dimas. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileiro, 1971.

Notas

1. Alberto de Oliveira, Francisca Júlia e Raimundo Correia.

2. Crônica publicada em 21 de junho de 1903.

3. BILAC, Olavo:1996, 237, terceiro parágrafo.

4. Crônica publicada em 20 de novembro de 1904.

Os sentidos da viagem

Vera Lins

Nestor Vítor é um autor muito pouco lembrado, embora tenham sido reeditados pela Casa de Rui Barbosa 3 volumes de escritos seus, sua *Obra Crítica.* Além de crítico, poeta e romancista da virada do século, nasceu em Curitiba, fez parte do grupo simbolista carioca e deu apoio ao grupo Festa. Viveu entre 1868 e 1930. Traduziu Maeterlinck. Foi o primeiro, no Brasil, a escrever sobre Ibsen, Emerson e Novalis, em quem, num artigo de 1899, viu a "genealogia" de Mallarmé. Apontou assim o neo-romantismo dos simbolistas, seu privilégio da imaginação, como apontou também seus limites aqui. Tem um livro de poemas e outros de ficção e ensaios.

Com tudo isso ainda se poderia perguntar por que me ocupar dele hoje. Lendo um artigo recente de Milton Santos, na Folha de São Paulo, o "País Distorcido" sobre esses chamados 500 anos de Brasil, me detive numa questão: ele perguntava se é possível opor uma história do Brasil a uma história européia do Brasil, um pensamento brasileiro a um pensamento europeu ou norte americano do Brasil. Ao que ele mesmo respondia: "não se trata de inventar de novo a roda, mas de dizer como a fazemos funcionar em nosso canto do mundo. Reconhecê-lo será um enriquecimento para o mundo da roda e um passo a mais no conhecimento de nós mesmos".

Paris é um livro singular, em que Nestor Vítor trabalha o ensaio em tensão com outro gênero que é a narrativa de viagens. Foi de seus trabalhos o que mais repercutiu. De 1901 a 1905 morou em Paris como correspondente dos jornais *O Paiz* e *Correio Paulistano*. Mas o livro é escrito em 1911, depois da viagem, e tem o subtítulo de "impressões de um brasileiro".

Estava escrevendo sobre o ensaio como gênero a partir de uma aula em que, falando de Montaigne, eu descobrira um quadro de Peter Brueghel, em que um detalhe me chamou a atenção. Esse detalhe é um fragmento do quadro que transtorna a representação de uma cena tradicional, uma intervenção pessoal ousada numa imagem milenar e que estabelece um diálogo com os *Ensaios* de Montaigne. O quadro é de 1564 e os *Ensaios,* de 1580. A cena é a adoração dos reis magos, mas Baltazar, o rei negro, traz como presente esse navio fantástico com um caramujo e um globo sobre sua casa .A imagem incorpora outros sentidos à cena: o impacto dos descobrimentos, uma subjetividade que se envolve com si mesma, já que não sente certezas em que se apoiar. Nos *Ensaios* Montaigne pretende uma autoprospecção, como o caracol, uma viagem por dentro de si mesmo, num momento em que a viagem horizontal descobre novos mundos. Pensar a partir desse eu que em Montaigne se diz inapreensível ou em constante mutação, permite ver o outro e ver melhor o mundo a sua volta, é também navegação, exploração de territórios desconhecidos. Esse eu não se arroga certezas. E ainda, o navio de Brueghel, lembra uma experiência do lugar de linguagem como uma inapreensível imensidão, numa alusão à paisagem como um espaço além do apreendido pela tela. Uma consciência de que escrever ou pintar é lidar com ausências, um grande e impreenchível vazio: um mar que a tela não contém.

Por isso a construção em fragmentos dos *Ensaios*. O fragmento seria uma máscara do desejo de absoluto não mais confessável, desejo de algo que não se deixa representar. Ligado à idéia de viagem começa a se configurar um gênero que vai ser pensado no primeiro romantismo alemão e depois em Lukács, Adorno, Benjamin. Nos romances de Novalis, nos seus fragmentos, o mundo se torna um hieróglifo a decifrar a partir de um eu que também se procura, em constante viagem.

Nestor Vítor começa dizendo que Paris é um grande livro. E como num jogo de espelhos mostra aqui e lá, configurando um pensamento que se constrói neste espaço. O livro é um vaivém .Vê Paris, a França e vê o Rio, o Brasil. Leitor de Novalis, é autor de um ensaio sobre *Os discípulos em Saïs*, romance que também começa com a imagem do mundo como um livro: " Os homens percorrem caminhos diferentes, quem se der a segui-los e compará-los verá surgir estranhas figuras, figuras dir-se-á que fazem parte daquela escrita difícil e caprichosa que em todo lado se encontra".[1]

Acho que se pode ver uma reflexão sobre o Brasil se desenhando nesses autores da virada do século, como Nestor Vítor, acusados de estarem olhando o tempo todo para Paris. De uma forma inusitada, nesse jogo de sedução, nesse vaivém, um pensamento, que se dá no impacto com o vivido, toma a forma do ensaio.

Nestor Vítor utiliza essa sedução nossa pelo que é europeu para nos mostrar a nós mesmos. É minucioso Não tem um método, ou utiliza um método sem método. Diz que escolhe o gênero, livro de viagem, porque obra espontânea. Utiliza aqueles resumos dos capítulos próprios da narrativa de viagens, cita Xavier de Maistre da *Viagem à volta de meu quarto*, mostrando como o gênero se aproximou da autobiografia. No prefácio explica a gênese do trabalho:

> Veio-me este livro quando eu menos o esperava. Nem ao partir para a Europa nem durante a permanência de três anos que tive principalmente em Paris, nem bons dias após a minha volta trabalhou-me a idéia de organizar sob a forma por que afinal as vejo agora minhas impressões de viagem.[2]

Declara a viagem uma forma de autoconhecimento: "É preciso haver-se estado na Europa para vermos que lados imprevistos do nosso ser ali se revelam, generalidades e defeitos que quase nem nos apercebemos vivendo no nosso próprio meio".[3]

No que ele chama de impressões de viagem, um sujeito vai se registrando como num auto-retrato. Diz:

> O ato de confissão em que há de importar uma obra assim, sê-lo-á até ao tratarmos de assuntos os mais concretos porque ainda aí ela dará conta das nossas preferências, mostrará quais sejam nossos pontos de vista, alumiar-se-á com a luz que nos é própria, será o termômetro que indique o calor de nossas almas, o registro que assinale o pendor de nossos sentimentos, enfim o microcosmos, que resumindo esse outro mundo de que falamos, fale ao mesmo tempo do mundo que em nós outros lhe oferece contraste.[4]

Em capítulos que valem como fragmentos, suficientes em si mesmos, não tem pretensão de esgotar o assunto, mas, sim, criar imagens dos dois lados, mostrando por contraste aqui e lá, Rio e Paris. Logo nos primeiros capítulos, pelos títulos, se revela um leitor de Baudelaire e Poe: o primeiro é "A rua", o segundo, "Quem passa", o terceiro, "A alma da multidão". Começa com as imagens da multidão nas duas cidades, Paris e Rio e vem desenhando as diferenças, à medida que vão aparecendo os detalhes.

Fala da diferença de luz: nossos horizontes luminosos contra a sombra européia. A Av. Central aparece como uma enorme caixa de brinquedos em que há de tudo. Diz que somos de uma ensandecida imaginação, sem medida e sem freio. E também que só o novo admiramos, e afirma:.

> Lá o arquiteto teve de aceitar o que já havia, sabendo tirar disso o melhor partido possível Aqui nessas outras terras, com exceção desta ou daquela rua, fez-se tábua rasa, como se tivesse passado um terremoto na edificação e construiu-se tudo de novo.[5]

Nesse primeiro capítulo, "A rua" , como um viajante moderno vai lendo os nomes dos *boulevards, squares e carrefours*, tabuletas e anúncios

Escreve a partir da memória e de uma experiência pessoal. Seu pensamento se apóia sobre o percurso de um olhar que passeia pelo espaço da cidade, pensamento da visão, tentativa de transpor em paisagem o que era emoção, mostrar ao lado do que se diz, o que não se pode dizer.

Seu percurso é marcado pela sedução, pelo fascínio que exerce essa cidade, Cidade Única, Urbs Única, como chama Paris, que vai se identificando à mulher. Em todos os capítulos há sempre uma reflexão sobre a mulher com que ele vai estabelecendo as diferenças. A mulher francesa é um modelo; mesmo que vá mostrando diferenças entre francesas e brasileiras, diz que a França é mulher, mas não existem as francesas.

Aqui, no que ele chama de nossas vastas aldeias, "as mulheres são prisioneiras em gaiolas de ouro, dão-lhes todas as comodidades menos a liberdade de locomoção".[6]

Uma européia se distingue pelo seu andar decidido e firme . Aqui entre nós não é de bom tom que a mulher caminhe com igual desembaraço e firmeza. A mulher francesa pára para ver o que acontece na rua enquanto as damas daqui fugiriam espavoridas porque entre nós "mulher não se mete em questão".

Fala de uma cordialidade na nossa expressão:

> Nós somos mais simples nas nossas cerimônias mas damos ao nosso trato expressão mais cordial. Nós falamos sorrindo e temos mel nas palavras, meiguice nos olhos quando queremos ser amáveis. Eles acreditam que nos conquistam dando exemplo de respeito humano".[7]

Com isso o quarto capitulo tem o título de "A repulsa inicial". Diz ele que o brasileiro quando chega a Paris sente de imediato a repulsa por uma vida que parece despoetizada. Afirma: "Os modos bruscos são sinal de força e o que ambiciona cada indivíduo que se cruza conosco é inculcar-se-nos a representação de uma potência".[8]

O que completa com um olhar crítico à cultura moderna:

> Depois que essa vertigem material que a máquina veio produzir na vida moderna acelerando o

> ritmo de nossa vida cerebral, apaixonamo-nos pelo turbilhão, de cujo sentimento certas danças modernas são o símbolo coreográfico perfeito.O transeunte moderno é um autômato ou um homem guardado num estojo que anda, em todo caso, por isso mesmo, geralmente inócuo. Ou uma tarântula moderna para quem a vida é um jogo de bolsa.[9]

Noutro capítulo, "O conforto em Paris", fala dos restaurantes, dos cafés:

> Os cafés, que aqui vão sendo substituídos por casas à feição americana, vertiginosa e prática, antes tinham jornais. Nos cafés fez-se a Abolição, neles fez-se a República, tramou-se contra Floriano e contra Prudente, por fim . Data de Campos Sales, i.e. do arrocho financeiro, a modificação desses nossos hábitos. Nos cafés da Europa o que mais se bebe é álcool. Bebem e lêem jornais e jogam. Escrevem-se cartas com papel, envelope, pena e tinta que a casa fornece.[10]

No capítulo, "Liberdade igualdade e fraternidade", ironiza:

> A sociedade divide-se ali entre condecorados e não condecorados: uma fita na lapela em França produz à rua os efeitos práticos que se conseguem com um anel de doutor entre nós; toda a gente já nos trata de outro modo."[11]

Em outro capítulo, que tem como título "A questão social", aponta o trágico dessa civilização. Diz que o suicídio na França cresce e traz dados comprovadores. Assim, não deixa de ver os abismos e diz ainda:

> Reunam-se todos esses males, não só aqueles que já tivemos ocasião de apontar como ainda outros sobre que silenciamos por serem eles comuns a toda Europa mais ou menos no mesmo grau (entre os quais avulta principalmente o militarismo que arruina essas nações, absorvendo grande parte de suas melhores energias) e tornar-se–á ainda mais evidente que sobram em França os elementos da dissolução , ao passo que, por enquanto, os esforços produzidos em neutralizá-los e vencê-los ainda não são de caráter a inspirar sequer uma relativa confiança. E se a França inteira oferece o inquietador espetáculo que em poucos traços esboçamos, tivemos de ver que Paris infelizmente não representa nela uma confortativa exceção. Diante da crise, Paris oferece ao mundo um interesse dramático.[12]

Quando fala da atmosfera intelectual, que também é título de um capítulo, compara França e Alemanha e diz que os grandes arrojos puramente pessoais, representados por modos de ver singularmente novos produzem-se muito pouco ali. E revela suas escolhas: "foi na solidão que os Nietzsche, os Schopenhauers puderam formar-se". Como exceção no panorama intelectual francês elege Bergson. E uma razão do coração contra a razão técnico-científica:

> A ciência, criação da inteligência e da razão serve apenas para garantir nosso poder eficaz sobre a natureza. Ela nos ensina a utilizar as coisas, nada nos ensina sobre a essência das mesmas. É no fundo irracional do nosso ser, muitas vezes até no inconsciente que devemos procurar o que somos e o que é a natureza inteira, de onde vimos e para onde vamos, para o que tendemos. As aspirações no nosso coração, nossos instintos os mais obscuros sabem mais em relação a isso do que os ditames esclarecidos de nossa razão.[13]

Afirma ainda:

> "A França é sedutora porque dispõe de forma imaginosa seus relatos de viagem." Cita várias vezes Maxime du Camps, no seu livro *Paris, seus órgãos suas funções, sua vida,* de 1869/1875. Autor de romances e poemas, amigo íntimo de Flaubert, com quem escreve um álbum de viagens, esse livro seu é conhecido como literatura de vulgarização: "um discurso intermediário que alia o rigor do método com o charme do exposto". Ao livro, Maxime du Camps incorporou fotos e ilustrações. Algum diálogo se estabelece entre os dois livros.

Nestor Vítor diz ainda que:

> Olhos por demais realistas, gente a quem só as coisas de incontrastável solidez se imponham, para admirar aquele grande e brilhante espetáculo, devem-se colocar a uma distância correspondente à que existe de uma platéia para o palco.[14]

Assim, Paris deve ser vista como cena teatral. No capítulo Teatro e salões, fala dos espectadores francês e brasileiro. E volta à mulher, dizendo que em Paris é rainha soberana nos teatros. Ela é que lhes dá alma, não se sabe qual é o espetáculo. Fala de mulheres que pisam os preconceitos aos pés. Nos salões também a mulher é rainha, promove a educação dos instintos no lugar que para ele representa "um centro de resistência à barbárie de nossa época." Para o espanhol, a mulher é para a posse, para o francês,

companheira com quem falar. Para ele os franceses são um povo, cuja felicidade em boa parte depende da imaginação.

De *Paris,* desse livro de quase quinhentas páginas poderia mostrar e dizer bem mais. Por exemplo, no capítulo Liberdade igualdade, fraternidade, traça um quadro também dramático da sociedade francesa, mas resume assim –" para uma coisa há em Paris, liberdade: para o amor".

Nesse livro, que, ao se apresentar como narrativa de viagem, desenvolve uma reflexão ensaística, constrói-se a tradução do Rio e de Paris por uma idéia de *polis*, a cidade ideal ou, mais, um ideal de cidade. A Cidade Única existe apenas como idéia, princípio regulador, que possibilita uma visão crítica das duas cidades, configurando uma utopia apenas entrevista por um pensamento que inclui o desejo, que imagina. A Cidade Única não está aqui nem lá, mas talvez nesse movimento mesmo do olhar. Com isso se esboça também um ideal de pensamento, que produza uma civilização outra. Não é à toa que Nestor Vítor termine, citando um livro de Pierre de Coulevain, uma mulher que escreve sob pseudônimo masculino. O livro se chama *A ilha desconhecida* (*L'île inconnue*) uma referência a um paraíso desconhecido, ainda não conhecido ou talvez já irremediavelmente perdido.

Notas

1. Novalis. *Os discípulos em Saïs.* Trad. Luís Bruhein. Lisboa: Hiena editora, 1989.

2. Vítor, Nestor. *Paris*. Rio: Livraria Francisco Alves, 1911, p. II.

3. Idem, p. V.

4. Idem, p. VII.

5. Idem, p.21.

6. Idem, p. 27.

7. Idem, ps. 42/43.

8. Idem, p.46.

9. Idem, p.55.

10. Idem,p.114.

11. Idem, p.323.

12. Idem, p. 374.

13. Idem, p. 415.

14. Idem,p.307.

Oswald: história, corpo, antropofagia

Ericson Siqueira Pires
(PUC-RIO)

Ao chegar numa terra radiosa, margeada de frondosas praias, onde a natureza entoa para o homem a "música da criação", o navegante português realizava as pretensões de muitos pensadores da alta idade média: a descoberta do paraíso terrestre.

As discussões relativas ao processo de construção narrativa das identificações nacionais no Brasil, estão fortemente pontuadas por essas mesmas colorações. "Descobrir" seria confirmar as hipóteses. A noção de descoberta/revelação da nação estaria alicerçada pela maneira como se deram as invenções da idéia de nação; escolher entre as diversas tentativas de construção de origens, os pontos de partida, os saltos e *gap*, os momentos inaugurais da fundação do país, sejam idealizados ou não, em suma, um grande exercício de constituição de narrativas fíccionais chamadas nação.

Após os momentos iniciais do processo colonizador, o aspecto paradisíaco passa por reavaliações. Diante da dura realidade que lhes eram apresentadas pelo fluxo mercantil com a metrópole e seus ciclos comerciais, a implementação dos modos de produção baseados na mão de obra escrava, as hostilidades e as lutas com os indígenas e o controle social e ideológico, desenvolvido pela igreja da contra-reforma; o Paraíso passa a ter de aceitar a sua nova condição de colônia de exploração.

A idéia das nossas particularidades em relação ao quadro global começam fomentar a necessidade de elaboração/invenção de projetos de identificação baseados em pontos culturais comuns: o Brasil precisa ser fundado/escrito, para ser compreendido e vivificado.

Euclides da Cunha, Sylvio Romero, Araripe Junior e Capistrano de Abreu formulam algumas reflexões iniciais, são uma possível primeira geração de teóricos diretamente ligadas a problemática da construção de teorias que pudessem explicar as peculiaridades da cultura brasileira. Era necessário construir uma civilização.

Em um segundo momento, os Modernistas estabelecem pontos de partida para tentativas de definição dos processos de fundação da nação, que segundo as suas concepções, sejam radicalmente brasileiras. Aqui entra Oswald de Andrade e as suas visões de história e cultura.

Ao contrário de que fariam alguns de seus contemporâneos, Oswald não vai se preocupar prioritariamente em explicar as características determinantes do caráter do homem nacional, suas formas e seus elementos. Ele vai reinaugurar o Brasil criado por um homem simultaneamente bárbaro e técnico: o antropófago.

Ao tomar o outro, o elemento exterior, como ponto de partida da invenção/descoberta do país, ele desconstróie todos os paradigmas anteriores. A inversão é clara: o Brasil não é mais somente fruto dos descobrimentos portugueses, mas sim do ato de deglutição do antropófago. O país é fruto do encontro do interior visceral do último, com o sabor especial do exterior dos primeiros.

O manifesto é claro: **"Só me interessa o que não é meu."**, superfície estranha e aparente, experiência do outro, sabor da alteridade que deve ser metabolizada no processo de criação do eu nacional, **"Lei do homem. Lei do antropófago"**, não mais visto como ameaça, mas como um solo fértil onde é germinada e estabelecida uma outra proposta de nascimento da nação.

Como um *a priori* empírico e palpável, a experiência do exterior, do outro, do fora, do estrangeiro se traduz no inimigo que deve ser devorado no processo de formação da identidade nacional, emergindo no próprio corpo do antropófago. Elemento desejoso e oscilante, "**o que não é meu**" é o objeto de fronteira, complexa chave de leitura da dialética do processo de constituição nacional.

Em outra frase surge o emblema: "**O mundo não datado.**" A busca da fundação de uma história que escapasse ao crivo do ocidente colonizador. Não era possível viver sobre uma história não nossa; apesar da devoração do outro, a virilidade do ato de nascimento do país, caberia de fato ao nativo faminto, excluir a sua lógica temporal era aceitar a presença do elemento europeu. A história reiniciada. A história-outra. "**Sem Napoleão. Sem César"**, a história da tolerância contra a história da guerra. O afeto primordial e idealizado da terra livre em contato com as experiências originárias da natureza e dos homens, uma cosmogonia ritualizada com o encontro do elemento nativo e exuberante da terra. A utopia originária estéticamente performatizada por uma história plástica. Oswald de Andrade está construindo uma nova teoria da cultura brasileira.[1]

O que o manifesto pontua como a " **A experiência pessoal renovada.**" explicita a configuração de uma história erguida para e a partir da vida. Marca a necessidade da construção de um paradigma historiográfico que servisse às vicissitudes de uma cultura imersa em suas próprias peculiaridades apontando na direção dos projetos de nação que os modernistas pretendiam fazer valer.

Inserido nas perspectivas vanguardistas dos modernos de 22, o antropófago Oswald, percebe as implicações de uma história potente, baseada na vontade afirmativa, "**A Alegria é a prova dos nove** "; uma história "monumental", como sugere o filósofo Nietszche: a necessidade do esquecimento para a realização da vida, em última estância, uma história construída como objeto para ser vivido e inaugurado pelo percurso estético desenvolvido por seu construtor. A potência afirmativa do corpo histórico passado, para a construção do presente: alimento vivificante e rejuvenescido para o temperamento forte que assimila o que é capaz e esquece o resto: metaboliza a história.

À essa categorização nietszchiana, podemos articular o conceito de "Máquina de guerra", formulado por Gilles Deleuze. Esse aparelho conceitual é construído a partir de um agenciamento coletivo, um encontro de afetos e perceptos. Constituindo-se como um evento singular, transformado em objeto móvel e fluido ao desenvolver trajetos e linhas de fuga pela superfície histórica, estabeleceria, pela lógica da nomadologia, outros percursos que não os institucionalizados pelos aparelhos de controle do estado e suas derivações.

A história do antropófago é a história dessa fluidez, é a história da desterritorialização. Ele fará seus percursos, devorando seus inimigos numa batalha que não mais se limita na luta pela hegemonia e pelo domínio de um território mas sim, pela necessidade de ter seu próprio discurso/percurso realizado. Em seu trânsito, na busca de alimento, comporá com suas intensidades a história desses trajetos a partir dos acontecimentos, fundando e construindo momentos singulares, inaugurando uma história para vida.

Assim o **Matriarcado de Pindorama** é o lugar preciso de onde o antropófogo parte para a desterritorialização. É uma máquina de guerra literária criada por Oswald, para propor o encontro coletivo agenciado no tempo-espaço pela interação do presente com o passado recriado, e do presente com o futuro imaginado, inserindo o presente-presente na história. É na clave desse processo em andamento, inaugurado com o acontecimento singular que se dá, em Oswald, o nascimento da nova nação. Agora, antropofágica, viril, comunitária e tolerante a nação tem outro ponto de fundação: **A deglutição do Bispo Sardinha.**

A concepção historiográfica de Oswald de Andrade é marcada pela entrada em cena de um ato físico. Ele aponta para a relação entre o corpo e a história como elementos congênitos da formação cultural brasileira. Força afirmativa, temperamento forte, lógica do excesso, potência dionisíaca, ditirambo, na sua composição incluirá o Carnaval das fusões multiculturais, o **"o acontecimento religioso da raça"** , o samba da mulatização, a terra criada pela fome: o homem antropofágico nasce como ato inaugural de uma história baseada no corpo.

No momento do nascimento da nação, não se vê mais a chegada das caravelas, o velho "terra à vista" gritado ao vento, e nem a primeira missa pintada pelos românticos do XIX com cores exuberantes, indígenas bestializados e uma enorme cruz elevada e cravada nas orlas de uma praia tropical maravilhosa; agora temos a imagem da fundação da nação como ato antropofágico: violento, ágil, táctil, ganha conotações corpóreas; agora é o banquete a cena visualizada: comilança, festa, música, dança, bárbaros e alegres, elaborações de uma história fundada no corpo; **"Só a antropofagia nos une.".** Uma imagem diversa é percebida, não como antes, somente de fora por meus perceptos ou por minhas percepções, como passivos espectadores, mas também de dentro, por minhas afecções ou meus afetos, e sentida no e com o meu corpo, simultaneamente ativo e passivo, vivificado no rito coletivo, transformada em experiência dividida na socialização do corpo do outro devorado: **"Nunca fomos catequizados.(...) Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará."**

Formando um só corpo que dança e canta, o bárbaro tecnizado lembra que é necessário entender o Brasil para participar do banquete: **"Tupi, or not tupi that's the question."**

É o ato físico. Simbólico rito do guerreiro saudável: as funções metabólicas, a deglutição, a caça e a guerra, o banquete, o maná do bravo inimigo derrotado, a dança sagrada e seus gritos de louvação. São cenas de um cruel teatro físico-ritual.

O corpo do guerreiro é o espaço da vitória. O poder sobre esse espaço se dá na dança coletiva: a união de todos os corpos num só corpo. A deglutição do outro, na festa de consumação/comunhão do ato cosmogônico. A geração desse agenciamento coletivo, viabiliza a criação do território simbólico da tribo

Essa dança sacra/pagã exibe os corpos vivos dos vencedores que se transmutam em seus inimigos. Pois, agora os derrotados, renascem nos seus estômagos: não há morte e não há derrota, todos são vitoriosos. O território se desterritorializa, borram-se as noções de limite entre o interior e o exterior, eles não mais se destinguem. O guerreiro-outro escapa à morte produzindo com seu próprio corpo a alegria da fome momentaneamente saciada. Ele não se restringe mais ao seu próprio corpo. Agora o outro é o antropófago,

e eles são todos, os que comem e cantam e os que são comidos e cantados nessa tribo em festa.

A história dessa comunidade é estrutrurada sobre as ações físicas de um tempo criado para a vida. O espaço social é ressemântizado na direção do encontro com o outro. Oswald utiliza essa sofisticada construção simbólica para levar em frente seus combates estéticos.

Devorar o outro, transformá-lo em seu: o passado distante e originário, as proibições e as valorações coletivas, neutralizar os malefícios e potencializar as benesses da herança histórica, inventar um outro ponto de partida da aventura da criação nacional, produzindo então, mecanismos historicos para os vivos e não para os mortos. O Tabu deve ser devorado e transformado em Totem. Só assim o que está morto não dominará a terra mas sim, será assimilado pelos vivos na busca de saciarem a sua fome; como Oswald propõe na sua peça *A Morta*, o Brasil devia ser pensado do ponto de vista dos famintos e devoradores; é aqui que se dá o encontro do Oswald, marxista da década de 40, com o Oswald modernista heróico e antropófago de 28.

Não éramos mais somente restos da civilização ocidental guardadas no país da cobra grande. Não podíamos esquecer de nossa origem bárbara e não podíamos deixar de gostar das invenções modernas.: Bárbaros Tecnizados é o que somos.

No entanto algumas questões ficam pendentes diante desse quadro: como lidar do ponto de vista do antropófago com relação a atual tendência globalizante e mercadológica mundial? Qual a diferença entre o simples canibalismo consumista e a antropofagia do ponto de vista do rito cultural? E ainda, mais uma velha questão: qual a atualidade dos pressupostos oswaldianos para o estabelecimento de uma releitura satisfatória da realidade brasileira como ela se configura hoje e porque, os mesmos seguem irritando e causando polêmicas a certos grupos intelectuais até os dia de hoje?

Talvez seja realmente complicado responder a todas essas questões dentro da extensão do presente trabalho, no entanto é mais do que necessário refletir minimamente sobre elas.

As noções de que a vida humana pode ser regida pelo fluxo do capital ligado às necessidades de um mercado que surge ameaçadoramente como uma espécie de Moloch, o terrível deus babilônico, destruidor e insaciável, é um tanto esdrúxula e bestial. Nesse sentido as idéias oswaldianas surgem como uma espécie de antídoto a essa chamada ausência de perspectiva coletiva contemporânea.

A diferença entre o impulso consumista do canibal e o rito gregário e afirmativo da cultura do antropófago é estabelecida dentro da tensão local/global que estende-se, nos dias de hoje, por toda a superfície terrestre. Os processos de assimilação cultural proveniente da diminuição das distâncias , promovidas pelas novas tecnologias de transporte e comunicação; o violento processo de estandardização dos comportamentos e valores em prol de uma muitas vezes autoritária lógica global; a relativa ausência de perspectivas comunitárias baseadas nas singularidades de cada processo cultural encontram-se hoje, marcadas sobre a clave de tensões dialéticas. Esses duplos não-antagônicos estabelecem relações de complementação, desterritorilizando-se e borrando possíveis limites fixos: eu/outro, singular/padrão, local/global, exterior/interior, identificação/individualização, para citar alguns pontos chaves; nesse sentido o elogio da tolerância desenvolvida por Oswald de Andrade é extremamente contemporânea. O seu olhar parece apontar para a necessidade de construção de uma realidade que não como fim a exclusão, mas sim como força a inclusão das múltiplas diferenças e particularidades de processos de interação cultural que se realizam de maneira extremamente complexa no mundo de hoje.

Talvez agora, fique óbvio porque as idéias oswaldianas perturbam tanto certos grupos intelectuais. Diante do que o escritor José Saramago chama de a "razão cínica", ou seja a postura cômoda e satisfatória do acadêmico e dos pensadores de maneira geral, que defendem o atual momento histórico com a unanimidade burra e confortável, que transforma suas produções em meras reproduções dos discursos vigentes, cooptando-os e transformando-os em porta-vozes do silêncio dos satisfeitos. Talvez, a obra de Oswald de Andrade seja um ícone da postura do intelectual vivo e devorador. A sua concepção de mundo parece ferir diretamente a quietude covarde dos que se escondem atrás da mediocridade, para no fundo defenderem interesses bem determinados de grupos que insistem na manutenção confortável dos poderes institucionais.

Nota

1. Como afirma NUNES, BENEDITO Antropofagia ao alcance de todos". In.: Andrade, Oswald de. "Obras completas: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias. Manifestos, teses de concurso e ensaios.". Rio de Janeiro: Civilização brasileira,1978. (2Ed.)

Paisagens com figuras em
***Tempo Espanhol d*e Murilo Mendes**

Danilo Lôbo
UnB

Para escrever as memórias de seu anti-herói Brás Cubas, Machado de Assis serviu-se de um autor defunto ou de um defunto autor, ou melhor, de um narrador defunto ou de um defunto narrador, já que, em 1880, Machado estava vivo e, aliás, vivíssimo. Eu, entretanto (pegando a deixa machadiana, mas falando por mim mesmo), venho hoje, aqui, na qualidade de poeta definitivamente defunto ou, se preferirdes, de defunto definitivamente poeta, graças ao recurso da mediunidade, vos dirigir estas palavras de além-túmulo.

Começarei *ab initio*, lembrando que nasci em Juiz de Fora, nas Minas Gerais¸ em 13 de maio de 1901. Embora tenha vivido até os cinqüenta e um anos de idade no Brasil, sempre senti a atração por outras terras. Seguindo esse impulso, que direi "irresistível", fiz, em 1952, a minha primeira excursão à Europa. Nessa ocasião, estive na Espanha em viagem de turismo. Voltei pouco depois, em 1953, como professor visitante da Universidade de Madri; mais tarde, retornaria muitas vezes, mas sempre como turista.[1]

Regressei ao Brasil em 1956, onde fiquei até que me foi oferecida a oportunidade de ir trabalhar em Madri como professor de Literatura Brasileira. Entretanto a Espanha franquista considerou-me *persona non grata* e negou-me o visto de entrada no país.

Mas, se a porta espanhola se fechou, uma janela italiana se abriu, e acabei, logo no ano seguinte, indo trabalhar na Itália, na Universidade de Roma. Quando lá cheguei, em 1957, pensei que seria apenas por alguns meses, talvez alguns anos; eu não sabia, naquela ocasião, que começaria ali o meu "exílio" de dezoito anos, até 13 de agosto de 1975, quando passei temporariamente para o lado de cá.

O tempo que me foi permitido sair do limbo e permanecer entre vós é escasso; decidi, pois, aproveitar a vintena de minutos a mim concedida, para vos falar um pouco da minha experiência pictórica na Espanha e do meu livro *Tempo espanhol,* dado a lume, em 1959, em Lisboa.

Devo admitir que o fato de me ter sido negado ingresso na Espanha em 1956 causou-me profunda frustração. Acredito que tentei sublimar esse sentimento de malogro volvendo, como já vos disse, muitas vezes à terra de Cervantes. Em uma dessas ocasiões, encontrei o meu amigo poeta e diplomata João Cabral de Melo Neto, que voltaria a rever outras vezes, na Espanha e na Suíça, nos anos subseqüentes.

Dizem os críticos que, ao começar sua carreira literária, em 1942, com *Pedra do Sono*, Cabral ter-se-ia deixado influenciar pela minha poesia. Os toques surrealistas de seus primeiros livros seriam ecos dos meus textos. Mas, se é verdade que Cabral se inspirou nos meus versos, não é menos verdade que há algo de cabralino nos poemas que escrevi sobre a Espanha. Estou pensando particularmente na coletânea *Paisagens com figuras*, que Cabral incluiu em *Duas águas*, livro publicado em 1952.

Hoje, ao reler os versos de Cabral, não posso deixar de reconhecer uma certa identidade entre a estrutura de *Paisagens com figuras* e a de *Tempo espanhol*. Consciente ou inconscientemente, escrevi, entre 1955 e 1958, um conjunto de textos que poderiam, a exemplo da coletânea de Cabral, receber o título de *Paisagens com figuras*, pois *Tempo espanhol* é justamente isto: espaços espanhóis contra os quais se projetam retratos de personalidades espanholas. A diferença entre as duas obras é que me concentrei na Espanha, enquanto, no texto cabralino, existe um contraponto entre a Espanha e o Nordeste do Brasil.

Mas não só a estrutura de *Tempo espanhol* é cabralina. Os meus versos têm, por vezes, um sabor do seu estilo. Palavras como

> Toda nervo e osso, contida
> Em labirintos de cal
> E em pátios de vida secreta,
>
> Córdova áspera e clássica
> Alimentada de África." (p. 610)

ou "O sol de Granada aspira / Arquiteturas abstratas." (p. 611) ou ainda "Onde Espanha é calculada / Em número, peso e medida." (p. 613) poderiam ter brotado da pena de Cabral.

Indago-me sobre o porquê dessas aproximações, e ocorre-me como resposta plausível o fato de havermos visto, eu e Cabral, as mesmas paisagens e indivíduos, e de havermos lido os mesmo escritores e

contemplado os mesmos pintores. Assim, os poemas de *Tempo espanhol* poderiam ser facilmente agrupados em quatro séries, a saber: *paisagens*, *figuras*, *arte* e *outros*. A primeira série, a das paisagens, seria formada pelos textos em que registrei certas facetas de algumas cidades e regiões da Espanha. A segunda, a das figuras, reuniria os retratos de artistas e de personalidades espanholas que, ao longo da vida, aprendi a admirar. A terceira compreenderia os poemas em que falo da arte espanhola em geral e de algumas obras anônimas. A quarta, finalmente, constituir-se-ia de textos mais genéricos, embora sempre inspirados por aspectos da vida e da civilização espanholas.[2]

Nada mais justo, portanto, do que prestar uma homenagem a Cabral, dando a esta psicocomunicação este título deveras pretensioso: "Paisagens com figuras em *Tempo espanhol* de Murilo Mendes."

Até aqui, venho falando horizontalmente. Gostaria, entretanto, de verticalizar um pouco, antes que a Emissária de Crono, a coordenadora desta douta mesa, me mande de volta para o limbo, de onde, talvez, nem devesse ter saído.

Considerando, pois, o objetivo central desta psicocomunicação – o estudo das inter-relações entre poesia e pintura – e o fato de não me ser possível, nos parcos vinte minutos de ora que disponho, elucubrar sobre a obra dos cinco pintores que enfoquei em *Tempo espanhol* – a saber: El Greco, Velázquez, Goya, Picasso, Juan Gris e Joan Miró – , optei por focalizar apenas um: Joan Miró.

— E por que Miró?, perguntareis vós. E eu vos responderei: — E por que não Miró?

Dediquei a esse excepcional pintor catalão dois poemas: um em *Tempo espanhol* e o outro em *Papiers*, ambos intitulados "Joan Miró". O último escrevi em francês, em Roma, em 1969. Miró também serviu-me de modelo para um dos meus *Retratos-relâmpago*, 2ª Série, kodakados, em Roma, entre 1973 e 1974.

Em vida, estive com Miró mais de uma vez. Encontrei-o "em Paris, Barcelona, Palma de Maiorca, Roma. Vi-o, artesão refinado, atento à transposição da forma, ao limite do objeto" (p. 1275).

Nascido em 20 de abril de 1895, em Montroig, perto de Barcelona, Miró, durante o período de sua formação artística, integrou à sua arte elementos das várias tendências que dominaram a pintura finissecular na Europa. Desse modo, é possível reconhecer, nas telas dessa fase inicial, sua admiração por Van Gogh e uma forte propensão para o fauvismo, como se vê, por exemplo, no *Retrato de E. C. Ricart* ou *O homem de pijama*, de 1917. A partir de 1919, entretanto, quando esteve em Paris pela primeira vez e travou amizade com os pintores da vanguarda européia, em particular com seu compatriota Pablo Picasso, a sua pintura adquiriu traços nitidamente cubistas, como, por exemplo, em *A mesa: natureza morta com coelho*, de 1920.

Mas o verdadeiro Miró, o Miró cuja arte tão individual seria admirada nos anos subseqüentes, só surgiria depois de seus contatos com os surrealistas, o que ocorreu quando ele foi morar no número 45 da rua Blomet e tornou-se vizinho de André Masson. O quadro *Carnaval de arlequim*, pintado em 1924-1925, é geralmente apontado pelos críticos de arte como o momento em que Miró se tornou verdadeiramente Miró.

Dito isso, e antes de citar a mim próprio, adianto que o Miró que procurei enfocar em *Tempo espanhol* foi o Miró da maturidade, o Miró mais Miró, o Miró que me inspirou os seguintes versos:

> Soltas a sigla, o pássaro e o losango.
> Também sabes deixar em liberdade
> O roxo, qualquer azul e o vermelho.
> Todas as cores podem aproximar-se
> Quando um menino as conduz no sol
> E cria a fosforescência:
> A ordem que se desintegra
> Forma outra ordem ajuntada
> Ao real — este obscuro mito. (p. 618)

Acredito, como todos os poetas, que um bom poema carece de explicação. O poema dispensa tradutores; deve falar por si e deve ser, por mais hermético que seja, passível de compreensão, sem que tenha de ser submetido a um trabalho de dissecação exegética. Entretanto o momento requer que eu pegue no bisturi e, como um exímio cirurgião, disseque os nervos e os músculos de minha criatura. Dissequemos, então!

Ao abandonar o figurativo, Miró criou para si um vocabulário pictórico bastante exíguo. "A sigla, o pássaro e o losango" e alguns outros objetos do cotidiano, justapostos a linhas, manchas, arabescos e seres amebianos amorfos, compõem o glossário recorrente ao longo da sua extensa carreira de pintor, escultor, gravador e desenhista. Articulados entre si, esses vocábulos formam períodos plásticos que "échangent des mots inventés / Au-delà du catalan // Suscitent des flammes vertes / Qui jouent à cache-cache / Avec le vent venu de Tarragone" (p. 1596). Com isso, Miró "rompe a linha convencional do discurso realista, criando a

sigla, o número plástico, a alusão" (p. 1275), "traduz a cenografia do mar, decifra o enigma da bola, do peixe, do triângulo. Põe o cosmo no bolso. Calígrafo, criador de signos, invencível inventor" (p. 1275), cujas "lignes courbes et droites / Se mettent à danser la sardane" (p. 1597).

Do mesmo modo, Miró optou por uma paleta sucinta nas cores que a compõem. Nela, saltam aos olhos as cores primárias – o vermelho, o azul e o amarelo – e o verde, a complementar da primeira. A essas cores, irmanam-se o preto e o branco, o que não o impediu de usar outras como o roxo, que aponto no verso 3: "Também sabes deixar em liberdade / O roxo," resultado visual da mistura pigmentária de "qualquer azul e o vermelho." Afinal, "todas as cores podem aproximar-se".

Consabidamente, as telas de Miró têm algo das pinturas infantis. Não é, pois, sem motivo que as crianças se sentem irresistivelmente atraídas por seus quadros. Há neles pinceladas de inocência, de ludismo, que nos remetem à infância. Talvez seja este um dos mistérios de suas telas: fazer com que o observador reencontre o tempo perdido da infância. Como as "petites madeleines" proustianas, elas nos fazem reviver experiências pretéritas, temporariamente adormecidas, mas sempre de tocaia, à espera do estímulo capaz de acordá-las e de trazê-las de volta ao consciente.

Embora Miró se diga um trágico, há em sua arte um quê de humorístico e de alegre[3] que tendemos a associar à infância. Em um certo sentido, ele recusou-se a matar o "menino" que havia dentro de si. Por isso o seu "menino" continua a brincar, a criar no sol, a conduzir as cores que, quando banhadas de luz, explodem em fosforescência, como na tela "Personagens na noite guiados por rastros fosforescentes de caracóis", de 1940. Miró "exorciza o lado mecânico do nosso tempo. Organizando a infância futura, consegue, em todos os casos, conciliar sonho e disciplina racional" (p. 1275).

Aproveitando a lição dos cubistas, Miró decompõe a realidade e revoluciona a ordem lógica do mundo natural. O seu universo é outro. Se, à primeira vista, parece caótico, isso se deve à nova ordem que instaura na realidade que rechaça. Miró desestrutura para, a seguir, reestruturar. "A ordem que se desintegra / Forma outra ordem ajuntada ao real". "Le désordre devient l'ordre fantastique / de la peinture-poésie miròïenne" (p. 1597). Miró "sabe que o mundo através de seus sistemas gastos impede por exemplo o pássaro de telegrafar à pedra; impede as estrelas de jogarem aos dados; a formiga de pedir a palavra; um cachorro de puxar aquela moça por um cordel" (p. 1275). Mas, em seu universo, todos esses gestos são exeqüíveis, e nada proíbe que "un cerf-volant jaune/bleu/rouge // Sauve un poisson orangé/indigo/violet." (p. 1597).

Miró se deu conta de que o real não passa de um "obscuro mito", resultado de uma série de convenções, produto de um racionalismo que nem sempre permite ao ser humano perceber a verdade dos fatos. Foi preciso, por conseguinte, criar uma supra-realidade que, contrastada com a realidade do dia-a-dia, lhe permitisse desvendar a essência por trás da aparência, transformando assim o "real — este obscuro mito" em um mito claro, translúcido. Nesse novo mundo, que se soma ao antigo, "le soleil regarde le peintre-poète / Par le trou de la serrure" (p. 1597). É por isso que "Miró extrai o maravilhoso da coisa imediata, visível; transforma em realidade a faixa onírica" (p. 1275). Em Miró, "la réalité Nº 1 / Se bat avec la réalité Nº 2" (p. 1597).

Neste momento, capto uma mensagem telepática provinda da Emissária de Crono, que me avisa que o tempo desta psicocomunicação já se esgota. É preciso, pois, concluir; mas, antes de fazê-lo e de retornar ao limbo, tomo, ainda uma vez, a liberdade de vos dizer que Miró sempre equacionou a pintura à poesia. Ele declarou, em mais de uma ocasião, não poder separar uma da outra; por isso sacrificou "a quantidade de informação à qualidade lírica, a espessura à sutileza" (p. 1275). As cores e as formas plásticas foram os meios por ele utilizados para reificar a poesia que flutua invisível no ar à espera de que antenas privilegiadas entrem com ela em sintonia e a capturem em palavras, em cores, em sons.

> Parto, pois; mas deixo-vos para reflexão estes versos de *Papiers*, que agora vos traduzo:
> Eis Joan Miró
> Cercado de pedras/de insetos/de estrelas do mar
> Eis Joan Miró
> Que há 104 anos[4] — ou 3000?
> Nasce e renasce todos os dias
> De si mesmo
> Do passado/do presente/do futuro
>
> De um enorme conto de fadas
> Escrito e filmado de propósito por Joan Miró.

Bibliografia

GASSER, Manuel. *Joan Miró*. New York: Barnes & Noble, 1965.

MELO NETO, João Cabral. *Obra completa (Org. Marly de Oliveira)*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa (Org. Luciana Stegagno Picchio)*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MIRÓ, Joan. *Joan Miró (Introd. Berhhard Borchert)*. London: Faber and Faber, 1961.

_____. *Yo trabajo como un hortelano (Pról. Yvon Taillandier)*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, 1964.

Notas

1. Murilo Mendes, Poesia completa e prosa (Org. Luciana Stegagno Picchio), Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995, p. 48. Todas as referências a essa edição serão feitas, entre parênteses, no texto.

2. Poemas de Tempo espanhol, distribuídos pelas quatro séries propostas. PRIMEIRA SÉRIE: "Numancia", "Monteserrate", "Santiago de Compostela", "Ávila", "Segóvia", "O sol de Ilhescas", "Toledo", "A tesoura de Toledo", "Madrid", "Chuva em Castela", "Sevilha", "Córdova", "Granada", "O sol de Granada", "Jardins do Generalife" e "Guernica". SEGUNDA SÉRIE: "São Domingos", "Jorge Manrique", "Santa Teresa de Jesus", "São João da Cruz", "Homenagem a Cervantes", "El Greco", "Santo Inácio de Loiola", "Arco de Góngora", "Lida de Góngora", "A Tomás Luís de Victoria, músico", "Inspirado em Lope de Veja", "Tirso de Molina", "Tema de Calderon", "Tempo de Quevedo", "Velázquez", "Goya", "Manola", "Lamento de Rosalía", "Pedra de Unamuno", "Pueblo", "Pausa de Antonio Machado", "O passante de Sevilha", "La Niña de los Peines", "Canto a García Lorca", "Palavras a Miguel Hernández", "Gaudí", "O chofer de Barcelona", "Picasso", "Juan Gris", "Crianças da Tarragona", "Joan "Miró" e "O padre cego". TERCEIRA SÉRIE: "A dama de Elche (Museu do Prado)", "Cabeça de touro maiorquina", "Aos poetas antigos espanhóis", "Aos pintores antigos da Catalunha", "A virgem de Covet (Imagem do Século XIII, vinda da Igreja de Covet. Museu de Arte Antiga, Barcelona)", "As carpideiras (Pinturas do sepulcro de Don Sancho Saiz Carrillo, 1300. Museu de Arte Antiga, Barcelona)" e "Romance da penitência do Rei Rodrigo (Extraído do Romanceiro. Séc. XV)". QUARTA SÉRIE: "O dia do Escorial", "O rito cruento", "Na corrida", "Lamentos sevilhanos", "Tempo de cante flamengo", "Poder de ronda", "Niebla vermelha", "Morte situada na Espanha (La Caridad – Sevilha)" e "Cristo subterrâneo".

3. Joan Miró, Yo trabajo como un hortelano (Pról. Yvon Taillandier), Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1964.

4. No original, lê-se: "Qui depuis 75 ans ¾ ou 3.000? ¾ ".

Paraíso e Inferno na Bahia de Gabriel Soares de Sousa

Francisco Ferreira de Lima
Universidade Estadual de Feira de Santana

O *Tratado descritivo do Brasil em 1587*[1] é desses livros muito comentados e pouco lidos. Ninguém nega sua importância na formação do imaginário brasileiro, para o qual contribuiu com algumas matrizes fundamentais, sobretudo aquelas que se enfeixam sob a designação de «visão do paraíso», tão bem escolhida por Sérgio Buarque de Hollanda e tão firmemente arraigada no modo brasileiro de ver o Brasil.

O reconhecimento da importância da obra de Soares de Sousa para a cultura luso-brasileira, contudo, não resultou em estudos a ela dedicados na medida de seu merecimento. Sua fortuna crítica, pode-se dizer, é mínima, não passando, no geral, de notas de admiração nos manuais de História da Literatura, nas quais o *Tratado* recebe muitos elogios e pouca atenção.

O texto que se vai ler a seguir, portanto, deve ser entendido como um modesto contributo para a modificação desse quadro, que se espera seja logo alterado.

A primeira observação de monta a fazer-se quanto ao *Tratado...* é de caráter estrutural. Trata-se de sua divisão em duas partes distintas, visivelmente descompassadas entre si. Das poucas mais de 300 páginas do texto de Soares de Sousa, apenas 80 delas contemplam o *Roteiro geral da costa brasílica*, ficando todo o restante para o *Memorial e declaração das grandezas da Bahia de Todos os Santos, de sua fertilidade e das notáveis partes que tem*. O descompasso é explicado por ele próprio:

Atrás fica dito, passando pela Bahia de Todos os Santos, que se não sofria naquele lugar tratar-se das grandezas dela, pois não cabiam ali, o que se faria ao diante mui largamente, logo depois que se acabasse de correr a costa, com que temos já concluído. Da qual podemos agora tratar e explicar o que se dela não sabe para que venham à notícia de todos os ocultos desta ilustre terra .[2]

E com as palavras de Soares Sousa fica-se logo sabendo a razão de a obra vir em duas partes dividida. É que a Bahia **não cabe** na estrutura do *Roteiro*. O método de dividir o manuscrito em duas partes resulta, pois, do que se poderia chamar de um excesso de real, que só pode ser tratado em si mesmo, caso contrário o conjunto estará comprometido. Não é que sejam dois livros acoplados um ao outro, como à primeira vista poderia parecer. O *Roteiro* de um lado e, de outro, o *Memorial.* Não. É um livro só tratando de uma única coisa, a descrição do Brasil. Com uma especificidade, porém: um dos elementos do conjunto a ser descrito, requer tratamento à parte por não – repita-se – **caber** no conjunto.

E não cabe porque se no relativo à outra parte do Brasil buscou-se o visível – daí o *correr* a costa, em que o verbo escolhido aponta, de uma lado, para a brevidade e, de outro, para a superficialidade na realização da tarefa –, aqui, pelo contrário, trata-se de desvelar o *oculto*, trabalho que requer postura especial, pois pode-se vislumbrar na palavra escolhida, entre outras coisas, algo de tom demiúrgico.

Como uma espécie de mágico, ou algo parecido, o autor vai trazer à luz um mundo encoberto, de maneira que seu tesouro de maravilhas escondido possa vir a ser desfrutado pelo homem. Não por todo e qualquer homem, bem entendido, mas apenas os escolhidos, que, apesar dessa condição, não zelam por esse tesouro como deviam, pondo-o em risco de cair em mãos alheias. Risco que o autor buscará superar com sua escritura.

Soares de Sousa vai, assim, mostrar ao leitor um mundo cuja feição confina com uma «visão do paraíso», como se antecipa com seu elenco de maravilhas: «a fertilidade da terra, bons ares, maravilhosas águas e da bondade dos mantimentos dela», quase sempre sem conseguir evitar que o encantamento deslize para o espanto em estado bruto:

Das árvores a principal é a parreira, a qual se dá de maneira nesta terra, que nunca lhe cai a folha, se não quando a podam que lha lançam fora; e quantas vezes a podem, tantas dá fruto; e porque duram poucos anos com a fertilidade, se as podam muitas vezes no ano; é a poda ordinária duas vezes para darem duas novidades, o que se faz em qualquer tempo do ano conforme ao tempo em que cada um quer as uvas, porque em todo o ano madurecem e são muito doces e saborosas, e não amadurecem todas juntas; e há curiosos que têm nos seus jardins pé de parreira que tem uns braços com uvas maduras, outros com agraços, outros com frutos em flor e outros podados de novo; e assim em todo ano têm uvas maduras numa só parreira.[3]

Dos *topoi* oriundos da Antiguidade clássica mais arraigados no imaginário europeu estava o de uma terra, cuja boa temperança do clima, isento de grandes frios e de grandes calores, mantinha tudo

permanentemente verde. Tal lugar, onde tudo é sempre verde, acreditou a Idade Média e boa parte do Renascimento, só é possível no paraíso terreal - concreta realidade, aliás, para aqueles tempos, mas, infelizmente, inacessível aos homens dado o deslize de seus primeiros pais, expulsos daquele jardim de delícias.

É, antes de tudo, na relação com esse *topos* que se pode entender o espanto de Soares de Sousa ante a fertilidade milagrosa da Bahia – sem que sejam necessárias ilações acerca da árvore escolhida, a parreira, de tão ampla significação na tradição judaico-cristã. Ao invés da morte anunciada, produzida pela chegada do inverno que obriga a natureza como que a hibernar à espera do sol, tempo então em que o espaço branco com suas árvores desnudas desenha, de modo angustiante, o cenário da desolação, tem-se, ao contrário, uma natureza "a do paraíso terreal", onde o homem reina soberano sobre as condições do tempo, fazendo-o dobrar-se à sua vontade. Ter-se-á uva quando se quiser.

Dobrado o tempo, a vida inscreve-se num contínuo marcado pela permanência da verdura, que garante a presença da folhagem, a qual, por sua vez, assegura a vitória sobre a angústia da morte cíclica, anunciada a cada outono, inaugurando-se assim outra dimensão temporal. Nesta, eliminada a brancura da morte, a natureza plena de vitalidade pode finalmente substituir a lógica do sucessivo, caracterizada por ordem sequencial de temporalidades, pela do simultâneo, quando então faz-se possível ter tudo ao mesmo tempo e de uma só vez.

Como no paraíso, a fusão das diversas descontinuidades temporais articula um contínuo sem começo nem fim, libertando a vida de todas as formas de ameaça, dentre as quais a da escassez e a pior de todas elas, a da morte. Nessa nova temporalidade, tudo é verdura; tudo é fartura.

Livre desses perigos, e desacostumados a tantos matizes em simultâneo, os olhos podem voltar-se para a festa da natureza, que vive em permanente estado de celebração, manifestado numa feição caleidoscópica arrebatadora, que não respeita tempo ruim: «em todo o tempo do ano, quando chove, fazem os céus da Bahia as mais formosas mostras de nuvens de mil cores e grande resplendor, que se nunca viram noutra parte, o que causa grande admiração».[4]

No tempo chuvoso, que corresponde ao inverno, era de esperar que as trevas – e todo o simbolismo nelas implicado, posto que a descrição de Soares de Sousa opera com a polaridade luz X sombra - fizessem sua aparição, ainda que timidamente, nesse cenário de irradiação, para marcar a presença do mal. O que se tem, pelo contrário, é um redobrar de vitalidade da natureza, que, como para se precaver da ameaça, faz a luz atravessar a sombra da nuvem, que se oferece então como deslumbrante espetáculo de cores.

Espetáculo único - adverte o autor -, sua fruição, infelizmente, não pode ser partilhada à distância e à *posteriori*, resultado de sua transcrição pelas palavras. O impacto de tal intensidade luminosa como que desarruma os instrumentos mentais de apreensão do real, uma vez que seu efeito é o de agir sobre o olhar, agora prisioneiro de uma incandescência, resultado de sua exposição ao «resplendor». Assim se justifica o laconismo do autor quanto ao resultado dessa exposição à luz. Nenhum esforço para tentar explicar o que pretende com «grande admiração». Seria desnecessário. Dada a intensidade dessa luz, não é possível interpretar; só admirar, isto é, entregar-se à prazerosa festa dos sentidos. Por isso é preciso ver. E, para tanto, é preciso vir, porque, afinal, compreender, quem há-de?

E há-se de notar que nesta comarca da Bahia, em rompendo a luz da manhã, nasce com ela juntamente o sol, assim no inverno como no verão. E em se recolhendo o sol à tarde, escurece juntamente o dia e cerra-se a noite; a que matemáticos dêem razões suficientes que satisfaçam a quem quiser este segredo, porque mareantes e filósofos que a esta terra foram, nem outros homens de bom juízo não tem atinado até agora com a causa porque isso seja.[5]

Portanto, essa nova temporalidade, além de fundir descontinuidades sazonais e reatualizar o simbolismo vitalista da chuva, conjura para todo o sempre o perigo de as trevas virem a instalar-se nesse mundo de luz. Assim afirma a misteriosa (mas deslumbrante) presença diuturna do sol, independente de qual seja a estação, que o tempo é todo um.

Tal mistério, aliás, de o sol sempre dizer presente, pede ciência nova para sua decifração, posto que os discursos tradicionais, sejam os da ordem da especulação, sejam os da técnica, sejam, enfim, os da vida prática, não são capazes de fazê-lo, dada a impossibilidade operacional de alcançá-lo – é segredo proveniente de outras esferas!. Mas aquele «a quem quiser» embutido no texto de Soares de Sousa parece apontar, não sem uma pequena pitada de ironia, para o fato de ele estar menos interessado na resposta do que no deslumbramento da pergunta, o que o situaria entre os descrentes na capacidade da ciência renascentista de operar uma completa, diga-se assim, dessimbolização do mundo.

Terra iluminada, pois, a Bahia de Soares de Sousa venceu as formas mesquinhas da escassez. Mas, mesmo tanto tempo depois de sabê-lo na prática, através de tantas evidências, não se pode evitar o espanto ante o oposto, isto é, ante sua capacidade de produzir incessantemente, como se sua inerência

fosse, não o esgotamento, como era de esperar, mas a inesgotabilidade, geradora de inacreditável capacidade de renovar-se: «(...) além da qual está outra ilha, que chamam da Ostra; de onde se tem tirado tanta quantidade que se fizeram de ostras mais de dez mil moios[6] de cal e vai-se cada dia tirando tanta que faz espanto, sem se acabar».[7]

E se é assim com as coisas do mar, do mesmo modo sucede com as coisas da terra, sempre disponível a dar o melhor de si, numa entrega total:

As laranjeiras se plantam de pevide, e faz-lhes a terra tal companhia que em três anos se fazem árvores mais altas que um homem, e neste terceiro ano dão fruto, o qual é o mais formoso e grande que há no mundo; e as laranjas doces têm suave sabor e é o seu doce mui doce, e a camisa branca com que se vestem os gomos é também muito doce. As laranjeiras se fazem muito grandes e formosas, e tomam muita flor de que se faz água muito fina e de mais suave cheiro que a de Portugal; e como as laranjeiras doces são velhas, dão as laranjas com uma ponta de azedo muito galante.[8]

De modo oposto à generosidade da terra, que superpõe maravilha a maravilha, num processo infinito, a linguagem parece esgotar suas possibilidades de acompanhar a velocidade com que o real desdobra e expõe suas camadas. Daí o recorrer-se à hipérbole, maneira um tanto desesperada de se pôr à frente desse incontido processo de desdobramento; ou então obrigar a linguagem a dar volta em torno de si mesma, definindo a coisa com a própria coisa, como se linguagem e coisa se tivessem fundido numa unidade inseparável.

Não é de espantar que tal bloqueio ocorra. Ao contrário, ele é o efeito imediato de todo processo de deslumbramento, como ensina Affergan.[9] E como não perder a referencialidade ante essa natureza que, além de tornar tudo docemente aproveitável, faz o azedo assumir caráter de galantaria, numa verdadeira inversão da ordem das coisas?

Bem verdade é que, livre de grandes ameaças, a Bahia de Gabriel Soares de Sousa é marcada por algumas outras pequenas. Afinal, embora o encantamento faça parecer tratar-se do paraíso, já vão longe os tempos em que tal parecença se confundia com a realidade. É de um mundo real que se trata, coisa de que Soares de Sousa nunca se esquece. E, como tal, ali não podem deixar de se fazer presentes as forças do mal, eternamente em busca de desestabilzar a perfeição e harmonia do mundo da luz. Sua mais perfeita encarnação são as formigas, pois, é como ele as apresenta, «se elas não foram, a Bahia se poderá chamar outra terra da promissão»:[10]

Muito havia que dizer das formigas do Brasil, o que se deixa de fazer tão copiosamente como se poderá fazer, por se escusar prolixidade; mas diremos em breve de algumas, começando nas que mais danos fazem na terra, a que o gentio chama ussaúba, que é a praga do Brasil, as quais são como as grandes de Portugal, mas mordem muito e onde chegam destroem as roças de mandioca, as hortas de árvores da Espanha, as laranjeiras, romeiras e parreiras. Se estas formigas não foram, houvera na Bahia muitas vinhas e uvas de Portugal; as quais formigas vêm de muito longe de noite buscar uma roça de mandioca, e trilham o caminho por onde passam, como se fosse gente por ele muitos dias, e não salteiam senão de noite; e por atalharem a não comerem as árvores a que fazem nojo, põem-lhe um cesto de barro ao redor do pé, cheio de água, e se de dia lhe secou a água, ou lhe caiu uma palha de noite que a atravesse, trazem tais espias que são logo disso avisadas; e passa logo por aquela palha tamanha multidão delas que antes que seja manhã, lhe dão com toda a folha no chão; e se as roças e árvores estão cheias de mato de redor, não lhes fazem mal, mas tanto que as vêem limpas, como que entende que tem gosto a gente disto, saltam nelas de noite, e dão-lhe com a folha no chão, para a levarem para os formigueiros, e não há dúvida senão que trazem espias pelo campo, que levam aviso aos formigueiros, porque se viu muitas vezes irem três ou quatro formigas para os formigueiros, e encontrarem outras no caminho e virarem com elas, e tornarem todas carregadas, e entrarem assim no formigueiro, e saírem-se logo dele infinidade delas a buscarem de comer à roça, onde foram às primeiras; e têm tantos ardis que fazem espanto. E como se destas formigas não diz o muito que delas há que dizer, é melhor não dizer mais senão que se elas não foram que o despovoará muita parte da Espanha para irem povoar o Brasil; pois se dá nele tudo o que se pode desejar, o que esta maldição impede, de maneira que tira o gosto aos homens de plantarem senão aquilo sem o que não podem viver na terra.[11]

Embora longa, a citação é necessária por vários motivos. Inicialmente, ela é importante para que se possa observar de modo mais detido a escritura de Soares de Sousa. Chamou-se há pouco atenção para o efeito provocado pelo deslumbramento ante o encanto de maravilhas, que parece levar a um embotamento da linguagem, quando se passa a dizer o mesmo com o mesmo. Agora tem-se exatamente o oposto. A descrição é tão minuciosa que faz o leitor confundir-se, duvidando se está ante um livro ou uma tela, posto que, ao invés de palavras, semelha ter em sua frente uma elaborada sucessão de imagens, tal é a dimensão de visualidade imprimida ao texto, circunscrito - é bom ressaltar - ao essencial, como se diz tanto na sua abertura como no fechamento.[12]

Mais não fosse para associar a formiga de Soares de Sousa à presença do mal, bastava o fato de sabê-la animal noturno, que age ao arrepio da luz, como costumam fazer todos os seus inimigos. Agindo em meio às sombras, como se estivera em plena claridade, ela busca desfazer o tapete fiado pelos deslumbrantes matizes da luminosidade, que faz a parreira substituir o sucessivo pelo simultâneo e a laranjeira operar a inversão do azedo em sabor agradável. Não é por outra razão que tais árvores serão de novo chamadas ao centro do texto, agora para mostrarem-se objeto de desejo do mal. Verdadeiros prodígios, são o alvo perfeito para as artimanhas das - para dizer com Bocage - «cortesãs da escuridade».

E artimanhas, como bem se pode ver no texto, é o que não lhes falta. Soares de Sousa costuma utilizar imagens de caráter antropomórfico em relação à natureza, como, por exemplo, atribuir à Bahia o lugar de coração do Brasil, imagem que ele explora com ardor. Tal procedimento pode ser muito melhor observado aqui. A impressão que se tem, aliás, é a de que se estar a falar de gente e não de bicho, tal a sutileza (*ardil* é a palavra utilizada no texto) e organização empregados nas ações praticadas pelos bichinhos, que parecem divertir-se com o desgosto dos humanos ante o resultado de seu trabalho devastador. Práticas ardilosas operadas com tanto requinte são mais apropriadas a gente que a bicho. A não ser que se trate de mais um dos muitos e diferentes disfarces do grande inimigo, de quem não se declina o nome, mas que pode ser entrevisto na recorrência à terminologia bíblica empregada para definir o pequeno e terrível monstro, ora taxado de «praga», ora, de «maldição». Como quer que seja, com inteligência semelhante a do homem, esse inimigo noturno labora a serviço da destruição.

Todavia, aos bichos malditos, que trafegam no mundo das sombras quais vampiros dos vegetais, a marcar a presença ameaçadora da escassez, a Bahia tem a opô-los um outro e muito estranho bicho, cuja descrição faz de Soares de Sousa uma espécie de pioneiro do realismo mágico, se assim se pode dizer, dado o caráter fantástico que o texto assume:

Também se criam outros bichos na Bahia mui estranhos, a que os índios chamam buijeja, que são do tamanho de uma lagarta de couve, o qual é muito resplandecente, em tanto que estando de noite em qualquer casa, ou lugar fora dela, parece uma candeia acesa, e quando anda é ainda mais resplandecente, e se o fazem em pedaços, se torna logo a juntar e andar como dantes; e sobre acinte se viu por vezes em diferentes partes cortar-se um destes bichos com uma faca em muitos pedaços, e se tornarem logo a juntar; e depois o embrulharam num papel durante oito dias, e cada dia o espedaçavam em migalhas, e tornava-se logo a juntar e reviver, até que enfadava, e o largavam.[13]

Não há muito, pois, que temer a presença daquela maldição. Contra ela pode-se opor a resplandecência do buijeja, que não só a tudo ilumina, como, tal qual uma fênix à moda baiana, garante *ad aeternum* a presença da luz, uma vez que tem a espantosa capacidade de vencer o maior e mais definitivo de todos os inimigos, a morte, cujo prêmio pelo esforço de destrui-lo é tão somente o tédio, resultante da completa inutilidade de seu trabalho. O buijeja é assim o bicho-símbolo da Bahia, terra iluminada, a desdenhar das ameaças da morte.

Vistas bem as coisas, afinal, aquela maldição - já nem tão maldita assim, prova-o o buijeja - é mesmo uma necessidade:

Como não há ouro sem fezes, nem tudo é a vontade dos homens, ordenou Deus que entre tantas coisas proveitosas para o serviço dele, como fez na Bahia, houvesse algumas imundícias que os enfadassem muito, para que não cuidassem que estavam em outro paraíso terreal.[14]

Não se deve, portanto, atribuir a existência desses (melhor chamá-los assim) inconvenientes a uma peculiaridade imanente à própria terra, defeito ou falha na sua constituição. Eles existem menos como uma mácula da terra do que por vontade expressa de Deus, para lembrar ao homem de seu erro original, que o obrigou ao enfado a partir da sua desobediência. É com enfado, isto é, com trabalho árduo, que conviverá com as «imundícias» - formigas, lagartas, aranhas – , maneira escolhida por Deus para fazê-lo saber-se inserido no mundo real, tão somente pálida imagem daquele outro. Sem elas, sem tais «imundícias», estar-se-ia de novo no jardim das delícias – para o qual, Soares de Sousa bem o sabia, já não havia caminho de volta.

Referências Bibliográficas

1. Primária

SOARES de SOUSA, Gabriel, *Tratado descritivo do Brasil em 1587,* São Paulo, Companhia Editora Nacional, col. Brasiliana, vol. 117, 1851/1987 [15](Edição castigada pelo estudo e exame de muitos códices manuscritos existentes no Brasil, em Portugal, na Espanha e França, e acrescentada de alguns comentários por Francisco Adolfo de Varnhagen.).

2. Secundária

AFFERGAN, Francis, *Exotisme et alterité,* Paris, PUF, l987.

BOSI, Alfredo, *Dialética da colonização,* São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

BOXER, C. R., *O império marítimo português,* Lisboa, Edições 70, 1992.

DELUMEAU, Jean, *A civilização do Renascimento,* Lisboa, Estampa, 1984.

GIUCCI, Guillermo, *Viajantes do maravilhoso,* São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

GODINHO, Vitorino Magalhães, *Mito e mercadoria, utopia e prática de navegar - séculos XIII/XVIII*, Lisboa, Difel, 1990.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de, *Visão do paraíso*, São Paulo, Brasiliense. 1992, 5ª ed.

LIMA, Francisco Ferreira de, *O Outro livro das maravilhas – a* ***Peregrinação*** *de Fernão Mendes Pinto,* Rio de Janeiro - Salvador, Relume Dumará - Funceb, 1998.

MOISÉS, Massaud, *História da literatura brasileira,* São Paulo, Cultrix, 1985.

NOVAIS, Adauto (Org.), *A descoberta do homem e do mundo,* São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

Notas

1. O título *Tratado Descritivo do Brasil em 1587* foi dado ao texto de Soares de Sousa por Francisco Adolfo de Varnhagen, em meados do século XIX, após minuciosa pesquisa, com a qual dirimiu em caráter definitivo o problema de sua autoria. Sua edição é ainda hoje a mais importante de quantas já se fizeram.

2. Soares de Sousa, 1987, p.127.

3. Soares de Sousa, 1987, p. 166.

4. Soares de Sousa, 1987, p. 133.

5. Soares de Sousa, 1987, p. 133.

6. O *moio* era uma medida que equivalia a 60 alqueires; 01 alqueire equivalia a cerca de 14 litros.

7. Soares de Sousa, 1987, p.154.

8. Soares de Sousa, 1987, p. 167.

9. Affergan, 1987.

10. Soares de Sousa, 1987, p. 268.

11. Soares de Sousa, 1987, p. 269.

12. É de enorme repercussão no imaginário brasileiro o capítulo de Soares de Sousa sobre as formigas. A idéia de que o *Brasil acaba com a saúva ou a saúva acaba com o Brasil*, que deita ali suas raízes, foi explorada por Lima Barreto, Monteiro Lobato e Mário de Andrade, para ficar com alguns. Depois, de tão explorado acabou tornando-se lugar-comum.

13. Soares de Sousa, 1987, p.267.

14. Soares de Sousa, 1987, p.265.

15. A primeira data refere-se àquela da primeira edição; a segunda, à da edição consultada.

Pensando as margens: reflexões em torno da produção em prosa de Hilda Hilst nos anos 70 e 80.

Claudio Carvalho
Doutorando em Literatura Brasileira
UFRJ

A presente comunicação está relacionada com os estudos que venho desenvolvendo para elaboração de minha tese de doutorado em Literatura Brasileira pela UFRJ, sob orientação do Professor Alcmeno Bastos. Integram o *corpus* de minha tese obras de dois escritores brasileiros contemporâneos tão talentosos e expressivos quanto pouco canônicos: Caio Fernando Abreu (falecido em 1996, levado pela AIDS) e Hilda Hislt (vivíssima, mas, segundo recentes declarações, não mais disposta a produzir novas obras literárias).

Além da amizade e da admiração mútua que os uniu e mesmo de certo diálogo intertextual, o que me levou a aproximar os dois empreendimentos literários foi o fato de julgá-los expressivos índices de determinada tendência estética e filosófica presente em certo discurso ficcional brasileiro contemporâneo.

Tal discurso expressa o surgimento – ou ressurgimento, pois nada existe sob o sol que não tenha nascido de uma matriz ancestral qualquer – de uma nova forma de encarar a realidade.

Poderíamos resumir o que estamos chamando de nova perspectiva da realidade através de três adjetivações. Trata-se de um novo paradigma **holístico** (em resposta às limitações da ciência mecanicista, baseada no paradigma cartesiano-newtoniano); além de holístico, **ecológico** (em resposta ao modelo tecnológico e industrial derivado da perspectiva científica acima mencionada) e também **feminista** e **multiculturalista** (em resposta ao modelo patriarcal, etnocêntrico, com seu raciocínio binário e seu controle sobre o corpo e a consciência das mulheres e outras chamadas minorias através lógica da força ou através da força da lógica).

Tal perspectiva da realidade é um desdobramento dos pontos-de-vista esboçados pela contracultura e por movimentos sociais das chamadas minorias, nos anos 60. Por sua vez, os movimentos sociais do período referido são derivados dos movimentos ideológicos críticos do modelo capitalista, surgidos após a Revolução Industrial.

O objetivo de minha tese será demonstrar como esse novo paradigma aparece em obras literárias brasileiras. Não apenas no plano do enunciado, mas, principalmente, no plano da enunciação. Julgo que as obras de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst sejam um vasto território de pesquisa.

O objetivo da presente comunicação será – além de possibilitar uma rápida visão de conjunto do empreendimento artístico de Hilda Hilst – destacar como o novo paradigma aparece, especialmente no plano da enunciação, em algumas obras escolhidas de Hilda Hilst. Infelizmente, devido ao tempo limitado, será possível apenas argumentar e não demonstrar – através da leitura de textos da autora – o ponto de vista apresentado.

Em seus quase cinqüenta anos de atividade literária, Hilda Hilst escreveu poesia, ficção, teatro, crônica. Entre 1950 e 1967, publicou somente poesia. À partir de 1970, sem deixar de publicar em verso, começou a aparecer também sua produção "em linha reta". Houve, entretanto, uma etapa de transição, entre 1967 e 1969, em que Hilda Hilst escreveu oito peças para teatro. As peças, infelizmente, continuam inéditas, apesar de uma delas, *O verdugo* (1969) ter obtido o Prêmio Anchieta. A única obra de Hilda Hilst levada a palco por um elenco de profissionais foi, recentemente, uma adaptação de seu polêmico *O caderno rosa de Lori Lamby*.

Antes de nos determos na prosa de ficção de Hilda Hilst, tema da presente comunicação, é preciso afirmar: é apenas por conveniência didática que podemos chamar os textos de Hilda Hilst de *prosa*. Uma das características do empreendimento artístico de Hilda Hilst é a fusão de gêneros e o uso de recursos estéticos os mais variados. Chega a surpreender que obras permeadas de recursos tão heterogêneos consigam ser tão orgânicas e homogêneas, ao menos, em sua grande maioria. De fato, este é um dos mistérios de Hilda Hilst: como ela consegue fundir, em um mesmo texto, recursos estéticos da prosa, da poesia, do drama e, ao mesmo tempo, obter um resultado literário de uma densidade poética e ideológica e uma articulação interna incontestáveis?

Resistindo à especialização imposta pelo modelo taxonômico do pensamento ontológico ocidental, as obras de Hilda Hilst não podem ser facilmente classificadas em gênero literário algum. O compromisso com um intencional hibridismo, com uma espécie de *bricolage* característica do pensamento selvagem parece ser a proposta formal do exercício literário em questão. Revela, no plano da enunciação, um rompimento com a divisão entre os gêneros literários, estabelecida pelo discurso canônico da ontologia ocidental e

fundamentada por uma perspectiva dialética binária. Para Hegel, por exemplo, o gênero épico-narrativo é o mais objetivo. Ele se contrapõe, dialeticamente, a antítese subjetiva do gênero lírico, sendo o dramático a síntese, visto reunir a objetividade épica e a subjetividade lírica. Desfeitas as ilusões metafísicas causadas pela dicotomia binária entre sujeito e objeto, o fundamento teórico da distinção idealista entre os gêneros parece não ter mais qualquer espécie de justificativa.

No texto de Hilda Hilst todos os gêneros narrativos se fundem. Tal característica revela o caráter de ruptura do texto de Hilda Hilst com relação ao modelo discursivo canônico. Porém, de forma diversa das experiências das vanguardas do início do século, Hilda Hilst não parece desejar empreender qualquer exercício estético meramente cerebral ao realizar tal aproximação entre os gêneros.

Apesar do título da presente comunicação destacar que farei reflexões sobre a produção em prosa de Hilda Hilst entre os anos 70 e 80, julguei conveniente restringir minhas referências diretas a duas obras escritas na década de 80: *A obscena Senhora* (1982) e *Com meus olhos de cão* (1986). De um modo geral, obras anteriores – como *Fluxo-floema* (1970) e *Qadós* (1973) – possuem características gerais muito semelhantes as que serão destacadas. Mesmo a suposta virada em direção à literatura pornográfica (com a trilogia *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio/textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991) me parece uma mudança apenas aparente. A ironia diante das mazelas do mercado editorial e do gosto duvidoso do público (marca fundamental dos textos ditos pornográficos de Hilda Hilst) já aparece esboçada em passagens de *Fluxo-floema* (seu primeiro livro em prosa). O humor escatológico e o erotismo estão presentes – em maior ou menor grau – em todos os seus textos. Assim como temas presentes em todas as suas obras não deixam de aparecer na trilogia de textos ditos pornográficos: a preocupação com a morte, com as hipocrisias sociais, com os limites do conhecimento humano da realidade, com Deus – além do já destacado aspecto formal de sua narrativa descontinua até quase a esquizofrenia.

Além do desrespeito à divisão canônica entre os gêneros literários, escolhi destacar dois outros aspectos em que os textos mencionados se afastam do modelo cultural hegemônico no Ocidente: sua forma narrativa não linear e o descentramento de seus personagens (que nunca são personalidades monolíticas e sim sujeitos em crise).

Para desenvolver a argumentação segundo a qual a não linearidade e o descentramento dos personagens expressam uma ruptura com o modelo cultural ocidental hegemônico será preciso revelar que o novo paradigma anteriormente sugerido (holístico, ecológico e feminista-multiculturalista) também tem, no Ocidente, raízes ancestrais. Desde, pelo menos, Heráclito de Éfeso que o Ocidente desfruta de uma tradição artística e filosófica que busca pensar o **devir** e não definir o **ser**. Ocorre que a tradição ontológica platônica se impôs como modelo aparentemente único do pensamento ocidental e com ela as oposições binárias de uma dialética finalista, uma metafísica desumana em marcha para o Absoluta, uma perspectiva linear da história, a valorização de uma saber racionalizado e matemático e a desvalorização da arte como instância complexa de percepção do real (ficando reservado para a arte o papel de mero objeto de fruição estética).

A narrativa de eventos sucessivos, a trama de peripécias externas, típica do discurso romanesco hegemônico no Ocidente, até, pelo menos, o final do século passado, é a versão literária da metafísica marcha para o Absoluto das perspectivas filosóficas derivadas do aristocrático, escravista e patriarcal Platão. É uma espécie de interferência da ontologia finalista sobre a arte essencialmente hermenêutica e dramática da criação ficcional. A narrativa de peripécias tem uma estrutura mecânica. É uma espécie de instrumento intelectual elaborado com o fim de entreter, converter, convencer...

Ao optar por uma articulação da narrativa que a tudo torna presente, apresentando uma visão não linear do tempo, sem a preocupação de **contar** (atenção para o aspecto matemático do termo) uma fábula qualquer, Hilda Hilst está rompendo com a estrutura discursiva típica do patriarcado, com sua tendência a instrumentalizar a realidade, mais do que compreendê-la.

O tempo das narrativas de Hilda Hilst não é linear porque é o tempo do espaço anímico e não um tempo exterior, passível de ser medido e controlado. Esse espaço anímico, entretanto, não deve ser confundido com qualquer espécie de subjetividade. E aqui entramos no tema do **descentramento do sujeito**.

Uma das características, destacadas por Linda Hutchen, do pós-moderno é o descentramento do sujeito. No campo literário, personagens marcadas pela subjetividade quase imperial do **cogito** cartesiano dão lugar a uma multiplicidade de vozes que, entretanto, podem partir do interior de uma mesma personagem. Trata-se de uma espécie de polifonia ainda mais radical do que a normalmente compreendida através dos desdobramentos do pensamento de Bakthin. Não são várias vozes **de fora** que se articulam numa narrativa complexa. O pensamento estético pós-moderno parece ter compreendido que somos múltiplos desde o mais recôndito interior.

Hilda Hilst parece ter desenvolvido uma espécie de gênero literário desdobrado do *drama estático* de Fernando Pessoa. Em *Com meus olhos de cão* e *A obscena Senhora D.*, por exemplo, seja qual for o sujeito gramatical da enunciação, a impressão que se tem é que o foco de onde partem os discursos é sempre a

alma conturbada dos dois narradores protagonistas. Entretanto, variados personagens exercem diretamente a fala, sem qualquer indicação convencional, como *aspas* e *travessões*.

Assim são as primeiras falas de *A obscena Senhora D.* :

> *Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome, nem porisso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D., eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu a procura de luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas.*

Tanto quanto em *Com meus olhos de cão*, assim como em outros textos, o **descentramento do sujeito** é o ponto de partida para o que será narrado. Para dar lugar às várias vozes, de diferentes tempos e espaços, a narradora se despe de toda e qualquer identidade. Nos faz lembrar o trecho inicial de *Tabacaria*, de Fernando Pessoa: *"Não sou nada./ Nunca serei nada./ Não posso querer ser nada./ À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo."*

É a *cegueira silenciosa* da narradora (pitonisa, Tirésias) que permite espaço para a *procura das coisas*, para as iluminações do **devir**. Sendo nada, ela é canal para as várias vozes presentes no drama anímico. Tal procedimento lembra também a técnica do *defunto autor* de Machado de Assis. O narrador perde substância para ser o vazio onde se deslocam personagens livres da autoridade e da lógica implacável do narrador externo onisciente realista. Livres ainda da subjetividade romântica da simples narrativa confessional em primeira pessoa.

Com meus olhos de cão é também a descrição de uma travessia em busca de luz. Vencendo obstáculos, conveniências sociais, atravessando – como a grande maioria dos personagens de Hilda Hilst – o arriscado território da loucura, o matemático afogado em números, Amós Kéres, busca recuperar algo perdido em sua infância: seus **olhos de cão**, sua capacidade de sentir compaixão (não no sentido cristão de piedade, mas no sentido de **sentir junto**, de ver com os olhos do outro, na dor e na alegria. Capacidade perdida por nosso civilização logocêntrica, onde o fato de eu estar certo deve implicar no fato do Outro estar errado. Na alma enlouquecida de números de Amós Kéres desperta a imperiosa necessidade da palavra. Mas não de qualquer palavra. Não palavras oriundas do modelo hipotético e dedutivo de nossa civilização. O caráter metanarrativo dos textos de Hilda Hilst deve ser aqui destacado. O contraste números versus palavras aqui estabelecido está relacionado com a recuperação da natureza cognitiva do empreendimento literário. O exercício de dizer hemorragicamente, para usar uma expressão do matemático Amós Kéres, não se limita a mero entretenimento. A literatura – a poesia expulsa da República platônica – é um fundamental exercício de compreensão do **devir** e de expressão da **alteridade**. Ao buscar dizer de forma imediata – sem se preocupar em **contar** uma história ou apreender a universalidade de determinado fenômeno, sem tentar provar ou deduzir coisa alguma – o fazer literário, como o de Hilda Hilst, destaca-se como uma forma privilegiada de comunicar ao mundo não a Verdade, como norma, mas aquilo que provisoriamente podemos compreender, como experiência existencial concreta.

Bibliografia

BAKTHIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. São Paulo: Hucitec-UNESP, 3 ed. , 1993.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski.* Rio de janeiro : Forense Universitária, 1981.

CAPRA, Fritjop. *O ponto de mutação.* São Paulo : Cultrix, 1986.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber.* Petrópoles : Vozes, 1972.

HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby.* São Paulo : Massao Ohno, 1990.

_____. *Com meu olhos de cão e outras novelas*. São Paulo : Brasiliense, 1986.

_____. *Conto d'escárnio/textos grotescos.* São Paulo : Siciliano, 1990.

_____. *Fluxo-floema*. São Paulo : Perspectiva, 1870.

_____. *A obscena Senhora D.* São Paulo : Massao Ohno, 1982.

_____. *Qadós.* São Paulo : Edart, 1973.

_____. *Cartas de um sedutor.* São Paulo : Paulicéia, 1991.

HUTCHEN, Linda. *Poética do pós-modernismo* : história, teoria e ficção. Rio de Janeiro : Imago, 1991.

PLATÃO. *A república*. Rio de Janeiro : Bertrand, 1996.

PESSOA, Fernando. *O Marinheiro* : drama estático em um quadro. Porto : Arte e Cultura, s/d.

_____. *Poesias de Álvaro de Campos.* Lisboa : Edições Ática, 1964.

Pessoa em Murilo Mendes

Francis Paulina Lopes Da Silva *
Universidade Federal de Viçosa

Viver é pertencer a outrem.
Fernando Pessoa

Murilo Mendes, poeta mineiro, de Juiz de Fora, tornou a sua poética universal, por sua tendência ecumênica, intensamente crítica e autocrítica, aberta à cultura e à arte de todos os tempos e lugares.

Em poemas de *Tempo Espanhol* e na série de "Grafitos" e "Murilogramas", de *Convergência*, dentre tantas outras obras suas, tem-se uma amostragem do Murilo leitor, um leitor crítico, a reverenciar escritores e artistas representativos da cultura clássica, cujas obras lhe eram bastante familiares, graças às constantes pesquisas e ao apurado gosto estético do poeta.

O que torna singulares estes poemas de Murilo é a sua admirável capacidade de captar dos autores, com aguçada sensibilidade, a essência da obra e da arte de cada um. Murilo apreende-lhes o estilo, a temática, o pensamento, as paixões, e sua pena crítica no-los transmite em versos breves, substantivos, em cuja cadência e ritmo envolventes consegue metamorfosear-se, recriando a escritura alheia segundo a sua maneira de "ler" a arte. Trata-se de uma poesia autêntica, pois o autor se deixa contaminar pelos textos de outrem, sem, contudo, perder a originalidade. Ao contrário, esbanja criatividade, a ponto de merecer, em carta de Drummond a seguinte observação:

> A verdade é que as criações (não chamo de experiências, porque V. não experimenta; cria) da *Convergência* são qualquer coisa de fascinante. Lembram-me relâmpagos, aços afiadíssimos retalhando o cerne das coisas e desvendando essências, conexões insuspeitadas, mundos subjacentes. Em suma, poesia atrevidamente nova, pessoal, intransferível. Tem a marca de você, de mais ninguém (Trecho de carta de Carlos Drummond de Andrade a Murilo Mendes, citada em Mendes, 1994, p. 1684).

Drummond, também poeta crítico de extrema sensibilidade, resumiu com exatidão a nova marca muriliana que aqui se pretende evidenciar em um de seus poemas "relâmpagos" intitulados "Murilogramas". Realmente, a "poesia atrevidamente nova, pessoal, intransferível" surge enquanto capaz de captar o "cerne das coisas", enquanto esconde nas entrelinhas, sutilmente, a marca de outrem, sem apagar a própria marca, enquanto viaja na escritura alheia, fazendo, da sua própria uma caixa de ressonâncias, um registro de sua própria vivência cultural.

O próprio poeta, em "Microdefinição do autor", justificaria a sua vasta formação religiosa, artística e mais especificamente, literária e crítica, graças ao seu "apoio ao ecumenismo, e não somente o religioso", e se definiria a si mesmo como um "bêbado de religião, artes, música, mitos" (Mendes, 1994 p. 45-6), partícipe das múltiplas tendências de seu tempo:

> Pertenço à categoria não muito numerosa dos que se interessam igualmente pelo finito e pelo infinito. Atraem-me a variedade das coisas, a migração das idéias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato, a diversidade dos caracteres e temperamentos, as dissonância da história (Mendes, 1994, p. 46).

Essa multiplicidade se reflete nos poemas, expressivos de sua visão crítica. Em versos, Murilo homenageia obras e autores significativos em seu universo cultural, principalmente na música, nas artes plásticas e na poesia.

Em "Mapa" publicado no primeiro livro, *Poemas*, ao avaliar a própria poética, ele já confessava uma tendência ao verso "sempre em transformação" (Mendes, 1994, p. 117). E em seu último livro, *Convergência*, essa "convergência" do poetar crítico se fará exaustivamente, como se observa na série de "grafitos" e "murilogramas". Ao decodificar a arte de outrem, Murilo Mendes deixa transparecer a sua própria reflexão sobre a íntima convivência com a palavra poética.

Nos "Murilogramas", Murilo homenageia vários autores como Bashô, Leopardi, Mallarmé, Baudelaire, Camões, Antero de Quental, Fernando Pessoa, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Gabriela Mistral... Desses poemas-metamorfose, aqui nos interessa um breve percurso pelos versos do "Murilograma a Fernando Pessoa", nos quais se evidencia a leitura muriliana atenta à trajetória e à escritura desse grande poeta português, inventor de uma poesia universal e radical, que impressionara Murilo por sua originalidade e pluralidade.

O poema se faz leitura crítica, em *flashes,* da poética do Pessoa "Guarda Livros do Nada", com quem, ainda no livro de prosa sobre Portugal escrito em 1970, intitulado *Janelas verdes*, Murilo descrevera poeticamente um encontro imaginário, do qual citamos apenas um fragmento:

> Distingo Fernando Pessoa nas arcadas do Terreiro do Paço, aí pelas onze horas da noite. Assemelha-se a qualquer das suas fotografias de homem maduro. Traz um terno cinzento, gravata da mesma cor (a gravata é a única alusão que um poeta pode se conceder à forca); os óculos fora da linha, cabelos sobrando dum chapéu de feltro, prestes a largar, distante dos próprios passos, o ar chateado; certo fantasticando [...] (Mendes, 1994, p. 1443).

Essa descrição inspirada na própria palavra pessoana, como nos versos de Álvaro de Campos, em "Opiário", que Murilo denomina "auto-radiografia" (p. 1443), completa-se com os versos do murilograma ao poeta, no qual se recolhem as múltiplas facetas do poeta português, o eterno *flâneur*, o fingidor, o filósofo, o sonhador, o místico e o cético..., como vemos nestas primeiras estrofes:

> Regressando sempre do não-chegar,
> O gume irônico da palavra
> Pronto a estimular-te o sólito ócio
> De guarda-livros do Nada.
> Não dás o braço a. Dás-te o braço.
>
> Guardas o cansaço de quem palmilhou
> Quilômetros de palavras camufladas
> Em Ode adversativa: a ti adere
> Sob o látego dum céu que não consentes
> Donde se debruçam Parcas eruditas:
> E ainda a contrapelo atinge o cosmo (Mendes, 1994, p. 681).

Esse *flâneur*, "poeta sonambólico" (Pessoa, 1990b, p. 303), segundo Álvaro de Campos, percorre mundos, inquirindo o seu próprio eu profundo e outros eus. Por isso, ele reconheceria, em "Opiário": "Não posso estar em parte alguma. A minha/ Pátria é onde não estou" (p.303). Assim, Murilo também o vê "Regressando sempre do não-chegar", e palmilhando sempre "Quilômetros de palavras camufladas/ Em Ode adversativa", numa poesia hermética, que faz do jogo estético uma fascinante pesquisa poética, psicológica e filosófica, revelada pelo "gume irônico da palavra".

Murilo se deixa fascinar pelo poeta plural, mas solitário, em sua crise de identidade. Pessoa, registrara a sua confissão, em um de seus manuscritos: "Não sei quem sou, que alma tenho" (1990a, p. 81). E por Álvaro de Campos, desabafara em "Opiário: "Não tenho personalidade alguma" (Pessoa, 1990b, p.303). E por isso, o poeta português escolhera se desmembrar, fingir e camuflar-se nos heterônimos e nos versos, buscando transubstanciar em arte o drama do "homem no duro", tornando, enfim, poesia o cerne da vida, do mundo. Vejamos como os versos murilianos resumem a consciência plural de Fernando Pessoa:

> Exerces o fáscino
> De quem autocobaia se desmembra
> a fim de conhecer o homem no duro
> Da matéria escorchada.
> Ninguém alisa teu corpo e teu cabelo (Mendes, 1994, p. 682).

Nos versos seguintes, Murilo lembra o Pessoa nacionalista, o "Emissário de um rei desconhecido", que confessara: "Inconsciente me divido/ Entre mim e a missão que o meu ser tem,/ e a glória do meu Rei dá-me o desdém/ Por este humano povo entre quem lido..." (Pessoa, 1990b, p. 128). O Murilo mineiro e universal recolhe, do sonho sebastianista pesssoano de ver a Pátria restaurada, a constatação dramática de um país sem-povo, desnavegando no Portugal encoberto de seu tempo, sem rei, sem lei, sem paz, sem guerra. Onde "Tudo é incerto e derradeiro./ Tudo é disperso, nada é inteiro", Pessoa ainda vive a utopia, mesmo reconhecendo: "Ó Portugal, hoje és nevoeiro..." e anuncia que "É a Hora!" (p. 89) de despertar.

Vejamos os versos murilianos que lêem o sonho sebastianista, tão obsessivo no autor de *Mensagem*, como uma saída mítica para o quadro desolador de um Portugal sem leme, cujo povo deve esperar no "eterno contingente", voltando o olhar para a invisível força que fez a História de bravura e de conquistas:

> Sebastianista duma outrora gesta, dramaturgo
> Retalhas o não-acontecido que te oprime
> E determina o eterno contingente
> Na área do sem-povo, já que o povo
> Ao Fatum reduzido, desnavega (Murilo, 1994, p. 682).

Também o Murilo expatriado, obcecado pelo sonho fraternitário, de liberdade para todos os povos, muitas vezes, em sua poesia, cantara seus ideais e sua desilusão ante os homens e o mundo em caos. Mas

embora reconhecendo um "Portugal a entristecer –/ Brilho sem luz e seu arder" (Pessoa, 1990b, p. 89), Pessoa vira no mito o "nada que é tudo" (p. 72) e ensinara que o homem atinge a plenitude, não pelo que conquista, mas pela maneira com que aspira e busca realizar seu sonho: "Valeu a pena?/ Tudo vale a pena/ Se a alma não é pequena" (p. 82).

Ainda solidário ao poeta, drama em gente, "Já isento em vida do serviço de viver. Anúmero", Murilo Mendes funde aos seus versos a riqueza do arquivo poético de Fernando Pessoa. Recolhe em frases relâmpago, como "aços afiadíssimos retalhando o cerne das coisas e desvendando essências, conexões insuspeitadas, mundos subjacentes" (Mendes, 1994, p. 1684), como tão bem lhe definira em carta o amigo Drummond. E esse metamorfosear-se na palavra pessoana para adentrar-se em sua poética e em seu mistério já é um confrontar-se com o outro, o mestre, tão diverso dele:

> Por sono sustentado e aspirina,
> Sofista manténs a música que não tens
> Entre dez dedos dividida. Morse transmitindo o não do sim,
> Já isento em vida do serviço de viver. Anúmero.
>
> Quanto a mim, adverso ao Nada, teu ímã,
> Eis-me andando nas ruas do gerúndio.
> Ensaio o movimento, vôo portátil.
> Devolvo-te grato o que não me deste,
> Admiro-te por não dever te admirar,
> Na linha da atração reversível dos contrários
> Contrapassantes.
> Roma 1964 (Mendes, 1994, p. 682)

Nesse diálogo intertextual, em linguagem enxuta e depurada, como que numa técnica da montagem, embora fascinado pela genialidade do bardo português, e enriquecido pela grandeza de sua poética, ao confessar: "Devolvo-te grato o que não me deste, / Admiro-te por não dever te admirar", reconhece-se outro, diferente, contrário.

Na verdade, tanto em Pessoa, quanto em Murilo, é constante a experiência da pluralidade. Entretanto, "Na linha da atração reversível dos contrários/ Contrapassantes", essa ânsia de ser múltiplo se realiza poética e existencialmente de maneira adversa.

Em Fernando Pessoa há uma evidente fragmentação do ser, do homem e do poeta, sempre atraído pela sensação do Nada, da perda, do vazio, do tédio. Assim, o poeta confessa: "Não sou nesta vida nem eu nem ninguém,/ Vou sem ser nem prazo...", ou "[...] sou o deportado e a ilha" (Pessoa, 1990b, p. 512). Ou ainda, revela-se o outro, fragmentado, em sua intransitividade: "Meu coração é uma ânfora que cai e que se parte..." (1990a, p. 109).

A experiência da pluralidade em Pessoa fundamenta-se em sua crise de identidade: "Não sei quem sou, que alma tenho" (1990a, p. 81). Por isso, ele desabafara em um de seus manuscritos:

> Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas". [...] Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada [?], por uma suma de não-eus sintetizados num eu postiço" (Pessoa, 1990a, p. 81).

Já em Murilo Mendes, a consciência do ser múltiplo, também tão presente em seus versos, traduz a ânsia do poeta por partilhar de todas as vidas, de penetrar fundo nas consciências, de percorrer todas e extrair-lhes, pela poesia, a essência máxima. Assim, já em seu primeiro livro, *Poemas* (1930), "Mapa", traz um esboço de sua trajetória poética, inaugurando no mundo a "Bagunça transcendente", reconhecendo sua vocação poética ecumênica. Vejamos os versos finais desse poema:

> estou no ar,
> na alma dos criminosos, dos amantes desesperados,
> no meu quarto modesto da Praia de Botafogo,
> no pensamento dos homens que movem o mundo,
> nem triste nem alegre, chama com dois olhos andando,
> sempre em transformação (Mendes, 1994, p. 117).

No texto em prosa de *O sinal de Deus*, Murilo ainda se confessa "Universal":

> Minha alma já recebeu o sinal glorioso – por isso mesmo ela se dilata e quer rebentar seus limites. O poeta não se conforma em ser um indivíduo definido, com situação marcada numa classe, numa época, num temperamento. Eu quisera ter nascido desde o princípio dos tempos –

> e ser a soma de todos os corpos e de todas as almas. Eu quisera ser ao mesmo tempo operário e rei, criança, patriarca, profeta e missionário, assumir todos os aspectos da vida, desde a extrema humildade até a majestade máxima – e transformar o ódio em amor, o mal em bem – confundindo-me com a sombra do Ente absoluto (Mendes, 1994, p. 765).

Na vida-poesia de Fernando Pessoa, no drama existencial pesa a sensação de incoerência, hesitação e mudança:

> A constituição do meu espírito é de hesitação e de dúvida. Nada é ou pode ser positivo para mim; todas as coisas oscilam em torno de mim, e, com elas, uma incerteza pra comigo mesmo. Tudo para mim é incoerência e mudança. Tudo é mistério e tudo está cheio de significado. Todas as coisas são "desconhecidas", simbólicas do Desconhecido. Em conseqüência, o horror, o mistério, o medo por demais inteligente (Pessoa, 1990a, p. 38).

Murilo sente-se adverso ao "Nada", ímã existencial de Fernando Pessoa. Em sua visão religiosa-cristã, a poesia muriliana constrói-se sempre em direção ao Tudo, ao transcendente, e, embora acolha o drama ontológico com a mesma sensibilidade e intensidade, o poeta mineiro ensaia seu "vôo portátil"...

Murilo relê à sua maneira a poética pessoana, confessa a profunda simpatia e admiração pelo poeta português, e o reconhecimento de sua obra singular. Ambos, leitores vorazes do novo e da tradição, e grandes pesquisadores da cultura, a ponto de ultrapassarem as fronteiras de seu país e construírem uma poesia autônoma e genial, no "Murilograma a Fernando Pessoa", fundem-se ao se confrontarem harmonicamente.

Nota

* Professora Adjunta do Departamento de Letras e Artes da Universidade Federal de Viçosa, MG, Brasil, Doutora em Teoria Literária pela UFRJ.

Referências bibliográficas

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Org. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990a.

_____. *Obra poética*. Org. Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990b.

Portugal, nação melancólica:
Bocage interpretado por Álvares de Azevedo

Jaime Ginzburg
Universidade Federal de Santa Maria

A identificação da presença de melancolia na lírica de Álvares de Azevedo é antiga e remonta a Machado de Assis, em seu comentário sobre a *Lira dos vinte anos* de 1866.

> A melancolia de Azevedo era sincera. Se excetuarmos as poesias e os poemas humorísticos, o autor da Lira dos vinte anos raras vezes escreve uma página que não denuncie a inspiração melancólica, uma saudade indefinida, uma vaga aspiração. Os belos versos que deixou impressionam profundamente; "Virgem morta", "À minha mãe", "Saudades", são completas neste gênero. (...) Que poesia e que sentimento nessas melancólicas estrofes!"[1]

O adjetivo "sincera" aponta para uma conexão profunda entre os sujeitos líricos criados pelo poeta e sua própria condição pessoal. A idéia de uma "essência melancólica" do autor foi sugerida por Joaquim Norberto de Sousa e Silva e Brito Broca. Comentando sua formação, Norberto afirma que Azevedo "tornou-se melancólico na mocidade", atingido pela solidão.[2] Embora reconheça seus momentos de "expansividade", Broca afirma que em suas cartas há uma "profunda melancolia"[3], e comenta, a respeito do modo de representação do espaço em *Macário*, que "a melancolia de Álvares de Azevedo, projetando-se na paisagem, tornava tudo cinzento e lúgubre".[4]

Para Sílvio Romero, em Azevedo havia uma "melancolia inata".[5] Em sua *História da literatura brasileira*, define o poeta como "um melancólico (...) que enfermou o espírito", e propõe que a origem de sua melancolia não está em "injustiças sofridas" ou "traição de amantes nem de amigos", mas essencialmente na "vacilação de suas idéias".[6]

Ronald de Carvalho vê Azevedo como expressão exemplar do "mal do século", e assinala a presença da melancolia na *Lira dos vinte anos.*[7] Entre os críticos de Azevedo, Antonio Candido se destaca pela constância com que reconheceu a presença da melancolia em sua produção. Ele a aponta genericamente,[8] e destaca o traço em alguns poemas - *Idéias íntimas,*[9] *Lembrança de morrer*[10] - e na *Noite na taverna*.[11]

Em *Retrato do Brasil - ensaio sobre a tristeza brasileira*, de Paulo Prado, além de referências à melancolia no romantismo brasileiro, a Álvares de Azevedo e à *Noite na taverna,* é apresentada a interpretação de que existiria uma homologia entre a poética do período e a situação do país, agredido por uma história de valores degradados - "melancolia do povo, melancolia dos poetas".[12] Parte do raciocínio foi reelaborada por Jamil Haddad, que situa Azevedo numa São Paulo melancólica.[13]

Enquanto, por um lado, em Carvalho, a presença da melancolia em Azevedo serve como argumento para integrá-lo aos moldes da literatura européia, por outro, em Prado e Haddad, ela manifesta um mal-estar da sociedade brasileira. A interpretação desse tópico não é o único aspecto em que a crítica se divide com relação à *brasilidade* de Álvares de Azevedo. Encontramos a compreensão de que "sua poesia não revela nenhuma impregnação afetiva e enfática da realidade nacional ou do momento histórico em que surgiu. Esporádicas ou meramente circunstanciais as manifestações do instinto de nacionalidade que o arrebataram momentaneamente do subjetivismo lírico em que encontrava o clima ideal".[14] Manoel Bonfim, por sua vez, observa um vínculo profundo entre a produção de Azevedo e a "alma do Brasil".[15] Em uma de suas frases, além de defender o poeta, traça uma conexão profunda entre ele e o país: "Os próprios exageros e erros de ingenuidade, o Brasil reconhecerá como caracteres seus".[16] Em um caminho diferente do trilhado por Paulo Prado, Bonfim também pretende ver em Azevedo marcas essenciais da nação.

Alguns estudos comparatistas levam a crer que, embora suscetível a influências, e interessado em modelos europeus, Azevedo não se comportava como reprodutor passivo. Tanto Maria Alice de Oliveira Faria, discutindo as relações do poeta brasileiro com Musset, como Onédia Célia Barboza, avaliando a leitura de Byron feita por Azevedo, apontam para a idéia de que este tinha uma elaboração com características próprias de idéias, temas e imagens extraídos dos autores europeus. No primeiro caso, por exemplo, a autora explica que as representações da sexualidade, em Musset, têm traços realistas, ao passo que em Azevedo têm acento onírico. O estudo de Barboza revela que Azevedo se propôs a traduzir o poema *Parisina* de Byron e, ao fazê-lo, através da seleção lexical e da disposição das imagens, "tornou-o muito

mais sombrio".[17]

Álvares de Azevedo, ao assimilar propostas desses autores para o interior da cultura brasileira, reforçou ligações entre as idéias estéticas nacionais e estrangeiras. No entanto, além disso, interferiu na dinâmica interna do sistema de idéias do país. O negativismo de Azevedo destoa, de acordo com Dante Moreira Leite, de uma tendência de representação da "grandeza da natureza tropical" no Brasil, levada à condição de estereótipo.[18] Em uma passagem de *Macário*, comentada por Leite,[19] o personagem principal contesta a representação positiva da natureza brasileira, afirmando que "tudo isto é sublime nos livros, mas é soberanamente desagradável na realidade!".[20]

Para aceitar, em termos metodológicos, as idéias de Manoel Bonfim sobre o poeta, seria preciso aceitar a premissa de que exista uma "alma brasileira", homogênea e bem caracterizada, uma unidade que represente a identidade nacional em sua essência, a realidade em seu conjunto. Essa premissa é inviável, e sua fragilidade fica mais exposta diante da importância assumida na produção do país, em vários autores, de um "conceito agonístico de nação", que ressalta tensões e impasses, explicado por Alfredo Bosi.[21]

Dentro dessa linha de raciocínio, para propor uma homologia entre a estética de Azevedo e a realidade brasileira, uma mediação consistente seria um texto de Augusto Meyer, que defende que, no romantismo, "o paradoxo era uma conseqüência inevitável das condições de desterro cultural em que vivíamos". A presença de elementos estrangeiros em nossa literatura foi explicada por ele do seguinte modo.

> "Tudo isto correspondia ao vazio brasileiro, à tenuidade da nossa consciência nacional, sem lastro de tradições sedimentadas, capaz de alimentar a obra literária prescindindo do arrimo de influências peregrinas [em uma terra em que] tudo ainda é conjetural, problemático e conjugado no futuro".[22]

Os trabalhos de Faria e Barboza, ao apresentarem a relação ambivalente de Azevedo com Musset e Byron, respectivamente, expondo que o poeta brasileiro assimilava elementos mas não os reproduzia passivamente, sugerem que o autor, mesmo vinculado aos modelos externos, guardava especificidades. Essa ambivalência estaria relacionada ao "desterro cultural" de que fala Meyer, resultante de contradições políticas e econômicas da sociedade brasileira oitocentista.

Álvares de Azevedo não chegou a formular um conceito bem determinado de nacionalismo, e não pretendeu assumir compromisso nesse sentido. Elaborou uma reflexão, incipiente e metodologicamente imprecisa, a respeito dos critérios de definição de nacionalidade em literatura. Dessa reflexão, cabe resgatar um ponto.

Em uma passagem de *Hispania*, parte de seu estudo *Literatura e civilização em Portugal,* o poeta escreve que acredita em uma necessária integração entre língua e literatura - "sem língua à parte não há literatura à parte".[23] Esse argumento poderia funcionar como premissa da idéia de que as literaturas portuguesa e brasileira constituiriam um único sistema. Não é bem isso o que Azevedo pensa. O curso de seu raciocínio encaminha para dois desdobramentos. O primeiro, polemizar a respeito da "brasilidade" de autores como Santa Rita Durão, Alvarenga, Basílio da Gama e Tomás Antônio Gonzaga. Diz ele: "os heróis do Uraguai e do Caramuru eram portugueses. Não há nada nesses homens que reslumbre brasileirismo".[24]

O conceito de "brasileirismo", estritamente, não está definido. Isso permite a Azevedo um segundo desdobramento: a possibilidade de assimilação para nossa literatura de autores portugueses.

> "(...) por causa de Durão, não podemos chamar Camões nosso; por causa, por causa de quem?... (de Alvarenga?) nos resignarmos a dizer estrangeiro o livro de sonetos de Bocage!"[25]

Nas páginas que dedica a Bocage, Azevedo ressalta, como qualidades, os traços melancólicos do autor. Caracteriza-o como "bem infeliz",[26] solitário, jogado na ausência de luz, "sofrendo da dor no coração",[27] marcado pela saudade,[28] ébrio, incerto, desesperado,[29] dotado de "imaginação ardente",[30] autor de poesia "tão pura em sua melancolia".[31] Ele acredita que em Bocage "traduz-se uma era inteira. É o espelho onde passa com sua flutuação de luz e sombra no roxo crepuscular de uma nação a hora turva em que tudo se agita lugubremente, como por um enterro ou um nascer doloroso (...) Portugal se mergulhara no crepúsculo".[32] A premissa da argumentação de Azevedo consiste em que traços essenciais de um país podem ser encontrados em sua literatura. O mal-estar da civilização portuguesa, suas frustrações, seu "crepúsculo", estariam traduzidos na melancolia de Bocage.

As idéias de Azevedo sugerem que Camões e Bocage mereçam ser reconhecidos como "nossos", isto é, como brasileiros, mais do que Alvarenga ou Durão, e não como "estrangeiros". Seus comentários sobre Camões são mais curtos, e não autorizam especulações tanto quanto as idéias sobre Bocage. Na medida em que a melancolia deste, acentuada insistentemente por Azevedo, traduz o "crepúsculo" português, e se

Bocage não merece ser tratado como "estrangeiro", temos um caminho aberto para a analogia.

Uma das razões de Álvares de Azevedo valorizar tanto esse poeta português está em que nele encontra elementos de seus próprios interesses estéticos, e de sua melancolia. Um desdobramento natural dessas afinidades eletivas estaria em uma expectativa teórica, por parte de Azevedo, de que sua produção traduzisse, de algum modo, a situação brasileira.

Não há dados textuais suficientes para afirmar, com segurança, que Azevedo aplicaria esses pressupostos a si próprio, com uma consciência minuciosa a respeito das implicações estético-políticas de sua produção. Podemos apenas supor, a partir dos comentários sobre literatura portuguesa, que, mesmo não discutindo diretamente, na maioria de seus textos, temas cruciais da época, mesmo passando ao largo de questões como o escravismo e a desigualdade social, acreditava que a melancolia de sua produção, tal como a de Bocage, traduzisse, de algum modo, o mal-estar de sua sociedade.

Seus dualismos estariam, nesse sentido, ligados ao "paradoxo" descrito por Augusto Meyer. Se aceitas essas premissas, a leitura que Azevedo sugeriria de sua própria produção, através de sua compreensão do poeta português, estaria associada a uma idéia cara ao romantismo alemão: o olhar mimetiza o objeto; para apreender uma realidade contraditória, é necessário ter uma atitude de percepção ambivalente.[33] O dualismo e a melancolia de Azevedo seriam, para essa perspectiva de leitura, historicamente motivados.

Notas

1. ASSIS, Machado de. Álvares de Azevedo: Lira dos vinte anos. In: ____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994. p.893-4.

2. SOUSA E SILVA, Joaquim Norberto de. Notícia sobre o autor e suas obras. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obras*. Rio de Janeiro: Garnier, s.d. 6 ed. T.1. p.39.

3. BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*. São Paulo: Polis / INL, 1979. p.118.

4. Idem. p.207.

5. ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. T.3. p.950.

6. Idem, p.952.

7. CARVALHO, Ronald de. Álvares de Azevedo (1831-1852) e a poesia da dúvida. In: ___. *Pequena história da literatura brasileira.* Rio de Janeiro: F. Briguet & Cia, 1955. p.224 e 226.

8. CANDIDO, Antonio. Cavalgada ambígua. In: ___. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1996. p.44. CANDIDO, Antonio. Apresentação. In: AZEVEDO, Álvares de. *Os melhores poemas*. São Paulo: Global, 1994. p.15.

9. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. op.cit. p.190.

10. CANDIDO, Antonio. Apresentação. op.cit. p.14.

11; CANDIDO, Antonio. A educação pela noite. op.cit. p.18.

12. PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil - ensaio sobre a tristeza brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. Conforme, especialmente, páginas 141-3 e 148-50.

13. HADDAD, Jamil Amansur. *Álvares de Azevedo, a maçonaria e a dança*. São Paulo: CEC, 1960. p.79-80.

14. GOMES, Eugênio. O individualismo romântico. In: COUTINHO, Afrânio, org. A literatura no Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986. v.3. p.746. Conforme também TORRES, Alexandre Pinheiro. Álvares de Azevedo. In: ____, org. *Antologia da poesia brasileira: do Padre Anchieta a João Cabral de Melo Neto*. Porto: Chardron, Lello e Irmão, 1984. v.1. p.921-2.

15. BONFIM, Manoel. Álvares de Azevedo. In: ___. *O Brasil-Nação: realidade da soberania brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p.309.

16. Idem, p.304. A argumentação de Bonfim não desenvolve este ponto específico, de modo que os termos da homologia não ficam conceitualmente determinados.

17. Conforme FARIA, Maria Alice de Oliveira. *Astarte e a espiral.* São Paulo: CEC, 1970. Em especial, por exemplo, p.150. BARBOZA, Onédia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil: traduções*. São Paulo: Ática, 1974. p.161-3.

18. LEITE, Dante Moreira. Romantismo: a independência e a formação de uma imagem positiva do Brasil e dos brasileiros. In: ____. *O caráter nacional brasileiro.* São Paulo: Pioneira, 1983. p.181.

19. Idem, p.182.

20. AZEVEDO, Álvares de. *Obras Completas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942. v.2. p.66.

21. BOSI, Alfredo. O nacional e suas faces. In: V.V.A.A. *Eurípedes Simões de Paula: in memoriam*. São Paulo: FFLCH-USP, 1983. Em especial, p.41 e 44.

22. MEYER, Augusto. Nota preliminar. In: ALENCAR, José de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. v.2. p.22-4.

23. AZEVEDO, Álvares de. *Obras completas*. op.cit. V.2. p. 339.

24. Idem, p.341.

25. Idem, p.340.

26. Idem, p.385.

27. Idem, p.377.

28. Idem, p.383.

29. Idem, p.379.

30. Idem, p.381.

31. Idem, p.382.

32. Idem, p.387.

33. Conforme a teoria da ironia exposta em WELLEK, René. *História da crítica moderna*. São Paulo: EDUSP/Herder, 1967. v.2. p.13.

Que bandeira é essa ? um eixo de leitura de
***Viva o Povo Brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro**

Magdelaine Ribeiro
Université Michel de Montaigne
Bordeaux 3

Inicialmente é a luz de sua epígrafe que abordaremos o estudo de *Viva o Povo Brasileiro*, essa releitura da história do Brasil que evoca, em quase 600 páginas, mais de três séculos da evolução deste país e particularmente de sua fração baiana :

> O Segredo da Verdade é o seguinte :
> Não existem fatos, só existem histórias.

Reforçando a idéia barthiana de que "o fato tem apenas uma existência lingüística", o narrador nos apresenta várias versões da história do povo brasileiro. Essas diferenças a nível discursivo fraturam a idéia duma verdade monolítica e a história aparece como uma das modalidades da ficção. Encontramos como pano de fundo as grandes etapas da formação do país, desde a invasão dos Holandeses até os nossos dias : colonização e catequese dos índios, lutas pela independência, império, república e, nos últimos capítulos, Estado Novo e Golpe militar de 1964 com seus efeitos sobre a década seguinte. Mas os principais episódios são apresentados de maneira fragmentária e numerosas disjunções temporais e espaciais, salientadas por subtítulos – em média três por capítulo - dão ao conjunto, conforme a expressão de Maximilien Laroche,[1] "o aspecto de um *script* de novela histórica". Assim, por exemplo, com o segundo capítulo, passamos de "Cachoeira 5 de março de 1826" a "Vera Cruz de Itaparica, 20 de dezembro de 1647". A lógica dessa estrutura analéptica e elíptica emerge do confronto entre o título do romance e suas principais linhas de força.

Do título, destacaremos primeiro a injuncão que revela um entusiasmo patriótico encenado várias vezes na obra, quando são evocados episódios que exacerbaram o sentimento nacional : lutas pela independência, nas primeiras páginas, ou guerra do Paraguai, no 14º capítulo. Mas o olhar do narrador é irônico em relação à exaltação dos discursos nacionalistas ou da representação ingênua dos heróis. Fiel à intenção desmistificadora, apontada pela epígrafe, parodia, por exemplo, os discursos que a morte heróica do Alferes Brandão Galvão teria inspirado aos oradores :

> ... quando pormenores de sua fala às gaivotas eram lembrados ao povo pelos declamadores, em alexandrinos sinfônicos, ordens inversas arrebatadoras, proparoxítonas troantes como tonéis martelados, metáforas cujos contornos jamais se dissolviam, adornando o ar de esculturas gelatinosas e frementes.[2] (p 20)

Aliás, o patriotismo é caricaturado na pessoa do patriarca João Popó, protagonista de várias comemorações cívicas, como o revela seu juramento de mandar pelo menos um de seus filhos para o combate, na ocasião da declaração de guerra contra o Paraguai :

> - E isto eu juro sobre a minha honra de cidadão, minha honra de patriota que não cessará jamais de lutar e resistir enquanto houver um paraguaio vivo!... (p 413)

Zé Popó, o filho do patriarca que de fato alistou-se, desmascara na sua volta, durante uma homenagem aos ex-combatentes, a versão heróica dos combates que seu pai quer passar, denunciando os horrores da guerra e confessando seu medo do inimigo. Outras vozes no romance, inclusive a do narrador, organizam a subversão da história oficial dos vencedores ao solapar por sua vez os mecanismos de representação dos heróis, semi-deuses desmistificados e degradados. Esse "canto paralelo" é, etimologicamente, uma "para-ode" uma paródia. O Alferes Brandão Galvão morreu acidentalmente "sem ter feito qualquer coisa de memorável" (p.9), Perilo Ambrósio Góes deve seu título de Barão de Pirapuama ao crime e à usurpação e há dúvidas a respeito do heroísmo do famoso guerreiro, Tenente João das Botas. O título da peça censurada na época da ditadura militar, porque "atentava contra os ideais patrióticos", é bastante significativo : Tenente Botas – Herói ou Mercenário? (p 615).

Um primeiro eixo de leitura do romance gira, portanto, em torno do papel dos heróis na construção da identidade nacional. A Nação aparece aí como um fato discursivo controvertido. Para alguns, sua existência é antes de tudo geográfica e antropológica e é lutando contra o estrangeiro que se forja o sentimento nacional, enquanto para outros, a identidade nacional é indissociável da consciência de pertencer a uma Irmandade, a do Povo Brasileiro que não se reconhece plenamente nessas lutas. Daí a contradição expressada por Maria da Fé quando consultada por Zé Popó a respeito de sua intenção de alistar-se como

Voluntário da Pátria para combater no Paraguai :

> Eu também sinto um arrepio quando se fala no Brasil, quando ouço os hinos e vejo o povo levantar os olhos para a bandeira. Pois não é nossa bandeira e é nossa bandeira. (p.431) grifo nosso.

A construção da Nação e a contradição social são portanto as duas perspectivas que se imbricam e às vezes se confrontam nesse romance polifônico, pois o ator coletivo, evocado pelo título, remete a duas concepções do povo, encarnadas por duas linhagens de personagens, com suas mentalidades e seus discursos respectivos. Além da heterogeneidade da formação cultural brasileira, cujos principais arquétipos raciais se encontram em *Viva o Povo Brasileiro*, é o confronto entre elite e povo – *populus* vs. .*plebs* – que estrutura o conjunto e dá conta da organização dos episódios. Sua distribuição exacerba as contradições.

A elite, representada nos primeiros capítulos pelo Barão de Pirapuama e seus convidados, e depois de sua morte e da apropriação de sua herança, pelo seu guarda-livros e braço direito, Amleto, é branca, de origem portuguesa, ou aspira ao embranquecimento. Amleto, "mulato sarará", de pai inglês e mãe preta, passa cada noite uma camada espessa de caldo de babosa no cabelo e põe uma touca para amaciá-lo. Na quinta geração, um de seus herdeiros, rico banqueiro de São Paulo, contempla com orgulho o retrato desse trisavô:

> ... sisudo, colarinho alto, pescoço empertigado, sobrancelhas cerradas. Branco que parecia leitoso, o cabelo ralo e muito liso escorrendo pelos lados da cabeça, podia perfeitamente ser um inglês, como, aliás, quase era, só faltou nascer na Inglaterra. Traços nórdicos visíveis"... (p 642)

e exclama :

> ... Realmente, estirpe era estirpe, bom sangue era bom sangue, o destino da família tinha que ser aquele, um destino de grandeza, de elite. (p 653)

Notemos que, conforme a evolução da história do país, no decorrer das gerações, os descendentes de Amleto, representantes das "Forças Vivas da Nação", se deslocam do Nordeste – ilha de Itaparica, Bahia – para o Rio, e depois, São Paulo, centro do poder econômico.

O sistema de modelização da cultura dessa elite é profundamente marcado pelo olhar que deita sobre a Europa inicialmente e depois sobre os Estados Unidos. A charge desse *ailleurisme* – anglomania de Amleto por exemplo e, na geração seguinte, francofilia de seu filho Bonifácio Odulfo- é o objeto de vários capítulos. A visita do cônego nas terras do Barão de Pirapuama, para a qual João Ubaldo Ribeiro convoca todos os ingredientes da carnavalização, é bastante significativa a esse respeito. Seu discurso hegemônico estigmatiza o povo, "o populacho", particularmente os pretos, mas também os mestiços, numa acumulação de estereótipos racistas sobre o ethos brasileiro, fundamentados nas teses cientistas dos teóricos europeus.

Convém destacar aqui o papel da língua nesse confronto sócio cultural e ideológico entre o povo e a elite, representado em *Viva O Povo Brasileiro*. Exemplificaremos este ponto com seu papel na trajetória de Amleto. Ilustrando a teoria de Pierre Bourdieu a respeito do mercado lingüístico,[3] podemos afirmar que o primeiro "capital" de Amleto foi lingüístico, como comprova sua primeira aparição no romance :

> Perilo Ambrósio, como sempre acontecia diante de visitas importantes, não gostava muito de que se patenteasse, embora fosse inevitável sua dependência em relação àquele mulato sarará magro e um pouco melhor falante do que seria conveniente... (p 63)

O cônego se admira dessa qualidade raríssima num mestiço

> Já se vê que és versado e no falar não cometes solecismos abusivos, como os que aqui tanto se escutam. (p 66)

mas não admite a "petulância do sarará em querer levantar-se à altura de (sua) sabedoria imensa" e reenvia-lhe sua imagem :

> ...vê-te no espelho, enxerga-te. (p 118)
>
> ... há lugar na terra e no céu para ti. O teu lugar, naturalmente, se bem me entendes, há - ha. (p 120)
>
> ("teu" fica grifado no texto para conotar o desprezo patenteado pelo contexto).

O sujeito do discurso hegemônico precisa, para afirmar-se, silenciar a voz do outro :

> Caluda! Já tive paciência em demasia contigo... (p 66)

Mas a "sabedoria" de Amleto em cavar "com as unhas sua fortuna", o levará por sua vez a assumir o discurso dum sujeito autorizado (capítulo 8) que chegará a lamentar "o tempo perdido com os latinórios, as citações e as palavras decoradas, dura senda que não levava –diz ele- a lugar nenhum..." (p 231). Mas levava sim, pois, a competência lingüística "confere a seus falantes o capital de autoridade que –por sua vez- lhes confere poder para fazer valer o que eles dizem e defendem",[4] como fica patente no dia do batizado de Patrício Macário, na conversa com seus convidados reunidos no seu gabinete. Amleto se revela então como uma entidade superior e transcendente, "um senhor de terras solares" (p 239), um "leão", "um lutador invencível e fortíssimo", "um visionário" também, cujas interpretações da atualidade e do futuro do Brasil deixam seus convivas pasmos de admiração devido a sua capacidade de "inverter a ótica". Na ocasião, Amleto reproduz os estereótipos racistas de que sofrera ainda há pouco e desenvolve o tópico usual nos discursos da elite da época a respeito dos perigos da vadiagem da população de baixo nível.[5]

> Que será aquilo que chamamos de povo ? Seguramente, não é essa massa rude, de iletrados enfermiços, encarquilhados impaludados, mestiços e negros. (p245)

Para Amleto, convertido aos valores da elite, o povo só pode ser representado pela classe dirigente, "única que verdadeiramente faz jus a foros de civilização e cultura nos moldes superiores europeus- pois quem somos nós – acrescenta- senão europeus transplantados ?" (id.).

Frente a essa imagem especular do Europeu em que a elite se reconhece, e às discriminações raciais, econômicas, sociais e lingüísticas de que o povo é vítima, se erige outro discurso, o do Outro – do índio, do preto, do caboclo – que se constrói alhures e, às vezes, contra essa elite. Já não a cultura erudita e exógena, mas a cultura autóctona, feita de "saber intuitivo inscrito nos mitos, nas tradições orais e nos ritos religiosos".[6] Mitos em torno do ancestral Capiroba, reencarnado em várias mulheres de sua linhagem, tradições orais transmitidas por Dadinha- mãe de santo centenária – em seu discurso- testamento, rituais da capoeira do Tuntum ou do terreiro de Rita Popó em Amoreiras, convocação dos orixás para defender os brasileiros durante a batalha de Tuiuti, revelação dos segredos da canastra na casa de farinha. Todo esse referencial mítico e religioso que permite reler com outros olhos a história do Brasil, está distribuído no romance conforme uma estrutura contrapontística que acentua a cisão entre o povo e a elite, pois, - essa é a mensagem de Júlio Dandão aos membros da Irmandade do Povo Brasileiro - :

> O que devia ser não é a mesma coisa para senhores e escravos. Sendo nós outros que não eles, explicou, então o que deve ser para nós não deve ser para eles e assim cabe a nós ser o que achamos que devemos ser, porque somente nós é que pensamos que devemos ser isso que queremos ser. (p 209)

Outra personagem carismática dessa Irmandade é Maria Da Fé. Descendente pelo lado de Dadinha do Caboco Capiroba, fruto do estupro de uma escrava pelo Barão de Pirapuama, essa heroína criará consciência a partir do assassinato de sua mãe. Passará a participar das lutas e a trabalhar constantemente para a "conscientização" dos oprimidos, na pura tradição da Donzela-Guerreira, pesquisada por Walnice Nogueira Galvão[7]

> Ao preto ela ensinou a ter orgulho de ser preto, com todas as coisas da pretidão, do cabelo à fala. Ao índio ela ensinou a mesma coisa. Ao povo a mesma coisa, bem como que o povo é que é dono do Brasil. (p.519)

Merece destaque, nessa mensagem de Da Fé, a reabilitação da fala do povo, pois são inúmeras no romance as marcas de discriminação lingüística : principalmente em relação à fala dos escravos : "essa palra de bichos que não se percebe e não se pode permitir", esses "grunhidos", essa "algaravia néscia e primitiva", essa linguagem tataranhada", essas "falas arrevesadas" se contrapõem à língua dos brancos, "língua cristã", "língua de gente". Uma fórmula do cônego condensa toda a imagem preconceituosa da prática lingüística dos negros por parte da sociedade escravocrata :

> A língua, aviltam-na e degradam-na. (p 124)

A interação social assimétrica entre elite e povo pode ser encarada focalizando a questão da atitude frente à(s)variedade(s) lingüística(s) falada(s) pelo Outro. Há inclusive vários episódios no romance, de perturbação no processo de interação verbal gerada pela incompreensão dessa variedade. Poderíamos citar por exemplo a irritação de Amleto, na hora em que se guarneciam as chalupas da Armação do Bom Jesus, quando não compreende o mestre de terra que "fala na língua dos pretos" (p 101) ou ainda a ocasião em que Nego Leléu, assistindo a um ritual da Capoeira do Tuntum, precisa de Honorata como intérprete para entender a "língua de caboco" de Sinique, manifestado em Inácia. São circunstâncias em que o mero uso duma fala desconhecida alimenta o medo de quem se ocupa "da capatazia imediata dos escravos" (Almério e, às vezes, Amleto) ou do negro alforriado contaminado pelos preconceitos dos "brancos protectores" (Leléu). Situação semelhante acontece com Perilo Ambrósio diante da figura imponente do sota-cocheiro, negro boçal "que não sabia falar ainda a língua dos Brancos" (p 29). Seu "medo inexplicável e quase

corporal que sempre o assediava ao falar com ele" ilustra o tópico do escravo como um perigo doméstico encenado no romance de Joaquim Manuel de Macedo em 1869. Vítima – algoz[8], Budião será de fato ator do envenenamento do Barão e na hora da agonia, fará questão de "dar o recado" :

> Tá com medo agora, desgraçado, condenado ! Isso é pelas malvadezas que tu fez pelas línguas que tu cortou, pela morte de Inocêncio, por tua perversidade e por ser quem é. (p.196)

Aplicando aqui a distinção de Marilena Chauí entre **discurso de** e **discurso sobre**[9], diríamos que Budião, ao revoltar-se contra a perversidade do Barão, expressa muito mais que um simples desabafo. Produz o **discurso do** escravo, capaz de silenciar, embora momentâneamente, o eu hegemônico.

O romance está pontuado de falas desse tipo que manifestam graus diversos de consciência. É o grito de auto afirmação de Nego Leléu, arrasado com o trauma que ferira a neta, mas disposto a vencer, como a baleia toadeira, pela força do orgulho e da resistência :

> Eu não sou nada..., sou um negro safado que nunca ninguém quis, mas eu sou eu... vamos lá meu Leléu ! (p 344)

Mas esse momento de revolta que leva Leléu a vingar sua neta não implica numa clareza ideológica e seu discurso manifesta em geral as contradições dum "eu dividido".[10] Para ele, "povinho não é coisa nenhuma", a terra "é dos donos, dos senhores, dos ricos, dos poderosos, e o que a gente tem de fazer é se dar bem com eles, é tirar o proveito que puder" (p 373).

Com Dandão, com Budião, principalmente, com Dafé "vinda para desatar o orgulho que apodrecia encarcerado em corações temerosos" (p 384), há um alargamento da conquista do eu à formação da comunidade cuja argamassa é o orgulho. Passa-se do eu a nós. **Viva o Povo Brasileiro**, **Viva nós !** é a saudação dos membros da Irmandade do Povo Brasileiro. Essa organização meio mítica "talvez tenha sido fundada para sempre e para sempre persista" (p212). Tudo se afigura de fato "mais labiríntico a cada perquirição", como comprova o discurso modalizante que cerca as indagações de Budião por exemplo ou de Patrício Macário a seu respeito. Não há certezas, nem deve haver.Rita Popó, por exemplo, considera que "as pessoas que têm excessiva certeza de que há um só caminho e uma só verdade... são perigosas". Para ela ‘saber da verdade e querer impô-la aos outros, num mundo onde tudo muda e tudo se encobre por toda sorte de aparências, é uma grave espécie de loucura". Por isso se fustiga a atitude dogmática de certos militantes cujos chavões são caricaturados no capítulo 19.[11] Bem distante é a postura de Dafé. Há nela uma procura : "não sabia como juntar as peças", "sua vida era mais uma procura". Mas há determinados princípios que norteiam essa procura :

> Nosso objetivo não é bem a igualdade é mais a justiça, a liberdade, o orgulho, a dignidade, a boa convivência. (p 608)

afirma Lourenço marcando os progressos na caminhada:

> Buscamos uma consciência do que somos. Antes não sabíamos nem que estávamos buscando alguma coisa, apenas nos revoltávamos. Mas a medida que o tempo passou, acumulamos sabedoria pela prática e pelo pensamento e hoje sabemos que buscamos essa consciência e estamos encontrando essa consciência. (p 607)

Com Lourenço, o alargamento de que falamos há pouco se amplia. A construção da identidade não se confina às fronteiras do espaço ou do tempo. "Nem o espaço geográfico da nação, nem o presente nacional circunscrevem inteiramente o popular",[12] pois "existe a Irmandade do Povo Brasileiro e a Irmandade do Homem"(p608). Essa é a perspectiva que prevalece no fim do romance com "o Espírito do Homem, erradio mas cheio de esperança, vagando sobre as águas sem luz da grande baía" (p 673). Notemos o lirismo dos momentos de intensa comunhão em que é revelada a existência de ambas irmandades. Portadores de valores gnósticos, deles se desprende uma intensa "espiritualidade" que se traduz pela transfiguração de seus protagonistas. Enquanto falava entre seus rolos de fumaça, "Dandão ficou maior, muitíssimo maior, mais alto do que a casa que o continha, ficou de todas as cores e expressões, ficou até transparente..." (p 211). E Patrício Macário, depois do reencontro com seu filho Lourenço, viveu uma paixão tão forte "que se sentiu não mais do que luz e calor", virou "uma espiral de fogo"(p.609). Do mesmo modo, falava-se que Maria da Fé, fazendo jus ao seu nome, teria virado santa :

> Falava-se que continuava a mesma bandoleira de sempre, que sumira nos sertões, que virara santa, que libertara escravos e guerreara ao lado de índios rebeldes, que obrara milagres, que podia tornar-se invisível e que não tinha idade. (p 487)

O contraste entre essas histórias maravilhosas que remetem simbolicamente para a construção da identidade do povo e a versão pretensamente histórica da elite pode ser evidenciado cotejando dois relatos

que funcionam para nós como duas *mises en abyme* do romance. Um deles é "a pequena história da família escrita em inglês muito elegante, retratos de ancestrais e pessoas ligadas à casa, diagramas mostrando relações de parentesco" (p 642) encomendada por um descendente de Amleto a um Instituto de Pesquisas Genealógicas. O outro é a história pretensamente "verdadeira" contada pelo cego Faustino, contador de grande fama no Sertão. Na realidade, é a história dos protagonistas do romance de João Ubaldo Ribeiro e em particular de Maria da Fé, narrada do ponto de vista dos oprimidos. Essa história apesar de muito lendária que condensa em seis páginas a diegese de quatrocentas e cinqüenta do romance, solapa as bases pretensamente históricas da reconstituição que o clã dos Ferreira–Dutton confiou ao British-American Institute for Genealogical Research. As pretensões cientistas são mais uma vez varridas por um narrador cujas estratégias confirmam a validez da epígrafe : os fatos não existem, só existem histórias.

Será, portanto, que o narrador relativiza o conjunto das histórias contadas em *Viva o Povo Brasileiro*? Que entre o discurso hegemônico da elite e a perspectiva nacional popular da Irmandade não escolheu seu campo? Que ele permanece indiferente diante das fraturas sociais e ideológicas? Sua distanciação irônica em relação ao discurso patriótico não deve levar-nos a esquecer a injunção do título. Injunção e surdina, sem ponto de exclamação. Simpatia sem maniqueismo, graças sobretudo à irrupção do maravilhoso que quebra a concepção dum encadeamento unilinear, progressivo e previsível dos acontecimentos. A teoria da reencarnação das alminhas introduz de fato a contingência e a ruptura no processo de construção da identidade nacional, "pois é muito difícil que as almas se destinem a nascer somente numa nacionalidade qualquer, ou venham a apegar-se a alguma" (p 18). No entanto, a vibração do Poleiro das Almas, na última página do romance, expressa a ansiedade das almas "brasileirinhas, tão pequetitinhas que faziam pena, tão bobas que davam dó, mas decididas a voltar para lutar", na esteira dos seus ancestrais.

Notas

1. Laroche Maximilien, "La figure de l'Acteur Collectif dans *Vive le Peuple Brésilien* de João Ubaldo Ribeiro", *Dialectique de l'Américanisation,* Université de Laval (Québec), GRELCA, coll. .Essais nº 8, 1993, p. 177-186.

2. Todas as citações do romance *Viva o Povo Brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro se referem à edição Nova Fronteira, 1984.

3. "Segundo Pierre Bourdieu, a circulação da língua na sociedade gera um mercado lingüístico no qual as várias formas de falar e as várias interpretações do mundo são classificadas e avaliadas. Como resultado surge(m) uma(s) forma(s) de falar que é (são) reconhecida(s) como capital rentável cuja renda são as benesses da sociedade...". Peixoto de Lacerda Sobrinho O. "Eu Negão, A trajetória do discurso do negro na Bahia'', *A tarde cultural*, 7-03-1992.

4. Peixoto de Lacerda Sobrinho O, op. cit., idem.

5. Azevedo, Célia M.(1987). *Onda negra, medo branco. O negro no imaginário das elites-Século_XIX,* São Paulo, Paz e Terra.

6. Bernd Zilà. *Littérature brésilienne et identité nationale (Dispositif de l'exclusion de l'Autre),* Paris, Harmattan, 1995, p.91.

7. Nogueira Galvão W., *A Donzela – Guerreira – um estudo de gênero*, São Paulo, ed. SENAC, 1998.

8. Sussekind Flora (1991), "A vítimas-algozes e o imaginário do medo", Macedo Joaquim Manuel de (1869) *As Vítimas-Algozes. Cenas da escravidão*. Rio, Fundação Casa Rui Barbosa / Scipione, 3ª ed. Comemorativa do Centenário da Abolição.

9. Chauí Marilena, *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*, Seminários, São Paulo, Brasiliense, 1983.

10. As infiltrações do **discurso sobre** no **discurso de** geram o "eu dividido". Peixoto de Lacerda Sobrinho O. op. cit. nº3.

11. Nos referimos à acumulação de estereótipos de feição maniqueísta e ao estilo impositivo a que alude Stalin José em seu balanço desiludido: "Já não via razão para nada, já sentia a mente indiferente e amorfa como clara de ovo batida, já não fazia sentido nada de que uma vez fizera, tantas coisas, tantas visões, tantas palavras, provocação, *agit-prop*, camarada, organização de base, aplausos dados com estalos de dedo para não fazer barulho, terrorismo,

trotskismo, revisionismo, linha albanesa, culto da personalidade, luta armada, burguesia nacional, campesinato, lumpem proletariado, feudalismo, capitalismo, autocríticas, reeducação, maoísmo, guerrilha urbana, expurgo, paraiso socialista, madrugadas frias pixando paredes, tarefas, comunicações ao plenário, pequena burguesia,... ¡*no pasarán* !, a História até aqui conhecida é a história das lutas de classe, plebeu contra Patrício, escravo contra senhor, proletário contra..." (p 636).

12. Chauí Marilena., op. cit. p. 20.

Rubem Fonseca: os limites da tolerância

Alexandre Faria
(PUC-RIO)

Qualquer metrópole é, em última análise, habitada por estranhos, pessoas que se cruzam sem se conhecer. No caso do Rio de Janeiro, o discurso mítico da Cidade Maravilhosa proporciona a ativação da memória coletiva em torno de uma cidade mítica, melhor que a atual e com fortes marcas provincianas, que representa o ideal de convívio pautado pela cordialidade e pelo reconhecimento mútuo. Este mesmo mito se esvai quando contraposto a fatos históricos que localizam a violência e a segregação já nos primórdios da urbanização do Rio, substituindo a perífrase Cidade Maravilhosa por outra, Cidade Partida. Há uma tradição política de se fazer intervenções urbanas e não civis (recuperamos os étimos latinos *urbs* e *civitas* para dimensionar esta contradição do espaço urbano). Como observa Sevcenko, com as reformas de Pereira Passos e com a *inserção compulsória* da cidade no cosmopolitismo,

> *verifica-se a tendência à dissolução das formas tradicionais de solidariedade social, representadas pelas relações de grupos familiares, grupos clânicos, comunidades vicinais, relações de compadrio ou relações senhoriais de tutela. As relações sociais passam a ser medidas em condições de quase exclusividade pelos padrões econômicos e mercantis, compatíveis com a nova ordem da sociedade.(SEVCENKO: 1983, p.39)*

O centro do Rio, então, era edificado por velhos sobrados, utilizados com fins residenciais, cuja demolição, além de obrigar o deslocamento da dezenas de famílias para a periferia e para os morros, deu lugar a um novo pólo comercial. As reformas urbanas também se tornaram tradição política e o recente projeto Rio Cidade pode ser citado como um dos últimos exemplos. No entanto, a cidadania continua sendo excluída dos projetos oficiais, o que intensifica o confronto entre a cidade – em constante modernização e obras infindas – e o cidadão – desencadeando diversas formas de exclusão/ocupação do território urbano que são permeadas pela violência.

As várias faces dessa violência são tematizadas por Rubem Fonseca em constante tensão com a nostalgia de uma cidade cordial. Pode-se demonstrar esses dois temas – a violência e a nostalgia de uma cidade ideal – se tomarmos por exemplo o conto "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro". Nele temos o andarilho-escritor Augusto-Epifânio percorrendo as ruas de sua personagem, num movimento nostálgico de tentativa de resgate do passado mítico da Cidade Maravilhosa, querendo *restaurar o diálogo com o outro neste espaço marcado pela diferença que gera, porém a indiferença*, conforme atesta Renato Cordeiro Gomes (1994, p.151).

Diversas práticas de violência exploradas no conto e a impossibilidade de restauração harmônica da convivência, indicada no final, pela solidão da personagem, de costas para a cidade, ratificam o emparelhamento de Rubem Fonseca com as questões que se podem levantar acerca da experiência urbana contemporânea articulada às formas de poder que vão determinar novas regras de ocupação da cidade.

Se a divisão geográfica da cidade em zona sul e zona norte ou em bairro e favela pode, hipoteticamente, representar uma divisão pautada pelo poder econômico, este poder se dissolve no momento em que se dá o rompimento de fronteiras entre as classes, mas, ao mesmo tempo, o confronto deixa de ser social e passa a ser individual. Estabelece-se, conforme constata Vera Figueiredo (1996, p.89), uma *geografia do crime, que reagrupa os indivíduos segundo leis próprias, podendo aproximar poderosos e marginalizados pela sociedade*.

Não é à-toa que, em vários contos do autor, é o próprio marginal quem conduz a narrativa – a posse da palavra é sua marca de poder. Em última análise, delimitará seu lugar na *geografia do crime* aquele que mantiver o discurso. Para se decifrar este discurso, acreditamos que são mais produtivas as metáforas espaciais, pois, como observou Foucault,

> *metaforizar as transformações do discurso através de um vocabulário temporal conduz necessariamente à utilização do modelo da consciência individual, com sua temporalidade própria. Tentar ao contrário decifrá-lo através de metáforas espaciais, estratégicas, permite perceber exatamente os pontos pelos quais os discursos se transformam em, através de e a partir das relações de poder (FOUCAULT: 1981, p. 158).*

Assim, para se compreender as formas como se processam as relações de poder em Rubem Fonseca, deve-se analisá-las a partir das representações do espaço urbano que sua obra contém. Entendemos que o autor de *A grande arte*, através de recursos temáticos e estilísticos, realça o aspecto multifacetado da violência urbana, transformando-a de tema em signo polissêmico, o que nos leva a refletir sobre dois eixos:

o da reapropriação, em diferença, do discurso mítico em torno da cidade do Rio de Janeiro, que lhe confere o epíteto de Cidade Maravilhosa com base em pressupostos de cordialidade; e o dos valores éticos, urgente necessidade para o efetivo resgate da cidadania, que passam a ter na tolerância o ponto de apoio e o mecanismo de harmonização do confronto com a alteridade no espaço urbano.

No conto "O outro", de *Feliz ano novo,* um executivo, que já começa a apresentar sérios sintomas de um violento *stress*, primeiramente vítima do excesso de trabalho que o mundo dos negócios lhe impunha, sempre com a sensação de que *não havia feito nada de útil*, passa a ser vítima de abordagens diárias de um pedinte: *um homem branco, forte de cabelos castanhos compridos* – eis como o executivo o descreve no primeiro contato.

O gesto corriqueiro de dar um trocado ao pedinte evolui para uma relação estreita de dependência. Numa das vezes, ao ser questionado pelo executivo, *Mas todo dia?*, o pedinte argumenta: *Doutor, minha mãe está morrendo, precisando de remédio, não conheço ninguém bom no mundo, só o senhor*. Mais adiante a dependência se intensifica e o argumento do pedinte se transforma em imposição, seguida por uma lógica de simplicidade absurda: *doutor, o senhor tem que me ajudar, não tenho ninguém no mundo*.

O comprometimento do executivo, no entanto, deriva de uma origem diversa. A contribuição inicial não tem nenhum sentido filantrópico, mas é a forma mais rápida de se livrar do sujeito. O que pretendia ser um desvencilhamento torna-se, pelo contrário, uma perseguição que agrava o estado de saúde do personagem, levando-o a se afastar em férias, disposto a *nunca mais ver aquele sujeito*, pois, reflete o executivo, *que culpa eu tinha de ser ele pobre?*. Porém, até durante as férias, a perseguição continua e com um agravante: deixa de ser no centro da cidade, onde ainda se apresenta tolerável a convivência de opostos, e passa a representar uma ameaça mais grave, uma invasão de privacidade, pois o pedinte persegue o executivo nas imediações de sua própria casa.

Verifica-se a impossibilidade de compartilhar a cidade, a partir do momento em que esse espaço se define enquanto propriedade. Se o convívio no centro da cidade é angustiante, mas tolerável, a descoberta do endereço é o fim. É a ameaça gerando o medo e para se livrar do medo só se livrando da ameaça: o outro. E o medo é revertido através da violência, da brutalidade, que garante a manutenção de um poder institucional, prescindindo do reconhecimento do outro. Após executar o pedinte, que o esperava na porta de casa, o executivo (com direito ao trocadilho) vê que o *homem branco, forte,* como o descrevera no primeiro encontro, era na verdade *um menino franzino, de espinhas no rosto, e de uma palidez tão grande que nem mesmo o sangue, que foi cobrindo sua face, conseguia esconder*.

A conclusão do conto, além de corroborar a idéia de que o primeiro gesto de *dar uns trocados* apresenta-se como forma mais rápida para se livrar de quem não se quer conhecer, acentua a deformação do olhar que a cidade proporciona, negando qualquer idiossincrasia para quem está na turba. Na verdade pouco importa se o *menino franzino* era o mesmo *homem branco, forte*, pois, na visão do executivo, sempre será o outro.

Embora não se reconheçam, as angústias de uns contaminam os outros pelo excesso de proximidade. Na cidade que Rubem Fonseca tematiza sempre se sente a presença do outro, com seu *hálito azedo e podre de faminto*, a que se pode reagir com asco ou medo disfarçado em repugnância. Medo de quem não se conhece. Medo do outro e de si, nesta cidade que não é mais um espelho.

Ao configurar os diversos fragmentos desse "espelho partido" que é a cidade do Rio de Janeiro, Rubem Fonseca abdica do maniqueísmo simplificador que reduz tais questões sociais numa luta entre oprimidos e opressores. O autor propõe uma problematização que pode ser metaforizada pela imagem do gavião e dos pombos, cunhada no romance *A grande arte*. Trata-se de um fato surgido das reminiscências do personagem Mandrake: um gavião-real que habitava a cornija da fachada da Biblioteca Nacional e devorava os pombos da Cinelândia. Mandrake tem a palavra:

> *...Pegava os pombos voando. Espero que tenha pegado o pombo que um dia cagou na minha cabeça, aqui mesmo. Não sei se deu tempo, pois surgiram os columbófilos com suas almas piedosas pedindo providências. Tomaram providências, o gavião sumiu. Acho que era o último, no Brasil, no mundo. Mas os pombos, esses animais ferozes que a ignorância dos artistas escolheu como símbolo da Paz, esses não vão desaparecer nunca.*(*A grande arte*, p. 31)

O gavião e os pombos funcionam como símbolos para a complexa geografia humana do Rio de Janeiro, que pode ser tomado como a cidade do gavião e dos pombos convivendo simultaneamente, com todas as implicações que tal simbologia pode oferecer, sobretudo em seu movimento pendular quanto ao direcionamento das simpatias, ora aos oprimidos, ora ao opressor, que também não deixa de ser oprimido por contingência de outras forças. Melhor explicando: se os pombos têm quem os alimente e proteja, também podem ser vistos como ferozes animais, enquanto o gavião tanto pode ser julgado um mal necessário como um voraz predador que deve ser exterminado.

Há também o outro lado: se a voracidade do gavião visa apenas à manutenção de um único (e talvez último) ser da espécie, a ferocidade com que os pombos se reproduzem garante a perpetuação da espécie, que,

digamos, cresce em progressão geométrica, e para quem, certamente, faltará alimentos. Seja por excesso de pombos, seja pela falta do gavião a cidade torna-se desarmônica, perde a cordialidade mítica, pois já não pode ser coabitada por elementos tão díspares, sem que haja múltiplos conflitos.

Com a impossibilidade institucional de solucioná-los, esses conflitos se generalizam e a cidade mais uma vez vira palco da violência. Dessa vez, instaurada pelo poder público, tem-se a violência institucional, como exemplifica Maria Alice Rezende de Carvalho:

> *Sabe-se que a combinação entre altos índices de pobreza, excesso de demandas sociais e incapacidade de o Estado implementar políticas redistributivas é explosiva e pode comprometer seriamente a institucionalização da ordem democrática em sociedades que, como a brasileira, emergiram de experiências autoritárias. O exemplo extremo da violência generalizada na Colômbia chama atenção para os intricados nexos entre governabilidade e indicadores sócio-econômicos, atestando o papel deletério que reiterados padrões de exclusão social tendem a desempenhar no cenário político-institucional de um país.*(CARVALHO: 1994, p.131)

A obra de Rubem Fonseca evidencia não apenas uma das extremidades dessa relação, que é a violência urbana, efeito da mencionada incapacidade do Estado, mas revela justamente este mecanismo, mostrando que não necessariamente a violência deriva da miséria, mas que a miséria é a própria violência que se dissemina em forma de crimes e discursos e, muitas vezes, em nome do progresso e da modernização.

O projeto da constituição política das cidades modernas culmina num processo de reificação do homem. Uma constituição social, orientada pela equação capitalista HOMEM=PRODUÇÃO, restringe as possibilidades de relacionamento entre os indivíduos, jogando por terra uma possibilidade de comunhão imediata.

O espaço urbano, que seria o do *lúdico encontro com o outro* (BARTHES: 1987, p. 181), esvazia-se e o homem passa a obedecer a um irracional mecanicismo. O próprio executivo, personagem do conto "O Outro" , que tinha sempre *a impressão de não ter feito nada de útil* é um exemplo de como o homem perde sua vocação pelo prazer e se torna mais uma engrenagem no sistema de produção. Bataille, em "A noção de despesa" esclarece exatamente essa situação:

> *No conjunto, qualquer julgamento moral sobre a atividade social subentende o princípio de que todo esforço particular deve ser redutível, para ser válido, às necessidades fundamentais da produção e da conservação. O prazer, quer se trate de arte, de desregramento admitido, ou de jogo, é definitivamente reduzido, nas representações intelectuais que estão em curso, a uma concessão, ou seja, a um descanso cujo papel seria subsidiário.*(BATAILLE: 1975, p. 28)

Ainda a partir das considerações de Bataille, pode-se encontrar outro aspecto da questão: a violência, derivando da carência de prazer, torna-se, paradoxalmente, uma forma de prazer. Passemos à leitura dos contos "Passeio noturno I e II" , de *Feliz Ano Novo, em que* a carência afetiva de um executivo é mote inicial para revelar o isolamento do indivíduo, a impossibilidade de comunicação, de troca, no último núcleo social em que isto seria possível: a família. Se a rua já não é o lúdico espaço da alteridade, a casa também não é o ambiente de identidade: os cômodos são isoladores de indivíduos que, fora deles, normalmente, já se isolam, ensimesmados.

Essa condição insular do homem pode ser lida à luz da idéia que Bataille desenvolve acerca da descontinuidade do ser em *O erotismo*. Segundo o teórico *somos seres descontínuos, indivíduos que isoladamente morrem numa aventura ininteligível, mas que têm a nostalgia da continuidade perdida* (1988, p.14) e é essa nostalgia que determina as três formas de erotismo – o dos corpos, o dos corações e o sagrado. Bataille afirma ainda que o domínio do erotismo é o mesmo do da violência e que a atividade erótica, assim como a morte – a violência maior – são as situações em que o ser tende a deixar sua condição de descontinuidade.

É nesse sentido que a violência, em Rubem Fonseca, pode representar o resgate da continuidade humana. Mas esse resgate não se dá pelo erotismo dos corpos ou dos corações, que presidem relações intransitivas (FOLLAIN, 1987), mas por uma espécie de erotismo que se aproxima do sagrado, através da contemplação da morte do outro.

A impossibilidade completa de comunicação com o outro permite as formas mais variadas de um hedonismo baseado na violência, como as apresentadas nos contos em análise: para acalmar a tensão, o executivo sai de carro em um passeio noturno, cujo clímax é o atropelamento de um desprevenido pedestre suburbano, e só então volta para casa, mais calmo e, novamente, preparado para *mais um dia terrível na companhia*.

O absurdo dessa construção diegética não deixa nada a desejar ao absurdo da violência urbana retratada nas páginas policiais dos jornais ou mesmo na TV, onde se narram requintes de crueldade que, indubitavelmente, merecem o título de violência gratuita. A fim de se buscar um exemplo real que sirva de parâmetro para esta afirmativa, pode-se remeter a constantes chacinas de que a cidade foi palco, Vigário

Geral, Candelária etc. Uma delas saiu do âmbito da crônica policial e foi eternizada pela pena de Clarice Lispector: trata-se do assassinato de Mineirinho, bandido carioca, chacinado pelo esquadrão da morte em 1962 com 13 tiros:

> *...há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto me desassossega, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo-primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo-segundo chamo meu irmão. O décimo-terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro.*[1]

Vê-se que a opção pela brutalidade, pela crueldade já é marca antiga da cidade. Violentar o outro passa a ter um sentido catártico. A violência, então, desde há muito instituída, se torna um prazer, uma forma de erotismo sagrado, que remonta às formas de sacrifício mais primitivas da espécie humana:

> *O sagrado é exatamente a continuidade do ser revelada àqueles que, num rito solene, fixam a sua atenção na morte de um ser descontínuo. Devido a morte violenta, a ruptura na descontinuidade do ser surge: o que subsiste e o que, no silêncio que se produz, experimentam os espíritos ansiosos, é a continuidade do ser à qual a vítima é restituída.* (BATAILLE: 1988, p.20)

Atinge-se, pelo caráter contemplativo da morte, à violência estética. O executivo de "Passeio noturno" se vangloria de sua arte de matar: *Corri orgulhosamente a mão de leve pelos pára-lamas, os pára-choques sem marca. Poucas pessoas, no mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas*. É a vitória da máquina, da ordem e do progresso que promove um desvio no sentido do prazer.

Tomar, finalmente, a violência e o crime como limites para a exposição da descontinuidade do homem, permite, por inversão, compreender a escrita de Rubem Fonseca como denunciadora da completa carência de tolerância na cidade. Sendo, por natureza, o espaço revelador da diferença, em que o mito da continuidade não pode ser resgatado, a cidade deve ser o lugar do aprendizado da tolerância, que, segundo Umberto Eco *permanece um problema de educação permanente dos adultos* (ECO, p. 114).

Esta leitura através da inversão de valores é comum na obra de Rubem Fonseca. Uma chave para a compreensão desse aspecto é oferecida pelo protagonista, também escritor, do conto "Pierrô da Caverna", de *O Cobrador*, que, após assistir a uma briga de galos, pensa *em fazer um poema usando a morte do animal como um símbolo. Toda arte é simbólica, mas não seria preferível, mais simbólico, escrever sobre pessoas se matando?* (*O cobrador*, p. 26). A inversão se dá na medida em que aquilo que se pretende realista adquire status de símbolo. Outro exemplo claro desse tipo de inversão está no seguinte fragmento de diálogo do conto Intestino Grosso: "*Você não acha que isso denota uma preocupação mórbida com a morte?" "Pode ser também uma preocupação saudável com a vida, o que no fundo é a mesma coisa."*(*Feliz ano novo*, p. 163) Ou ainda nesta passagem de *O caso Morel*: *Precisamos de mais perversão para moralizar o país.*(*O caso Morel*, p. 71). Nesse sentido, em que se atribui a pretensa perversidade dos personagens de Rubem Fonseca, no fundo, a um moralismo, Silviano Santiago, em "Errata", já antecipara a leitura segundo a qual *os personagens, soltos na violência do espaço social urbano, procuram desesperadamente um elo afetivo que os recupere para a coletividade* (SANTIAGO, p. 60).

É, enfim, através da contemplação de uma Cidade Partida desmascarada pela violência, exposta até o limite de sua incomunicabilidade e intransitividade, que pode se tornar desejável e, quiçá, acessível, através do resgate da cidadania, aquela esquecida Cidade Maravilhosa.

Referência Bibliográfica

BARTHES, Roland. "Semiologia e urbanismo". In: *A aventura semiológica*. Lisboa: Ed. 70, [s/d].

BATAILLE, Georges. "A noção de despesa". In: *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

----------. *O erotismo*. Lisboa: Antígona, 1989.

CARVALHO, Maria Alice Rezende. *Quatro vezes cidade*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1994.

ECO, Umberto. "As migrações, a tolerância e o intolerável", in: *Cinco escritos morais*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

FARIA, Alexandre. *Literatura de subtração: a experiência urbana na ficção contemporânea*. Rio de Janeiro: Rio Virtual Papiro Editora, 1999.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. "Lúcia McCartney ou as relações intransitivas". In: *Matraga*. Rio de Janeiro: CEPUERJ, vol. 1, nº 3/4, 1987.

----------. "A cidade e a geografia do crime em Rubem Fonseca". In: *Literatura e verdade*, nº.1. São Paulo: USP, 1996.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

----------. *O cobrador*. São Paulo: Círculo do livro, [s/d]

----------. *A grande arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

----------. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FOUCAULT, Michel. "Sobre a geografia". In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1981.

MORAIS, Regis de. *O que é violência urbana*. São Paulo, Brasiliense, 1993

ROLINK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SANTIAGO, Silviano. "Errata", in: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SEVCENKO, Nicolau. "A inserção compulsória do Brasil na *Belle Époque*". In: *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

Nota

1. LISPECTOR, Clarice. A Legião Estrangeira, Editora do Autor, Rio, 1964. p. 252-257. Ver também: VENTURA, Zuenir. A cidade partida, p.36-41

Rubião: compaixão ou ódio

Francisco da Cunha e Silva Filho
(Doutorando em Letras - UFRJ)

[...] Não, senhor; ele pegou em nada,
levantou nada e cingiu nada;
só ele via a insígnia imperial, pesada de ouro,
rútila de brilhante e outras pedras preciosas. [...]
Machado de Assis, *Quincas Borba*

1. Introdução

A fortuna crítica machadiana tem mostrado o vigor da sua obra à medida que passam os anos. Criticado na sua época, incompreendido por Sílvio Romero e por outros exegetas de sua produção, o escritor sofreu injustiças de perspectivas críticas que não estavam preparadas para interpretar a sua ficção avançada para os contemporâneos dele que não conseguiam entender os seus procedimentos narrativos. Sua técnica narrativa e sua visão da vida não reproduziam os cânones deterministas do Realismo ou Naturalismo. Rompendo com a linearidade narrativa, com a natureza do enredo tradicional, com o paisagismo descritivista e com o mito do narrador impessoal, demiúrgico, Machado de Assis, subverteu a narrativa oitocentista e foi procurar o caminho de escritores não alinhados à tradição realista de um Flaubert, Zola ou Dickens.

Seus modelos foram outros e de natureza diferente, considerados como escritores marginalizados, como Sterne, Swift, Fielding. Ou seja, fugindo aos padrões de sua época, Machado de Assis preferiu aqueles modelos de ficcionistas do século 18 cuja maneira de narrar se situava numa vertente sério–jocosa. Esse tipo de escritor entre nós não encontrou a receptividade de nossa crítica de base positivista.

A narrativa de corte realista reproduzindo mimeticamente o drama social do século 19 de forma objetiva, em tom de seriedade ou com prepósitos de denúncia social, se chocava com o estilo de Machado, pontuado de humorismo, de dúvidas, de acentuado pessimismo em relação aos homens e às instituições sociais.

À visão cientificista da vida Machado opôs a relativização dos conceitos e valores. Contra as certezas da ciência, a incerteza, a dúvida, o negacear, da ambigüidade, o enigma. Essa literatura incomodou a mentalidade cientificista as época de Machado de Assis. O filosofema do Humanitismo do romance *Quincas Borba* é, segundo alguns críticos, uma resposta paródica de Machado ao Positivismo.

O presente estudo propõe analisar três aspectos suscitados pela revolucionária arte narrativa machadiana. Em primeiro lugar, discutiremos, ainda que de forma resumida, a questão de narrador e da narrativa no romance *Quincas Borba* associando-o à sua matriz narrativa[1] *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Em segundo lugar, desenvolveremos um tópico de extrema importância para a construção narrativa de *Quincas Borba*, que é o perspectivismo na sua ficção, aspecto ainda pouco estudado na obra de Machado.

Em último lugar, abordaremos uma interpretação do personagem Rubião partindo da premissa de que ele em momento algum deixa de ser um fracassado, sendo, ao contrário, vítima do filosofema do Humanitismo. Mostraremos que é o casal Palha-Sofia que exemplifica o lado dos vencedores;[2] no romance os verdadeiros praticantes do Humanismo, como a indicarem encontrar–se esse sistema filosófico não na vontade de adesão a ele, mas na natureza do indivíduo em contato com a sociedade burguesa. Essa troca de papéis entre o personagem Rubião e os outros personagens é responsável pelo caráter de narrativa parodística da ficção em *Quincas Borba*. Lato sensu, nossa análise pretende demonstrar que a ficção machadiana cresce em importância à medida que uma crítica mais bem teoricamente fundamentada tem revelado a alta qualidade de sua ficção de tal sorte que o nível dela nada fica a dever aos expoentes da literatura ocidental. Prova isso o crescente interesse da crítica estrangeira especializada pela narrativa machadiana, conforme atesta a quantidade de ensaios sobre o escritor brasileiro nos últimos anos.

2. A natureza do narrador e da narrativa

Não consideraremos discrepante ou passível de confundir–se o lugar dos narradores dos romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*. No primeiro, o narrador é claramente explicitado como sendo de primeira pessoa e ao mesmo tempo personagem protagonista. No segundo, o narrador não é personagem nem conduz narrativa de primeira pessoa, mas de terceira.

A mudança de um narrador de terceira pessoa para um narrador digressivo ou intruso de primeira pessoa como ocorre em *Quincas Borba*, sabemos, é um artifício assaz comum na ficção machadiana, conhecido como ironia romântica[3].

Por conseguinte, não seria discrepância o que observamos no início do capítulo IV, de *Quincas Borba*, no qual o narrador intruso refresca a memória do leitor para o reaparecimento do mesmo personagem, Quincas Borba, das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Reforça ainda essa particularidade a inclusão de um bilhete de Brás Cubas dirigido a Rubião dando notícias do falecimento do filósofo *Quincas Borba*. Não vemos, portanto, como um defeito de técnica narrativa tal procedimento de Machado de Assis. Ao contrário, concordamos com Kaethe Hamburger quando a ensaísta acentua ser a ironia romântica um recurso que antes revigora a ilusão da ficcionalidade, ou como ela ainda pondera: "Os caprichos, os arabescos do narrador necessariamente não obliteram a impressão da realidade".[4]

Sabemos que as chamadas telenovelas de hoje, que são obra de ficção, folhetins eletrônicos, como já lhes chamaram, não afastam os espectadores por lhes anteciparem informações acerca dos destinos de personagens. O resultado é o inverso, aguça o interesse dos fiéis consumidores.

Quincas Borba mantém um diálogo intertextual constante com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, do qual se origina como universo ficcional, já que o filosofema de Humanistas torna-se uma espécie de força motriz plasmadora da obra.

Não só aquele capítulo sob o título Humanitismo fornece a matéria prima para a constituição do romance *Quincas Borba*, mas também, em vários passos das *Memórias*, há textos reiterativos dos princípios do Humanitismo borbiano sintetizados na vitória das mais fortes sobre os mais fracos. Porém, tanto nas *Memórias* com em *Quincas Borba* o sistema borbiano prova mesmo ser o que era ironicamente definido pelo filósofo: a *filosofia da miséria*.[5]

Visto pela crítica como uma paródia contra o sistema do Positivismo de Augusto Comte, ou mais precisamente, como uma "eclética paródia"[6] reunindo evolucionismo, ideologia liberal e credo positivista, o Humanitismo alçou-se, dessa forma, como uma resposta ferina de Machado de Assis contra a geração positivista da Escola de Recife. Combinando, no campo da ficção a teoria (o Humanitismo) e a práxis (os romances *Memórias* e *Quincas Borba*) procurou Machado pelo viés da sátira desbancar as panacéias científicas que dominavam a vida intelectual de sua época.

A paródia do Humanistismo, englobando dois personagens diferentes cultural e socialmente, parece querer significar que, independente de diferenças individuais, o indivíduo, submetido à falacia de sistemas filosóficos pretensamentes salvacionistas, não alcançará a felicidade no mundo social. A paródia de Brás Cubas alcança um desfecho trágico. A de Rubião, tragicômico. Dessa tragicomédia de que foi vítima Rubião nos ocuparemos na seção 4 deste estudo.

3. Perspectivismo da narrativa

Pensando dferentemente de alguns críticos, reputamos *Quincas Borba* como um dos mais bem realizados romances de Machado de Assis[7].

Não é porque seja escrito em terceira pessoa que a obra perca em qualidade de construção ficcional. Faltou à crítica tradicional uma penetração mais apurada que só a evolução dos estudos de teoria literária iria permitir vislumbrar, com contribuições decisivas no campo da investigação da narrativa literária, como focalização, autor implícito, narrador, perspectivismo.

A técnica narrativa operada em *Quincas Borba* provou ser avançada para a época se cotejada com a ficção do final do século 19 e princípios do século 20. Machado de Assis, optando por uma nova forma de narrar uma estória, não submetendo-a ao paradigma da narrativa de orientação evolucionista do Realismo e Naturalismo, foi buscar em fontes mais antigas estratégias ficcionais que combinassem gêneros diferentes de interpretar o universo literário, por exemplo, as narrativas sério-jocosos, onde pudessem delas fazer parte uma multiplicidade de dramatizações ou os recursos de que atualmente entendemos como pós-modernos, como a metaficcionalidade, a carnavalização, a intertextualidade, a polifonia. Estas estratégias, algumas já empregadas em autores antigos, constituem recursos largamente utilizados na ficção contemporânea ocidental.

Provavelmente, por reunir esses traços pós-modernos acima assinalados, a ficção de Machado de Assis foi objeto de interpretações falhas e desaparelhadas, vendo nos últimos romances machadianos defeitos estruturais, como falta de *coesão*, de *nervo* ou *atmosfera*.[8]

Machado de Assis, assim, pagou um alto preço de ser um autor de vanguarda para a época. Basta dizer que por muito tempo alguns críticos incidiam em grave erro de perspectiva crítica porque ainda confundiam

narrador com autor, ou seja, interpretando o primeiro pelo viés biográfico.[9] Daí tanto julgamento distorcido sobre obras estudadas. No caso de Machado de Assis, ainda a situação foi pior, porquanto uma série de deformações críticas prejudicaram o autor, sendo uma das mais conhecidas a que diz ser ele um absenteísta político na sua ficção ou alguém que desprezava a classe dos humildes que nem mesmo eram matéria de sua ficção. Felizmente, trabalhos especializados nos últimos anos vêm desfazendo essas distorções na análise da obra machadiana. Tais estudos realizados no país e no exterior vêm descobrindo novos ângulos interpretativos da sua ficção, fazendo de Machado de Assis um dos escritores mais argutos na análise e compreensão da sociedade brasileira do Segundo Império e jogando por terra aquela velha idéia preconceituosa de ser ele um autor reacionário e alheio aos problemas sociais ou só interessado na psicologia dos seus personagens.

A organização do texto narrativo machadiano é permeada da interdiscursividade empregado este termo no sentido que atualmente lhe dão os estudos de análise do discurso.

Caracteriza-se o texto machadiano pelo alto grau de plurivocidade. Machado de Assis não é escritor fácil. Sua leitura demanda um rico repertório do leitor, já que sua textualidade está atravessada de uma multiplicidade de saberes. Seu texto, em grande parte, se constitui de intertextos, exigindo constante trabalho remissivo por parte do leitor. No texto machadiano o autor está em perene diálogo com a tradição literária e com a cultura ocidental no mais lato sentido da palavra.

Dessa forma, ao penetrarmos na narrativa machadiana não esgotaríamos as virtualidades do texto se permanecêssemos apenas na explicitação e identificação de narrador e personagem. É preciso extrapolar a bivocalidade e reconhecer mais vozes na narrativa, i.e., o texto machadiano invade o campo da polifonia.

O primeiro capítulo abre com a voz do narrador em terceira pessoa que, por sua vez, na condição, agora, de narrador intruso, se dirige ao leitor através do recurso da ironia romântica a que fizemos comentário. A voz do narrador adere à do personagem Rubião, seja pela perspectiva por este tomada, seja pela ambigüidade da perspectiva do próprio narrador. Portanto, até aqui depreendemos duas vozes no fluxo da narrativa. O romance, porém, não se cinge apenas a essa visão do narrador e do personagem Rubião.

A partir do capítulo XXI, que é decisivo para toda a trama do romance, em que Rubião trava relações com o casal Cristiano Palha e Sofia, a bivocalidade formada do narrador cede lugar a uma multiplicidade de perspectivas ou de focalização. Aí, então, teremos o ângulo de visão de Palha, de Sofia, de Camacho, de F. Fernanda, do Major Siqueira, de D. Tonica, de Carlos Maria, do diretor do banco do capítulo XCVI, do Teófilo, dos pais de Deolindo. Mobilizando diferentes tipos sociais, o narrador compõe esse painel humano multifacetado representando uma espécie de palco universal, em que cada *persona* encara papéis que refletem aqueles valores tão caros à ficção machadiana – egoísmo, amor à glória, avareza, ambição e hipocrisia,[10] os quais, não podemos negar, reúnem o conjunto axiológico da condição humana, se excetuarmos os santos e os místicos. Talvez por isso é que tantos estudos sobre o escritor levaram a exegeses deformadoras confundindo o conceito de autor empírico com autor textual[11] e, portanto, atribuindo a Machado de Assis, o homem, uma natureza pessimista ou mórbida, quando, ao contrário, é no enquadramento de suas *personae* onde encontraremos uma visão pessimista da humanidade. É conveniente ter por princípio na avaliação do escritor o traço nele dominante, que é humorismo. Esta disposição inerente ao humorista de *derrouter* o leitor[12] é que provavelmente tenha resultado em tanto análise equivocada da obra de Machado.

A ensaísta Maria Luísa Nunes,[13] em estudo sobre a obra machadiana, refere ser *Quincas Borba* um romance com narrador contando a estória sob a perspectiva do protagonista central, Rubião. Considerando o texto completo do romance, verificamos que essa conceituação não é absoluta, se consideramos a mudança ocorrida na narrativa da bivocalidade para a polifonia.

O ângulo de visão do narrador não se fixa só em Rubião. Não é só este personagem que nos faz compreender a estória, as ações, os conflitos narrados. Não é só ele o detentor da ideologia do texto. O narrador proteicamente altera o ponto de observação ou da visão de personagens, algumas vezes até de forma não individual, mas coletiva, como se pode ver, no capítulo CLXV, modelo de comédia humana transbordando de tragicomédia. Nesse capítulo antológico percebemos a maestria do romancista fundindo a lição sagrada dos desterrados de Sião com a patuscada da amizade coletiva feita de comensais e bajuladores, de interesseiros e hipócritas que, indiferentes aos sentimentos da solidariedade, sentiam – pasmem – a carência desses encontros habituais. Até mesmo o aparte de um deles, de nome significativamente antitético, Pio, não passava de uma farsa ensaiada com a cumplicidade de mais quatro comensais. A expressão em discurso indireto livre – pobre amigo! é o limite máximo da irrisão. Era o pleno império da carnavalização. A frase do capítulo se incrusta iconicamente como imagem do discurso desconstruído, a negação da afirmação do nada em termos de sentimentos da amizade. Só lhe falta aqui o termo (dis)simulação para completar a rima em prosa mimetizando a afetividade que nunca existira.

4. Rubião: ascensão e queda de um personagem

A travessia tragicômica de Rubião oferece dois aspectos assumidos pelo personagem. Primeiro, uma natureza panglossiana de um personagem para quem a força do capital lhe dava o direito de não conhecer dificuldades materiais, transformando-se em perdulário. No segundo, a figura de Rubião assume um caráter quixotesco combinando a idéia fixa da paixão amorosa não correspondida a um desdobramento de personalidade lamentavelmente cômica.

O projeto de vida de Rubião, após haver recebido a herança de *Quincas Borba*, visava à vitória sobre o indivíduo, conforme postulava a lição, a princípio, mal digerida do Humanitismo. Um pouco depois, já no capítulo XVIII, o Humanitismo começou a fazer sentido na inteligência de Rubião. "Ao vencedor as batatas" não era mais uma frase vazia e ininteligível, mas o ponto de partida para a experiência e a transformação de vencido em vencedor, transformação que, a nosso ver, não acontece, como mostraremos adiante.

A atitude de lutador e de poderoso assumida por Rubião não passa de uma força aparente. Quando ele parte rico e confiante da província para a Corte do Rio de Janeiro, dá a primeira mostra de fraqueza e ingenuidade demonstradas ao lidar com estranhos. Referimo-nos, no caso, ao casal Cristiano Palha-Sofia, com quem por acaso se relaciona. Nesse momento, Rubião, sem consciência de sua fraqueza, abdicava da filosofia do Humanitismo, porque passa a agir, no embate com os outros, na contramão de discípulo. Nasce aqui o personagem carnavalizado. Para usarmos uma linguagem futebolística, começa a dar gol contra.

A sua inserção num *status* social e sobretudo econômico não lhe dá a garantia e a segurança de vencedor, condição que nele é apenas, como já frisamos, aparente. A sua decisão de ser inflexível e duro não passa de um desejo retórico que a práxis cotidiana invalida e antes reforça um falso otimismo de arrivista deslumbrado com as facilidades decorrentes de uma herança que lhe caiu do céu, de bens que não conseguiria administrar já que não dispunha de competência nem de visão de homem de negócios. Releva recordar que Rubião já tinha dado mostras de ser um fracassado no mundo dos negócios. Como o narrador no-lo informa: "Antes de professor, metera ombros a algumas empresas, que foram a pique". (Q B, p. 645).

Se Rubião dava demonstrações de ser inábil com questões práticas de lidar com dinheiro, não podemos considerá-lo um indivíduo apenas bisonho ou ignaro para empregarmos um adjetivo que lhe deu o seu mestre Quincas Borba. Rubião não era santo. Ele tudo fez para que a herança lhe chegasse às mãos, cuidando que nenhum fato viesse impedi-lo de consegui-la. Primeiro, com o receio de que ela lhe fosse impugnada em razão da insanidade de Quincas Borba. Segundo, quando o testamento lhe impôs a condição de cuidar do cão, saiu desesperado atrás de *Quincas Borba*, o cão, do qual já tinha se descartado.

Quem também assegura haver amizade e desprendimento sinceros no provinciano professor que deixou o seu mister para se tornar enfermeiro do tresloucado filósofo, sabendo-se o herdeiro de bens? Não é preciso grande esforço para entender as entrelinhas do discurso do narrador:

> *Durou o cargo de enfermeiro mais de cinco meses, perto de seis. Era o desvelo de Rubião, paciente, risonho, múltiplo, ouvindo ordem do médico, dando os remédios às horas marcadas, saindo a passeio com o doente, sem esquecer nada, nem o serviço da casa, nem a leitura dos jornais, logo que chegava a mala da Corte ou a de Ouro-Preto.(Q B, p. 645).*

A idéia de que pudesse ser incluído no testamento espicaçou-lhe o interesse a partir da ida ao tabelião:

> *Podiam crer que ele próprio incitara o amigo à viagem, para o fim de o matar mais depressa, e entrar na posse do legado, se é que realmente estava incluso no testamento. (Q B, p. 650).*

Ou ainda no mesmo capítulo da citação acima: "Era impossível que lhe não deixasse uma lembrança." (*Q B*, p. 651).

Ou finalmente, todo aquele trecho desse mesmo capítulo onde Rubião está fixado na idéia do legado dando asas à imaginação acerca do seu real valor.

O capítulo XVIII simboliza a iluminação no destino de Rubião. A lição do mestre num passe de mágica lhe permite a chave da filosofia do Humanitismo. Para trás ficaria a miséria e o sofrimento. Para a frente, a compreensão lúcida e clara da alegoria das batatas. Essa lhe era mais uma herança: a da introjeção dos ensinamentos borbianos somada à herança material. Mattoso Câmara[14], ao referir-se ao termo herança, empregou-o também no plural *heranças*, considerando a dos bens materiais e a da loucura herdada do mestre enlouquecido.

A travessia do Rubião é de um *loser*, bem na linha de um personagem de paródia. Ele tipifica o inverso do discípulo de Humanitas. Todos os seus gestos e atitudes naufragam no riso e no patético. A sua ascensão é rápida. A grandeza de Rubião se mede pela ingenuidade de sua personalidade, ou seja, também é de pouca duração. Sua figura é patética na medida que as suas ações o tornam vulnerável e presa fácil de oportunistas, como o Palha.

Acompanhemos a ironia do narrador mostrando as reações que ocorrem na fisionomia de Palha cujo

interesse pelo interlocutor aumenta à proporção que vai conhecendo aspectos da vida pessoal de Rubião. Para cada confissão de Rubião corresponde um gesto fisionômico de Palha, como segue:

a. Ao expressar o desejo de viajar pela empresa. Pressuposição deduzida da perspectiva de Palha: o sujeito tem posses: "Os olhos de Palha brilhavam instantaneamente" (*Q B*, p. 658).

b. Ao delegar a Deus a possibilidade de também ele, Palha, empreender uma viagem ao estrangeiro. Pressuposição de Palha: Vai depender da oportunidade surgida com essa nova amizade:

> *Ah, eu, quando digo que só daqui a anos, acrescento também que a vontade de Deus pode ordenar o contrário. Quem sabe se daqui a meses? A Divina Providência é, que mandou o melhor. (Q B, p. 659)*

c. Ao relatar como chegou às mãos dele a herança recebida de *Quincas Borba*, pressuposição do Palha: A fortuna é certa e líquida. Devo procurar um meio de tirar proveito disso: "Já os olhos deste não brilhavam, refletiam profundamente" (Q B, p. 660).

O andamento do diálogo entre os dois se encerra com uma indagação da parte do Palha sobre o valor da herança, indagação que, simulando discrição e desinteresse, demonstra o intuito de alcançar a verdade do outro.

É demonstração de cinismo a recomendação de Palha pedindo que Rubião não repita a estranhos as confissões que acabara de ouvir dele.

A partir desse encontro fortuito entre Rubião e os Palha o destino de Rubião estava traçado. Sua ascensão chegara ao limite e começava já a despencar. O triângulo amoroso não se completava na realidade, mas na megalomania da cabeça de Rubião se instalou em definitivo. Rubião e as suas pretensões de vencedor ficavam para trás. A cada laço de amizade com os Palha enfraquecia o seu poder de aparente domínio. Toda vez que penetrava no lar do Palha toda a base do Humanitismo perdia sustentação. Isto porque a filosofia borbiana tinha sua verdade demonstrada em direção inversa.

Cada passo dado por Rubião, sob o impulso de estar dominando, era para trás, i.e., quando pensava estar no mundo das delícias da fortuna fácil e ilusória, a sua individualidade ia cada vez mais derruindo.

Aquele sentimento, de posse total de que se viu embuído no primeiro capítulo do romance, lembrando o personagem Paulo Honório de Graciliano Ramos, tinha um fundo falso. O que é pior, ao abrir as portas de sua suntuosa residência a amigos interesseiros, como Carlos Maria, Freitas, os Palha, não estava estreitando amizades, mas sendo por eles usado e até manipulado, como no caso do Palha.

Rubião é um personagem reificado por todos aqueles que dele se utilizaram para tirar proveito financeiro, sobretudo pelo mais abjeto deles, que é o Palha, a ponto de permitir que a própria mulher dele, Sofia, demonstrasse por Rubião sentimentos mais íntimos, posto que dissimulados.

O móvel que a dissimulação afetiva unia Rubião a Palha e a Sofia era o capital. Toda aquela demonstração de gentileza através de gestos, de convites para almoços ou de passeios não passava de simulação.

Uma vez consolidados os negócios através da falcatrua e do engabelamento, aproveitando-se do desinteresse de Rubião pelas questões financeiras, os aproveitadores logo se foram afastando dele. A queda de Rubião significa a ascensão dos Palha. Melhor exemplo do Humanitismo não podia haver.

A descida de Rubião se torna tanto mais trágica porque o personagem perde o juízo e isso se dá no desenvolvimento da narrativa no capítulo CXLV. Podemos também dizer que aí se instala o destino do personagem como paródia. Rubião quer por força mudar o visual. O seu modelo é Napoleão III. Vão-se as barbas de Rubião. Em troca lhe dão a pera, os bigodes, as guias. Vejamos a ironia do narrador assim que o trabalho do barbeiro é concluído: "... era o outro, eram ambos, era ele mesmo, em suma. (Q B, p. 767).

Reduzido à loucura, Rubião precipita a sua condição de vencido. Agora, não apenas de vencido, mas passa a ser objeto de escárnio. O personagem é, desconstruído: perde a fortuna, perde os amigos (com exceção de D. Fernanda e de seu fiel *Quincas Borba*), perde a sanidade. Rubião é, agora, a imagem da miséria, tal como falava a filosofia do Humanitismo. Todos dele se afastaram. Os Palha são vencedores, ficaram com as batatas. Rubião, com a nossa *compaixão* ou *ódio*.

Torna-se pertinente aqui uma comparação Rubião e Brás Cubas, de vez que ambos se fazem discípulos de *Quincas Borba*. Enquanto Brás Cubas procede de classe abastada, com formação européia, embora com resultados medíocres, Rubião não passava de um professor primário e do interior, sem nenhum brasão. De sua origem nada ficamos sabendo.

Brás Cubas, personagem-escritor, tem consciência reflexiva, mantém certo diálogo com o tresloucado filósofo, ao passo que Rubião é homem de vôo curto, de pouco estudo, de certa forma ingênuo. Há uma

frase no romance em que o narrador o define com perfeição:

> *Rubião era mais que crente; não tinha razões para atacar nem para defender nada: – terra eternamente virgem para se lhe plantar qualquer coisa. A vida da Corte deu-lhe até uma particularidade: entre incrédulos chegava a ser incrédulo (Q B, p. 680-681, grifos nossos).*

Ao contrário, Brás Cubas, posto que se revele também um fracassado, é alguém que procurou alcançar um ideal, tinha ambições a despeito de ter um temperamento avaro, egoísta e concupiscente. Desejando ser um homem público realizado, não o conseguiu. Sua adesão à filosofia do Humanitismo fê-lo, a certa altura, escarnecer do sistema do *Quincas Borba*s. "Vai para o diabo com o teu Humanitismo, interrompi-o; estou farto de filosofia que me não levem a coisa nenhuma" (MPBC, p. 628).

Rubião, por sua vez, tinha em si todas as características do indivíduo fadado ao insucesso. De repente, se viu milionário, despreparado para uma subida de *status* social a que jamais podia aspirar. Não podendo assimilar essa mudança drástica de mobilidade social, sentiu-se de repente sujeito e objeto da sua herança. Sem estatura psicológica e sem envergadura moral para suportar uma paixão doentia, sobreveio-lhe a demência. Aceitando ser discípulo do Humanitismo, não tinha nenhuma disposição para tanto.

Brás Cubas, tanto quanto Rubião, são dois personagens paradigmáticos dessa espécie de laboratório da ruína, que é o Humanitismo. O Humanitismo, como paródia da filosfia dos vencedores, dos fortes, nos mostra que os adeptos das proclamadas filosofias redentoras não conseguem resolver os dilemas da humanidade, visto que são tragadas pela derrota. O que na realidade ocorre, é uma conseqüência invertida, gerada no absurdo, com um efeito cômico ou tragicômico.

Se o Humanitismo borbiano preconizava a vitória da força sobre os fracos, do egoísmo sobre o altruísmo, a estratégia, parodística do Humanitismo não funcionou para os dois protagonistas analisados, de vez que o que se deu foi o contrário. Daí a sua natureza, parodística, subvertendo o código da linguagem (discurso filosófico substituído intertextualmente pelo discurso literário) e metatextualmente discurso literário sobre discurso literário: O do texto de Brás Cubas reaproveitado intratextualmente pelo de Rubião. Ocorre ainda que, ao lado desse discurso jocoso, parodístico, há o discurso, diríamos, daqueles que o texto silencia, mas obliquamente desvela. Estes, sim, são os adeptos não filiados do Humanitismo, i.e., aqueles indivíduos que compõem a galeria dos vitoriosos, constituídos de oportunistas, de venais e violentos, os Palhas da vida. O Humanitismo, em última análise, equivaleria ao drama da existência, que, afinal, não é feito de boas intenções. Essa é a lição do narrador machadiano e, é bem provável, a de Machado de Assis, sem que necessariamente tenhamos que imputar a este a pecha de pessimista. Seria, antes, mais coerente, no caso desse ficcionista, atribuir-lhe, como já fizeram alguns ensaístas, a condição de moralista[15].

5. Conclusão

A análise que desenvolvemos até aqui sobre os aspectos considerados delimitados por nosso estudo nos permite extrair o seguinte:

1. O narrador em *Quincas Borba* subverte os padrões seguidos pelo narrador tradicional da ficção realista ou naturalista do século 19. Machado não se limita apenas a um narrador de terceira pessoa, mas acrescenta a este um narrador intruso de primeira pessoa. E mais: o narrador intruso tem função relevante na estrutura da narrativa porquanto se articula faticamente com o leitor, quer fictício, quer virtual[16]. Essa relação criada pelo texto narrativo entre narrador e leitor visa, pelo menos, a dois objetivos: a) fazer o leitor entender que o texto não passa de uma estória imaginada (autiilusionismo); b) estabelecer com o leitor um canal aberto à discussão ou participação na matéria narrada, seja no que concerne à forma do romance (metalinguagem), seja ao direcionar o leitor para as implicações ideológicas da estória, i.e., para o discurso metaficcional.

2. A narrativa em *Quincas Borba* vai do recurso bivocal (narrador + personagem Rubião) para a polifonia, ou seja, a outras vozes se delega o ponto de vista da narrativa. O resultado é possibilitar ao leitor virtual a apreensão de um amplo e diversificado universo de subjetividades, de visões de discursos e registros lingüísticos, tanto quando forem os tipos humanos desenhados pela narrativa.

Essa flexibilização de vozes faz do romance um mosaico de registros lingüísticos, como aquela citação de um artigo de Camacho – verdadeira paródia da linguagem político-partidária de cunho jornalístico, inçado de frases em latim[17].

3. Rubião é uma vítima do Humanitismo borbiano. Seu projeto de vida tinha por meta o sinete dos fortes, do domínio sobre os outros. Entretanto, o que ocorreu foi o inverso. Quando imaginava deter o poder era por este subjugado. Sua megalomania, seu sentimento amoroso frustrado e insano fazem do personagem uma paródia com final tragicômico.

Machado de Assis atingiu duplamente a fragilidade dos sistemas filosóficos que se propõem como curas

para a felicidade e paz da humanidade. Parodiou o Positivismo comtiano pela via do universo ficcional, elaborando um metatexto em forma de paródia e, para desqualificar ainda mais seu ataque, inventou magistralmente Rubião – o exemplo mais acabado da *filosofia da miséria*.

Referências bibliográficas

1. As idéias de matriz narrativa bem como as de bivocalidade e polifonia foram aqui retomadas da temática do curso sobre a ficção e a crônica de Machado de Assis ministrada pelo Professor Ronaldes de Melo e Souza, sob o título *Perspectivismo narrativo de Machado de Assis* (Faculdade de Letras, UFRJ, 1º semestre de 1998).

2. A nossa visão acerca da função do personagem Rubião no desenvolvimento da narrativa coincide com a de Thiers Martins Moreira. Ver desse autor o ensaio *Quincas Borba ou o pessimismo irônico*. Livraria São José, 1964.

3. Ver o comentário de Maria Luisa Nunes em *The craft of an absolute winner* (1983), p. 66.

4. HAMBURGER, Kathe, citada por NUNES, Maria Luisa (1983), op. cit., p. 65.

5. A expressão está em ASSIS, M. de (1977), p. 574. As citações dos romances *Quincas Borba* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* são extraídas da Obra Completa de Machado de Assis, edição da Nova Aguilar. As siglas que aparecem nas citações (Q B e MPBC) correspondem, respectivamente, àqueles dois romances.

6. VENTURA, Roberto, citado por MAGALHÃES, Maria do Socorro Rios, em Literatura piauiense – horizontes da leitura e crítica literária (1900-1930). Teresina (Pi.). Fundação Monsenhor Chaves, 1998, p. 406.

7. A nossa discordância se prende ao comentário crítico citado na nota 2 de NUNES, M. L. (1983), op. cit., p. 85.

8. Idem, ibidem, p. 85-86.

9. CÂMARA, Mattoso (1962), p. 97. É digno de registrar aqui que o renomado lingüísta brasileiro já distingue com argúcia a separação entre autor e narrador, antecipando conceito de narratologia como autor empírico, autor textual, narrador.

10. NUNES, M. L., op. cit., p. 78.

11. Empregamos esses dois conceitos de narratologia nas acepções que lhes atribui Vítor Manuel de Aguiar e Silva, embora reconhecendo ser complexa e, muitas vezes, movediça a terminologia nesse campo de investigação teórica. Ver do autor *Teoria da literatura*. Coimbra. Almedina, 1984, p. 220-231. Ver também o capítulo *O romance*, p. 671-786.

12. CÂMARA, M., op. cit., p. 97

13. NUNES, M. L., op. cit., p. 75

14. CÂMARA, M., op. cit., p. 76

15. PRADO COELHO, J. do. (1973). Ver verbete *Quincas Borba*, p. 901-902, Dicionário de literatura, 2 vol. LIS. Porto. Figueirinha, 3. ed.

16. Utilizamos esses conceitos de Gérald Prince no sentido em que estão explicitados por Roland Bourneuf e Réal Ouellet na obra *O universo do romance*. Coimbra. Almedina, 1976. Cf. Nota de pé de página n. 1, p. 99-100.

17. ASSIS, M. de., op. cit., p. 737-738

Sumário

Este trabalho analisa três aspectos do romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis. Primeiro, evidencia um recurso inovador de técnica narrativa, misturando narrador de

terceira pessoa com um narrador intruso de primeira pessoa, agindo este como "ironia romântica". Em segundo lugar, o trabalho revela uma outra técnica narratológica, a troca, no desenvolvimento da narrativa, do bivocalismo para a polifonia. Por último, o estudo considera o personagem Rubião como vítima do Humanitismo, sendo sempre um perdedor e nunca um dominador. Essa peculiaridade dele faz um herói tragicômico.

Abstract

The work analyses three aspects of the novel *Quincas Borba* by Machado de Assis – Firstly, it shows the innovative resource of mixing up a third person narrator with an intruder first person narrator, the latter functioning as "romantic irony" in the story-telling process. Secondly, the study unfolds another narratology technique, which is the change in the same story from bivocalism to polyphony. Thirdly, the study considers Rubião, as far as character analysis is concerned, the victim of Humanitismo, never being a winner but a loser all through the novel. This peculiarity makes him at one time a comical and a tragical hero.

Sob o tríplice signo de Dédalo: o sagrado labirinto da terra, da cidade, da casa em *Fundador,* de Nélida Piñon

Maria Alice Aguiar
Doutora em Teoria Literária
Professora Adjunta de Teoria Literária da UERJ-FFP-SG
Professora do Mestrado em Educação da UNIVERSO

O romance *Fundador*,[1] assim como as demais obras de Nélida Piñon, engloba uma profunda investigação no âmbito da religião, da filosofia, da história; e a sua ficção constrói-se labirinticamente, em apurado trabalho de teia. É a própria escritora quem nos diz:

> *... me devoto a um trabalho que se apóia num tecido delicado e frágil, que me negará seus recursos secretos logo que eu perca a coragem de desestruturar-me permanentemente, com o intuito de enfiar a faca no coração da linguagem, da vida, que é o coração do homem.[...] Sou a que trabalha sobre o material mais inexistente, que é a criação, de tessitura de aranha, mas que ainda assim é um fio que se produz pelo esforço da saliva e como tal abandona lastro e brilho*.[2]

Assim, nossa autora, indiretamente, se assume como Dédalo – o grande arquiteto mítico – construtora de labirintos enquanto trama uma estrutura permanentemente desestruturante. Desafiando os deuses no instante da criação – tal qual Aracne – ela se transmuda em fiandeira do itinerário que a levará aos meandros do homem. Pela perseverante desestruturação de si, rasga continuamente a *medula* da linguagem-fonte, interna-se no "coração do homem" – seu vigor expressional – fazendo renascer, potente, uma nova Linguagem.

Com efeito, o labirinto que, segundo Nélida Piñon, vai-se emaranhando na estrutura de seu fazer literário, constitui a imagem nuclear do romance *Fundador*. Não só pelo labiríntico jogo de espelhos que se realiza entre personagens reduplicados e espaço, tempo e enunciados entrecruzados, não só pelas labirínticas veredas pelas quais todos tramitam à busca de seus objetivos, como pelos intrincados caminhos trilhados por terras sagradas, jamais tocadas por outros pés que não o de Fundador e pela arquitetura da casa e da cidade por ele construídas. Possuindo labirintos fora e dentro, a casa guarda, em sua medula, a espada de Sir Tristram, enquanto a cidade, situada no centro do vale, teria crescido circundando a morada do patriarca – núcleo da cidade – com as demais casas erigidas com a face voltada para ela..

O primeiro movimento ritualístico do alicerce arcaico-ontofânico do romance introduz, em cena, o delírio da personagem que dá título ao livro. Uma febre por ele contraída representando a febre da viagem de *regressum ad uterum*, tumultua o ser deste homem que, enquanto alucina, proclama, a construção da sua cidade. É insistente, no texto, a marcação de que Fundador se manteve sob o efeito de febre alta pelo mítico tempo de "quarenta dias e quarenta noites". Assim, o tempo do delírio do personagem realiza-se em contraponto com o tempo bíblico da anunciação de Noé e a fundação de uma outra raça que, fecunda, se multiplicasse pelas novas terras. O mito do dilúvio, aqui, representa o cataclismo cósmico de Fundador. Tremores de febre, incêndio de temperatura, desmoronamento da vida anterior funcionam, figurativamente, como a destruição de tudo que o cerca obtendo ele, em conseqüência, passaporte para empreender a jornada que o transportará a uma outra dimensão – a do tempo simbólico de sua gênese para fundar em terras virgens, sua cidade e realizar seu encontro. Neste clima mítico, Fundador, alucina, gritando a sua história, à espera de que Teodorico da Antióquia – o cartógrafo que acabara de descobrir rotas marítimas a se vencerem pela primeira vez – lhe indicasse o rumo de terras germinais, como Deus fizera com Noé. Terras em que, ao edificar sua cidade pudesse igualmente estabelecer uma ordem diferente no seu mundo e assinalar uma aliança viril com os nove homens que seqüestrara e, aos quais, por escolha própria, denominou Heitor, César, Alexandre, Joshua, David, Judas Macabeus, Artur, Charlemagne, Geoffrey de Bouillon. Tais nomes correspondem aos líderes de nove célebres façanhas históricas: três gregas, três judaicas, três cristãs. São heróis que envidaram esforços para empreender feitos, criando outros horizontes à humanidade. Todos eles estão ligados, de alguma maneira, à Palestina – Jerusalém.

Portanto, o labirinto por que Fundador se adentra vai sendo construído por ele próprio, tendo por planta o mapa de Teodorico de Antióquia e por fio, a espada de Sir Tristram. Como um deus, quer edificar a cidade, da mesma maneira como foi esculpido o homem, no *Gênesis*. Proclama Fundador:

> *Ainda que se consagre o vale em que nos transformamos em pó, para sermos iguais entre nós, e igual diante da natureza. O vale que existia quando ainda teimávamos em ser carne, e cujo pó sempre conteve mais existência do que a vida que representávamos. Todos os ancestrais ali em repouso, e era o pó que já fomos, o que iríamos ser. Um pó com que formaremos o barro, de tal mistura sagrada construindo a cidade*. (FUN,p.150).

Este vale – a Terra-Mãe, de cujo pó se fez o primeiro homem e cujo ventre abriga toda a humanidade – gerará em suas entranhas a sacra mistura e dará à luz a cidade de Fundador. Como um Dédalo, em espirais labirínticas, Fundador vai desenhando as sendas onduladas de seu território sagrado. Constrói três centros, um dentro do outro, num jogo de encaixes especulares. O primeiro – suas terras – situadas no ventre da *Mater matricis*; o segundo – a sua cidade, erigida no âmago de suas terras; o terceiro – a sua casa construída no coração da cidade, com labirintos fora e dentro. A porta do labirinto, conduto ao futuro solo, se abre quando, em plena demanda pela "terra prometida", Fundador pressente o território divino e exclama:

> *— Que outra paisagem Deus criou tão formosa?*
>
> *não duvidei que as terras se iniciassem ali, eu partindo para seu centro; e eu me dizia: Fundador, dever de homem é acertar; o coração revelou-me o segredo logo que as cruzei pela primeira vez; Deus sabe como se reconhece o advento de um novo solo, como quando ele prepara o paraíso: tão simples, o cavalo avançou e, coisa esquisita, eu não estava mais nas terras de antes, e não peçam que eu lhes explique, apenas sabia que encontrara as regiões de Teodorico de Antióquia, deixando atrás raça que me pariu para eu abdicar de seus favores;*
>
> *Sabem o que fiz? Larguei o animal, tirei as botas, aguardando o sentimento iniciar-se pela sola dos pés: veio como se eu urinasse molhando a roupa, fazendo barulho de vidro partido em mil pedaços, ou leite derramado o sexo na prisão ainda, mas o corpo bendizendo a euforia que iluminava até os meus cabelos, quando tudo cede para que o homem impere solitário gritei, para o caso de Deus desconhecer o que se passava: – Vamos, Fundador, faça-se homem e chore!* (FUN,p.118-119)

A partida para o centro, a mudança mágica para espaços plenos de mistério, a sensação do novo iniciando-se pela sola dos pés, o barulho de vidro partido em mil pedaços e o choro do nascimento configuram um labirinto de idéias, de imagens, de emoções que Fundador começa a construir e em que passa a penetrar. Somente os iniciados chegam ao seu centro, verdadeiro santuário destinado aos enigmas. E é este local de mistério que Fundador funda.

É sob a égide do entusiasmo, da paixão, da bravura que a cidade de Fundador será originada. Para ele a construção da cidade equivale à arquitetura de sua própria vida. Por isto, ao fincar pé na geografia demarcada pelo mapa do Mestre Teodorico da Antióquia, ao tocar naquele solo existencial, Fundador, para cunhar atitude, retirou a espada da bainha e:

> *Espetou-a lentamente no chão. Nenhum gesto inútil. Buscando um ventre. O cabo rangia impelido pela própria vibração. Apreciava a espada submersa naquele território, assinalava sua passagem, a vontade de permanecer. Nunca mais se beneficiando do seu brado assassino e irmão. – Aqui iniciarei meu reino, acrescentou cerimonioso. Levantar a primeira casa em torno da espada de Sir Tristram, expressava poder. Projeto a que se dedicou com paixão*. (FUN,p.32)

Não consulta Deus sobre seus interesses, mas também não o despreza, exigindo-lhe, inclusive, em prece, *que só criatura de seu sangue lograsse extrair do chão a espada de Sir Tristram,*[3] *para ter a certeza de que sua progenitura ainda circularia pela terra após sua morte*. (FUN. p. 32) Contudo, sem mulheres seria impossível dar continuidade ao projeto. Saem, então, floresta a dentro, em completo silêncio, guiados apenas pelo instinto do líder, *à procura do barro, a forma original, a ânfora onde se aquieta o sangue*. (FUN,p.65) Procurar o barro é perscrutar o que se modela e onde se plantam sementes. Por conseguinte, para fazer origem urge buscar-se a matriz, a mulher-terra, o centro onde se possa semear homens. Peregrinando por atalhos chegam a um convento de mulheres. Neste espaço sagrado, realiza-se a primeira batalha travada entre Fundador e Monja – a Madre Superiora. Assegura-se, inegavelmente, entre eles, um rito de estimulação de forças genesíacas, o que já nos indica a tensão de dois *daimons.*. Congeminam-se e digladiam-se duas potências em contraponto: Fundador construindo sua cidade, seus descendentes, sua história; a mulher construindo sua capela, na periferia da cidade, sua vida espiritual, seus desígnios divinos. Ambos determinados para suas próprias destinações, complementam-se: ele buscando o Deus na terra e ela tentando tocar o Deus no céu.

Na noite de seu casamento – realizado na ainda semente de cidade e tendo por celebrante o próprio Fundador – a mulher apresenta-se ao leito nupcial com vestes de religiosa. Numa descrição altamente poética do ato sexual, o narrador redesenha uma mistura de carne, alma, necessidade de romper a "terra" de Monja com "raízes" que necessitam de mais solo. Mas não é Fundador que detém, sozinho, o poder de dirigir a ação. A mulher, com olhar atrevido, na semi-claridade exigida por ela, acompanha, com seu corpo que "*assumira o peso e o vigor da árvore*" – árvore da vida, das promissoras sementeiras de uma estirpe – todo desenlace, deixando o homem desconfiado. Num instinto de cultivador, lavrando território fecundo,

> *Fundador iniciou a guerra. No centro do corpo da mulher estava o desejo, o centro de seu desejo no corpo da mulher. O poço, ele buscava. Pequeno, delicado. Um orifício de areia a água amplia. Indo e vindo – ondas do mar, Fundador, a caça, animal disparado, a flecha no corpo, agrilhoado,*

> *o grito na estepe da pele, fronteira sempre, espasmo da terra porque ingressou o sêmen, a dor, amolecimento de invertebrado, larva talvez, a podridão das frutas, atividade do sangue, mucosas livres – até atingir o reino da mulher que o obrigava ao atrevimento.* (FUN, p. 176)

Há que se observar que o centro do seu desejo está no centro do corpo da Monja, da cidade Monja, da terra Monja. No centro do centro, no *sagrado fundamental*. [...] "*um orifício de areia*" – o útero – configura o foco de onde emanará o movimento da unidade para a multiplicidade, do interior para o exterior, do não manifestado para o manifesto, do eterno para o temporal – o filho que herdará sua grei. Há, igualmente, que se multiplicar o sangue dos homens intrépidos que iniciaram a aventura da origem, principalmente o sangue do líder, a fim de se cumprir o desígnio que Fundador se atribuiu: inaugurar uma cidade, uma raça

As construções, assim como as palavras, congregam-se e desenham universos que, na arquitetura, retratam um corpo à imagem e semelhança daquele que as cria – o homem, no caso, Fundador. Tal corpo conquista um espaço geográfico-existencial, crava-se numa topografia recebe um nome e transforma-se num ser: a cidade. Lida como cidade do sonho – aquilo que preenche, no sujeito, o espaço do desejo – a centrada cidade de Fundador tem por objetivo espelhar a Nova Jerusalém, reafirmando a perfeição do homem, a cidade da virtude civilizada, a cidade planificada a partir da casa central, onde residiria a dinâmica da civilização. Afirma Barthes[4] que a cidade é um discurso. É, *verdadeiramente uma linguagem: fala aos seus habitantes, falamos a nossa cidade, onde nos encontramos simplesmente quando a habitamos, a percorremos, a olhamos***.** Portanto, laborando a cidade, Fundador inaugura novo dizer, balbucia palavras que se transformarão em linguagem, discurso a ser organizado por seus empreendedores.

Querendo construir a certeza dos rumos de sangue seu espraiando-se pela terra e pelos tempos, Fundador cuida, especialmente, da espada de Sir Tristram e diante de sua obra, são estes os seus sentimentos:

> *Enternecia-o a exuberância do filho e a cidade em que investira energia, esperma e veneno – apreciar a espada enfiada na terra. Cuidando de fabricar em torno pequenos labirintos, para que o filho, a mulher e outros não chegassem até ali. Proibira-lhes a passagem. Os que colaboraram na construção, tudo fizeram para esquecer aquele santuário. E Fundador agradecia-lhes pelo olhar.* (FUN,p.222)

Ao fabricar labirintos em volta da espada, o patriarca do clã arquiteta entrecruzamentos de caminhos constituindo, o seu achado, um impasse e um mistério. Quem nele se adentrar necessita descobrir rotas que conduzam ao seu objetivo, pois o labirinto circunscreve um emaranhado de veredas, a fim de retardar a chegada do viajante ao centro anunciador da presença de algo precioso ou sagrado. O centro protegido pelo labirinto, conforme sabemos, será reservado àquele que, através das provas de iniciação – os desvios do labirinto – ter-se-á mostrado digno de atingir à revelação misteriosa. Tal é o desejo de Fundador, pois somente deverá aproximar-se da espada e desarraigá-la do chão aquele que trouxer, nas veias, o sangue do patriarca.

No entanto, contrariamente a esta memória cravada no solo, Fundador prega o esquecimento, abraçando o duplo aspecto de Mnemósine e Lete. É fato que a memória representa uma função que atinge categorias psicológicas como o tempo e o *eu*. O poder de rememoração constitui uma conquista, e, de sua memória arcaica, Fundador só quer deixar, de concreto, a espada. Quaisquer outras histórias, que fossem transmitidas pela oralidade, pois poemas, diários, escritos avulsos deveriam ser queimados. Também peças artesanais de barro e de madeira, comprovantes estéticos de uma cultura vívida, deveriam ser escondidos bem longe da cidade, debaixo da terra.

Desta forma o romance *Fundador* põe-nos diante não de cronologias, mas de genealogias. Como sua força está na própria *physis* – nas profundezas da terra e nas excelências do céu – Monja e Fundador nada querem deixar que limite uma memória temporal. Assim:

> *Sentaram-se um em frente do outro. Não se moviam. As aranhas em torno trabalhavam tão delicadas. Nasciam as teias cansadas, Fundador e Monja em trabalho idêntico. Ele lhe mostrou os livros em que assinalavam há anos suas respectivas aventuras. [...]*
>
> *Fundador acendeu a lareira, as manifestações viris da chama. Tomou dos grandes livros, documentos, mapas tudo enfim a que se dedicaram desde a fundação da cidade. Gestos lentos. Projetando inicialmente os próprios livros. A paixão saltava do fogo. Sentia dor de adaga no peito. [...] Monja apreciava.*
>
> *— Também não havia mais nada a se escrever, falou Monja com estranha doçura. – E nunca mais regressarei a esta casa.*
>
> *— Nem para a minha morte? disse Fundador.*
>
> *— Acabamos de morrer nestes instantes. Fomos sepultados e ambos estivemos presentes. (FUN,p.251-253)*

Fundador e Monja, similares às aranhas, teceram a beleza e a fragilidade da criação, num contraponto de deusa-Atená-Monja e humano-Aracne-Fundador. Como a aranha – criadora cósmica – o casal ocupa a função de tecelãos da realidade, senhores do destino. Lembremos que ambos estão todo o tempo tramitando no centro, representado pela terra virgem, pela edificação da casa e da capela, pois construir uma ou outra é repetir a criação do mundo, assim como faz a aranha ao tecer a teia. Este universo, entretanto, prescinde de qualquer memória. É exatamente por isso que tanto um como o outro se desfazem de todas as provas que possam servir à história da cidade, deixando campo aberto ao mistério, pois a queima daquele universo – documentos de vida – impõe, aos advindos no tempo, a procura da palavra perdida, encerrando, no seio do fogo, a revelação de toda uma existência.

Todavia, como a fênix, miticamente, Monja e Fundador, na busca consciente do esquecimento, denunciam um inconsciente e irresistível desejo de sobreviver, bem como de ressurgir, apontando para o triunfo da vida sobre a morte. Tornar-se cinza é fazer-se mistério. O segredo, contudo, é um privilégio do poder ligado à idéia de tesouro. E nada se faz mais cobiçado do que aquilo que se esconde. Logo, ser segredo é expor-se à busca. Feitos cinza no presente, ambos – Fundador e Monja – renascerão na curiosidade do futuro. Assim, esquecimento da terra, da cidade, da casa, transfigura-se em memória.. Tal memória, no romance, representa a Jerusalém dos territórios internos. O homem que, durante tempos, erra por emaranhados caminhos, descobre, finalmente, a origem de suas peregrinações: o deus escondido que é ele mesmo, sua sagrada congeminação de homem-animal, de deus-diabo, de *animus-anima*, pois no final do labirinto o *sacer fundamental* o espreita, minotauramente.

A narrativa, por sua vez, arquiteta-se como uma espécie de santuário escondido, conduzindo personagens e leitores ao interior de si mesmos. Neste caso, a transformação do "eu" dos personagens, operada no centro do labirinto, confirma a passagem das trevas à luz, marcando a vitória do espiritual sobre o material, do permanente sobre o perecível, da inteligência sobre o instinto, do saber sobre a violência. Sem dúvida, a idéia de labirinto entifica-se no coração desta narrativa que podemos definir, como um metafísico jogo de espelhos. Diz-nos Santarcangeli[5] que o centro do labirinto contém sempre uma mutação caracterizada pela vida e pela morte. Prefigura, portanto, a passagem de uma vida a outra, do mundo das aparências ao da essência, da bestialidade carnal à humanidade espiritual.

Deste modo, o fio de Ariadne tece, no tapete narracional, o enredo de Fundador. Os fios vão-se, costurando, ponto atrás, ponto à frente, nos bastidores do tear narrativo. Muitas vezes emaranham-se as meadas umas às outras, condensando personagens, repetindo-se espaços - terra, cidade, casa -, misturando-se tempos, reproduzindo-se falas. O ziguezague narracional, por fim, circunscreve um desenho mandalístico. Objetivando reencontrar a harmonia, em meio ao caos que o circunda, o homem tem contado com o poder integrador do mandala. O caráter fragmentário de nossas vidas constitui uma expressão deste desequilíbrio. Em sânscrito, o termo *mandala* significa círculo. O círculo, pensando junguianamente, vem a ser o símbolo do *self*, centro organizador, fonte das imagens oníricas, representante da totalidade da psique. Seja presente na adoração primitiva do sol ou nas religiões modernas, em mitos ou em sonhos, nos mandalas ou nos planejamentos das cidades – como a de Fundador – o círculo emblematiza a totalidade.

A narrativa também desenha, para sua criação, figurações circulares, à medida que está sendo projetada por um mapa que não só demarca inventadas posições de espaço como imaginadas marcações de tempo. Perquirindo o fio, o tecido narracional autocontempla-se, desconstrói o estatuído, tece-se, destecendo modelos eleitos. A organicidade da narrativa demonstra que o mundo é um labirinto do qual é impossível fugir, pois todos os caminhos que fingiram dirigir-se ao norte ou ao sul, a leste ou a oeste desembocaram em Jerusalém, Terra Santa, cidade para a qual todas as personagens têm, apontado, o seu caminho nascente e se encontra envolta pela figuração do labirinto. A circulatura ficcional elabora um espaço mítico que simboliza a duração suspensa do tempo, o ponto imóvel do espaço: o sagrado labirinto da terra, da cidade, da casa.

Notas

1. PIÑON, Nélida. *Fundador.* 2ª ed. Rio de Janeiro, Labor do Brasil, 1976. Todas as citações de *Fundador* contidas neste trabalho estão assinaladas com a abreviatura FUN.

2. _____. De Tebas ao meu coração. Conferênciapronunciada no IIIº Encontro Nacional de Professores de Literatura. Tema:"A criação literária vista por escritores e professores". Rio deJaneiro, Departamento de Letras da PUC/RJ, CCE, CAPES, MEC, 1976, p. 2.

3. Quanto ao dono da espada – transformação de Tristão em Tristram – temos a esclarecer que no século XV, por volta de 1470, Sir Thomas Malory compilou o vasto *Lancelote em prosa* e outras fontes numa só obra, impressa em 1845, sob o título de *A Morte de Artur*. Elucida-nos Jean Markale (Markale, 1989, p.33)_que Malory, exímio conhecedor das lendas arturianas, retirou um pouco de cada obra em que encontrou detalhes interessantes. Desta forma,

colocou, deliberadamente, Tristão entre os cavaleiros de Artur, mesmo sendo sua lenda totalmente estranha ao ciclo da Távola Redonda. Assim, por contaminação histórica e semântica – artifício já presente no imaginário medieval – podemos ler, na ficção nelideana, pela menção a Tristram, o célebre e amoroso cavaleiro Tristão da lenda celta como potencial dono da espada que Teodorico da Antióquia ofereceu a Fundador

4. BARTHES, Roland. *Semiologia e urbanismo. A aventura semiótica.* Trad: Maria de Santa Cruz. Lisboa, Edições 70, 1987, p. 184.

5. SANTARCANGELI, Paolo. *Les livres des Labyrinthes: Histoire d'un mythe et dans symbole.* Trad: (do italiano) Monique Lacal. Paris, Gallimard, 1967, p. 216-219.

Trilhos de papel: o trem de ferro
na literatura brasileira contemporânea

"O romance começa numa estação de caminho-de-ferro, uma locomotiva resfolga, um ofegar de êmbolo cobre a abertura do capítulo, uma nuvem de fumo esconde parte do primeiro parágrafo. No odor da estação perpassa uma lufada do odor do bufet (...). É uma noite de chuva (...) um silvo parte ao longo dos carris a perder de vista luzidios da chuva (...)".

Basta o início do romance **Se uma noite de inverno um viajante** de Italo Calvino (1) para entrarmos no tempo dos trens, um tempo muito diferente do nosso, cheio de aventuras e de grandes expressos, de noites cruzadas pelo silvo das locomotivas. Enquanto os trens chegavam, os trilhos brilhavam tranquilizadoramente, prometendo a chegada de outro comboio. E, efetivamente, lá chegavam - um regional, um trem de mercadorias, um expresso -, passavam com estrondo e mantinham a fé no progresso (2). A ferrovia é, sem dúvida, uma das invenções mais extraordinárias da humanidade. No entanto, o tempo desta máquina passou. Ao lado dos aviões a jacto e das bombas atômicas, a ferrovia faz uma pobre figura de dinossauro saído do porão dos tempos.

O estudo do trem e de sua imagem literária abrem uma perspectiva única aos pesquisadores - a de assistir ao nascimento de um tópico literário: em 1825, o primeiro trem sai de Stockton para Darlington numa Inglaterra em plena expansão industrial. O evento não deixa de ter uma repercussão imediata no mundo inteiro. A Inglaterra ocupa, na altura, um lugar de porta-estandarte da modernidade e cabeça visível de um vasto império com grandes interesses na América Latina, especialmente no Brasil. Dez anos depois, em 1835, o governo imperial lança a **Lei Feijó** que estabelece um privilégio de 40 anos para futuros construtores de ferrovias no Brasil (3). No entanto, nada acontece. Em 1852, o governo introduz o chamariz essencial - a garantia de juros - conseguindo dessa forma atrair capitais europeus ávidos de conquistar novos mercados. Assim nascem cinco linhas - a **Estrada de Ferro D. Pedro II**, a **Estrada de Ferro de Mauá**, a **Estrada de Ferro Recife/São Francisco**, a **Estrada de Ferro Bahia/São Francisco** e a **Estrada de Ferro Santos/Jundiaí**. Destas cinco linhas, a primeira e a última se vinculam estreitamente ao escoamento do café e são, aliás, as únicas rentáveis (4).

A dicotomia que se estabelece entre as ferrovias do café e as outras é simples: uma alta porcentagem de café significa altos lucros e uma baixa porcentagem déficits (5). Mas o café não era tudo. Entravam também em jogo considerações estratégicas, especialmente na fronteira sul do país: em 1872, o engenheiro José Ewbank da Câmara apresentou ao governo imperial um projeto de rede ferroviária para o Rio Grande do Sul, considerando que as fronteiras meridionais do Brasil estavam ao alcance das ferrovias argentinas e uruguaias. Apesar de todas as dificuldades e resistências, este projeto foi realizado até 1920, embora de forma precária e com cargas onerosas para a receita do estado (6).

A engenharia ferroviária não criou raízes no Brasil e, no breve tempo de sua época gloriosa (1870-1920), não conseguiu aperfeiçoar tecnologias adequadas. A excessiva dependência da Inglaterra no caso de São Paulo, da Bélgica e dos Estados Unidos no caso do Rio Grande do Sul levaram à construção de uma rede ferroviária precária, incapaz de suportar uma demanda crescente. Uma vez decaído o boom do café, as linhas foram primeiro encampadas e finalmente suprimidas (7). Adeus, ô trem! Doravante, Maria-Fumaça sairá dos trilhos para entrar na imaginação dos escritores, um fantasma da infância que os perseguirá pela vida fora. O trem está presente em boa parte dos clássicos brasileiros, a começar por Machado de Assis, para continuar com os modernistas, os regionalistas do nordeste e os mineiros, João Guimarães Rosa e Autran Dourado. Obviamente, é impossível tratar estas obras todas numa palestra de vinte minutos. Escolhi três autores em cuja obra o trem desempenha um papel importante - Geraldo Ferraz, Murilo Rubião e Roberto Bittencourt Martins. Mas antes disto, convém enfocar o papel do trem de ferro na América Latina e sua imagem literária.

"Deparei com uma caldeira chafurdando na grama, depois encontrei uma trilha que seguia para a colina. Contornava as rochas, e também um pequeno vagão de ferrovia, abandonado com as rodas viradas para o ar. Faltava uma. A coisa parecia tão morta quanto a carcaça de algum animal. Dei com mais algumas peças de maquinário em decomposição, uma pilha de trilhos enferrujados". Eis a imagem que nos traça Joseph Conrad (8) do estado final de uma ferrovia colonial, a do Congo belga: uns trilhos que conduzem do nada a lugar-nenhum, um cemitério de trens, ferrugem, em tudo semelhante às ruínas da Madeira-Mamoré, tão sugestivamente evocada por Francisco Foot Hardman (9).

Contrariamente à Europa e à América do Norte onde os trilhos acompanham a evolução global da economia, na América Latina a ferrovia nasce sob o impulso do capital estrangeiro que dirige a construção, controla a tecnologia e - em muitos casos - faz figura de proprietário em situação de monopólio. Estes trilhos surgem sem uma paralela transformação da estrutura econômica e obedecem a um traçado definido pela diretriz **áreas de produção-porto** (10). Basicamente, a irrupção de Maria-Fumaça forma parte de um novo pacto colonial que facilita o escoamento das matérias-primas em troca de manufaturados. A civilização

levada pelo trem até os últimos recantos da terra carrega consigo a marca deste pacto - uma segunda violação do Pindorama pelos engenheiros ingleses e suas máquinas (11). Daí que a ferrovia apresente com freqüência uma imagem sinistra nas literaturas da América Latina: símbolo do progresso e trauma da modernidade viajam juntos pelos trilhos provocando entusiasmo e espanto, alegria e horror. Encontramos esta ambivalência em Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos e Manuel Scorza. Veremos que surgirá também nos três textos brasileiros aqui estudados, **Doramundo**, a **Noiva da Casa Azul** e **Ibiamoré**.

Cordão umbilical da violência

"Cordilheira (...). Onde tantos encontraram a morte. Cordilheira era o encontro e a passagem obrigatória desde quando o trem de ferro, chiando fogo rodas. Ficava na boca do funil de cabos sobre outras rodas rilhando, ferro contra ferro(...). Plataforma imensa e triste da tarde, trens que sobem, gente cansada da jornada de sol na praia. Ali onde o mar. Cheios vêm os vagões, param, prosseguem, um silvo, fumaça na tarde triste" (12).

Doramundo de Geraldo Ferraz tem início numa atmosfera sombria de pesadelo. Estamos no ponto mais alto da ferrovia inglesa **São Paulo Railway**, no topo da Serra do Mar, numa paisagem depredada de suas belezas naturais. Uma série de homicídios assola a povoação artificial criada pela companhia. As vítimas são solteiros e os assassinos maridos vingando-se de infidelidades conjugais. A investigação policial não dá em nada. Apurar os culpados não é o objetivo do romance, o qual - longe de um policial corriqueiro - procura revelar o atoleiro social em que estão metidos os ferroviários (13).

Na tradição européia e norte-americana, o ferroviário é considerado um herói da civilização, uma pessoa confiável com nervos de aço e uma prudência exemplar. Aqui não há nada disso. Uma obscura maldição paira sobre a massa dos operários que se matam entre si sem criar laços de solidariedade duráveis.

Roland Barthes, no prefácio à edição italiana da Besta humana (14) de Emile Zola, traça um sugestivo retrato da época do trem de ferro: na mitologia, o ferro é produzido na forja de Vulcano, uma gruta sombria cheia de fuligem. Vulcano é ao mesmo tempo o deus do fogo, do desejo, do delito e da fatalidade. E, efetivamente, uma espécie de maldição de Vulcano paira sobre o universo de Cordilheira: o desejo sexual incita os solteiros a procurar as mulheres casadas e isto incita os maridos ciumentos às matanças. A solução aparente do drama - a instalação de um prostíbulo - instiga as mulheres casadas a incendiarem o bordel e a povoação inteira parece condenada a perecer nas chamas.

A palavra-chave do romance é safra, termo ambíguo, referido por um lado ao produto básico da região, o café, transportado pelos trilhos até o porto de Santos. Mas, no contexto do romance, este significado é só implícito. Safra é, antes de mais nada, a série de mortes e massacres encontrados com espantosa regularidade nos trilhos. Esta safra de mortes é recolhida, muito a contragosto, pelo inspector de polícia, representante do estado burguês encarregado da repressão em Cordilheira. E isto não é um dado casual. Pelo menos desde Michel Foucault sabemos que a circulação das mercadorias e das pessoas é uma idéia-força da civilização liberal: o trânsito determina o lugar de cada um. Quem toma parte neste comércio de troca é considerado são e progressista, quem fica fora do circuito é retrógrado, subversivo e vagamente ameaçador (15). O interior paulista, caracterizado por uma situação de isolamento desde os inícios da colônia até a implantação da ferrovia, vê-se de repente confrontado com o mundo moderno. O encontro brusco entre serra e mar não pode senão dar em choque, uma espécie de trauma onde coexistem o antigo e o moderno num conflito sem solução.

O crítico uruguaio Angel Rama (16) descreve esta irrupção da modernidade como uma espécie de cataclismo que sobrevém inesperadamente na vida de homens e sociedades, os quais, por definição, não são modernos. As formas tradicionais de vida se dissolvem sob o impacto desta modernidade. O resultado é uma vida que não obedece a nenhum dos dois cânones - o novo e o tradicional - mas vive o conflito entre ambos. É este o mundo de Cordilheira: os valores antigos - honra de família e fidelidade conjugal - são de repente subvertidos pelo mundo da cidade trazido pelo trem, sem que isto signifique o fim do mundo antigo, mas somente o conflito.

O resultado desta pugna entre dois mundos é uma espécie de calvário: nem por acaso, uma das vítimas - Manelão - está "literalmente trepado na cerca de arame farpado (...). A cabeça empastada de sangue, terra e carvão, pendera assim na imitação do cristo das imagens" (17). Cordilheira é um funil que recolhe toda a produção exportável de São Paulo. A sede da empresa, aranha no meio da teia, controla tudo sem fazer nada para melhorar a sorte dos empregados. Perante os conflitos inevitáveis instala-se um bordel e - ao ser queimado este - manda-se a tropa. É a lógica impiedosa da dependência. O trem é a correia de transmissão, o cordão umbilical de todo o sistema: ele leva o material de construção para Cordilheira, seu ferro é a arma do crime, o trem recolhe a safra das mortes. A única fuga possível é para fora do mundo do trem, para um interior longe do trauma da modernidade.

Veículo do destino

"O chefe do trem arrancou-me bruscamente do meu devaneio:

- O senhor pretende mesmo desembarcar em Juparassu?
- Claro. Onde queria que eu desembarcasse?
- É muito estranho que alguém procure esse lugar.

Não sabendo a que atribuir a impertinência e a estranheza do funcionário da estrada, resmunguei um palavrão, que o deixou confuso, a pedir desculpas pela sua involuntária curiosidade.

Juparassu! Juparassu surgia agora ante os meus olhos, no alto da serra. Mais quinze minutos e estaria na plataforma da estação, aguardando condução para casa, onde mal jogaria a bagagem e iria ao encontro de Dalila".

O narrador de Murilo Rubião em **A Noiva da Casa Azul** (18), intimamente revoltado contra a noiva Dalila, sobe no trem e vai ao seu encalço. Os companheiros de viagem olham-no de viés: será que enloqueceu? As montanhas aproximam-se, a raiva cede ao amor. O narrador vê diante dos olhos a casa azul da noiva, quando o chefe do trem o confronta com a dura verdade: em Juparassu há só ruínas. A dúvida corrói-lhe a alma: quem terá razão? Em Juparassu, efetivamente, não há nada: a casa de campo de seus pais desmoronou-se como também a casa azul da noiva. Preso de pânico, o protagonista erra ao cair da noite por escadas carcomidas, corredores vazios e quartos cheios de teias de aranha. Dalila morreu. Nada resta do paraíso da infância.

Ao instalar-se o caminho de ferro, as paisagens perdem o tempo local em prol de um tempo universal - eis a tese de Wolfgang Schivelbusch (19) na sua história da viagem ferroviária. A velocidade do trem coloca frente a frente não só as várias localidades, como também seus horários locais. Um trânsito regular pelos trilhos exige um tempo unitário. Na periferia da modernidade isto só se verifica durante um curto período em que os trens são o porta-estandarte da modernidade, impulsados pelo principal produto de exportação, no caso do Brasil o café. Uma vez superada esta fase, a ferrovia decai, é suprimida ou relegada a meio de transporte para os mais desfavorecidos.

Uma tal ferrovia vem de encontro à imaginação: antes meio racional de transporte rápido, ela vira painel de projeção para os sonhos da infância. É o caso do protagonista de Murilo. Durante o trajeto, ele perde o contato com o mundo circundante. Nasce assim um espaço para o devaneio, o sonho acordado. O desmancha-prazeres é o chefe do trem que o arranca bruscamente de suas quimeras: Juparassu deixou de ser o paraíso da infância para converter-se numa ruína.

O caminho de ferro junta dois mundos incompatíveis - o presente urbano e o passado rural. Isto corresponde às idéias correntes sobre "cidade" e "campo", respetivamente: ao passo que o campo equivale ao passado, a cidade representa o futuro. O presente, neste vaivém existencial, vira terra de ninguém, uma existência sobre os trilhos, em suspenso entre ontem e amanhã (20). Nesta dialética entre cidade e campo Murilo Rubião introduz um corte temporal: bruscamente e sem transição o protagonista anônimo viaja do presente para um passado irrecuperável, reduzido às cinzas da memória.

A viagem de encontro à Noiva da Casa Azul faz pensar numa outra viagem - a de Hans Castorp na **Montanha Mágica** de Thomas Mann. Na sua viagem a Davos, Castorp abandona um ambiente familiar, a cidade hanseática, para aventurar-se num universo estranho de doentes ociosos entre a vida e a morte. A experiência fundamental do protagonista é a distorsão entre o tempo cronológico e o tempo interior. Quanto mais o trem se aproxima do destino final, tanto mais aumenta a tensão, o que se evidencia nas paradas cada vez mais frequentes (21). No caso do protagonista de Murilo, o ponto de partida é similar, mas as diferenças predominam: o narrador da história ignora tudo sobre a ruptura entre tempo cronológico e tempo interior. A realidade só se impõe dolorosamente perante a ruína da casa azul. O lento aproximar-se do termo da viagem relaxa o ânimo do viajante. Ao passo que Hans Castorp está empenhado numa espécie de viagem de formação às avessas, o protagonista muriliano sofre uma ruptura do tempo, provocada pelo trem de ferro, veículo do destino entre infância e maioridade, felicidade e desespero.

Em última análise, **A Noiva da Casa Azul** é uma procura da infância perdida. Mas a natureza frustra o intento: com cruel ironia, líquens, musgos e carunchos tinham carcomido a casa de Dalila. O protagonista viaja entre a vida e a morte, de encontro a um passado irrecuperável. A viagem de trem é a ruptura entre um antes e um depois, entre a felicidade e a solidão.

Pesadelo da morte

"Entrou num trem cheio de passageiros, mas ninguém parecia vê-lo; procurava um lugar vago e não encontrava nenhum. Descobriu, já aflito, apenas uma cadeira no fundo. Sentou-se e, só então, pôde olhar com mais vagar para seus companheiros de viagem. Surpreendeu-se que estivessem todos de olhos fechados, adormecidos, mesmo com o trem parado. Somente quando o trem começou a andar é que lhe veio a idéia horrível de que todos estavam mortos. Quis gritar para que parassem o trem, queria sair - mas não conseguiu mover os lábios para falar". Este sonho dá o tom no romance **Ibiamoré** (22) de Roberto Bittencourt Martins. No centro da trama encontramos a lenda do Trem Fantasma, localizada na fronteira sul do Brasil, entre o Rio Grande e as repúblicas platinas. Cada um dos capítulos corresponde a uma das onze

estações imaginárias da Viação Férrea (23). Por trás da lenda está a irrupção da máquina no espaço virgem do campo.

O ideal pastoral foi utilizado para definir o significado do Novo Mundo desde o seu descobrimento. Os primeiros cronistas lançaram mão das imagens de Virgílio para descrever uma natureza selvagem e inóspita. Com o advento da industrialização, o idílio decai: o apito estrídulo da locomotiva irrompe na paz dos campos e os cantos dos pássaros, o mugido das vacas e o relinchar dos cavalos cedem lugar ao silvo do trem, emblema do progresso (24).

A irrupção da máquina no jardim aponta, no caso do Brasil, para o fim do Império (1870-1888), época em que as primeiras locomotivas corriam pelos trilhos recém-construídos. Em **Ibiamoré** encontramos, porém, um tempo histórico anterior: aparecem as figuras fundadoras do Rio Grande do Sul - Afonso Inácio, o capitão-menino, representante do português açoriano, o índio Teireté protestando contra a violência das guerras guaraníticas (1753-1756) e Frei Esteban Cruz, o padre jesuíta espanhol, difusor das letras e pai espiritual da lenda do Trem (25). Ao longo das narrações dos vários cronistas, Frei Esteban acaba por incorporar-se à lenda como padre sacrílego expiando suas culpas no fatídico trem.

Na **Interpretação dos Sonhos**, Sigmund Freud (26) aponta para a partida do trem como um dos símbolos mais freqüentes da morte: perder o trem significaria, na lógica do pai da psicanálise, a salvação da vida. Roberto Bittencourt Martins é psicanalista e as concepções do mestre parecem ter influenciado as andanças do Trem Fantasma: de facto, a única pessoa a salvar-se é o tropeiro Leonardo que consegue pronunciar a palavra salvadora (27): "Então, no espaço de um instante, para espanto de si mesmo, forma-se a palavra na garganta; vê a verdade e a diz (...) Nem terminara de falar, há um grande estrondo; o Trem todo como que se dissolve (...) vê-se precipitado novamente ao solo. Ergue-se, não há sinal do Trem".

No romance **Ibiamoré** há dois mitos em constante confronto - a versão sulina do mito da criação representado pelas três personalidades fundadoras. A esta tríade fundadora se contrapõe um outro mito, o mito da modernidade, o trem da morte: ele simboliza a certeza cruel do fim da existência, só levemente atenuada por um véu mágico. Entrar no trem significa perder as raízes, deixar de ser gaúcho para assumir a identidade sem rosto da modernidade(28).

Após representar ao longo do século XIX a máquina do progresso, lançada a todo vapor e carregando consigo as esperanças do gênero humano, hoje o trem perdeu sua modernidade e grande parte dos seus atrativos. Afinal, foi nele que a Alemanha nazista transportou os judeus para os campos de extermínio.

No Brasil, a ambivalência fundamental perante o trem está presente desde os primeiros momentos: saudado com efusão no momento das inaugurações, cedo revelou seu lado negativo: a ferrovia foi um instrumento eficiente de dominação. Esta ambivalência congênita espelha-se nas letras: cantada efusivamente pelos modernistas como nova bandeira paulista, a ferrovia vira cordão umbilical da violência, veículo do destino e pesadelo da morte nos escritores contemporâneos. Albert von Brunn (Zurique)

Bibliografia

(1)Calvino, Italo. **Se uma noite de inverno um viajante**. trad. Maria de Lurdes Sirgado Ganho e José Manuel de Vasconcelos. 3a ed. Lisboa: Vega, 1993, p. 27.

(2)Litvak, Lily. **El tiempo de los trenes: el paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)**. Barcelona: Ediciones del Sebral, 1991, p.221.

(3)Matos, Odilon Nogueira de. **Café e ferrovias: a revolução ferroviária de São Paulo e o desenvolvimento da cultura cafeeira**. 4a ed. Campinas (SP): Pontes, 1990, p.59.

(4)Saes, Flávio Azevedo Marques de. **A grande empresa de serviços públicos na economia cafeeira, 1850-1930**. São Paulo: Hucitec, 1986, pp. 30-31.

(5)Saes, Flávio Azevedo Marques de. **As ferrovias de São Paulo, 1870-1940**. São Paulo: Hucitec, 1981, p. 26.

(6)Dias, José Roberto de Souza. **Caminhos de ferro do Rio Grande do Sul: uma contribuição ao estudo da formação histórica do sistema de transportes ferroviários no Brasil meridional**. São Paulo: Editora Rios, 1986, pp. 19-21.

(7)Matos, Odilon Nogueira de. **Café e ferrovias: a revolução ferroviária de São Paulo e o desenvolvimento da cultura cafeeira**. 4a ed. Campinas (SP): Pontes, 1990, pp.167-168.

(8)Conrad, Joseph. **Coração das trevas**. trad. de Albino Poli. Porto Alegre: L&PM, 1997, p.

29. (Coleção Pocket; 81)

(9)Hardman, Francisco Foot. **Trem fantasma: a modernidade na selva**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. O autor agradece a Francisco Foot Hardman as dicas para este trabalho.

(10)Saes, Flávio Azevedo Marques de. **As ferrovias de São Paulo, 1870-1940**. São Paulo: Hucitec, 1981, pp.182-185.

(11)Polacco, Marina, "Il 'Reale meraviglioso' e la realtà senza meraviglie" in: **Strade ferrate**. Pisa: Nistri-Lischi, 1995, pp. 95-100. (La porta di corno; 10)

(12)Ferraz, Geraldo. **Doramundo: romance**. 4a ed. São Paulo: Ática, 1984, pp. 8,69. (Coleção Autores brasileiros; 87)

(13)Lindstrom, Naomi. "**Doramundo** by Geraldo Ferraz: the problem of talking about crime" in: **Tropical paths**. ed. by Randal Johnson. Hamden: Garland, 1993, pp.77-90.

(14)Citado por Remo Ceserani in: **Treni di carta: l'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna**. Genova: Marietti, pp. 129-130.

(15)Foucault, Michel. **Surveiller et punir**. Paris: Gallimard, 1975. Cf. Schivelbusch, Wolfgang. **Geschichte der Eisenbahnreise: zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert**. 3a ed. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995, pp.171-174. (Fischer Geschichte; 4414)

(16)Rama, Angel. "El narrador ingresa en el baile de máscaras de la modernidad" in: **La riesgosa navegación del escritor exiliado**. Montevideo: Arca, 1998, pp.219-223.

(17)Ferraz, Geraldo. **Doramundo: romance**. 4a ed. São Paulo: Ática, 1984, p. 83. (Coleção Autores brasileiros; 87)

(18)Rubião, Murilo. "A Noiva da Casa Azul" in: **Contos reunidos**. São Paulo: Ática, 1998, pp.51-56.

(19)Schivelbusch, Wolfgang. **Geschichte der Eisenbahnreise: zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert**. 3a ed. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995, pp. 42-44. (Fischer Geschichte; 4414)

(20)Williams, Richard. **O campo e a cidade na história e na literatura**. trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 397-398, 407-409.

(21)Godeau, Florence. "Paris-Balbec, Hambourg-Davos-Platz: voyage en chemin de fer et formation du héros" in: **Écritures du chemin de fer: actes de la journée scientifique organisée en Sorbonne, le 11 mai 1996**. éd. François Moreau et Marie-Noëlle Polino. Paris: Klincksieck, 1997, pp. 95-101. (Littérature des voyages; 15)

(22)Martins, Roberto Bittencourt. **Ibiamoré: o trem fantasma**. 2a ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995, p. 158.

(23)Costa, Lígia Militz da. "Nos labirintos da linguagem" in: **Roberto Bittencourt Martins**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1989, pp.15-18. (Autores gaúchos; 26)

(24)Marx, Leo. **La macchina nel giardino: tecnologia e ideale pastorale in America**. trad. Eva Kampmann. Roma: Edizioni del Lavoro, 1987, pp. 9-27. (Studi di storia; 11)

(25)Moreira, Maria Eunice. "Ibiamoré: uma fantástica viagem pela ficção" in: **Artexto** 3(1991)pp.51-60.

(26)Freud, Sigmund. **Die Traumdeutung**. 8a ed. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998, pp.422-423.

(27)Martins, Roberto Bittencourt. **Ibiamoré: o trem fantasma**. 2a ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995, p.212.

(28)Costa, Lígia Militz da. "Nos labirintos da linguagem" in: **Roberto Bittencourt Martins**.

Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1989, pp.15-18. (Autores gaúchos; 26)

Trincheiras de sonho:
ficção e cultura em Lima Barreto

Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo
(UFF)

A Gilda Salem Sklo

Em 500 anos de ilusão, José Murilo de Carvalho [1]analisa os motivos expostos pelo conde Afonso Celso para o nacionalismo ufanista, no livro Por que me ufano de meu país. Entre os motivos, predominam aqueles atribuídos à natureza - exuberante, pródiga - e ao caráter do povo brasileiro - bonachão , alegre. O historiador chama a atenção, além disso, para o renascimento dessas imagens, hoje, no "oba oba ufan--turístico", cem anos depois do livro do conde e às vésperas do Quinto Centenário da chegada portuguesa.

Considerando as imagens ufanistas como herança cultural, podemos perceber nelas resíduos utópicos [2]através de uma leitura em via de mão dupla: são conceitos de interesses de grupos ou classes que, absorvidos na corrente social, movimentam-se no imaginário e passam a fazer parte do sentido da vida dos homens comuns. Na mesma proporção em que geram a ilusão da harmonia reconciliadora, também fomentam a esperança.

Por isso, não se pode negligenciar a delicada intersecção entre os valores da memória coletiva - um conjunto de lembranças ativadas pelos olhares do presente, cuja seqüência não é artificial, conservando-se o que ainda vive do passado na consciência dos grupos - e os da memória histórica que obedece uma necessidade didática de esquematização, representando-se nos recortes de símbolos, insígnias, hinos, paisagens de águas caudalosas, verdes folhagens, céu de anil.

A memória coletiva, cujos valores e imagens são compartilhados por gerações, registra imagens que se vinculam ao nacionalismo difundido pela memória histórica, movimentando-se pelas interpretações dos homens, no cotidiano. Esse movimento de contaminação recíproca permite a revelação do que chamamos **trincheiras de sonho.**

Para exemplificar esse processo, basta observar o sonho de ascensão social projetado no dia a dia pelas referências da memória histórica : mesmo reconhecendo a impossibilidade de realização dos sonhos anunciados, o homem brasileiro comum alimenta-se de resíduos desses sonhos. E a literatura apreende a sutileza desse movimento : - "Serás ministro" repete o personagem do conto de mesmo nome, de Carlos Drummond de Andrade, ao filho quando este nasce. Convicto, porém, das inúmeras dificuldades que inviabilizariam a concretização do sonho, o pai encontra uma saída criativa:

> - Não tem aí uma família chamada Ministério, aliás com pessoas distintas, médicos, dentistas, etc?
> - Tem.
> - Pois então. Meu filho é Ministro só isso. Ministro Alves da Silva, futuro cidadão útil à Pátria. Tem alguma demais?[3]

Tais arranjos e saídas criativas para sobreviver são revelados em textos literários e, de forma mais evidente, naqueles que recorrem à expressão do riso, vazado de melancolia, pois deixam transparecer a mescla bizarra de igualdade e hierarquia. A tais saídas criativas corresponde o primeiro sentido para o que denomino **trincheiras de sonho.**

Se, por um lado, a literatura configura personagens articulando tais saídas criativas, por conseqüência revela também o sentido enviesado , convenientemente deslocado que deve ser inferido da leitura de convenções sociais. Ou, dito de outra forma, a consciência do "arremedo conveniente" como caracterizou Manuel Antonio de Almeida em Memórias de um Sargento de Milícias (1852), utilizando-se da metáfora da "mantilha" para referir-se ao processo de contaminação recíproca, entre memória histórica e coletiva. A " mantilha", segundo o autor, era um arremedo do uso espanhol - prosaico, grosseiro, porém "conveniente aos costumes da época".[4]

O uso deslocado das convenções é extremamente conveniente, regra e não exceção, em uma sociedade cujos valores, normas e instituições pautam-se pelo dúbio, ambíguo. Viver nesse contexto exige a sabedoria de transitar entre perigosos opostos - razão/desrazão , lei /marginalidade, ordem/caos - sem se deixar tragar nem pelo ridículo, nem pelo trágico. Este cipoal de poderes que se entrelaçam é uma característica da sociedade brasileira e, como analisou Nestor García Canclini, também típica das sociedades latino-

americanas, de culturas híbridas, poderes oblíquos.[5]

Nesse contexto, como fica o intelectual, criador das convenções verbais a serem absorvidas na corrente social e, simultaneamente, intérprete da heterogeneidade das práticas culturais ? Para se compreender a complexidade desse dilema, é preciso pôr em movimento os elos **palavra, país, paisagem.**

Dessa forma, quando o intelectual romântico intenta criar um **país**, pela **palavra**, anunciada em polêmicas, manifestos, cartas, fundamenta-se - especialmente - na **paisagem** de característica edênica, estática, grandiosa e exuberante a ponto de silenciar o homem. No entanto, se o intelectual romântico organiza uma sólida construção de convenções verbais a marcar, por longo tempo, o homem, a terra, a cultura, a ficção romântica expressa um conjunto poderoso, mas trincado, porque contraditório. Nesse aspecto, o romance As minas de prata, de José de Alencar é um bom exemplo da sofisticada e complexa narrativa romântica, apresentando como protagonista "Vaz Caminha" - intelectual, advogado e historiador, portador do segredo das minas de prata, mentor do herói Estácio e elo entre as ações no tempo e no espaço.

A dificuldade de se construir o **país-paisagem**, pela **palavra**, diante dos sentido díspares com os quais o intelectual romântico quer elaborar a História, manifesta-se no texto ficcional em diferentes situações. Uma delas, rica em diversidade de temas que abrange, é a cena de uma festa (uma encenação de torneio entre cavalheiros, porém de tom circense) em que a nobreza da terra, o povo e os heróis reúnem-se no cenário anunciado como grandioso. No entanto, veludos, sedas, pedrarias e brasões, sob a claridade do sol, produzem efeito contraditório, como alerta o narrador : "Ao primeiro lanço d'olhar , o painel se mostrava confuso, enredado, como os mosaicos chineses e os arabescos mouros."[6]

Tão enredados quanto os objetos no cenário estão os acontecimentos narrados: num terreno de colégio jesuíta, apresenta-se a encenação de jogos medievais entre cavalheiros de nobreza duvidosa porque o seu brasão e lastros nobres têm, como única referência concreta, outros textos de ficção depositados como lembranças de coisas lidas/ ouvidas na memória do leitor, a exemplo, as muitas referências para caracterizar a imagem de família ou o caráter nobre do português - citadas no romance As minas de prata - através dos personagens extraídos de O guarani.

Assim, a escolha do protagonista intelectual que escreve um livro, no decorrer da narrativa, o fracasso de suas ações e as do herói (a obra de "Vaz Caminha" não se conclui e as minas eram uma ilusão) , além das soluções míticas como arranjos finais são marcas da consciência dos limites da ficção no estabelecimento da harmonia e homogeneidade, cuja síntese anuncia-se pelo narrador com o título : "Itinerário da decepção ao desengano".

Essas marcas - representativas dos dilemas do intelectual na interpretação do **país**, pela **palavra** - constituem o segundo sentido para **trincheiras de sonho** . Nessa perspectiva, o escritor luta **em trincheiras**, para cumprir sua missão literária anunciada nos ensaios. E essa luta deixa fissuras na narrativa de ficção que, embora iluminadas apenas indiretamente para o leitor, cavarão sulcos onde se desenhará a volubilidade do narrador machadiano.

São as contradições e impasses - as **trincheiras de sonho** - do intelectual como intérprete da cultura que conferem complexidade à narrativa de ficção romântica e considero, nesse caso, a reflexão de Antonio Cândido, de o externo que se torna interno, porque estético.

É ainda Antonio Cândido que em "Literatura e subdesenvolvimento" afirma ser um estágio fundamental na superação da dependência a capacidade de a literatura produzir obras de primeira ordem "influenciada, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores".[7]

Ora, essa capacidade foi exercida pela Literatura Brasileira, nas primeiras décadas do século XX, quando escritores do porte de um Euclides da Cunha, Lima Barreto, Monteiro Lobato - de produções diversas, porém com afinidade de recursos - questionaram : qual o papel do intelectual frente a uma herança cultural e literária e aos impasses da modernidade ? Que literatura produzir ?

Mais conhecido por seus artigos polêmicos, Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) enfrentou esses temas através da ficção, não somente projetando-os como conteúdo de seus textos . Constrói narrativas ficcionais em que os personagens tornam-se processos para as diferentes leituras do real, a fim de que o leitor vivencie a experiência acerca da natureza da ficção ou da criação.

Triste Fim de Policarpo Quaresma (1911), seu romance mais conhecido é comumente relacionado ao tema do nacionalismo, como se representasse, apenas, um antídoto engraçado (apesar do "triste fim" anunciado no título) ao ufanismo dominante nos anos vinte. Há diferentes caminhos que se entrecruzam no percurso de "Policarpo" : a) o diálogo com as tradições romântica e naturalista ; b) o anseio de autoconhecimento, enquanto ser humano, para decifrar o "enigma" de nosso destino ; c) a própria narrativa de ficção enquanto conhecimento e crítica de cultura.

Esses diversos percursos da narrativa e do personagem "Policarpo Quaresma" são iluminados por duas personagens femininas : "Olga" - a afilhada, que conhece a ambivalência do sentido das convenções sociais, na prática cotidiana - e "Ismênia" que perde o eixo da existência, enlouquece e morre quando não consegue responder à pergunta "Então, quando te casas?" , vítima de sua compreensão retílinea do conteúdo das convenções, herdadas do Romantismo para a educação da mulher. Ao contrário de "Ismênia," apesar de seu trágico fim, "Policarpo" vive quando aprende a ler o sentido enviesado das convenções, especialmente daquelas que se enfeixam na tríade **palavra, país, paisagem.**

A dinamizar a ação, no romance, estão personagens que atuam como equilibristas entre o ridículo e o trágico, riscos de quem lê com rigidez as convenções. São comandantes de opereta, almirantes sem navio, generais sem guerra, sábios ignorantes, líderes apáticos que põem em prática as saídas criativas - ou **trincheiras de sonho** - para sobreviver no cipoal de poderes oblíquos. Esses personagens demonstram, segundo a reflexão de Moacir Scliar, que "no Brasil, o importante não é saber falar javanês, fazer de conta já é suficiente"[8]

Em Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá (escrito em 1906, mas publicado somente em 1919) , Lima Barreto antecipa, artisticamente, as reflexões de Mário de Andrade em Prefácio Interessantíssimo[9] na perspectiva de que "escrever arte moderna" implica a apresentação de problemas "crucialmente estéticos", através da linguagem a indicar, como finalidade primordial, a elaboração de estruturas. Lima Barreto substitui nesse romance a ação verdadeira - enquanto objeto e matéria prima do vivido - pelo instante e este assume importância decisiva no movimento da obra. Explora o vaivém espacial e temporal, para apresentar os temas, a partir do olhar do narrador que negligencia a ordenação cronológica. Além disso, propicia ao leitor o prazeroso encontro com o "historiador artista Gonzaga de Sá", cujos passeios e estórias retiram da **paisagem** as camadas de estereótipos ufanistas . Por utilizar "o arquivo dos pés" , "Gonzaga" revela os bastidores da modernidade e apresenta seu material de ilusão - a moda, as ruas e suas encenações sociais.

Coerente às características do romance moderno, Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá projeta-se no lugar oscilante entre os recursos da construção estética e os artifícios - historicistas e cientificistas - que também criam ficções para explicar e normatizar a existência humana. Discute, em sua própria forma, a natureza da ficção, estética e cultural, sugerindo uma re-elaboração crítica através dos caminhos do "historiador artista".

O ponto polêmico da ficção de Lima Barreto está em Recordações do escrivão Isaías Caminha (1907) , acusado à época da publicação de ser um libelo de revolta contra o poder dos jornais. Através de recursos como "Explicação", "Advertência" e "Prefácio" , o romancista desaloja o leitor do cômodo acompanhamento da trajetória de um escrivão para, de fato, introduzi-lo numa trilha da **palavra** em seus diversos movimentos : a) no submundo, onde as palavras se articulam em vão; b) nos bastidores da imprensa, onde a palavra é magia e poder, promessa e frustração, realidade e sonho. Simultaneamente, o leitor acompanha o processo de elaboração do próprio romance, compreendendo o escrivão "Isaías Caminha" - cujo nome guarda o eco de outros produtores da palavra - como metáfora para os dilemas do escritor. Sem a utopia do primeiro escrivão, Pero Vaz Caminha, nem a inteireza do personagem intelectual "Vaz Caminha", "Isaías" é o escritor moderno, tenso, vacilante, fragmentado, a expor as **trincheiras de sonho** do intelectual : o sonho de, pela **palavra**, revelar o **país**, sua cultura e impasses.

Talvez mesmo seja angústia de escritor, porque vivo cheio de dúvidas e hesito de dia pra dia em continuar a escrevê-lo. Não é o seu valor literário que me preocupa; é a sua utilidade para o fim a que almejo. Quem sabe se ele me não vai saindo um puro falatório?[10]

Ciente de que a completude e harmonia no romance podem não ser mais do que refinada ficção, Recordações do escrivão Isaías Caminha traz inquietude ao leitor, quando, na última fala do romance o selo "Tolo" é calcado pelo diretor do jornal sobre o protagonista. E o ponto final do texto não significa conclusão dos movimentos do personagem. O círculo da ficção completa-se no prefácio, mas não alivia o mal estar do leitor. Afinal, o escrivão termina o livro como começou: em viagem, na direção do conhecimento de si, dos outros e da realidade a seu redor. O destino, o desfecho ou a chegada, diz o autor, "Quem sabe lá ?" Teria "Isaías" vestido a "túnica de Néssus da sociedade?" A resposta não compete mais ao âmbito da obra. Mas o leitor foi atingido pela consciência dos frágeis limites entre ficção e vida.

Por isso, as **trincheiras de sonho,** quando compreendidas como saídas criativas à opressão, encantam os leitores dos romances de Lima Barreto por indicar um dos traços culturais fortes de nosso país - a infiltração da imaginação na racionalidade. Característica que se intensifica na modernidade, do começo do século, onde a imagem seduz e dispensa a coerência racional.

No entanto, as **trincheiras de sonho,** enquanto reveladoras dos conflitos do artista na interpretação dos dilemas da cultura, perturbam e incomodam o leitor. O questionamento de como fazer, qual a melhor forma de abarcar a complexidade do real - já estruturado por tantas outras poderosas ficções - transforma-se em conteúdo dos romances de Lima Barreto, expondo a fragilidade da invenção literária para concretizar o sonho do intelectual de pela **palavra**, projetar o **país**, em busca do homem sobre a **paisagem**. Desse movimento paradoxal, o leitor torna-se, a contragosto, seu cúmplice.

Notas

1. CARVALHO, J.M. de. "500 anos de ilusão", *Folha de São Paulo* (São Paulo, 08-08-1999)Caderno Mais.

2. BLOCH , E. *The utopian function of art and literature.* Massachusetts,Institute of Technology, 1988.

3. ANDRADE, C. D. "De notícias e não notícias faz-se a crônica.*Poesia e prosa.* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1983. 1417-1418.

4. ALMEIDA, M.A.*Memórias de um Sargento de Milícias*. Rio de Janeiro,Tecnoprint,s.d. 41-42.

5. CANCLINI, N.G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* .São Paulo,EDUSP, 1997.

6. ALENCAR, J. de . As minas de prata. *Obra Completa* .Rio de Janeiro, Aguilar, 1960,v.4. p.482.

7. CÂNDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios* .São Paulo, Ática, 1987. p.153.

8. SCLIAR, M. "Os cem anos de Lima Barreto: o maroto." *Leia Livros* 35, 4 (São Paulo, 1981) 15.

9. ANDRADE, M. de. "Prefácio Interessantíssimo". *Poesias Completas* .Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EDUSP,1987.p.74.

10. LIMA BARRETO, A.H. de. *Recordações do escrivão Isaías Caminha* .São Paulo, Brasiliense,1956. p. 119.

"*Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (1862-3), de Joaquim Manuel de Macedo. Resgate histórico e contextualização ideológica no romantismo brasileiro"

Profa. Tania Rebelo Costa Serra

Jaz o opulento império do Brasil no hemisfério antártico (…). Do novo mundo (…) é a melhor porção; vastíssima região, felicíssimo terreno em cuja superfície tudo são frutos, em cujo centro tudo são tesouros, em cujas montanhas e costas tudo são aromas (…); admirável país, a todas as luzes rico, onde prodigamente profusa a natureza se desentranha nas férteis produções, que em opulência da monarquia e benefício do mundo apura a arte.

Sebastião da Rocha Pita, **in** *História da América Portuguesa* (1724), p. 19-20.

Este imenso e rico país da América (…), este vasto éden (…). Com tão felizes disposições da natureza o Brasil necessariamente inspirar devera seus primeiros habitadores (…). Os brasileiros músicos e poetas nascer deviam.

Gonçalves de Magalhães, **in** "Ensaio sobre a História da Literatura do Brasil" (1836), p. 25-26.

Dir-se-ia que a natureza virgem e portentosa do Brasil supria com suas inspirações patrióticas e arrebatadoras as academias e os mestres abalizados que faltavam na América Portuguesa a esses (eloqüência e pintura) e a todos os belos talentos. Certo é que eles excederam a expectativa da família real e dos fidalgos portugueses, que reconheceram não ter deixado na culta Lisboa quem os levasse à palma na eloqüência e na música sagrada.

J. M. Macedo, **in** *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro* (1862-3), p. 36.

Com a proximidade das comemorações dos quinhentos anos do descobrimento do Brasil, torna-se assaz pertinente o estudo do papel desempenhado pelos artistas do Romantismo brasileiro na fixação de uma cultura e uma História essencialmente brasileiras. Dentre eles sobressai-se Joaquim Manuel de Macedo, que teve um importantíssimo lugar na execução desse projeto nacionalista.

O objetivo desta comunicação é inserir as crônicas de *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro*[1] no grupo de trabalhos não ficcionais do romancista, dedicados ao que chamei de uma taxionomia da História do Brasil, conforme pesquisa embasada no *Ano Biográfico Brasileiro*.[2] Também se visa a mostrar que Macedo nelas procede a um resgate da tradição histórica anterior - tanto a oral quanto a escrita -, ao mesmo tempo em que contextualiza ideologicamente o Império do Brasil.

Por outro lado, quer-se mostrar que suas obras não ficcionais transmitem a idéia, subreptícia, de um país novo, majestoso, idealizado e, conseqüentemente, mitificado, no qual seria viável a realização de um "Quinto Império". No caso específico do *Passeio*, esta idéia está em estado latente, ainda germinando, para se completar mais tarde no *Noções de Corografia do Brasil*. Esta idéia/mito - que na verdade tem sua gênese no Brasil colônia - chega à década de 1860 fortificada pelo liberalismo do II Reinado e pela idealização do Romantismo, sobretudo pela idéia do progresso sem limites, que se tornará, um pouco mais adiante, com o Positivismo, uma verdadeira religião.

É importante, ainda, ter em mente que nas crônicas de *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro*, D. João VI é sistematicamente poupado das críticas contundentes ao absolutismo, não só pela proximidade de parentesco com os quase inatacáveis imperadores, mas também, e sobretudo, para mostrar que a **paideia** brasileira - que já existiria, portanto, antes do "tempo do rei" - atravessa a ponte da independência política com tranqüilidade. Assim, mais um mito macediano estaria criado: o de que as revoluções no Brasil fazem-se sem sangue: "**O, brave new world,/That has such people in't!**"…

Cabe freqüentemente a Macedo o papel de pioneiro[3] nas letras brasileiras. Em 1861, no mesmo ano em que estão aparecendo suas crônicas no jornal fluminense,[4] Macedo publica o *Lições de História do Brasil*, manual que havia preparado para os alunos do Imperial Colégio Pedro II, e que Wilson Martins considera a autoconsciência histórica do país:

Nas perspectivas de uma 'entidade brasileira', os três livros mais importantes de 1861 são *O Tratado de Geografia Elementar, Física, Histórica, Eclesiástica e Política do Império do Brasil*, de J. G. Amadeo Moure e V. A. Malte Brun; as *Lições de História do Brasil*, de Joaquim Manuel de Macedo, e esse monumento de erudição geográfica e histórica que é *L'Oyapoc et l'Amazone*, de Joaquim Caetano da Silva (1810-1873). Os

dois primeiros, justamente por sua destinação didática, exerceriam enorme influência na constituição de um 'saber nacional', uniformizando no espírito de numerosas gerações que se sucederam uma certa imagem geográfica e histórica do Brasil. Acrescente-se que, no caso de Macedo, era, na verdade, Varnhagen quem assim configurava, por interposta pessoa, a nossa consciência da história brasileira: pode-se dizer, por isso, que, além de escrever uma *História do Brasil*, ele fez, em larga medida, a história do Brasil, pois a sua ficou sendo, afinal de contas, desde então, a nossa própria visão da história pátria.

História da Inteligência Brasileira, vol. III, p. 132.

Já em 1861, portanto, está fixada a nova tradição histórica brasileira. Por outro lado, poderíamos dizer que *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro* seria a "pequena história" das *Lições*, em princípio com temática restrita à cidade do Rio de Janeiro, mas, de fato, oferecendo uma metáfora para todo o Brasil, já que os "passeios" retratam um microcosmos dentro do macro desafio interpretativo que era, para usar as palavras do historiador barroco Sebastião da Rocha Pita, "o opulento império do Brasil".

No entanto, a fim de melhor compreender a magnitude do que está fazendo o autor *d'A Moreninha*, é necessário inserir seu trabalho numa perspectiva diacrônica dentro do processo da descrição histórica ou mesmo histórico-literária do país. É preciso, portanto, voltar um pouco atrás e verificar quem e o quê havia sido feito nessa área - e como havia sido feito.

Até então, apenas Rocha Pita havia escrito e publicado uma história do Brasil, voltada, naturalmente, para o encômio barroco da coroa lusa e ao louvor ufanista da pátria: "vastíssima região (…) em cuja superfície tudo são frutos, (…) tudo são tesouros, (…) tudo são aromas". Seu trabalho segue a linha adotada na carta de Pero Vaz de Caminha, acrescido do fervor barroco que pode ser encontrado em quase toda a literatura da época, como, por exemplo, na poesia "A Ilha da Maré", de Manuel Botelho de Oliveira. Em resumo: ufanismo e lusografia, embora sua *História* seja um marco nas letras nacionais, já que estabelece um primeiro cânone histórico.

A partir de 7 de setembro de 1822, era necessário mudar esse cânone. Houve várias tentativas de se estabelecer uma História do Brasil e/ou uma História da Literatura do Brasil, em que o ufanismo fosse metamorfoseado em nacionalismo e a lusografia em "língua brasileira". Nenhuma veio ao prelo, já que havia a dupla barreira intransponível da herança histórica portuguesa, por um lado, e, de outro, a do paradoxo da língua. Como separar a Monarquia do Império? Como pode a literatura ser brasileira, se precisa usar o veículo da língua portuguesa?

É Domingos José Gonçalves de Magalhães em 1836, com a publicação do "Ensaio sobre a História da Literatura do Brasil", quem vai resolver o falso paradoxo. Com o estabelecimento desse "anteprojeto de trabalho" ele possibilitará aos colegas de **intelligentsia** adquirirem as premissas ideológicas que lhes permitirão embasar a construção de uma cultura e de uma literatura nacionais.

As premissas servem, na verdade, como ferramentas ideológicas e estão basicamente divididas em três grupos: a idéia retomada aos barrocos sobre a majestade da terra pátria, com a novidade romântica de que é essa terra que determina a inesgotável sensibilidade artística brasileira; a idéia da originalidade criadora do indígena, que havia tido cultura própria, embora esta, como a música e a poesia, tivesse sido castrada pelo colonizador; e, finalmente, a idéia de que cada nação tem seu **homme de génie**, que a serviria como uma espécie de semi-deus inspirado para revolucionar costumes obsoletos (provavelmente atribuindo-se Magalhães este paradigma). A fusão dessas três idéias permite apontar a existência de uma cultura autóctone, isto é, a existência de uma identidade nacional própria, que está na base do conceito de Pátria, tão essencial ao Romantismo em geral.

Em magistral leitura do "Ensaio", Antônio Soares Amora, em *O Romantismo*, observa sobre o autor que estamos diante de um espírito que idealizava a realidade e procurava chamar outros espíritos à aceitação de uma filosofia da história da literatura brasileira. Uma filosofia que, como todas as filosofias, operava com idéias abstratas e exigia, de quem a aceitasse, também a aceitação de uns tantos postulados (p. 103)

(…) Estavam, finalmente, definidas, para os franceses interessados no Brasil, e principalmente para nós mesmos, as premissas de uma concepção da cultura e da 'literatura nacional' brasileira, (…) as premissas de seu nacionalismo e de seu Romantismo (p. 89).

Embora se deva concordar com o professor Amora que a interpretação do texto da *Niterói* pode ser feita através de uma leitura filosófica, eu diria que seria também importante analisá-lo através de uma leitura ideológica. Era necessário dar à **intelligentsia** nacional pós-1822 não só um projeto, mas sobretudo um instrumental de trabalho com o qual pudesse efetivá-lo. Com as premissas lançadas em 1836 Magalhães preenche essa lacuna. A partir dele fala-se de literatura brasileira com algum tipo de bagagem conceptual definida para o que seria sua especificidade - sua "brasilidade".

Assim, tendo como ponto de partida essas duas vertentes, Macedo vai inovar a partir de 1862-3 usando: 1o) o nacionalismo, que havia sido ufanismo em Rocha Pita, e deste autor aproveitando a tradição histórica; 2o)

criando fatos histórico-culturais que preenchessem o arcabouço teórico deixado vazio nos prolegômenos do "Ensaio" de Magalhães e, finalmente, 3o) metamorfoseando estes fatos, sob a ótica do nacionalismo romântico, em mitos formadores do Império brasileiro, processo apenas iniciado nesse momento:

Dir-se-ia que a natureza virgem e portentosa do Brasil supria com suas inspirações patrióticas e arrebatadoras as academias e os mestres abalizados que faltavam na América Portuguesa a esses (eloqüência e pintura) e a todos os belos talentos (p. 36).

É nesse cenário teórico, portanto, que entram em cena suas obras não ficcionais.[5] Assim, publica as *Lições de História do Brasil* e, nos dois anos seguintes, o *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro*, visando a preencher com obras, conforme já foi observado, o arcabouço histórico-literário preparado anteriormente, e, em o assim fazendo, fixando nosso **corpus** histórico e literário.

Portanto, se com as *Lições* Macedo estabelece a nova tradição histórica brasileira, com o *Passeio* ele consolida nosso cânone artístico-cultural, o que será aprofundado quatorze anos depois com o *Ano Biográfico Brasileiro*. Essas obras não ficcionais têm todas, em verdade, uma dupla função, ao mesmo tempo histórica e ideológica.

Como já foi dito no início deste trabalho, os "passeios" são um microcosmo da História do Brasil, vista a partir da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Este procedimento é metafórico, já que o que está por trás do texto escrito é a existência de uma mensagem ético-utópica sobre o que DEVERIA ser histórico-cultural, no lugar do real, que seria transformado não só pela nova ideologia romântica, mas também pela "luz" do II Reinado.

Nesse sentido, poder-se-ia afirmar que a Cidade de Macedo é uma metáfora idealizante do Brasil, possibilitada pela nova proposta teórica do Romantismo. Portanto, também seria possível afirmar que, dentro de um tal cenário idílico, o passo seguinte do país, ou mesmo o seu "destino" - para utilizar um termo querido ao autor -, seria o de ter a grandeza de um verdadeiro império.

Outra chave para a compreensão dessas crônica*s* repousa na identificação, para fins de análise, de um tripé estrutural, em que o primeiro "pé" consiste no aproveitamento da tradição da microhistória oral, que o autor faz questão de prestigiar. É neste trabalho de levantamento e registro que se configura a taxionomia da História brasileira, mencionada no início deste trabalho: o inventário comentado, e freqüentemente "amenizado", de fatos, mas sobretudo de obras e homens brasileiros em sua essência, e que por isto merecem registro:

Até hoje só tenho escrito com a idéia de aproveitar ao povo e àqueles que pouco sabem. (…) Que fiz eu? Procurei amenizar a história, escrevendo-a com esse tom brincalhão e às vezes epigramático que, segundo dizem, não lhe assenta bem, mas de que o povo gosta. Ajuntei à história verdadeira (…) ligeiros romances, tradições inaceitáveis e lendas inventadas para poder falar à imaginação e excitar a curiosidade do povo que lê e que eu desejo que leia os meus *passeios*; mas nem uma só vez deixei de declarar muito positivamente qual o ponto onde a invenção se mistura com a verdade. (p. 17-18).

(Em verdade,) achareis que vos estou contando cousas que todos sabem. Ah! Lembrai-vos que os tempos que vão passando levam consigo, pouco a pouco, as usanças, os costumes, as idéias (…), e que, portanto, convém ir conservando a memória de todos esses traços que caracterizam e nos mostram as feições do nosso passado (p. 38).

Por outro lado, é importante lembrar que está sempre presente, como um **leitmotiv**, a consciência de que a transição do passado para o presente foi feita pacificamente em todos seus níveis (histórico, cultural, político, etc), já estando este presente naquele desde o final do século XVIII, pelo menos no que se refere à existência de obras e homens de vulto já então "brasileiros":

Quem não enxergar nos poemas do *Uraguai*, do *Caramuru* e depois no da *Assunção* de frei S. Carlos e nas obras de Valentim, de Xavier das Conchas e de outros artistas a independência do Brasil, que no fim de alguns lustros passou dos cantos dos poetas e dos quadros e trabalhos da arte para os 'clubs' dos políticos, não enxerga a luz da verdade e a origem real dos fatos (p. 64).

O segundo sustentáculo estrutural dessas crônicas é a oposição, presente do início ao fim dos "passeios", entre o louvor ao momento atual, às luzes que o liberalismo do II Reinado trouxe, e a crítica ao obscurantismo existente na época da colônia, ao absolutismo dos vice-reis. Estas oposições ideológicas são o traço mais interessante do trabalho de Macedo, sobretudo a identificação, no momento presente, de " (uma) época brilhante" (p. 45), em que, prossegue o autor, "vivemos, graças a Deus, em (…) perfeita paz" (p. 214), (já que) "a declaração da maioridade do sr. D. Pedro II veio abrir uma época nova para o Brasil" (p. 69). Esta época, percebe-se nas entrelinhas, seria o prelúdio para o destino maior que aguardaria o país.

Vejamos como é introduzida uma dessas oposições, que representam, de fato, uma contextualização ideológica do II Reinado, montada em um método dialético de oposisões entre o "antes" e o "agora":

Causa-nos espanto a cara horrível do patronato de hoje. Ah! Façam idéia da face medonha do patronato daqueles tempos em que o arbítrio era a lei, a vontade de um ministro valia mais que todos os interesses do país e todas as conveniências públicas.

Ao menos agora cada um de nós tem nas 'publicações a pedido' dos jornais diários e em cada tipografia uma elevada tribuna em que solta a voz e fala como um deputado. E dantes? Dantes, quem falava ou escrevia fora do compasso marcado pela batuta do governo fazia uma viagem à África, ou, pelo menos, deixava o seu nome escrito no livro do carcereiro.

Morto por um raio seja eu, se troco o meu tempo pelo tempo do mando e quero, se troco o direito que tenho hoje de pensar em voz alta, de discutir e de censurar, pelo antigo dever de uma cega obediência e de um silêncio de catacumbas (p. 32).

(…) Eu, (…) dou graças a Deus por ter nascido em uma época em que tenho o direito de pensar, falar, escrever e proceder com toda a liberdade que me garante a constituição do Império (p. 46).

Por fim chegamos ao terceiro sustentáculo: as críticas às mazelas do tempo contemporâneo ao autor. Curiosamente, no entanto, o "governo" - algo como uma entidade abstrata, atacadíssima por Macedo - é dissociado da imagem dos imperadores Pedro I e, sobretudo, Pedro II, facultando assim ao artista o artifício de permitir-se o distanciamento necessário à sua crítica.

Essa crítica é exercida abundantemente ao longo do *Passeio*: contra o descaso das autoridades para com a cidade (p. 122, 230); contra a administração omissa (p. 71, 150, 180); contra a falta de caridade das autoridades manifestada com relação aos órfãos e outras minorias da cidade (p. 131, 148-9, 152,165); contra os políticos (p. 222); contra o racismo (133, 219, 234) e, **last but not least**, contra os jesuítas (88, 121, 211, 215, 216, 217), esses seres maquiavélicos que teriam querido dar um golpe de estado na coroa lusa e estabelecer entre nós uma teocracia.

Enfim, o tripé estrutural serve ao propósito de veicular uma imagem "moderna" da Cidade-Pátria, na qual o antigo e o novo se complementam numa era de paz, prosperidade e liberdade. Uma era que deve ser assim mantida a qualquer preço, e, para que isto aconteça, os erros administrativos expostos precisam ser saneados.

O tempo é escasso, no entanto, e não é possível mencionar outros exemplos; urge chegar-se às conclusões. O que se verifica, portanto, depois do exame atento do *Passeio*, é que, quarenta anos após a Independência, já se pode falar em consolidação da História do Brasil e na fixação de um cânone artístico e cultural. Sua publicação, ao mesmo tempo que produz uma taxionomia dos fatos histórico-culturais brasileiros, resgata-os para uma nova tradição canônica.

Por outro lado, à medida que Joaquim Manuel de Macedo vai passeando, vai também contextualizando ideologicamente o II Reinado. Esta contextualização, no entanto, não tem apenas uma função filosófico-ideológica. Ela serve, sobretudo baseada no conceito de uma **paideia** brasileira, usado subrepticiamente pelo autor, para veicular o mito das excelências brasileiras e, ao fazê-lo, introduzir um dado político à mensagem. Caberia à **intelligentsia** nacional e ao imperador, dali para a frente, utilizá-lo como melhor lhes parecesse.

Finalmente, deve-se dizer que o mito das excelências do Brasil embute a idéia **naïve** da "geração espontânea" - aqui, em se plantando tudo dá; e dá melhor e maior -, a qual servirá como trampolim para, dez anos depois, quando da publicação do *Noções de Corografia do Brasil*, possibilitar a criação do que poderia ser chamado de uma "mitografia macediana". Esta, por sua vez, serviria para embasar, justificar e sustentar ideologicamente a existência de um "Quinto Império" brasileiro, trabalho este que será abordado em futuro próximo.

Bibliografia

Amora, Antônio Soares. *O Romantismo. A Literatura Brasileira*. Vol. II. SP: Curtis, 1977.

Gonçalves de Magalhães, Domingos José. "Ensaio sobre a História da Literatura do Brasil. *Niterói. Revista Brasiliense*. Paris: 1836.

Macedo, Joaquim Manuel de. *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro*. BH/RJ:Garnier, 1991.

Martins, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. SP: EdUSP/Cultrix, 1977. 7 vol.

Rocha Pita, Sebastião da. *História da América Portuguesa*. BH/SP: Itatiaia/EdUSP, 1976.

Abstract

Este trabalho tem por objetivo mostrar, através do livro de crônicas *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro*, que, de um ponto de vista histórico-literário, o que Macedo criou na década de 1860 teve importante papel na fixação de uma cultura e de uma História brasileiras.

Por outro lado, visa-se a mostrar que *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro* faz parte do conjunto de obras de Macedo que instituem uma taxionomia da História do Brasil e procedem à fixação do cânone artístico nacional.

Por fim, através do texto, mostrar-se-á que há não só um resgate da tradição histórica anterior, como a contextualização ideológica do Império dentro dos novos ventos políticos vindos do liberalismo europeu. Esta contextualização tem por função última inserir mitos das excelências do Brasil numa **paideia** brasileira, criando, na verdade, uma "mitografia macediana" que sustentaria ideologicamente a existência de um possível "Quinto Império" brasileiro.

Notas

1. Publicado originalmente em folhetins do *Jornal do Commercio*, durante o ano de 1861, e depois em livro em 1862-1863.

2. Nesses estudos, concluí que Macedo havia não só fixado um padrão canônico, como também havia oferecido à sociedade um dos primeiros manuais de História da Literatura Brasileira de que dispomos, sendo parte essencial do grande projeto nacionalista, acima mencionado, de elaboração de uma identidade cultural brasileira, proposto em 1836 por Gonçalves de Magalhães, no "Ensaio sobre a História da Literatura do Brasil". São eles: "A oficialização do cânone literário no *Ano Biográfico Brasileiro* (1876-1880), de J. M. Macedo". *Letras de Hoje. Anais do II Seminário de História da Literatura*. Porto Alegre: PUCRS, vol. 31, no 4, dezembro 1996; "O *Ano Biográfico Brasileiro*, de J. M. de Macedo, como leitura da História da Literatura". *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS. Anais do I Seminário Internacional de História da Literatura*. Porto Alegre: PUCRS, vol. 3, no 1, abril 1997 e "Memória cultural e a construção da identidade cultural brasileira. O cânone literário romântico oficial". *Cerrados*, Revista da PG do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da UnB. Brasília: EdUnB, no 8, ano 7, 1998.

3. Vide Serra, Tania: *Joaquim Manuel de Macedo ou os Dois Macedos. A Luneta Mágica do II Reinado*. RJ: DNL/F. Biblioteca Nacional, 1994.

4. Ainda não se chamava ao originário da cidade do Rio de Janeiro de carioca.

5. *Lições de História do Brasil,* de 1861; *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro*, de 1862-3; *Noções de Corografia do Brasil*, de 1873; *Ano Biográfico Brasileiro*, de 1876-80; *Efemérida Histórica do Brasil*, de 1877 e *Memórias da Rua do Ouvidor*, de 1878, em que o microcosmo da Cidade reduz-se ao da Rua.

Um devoto do Brasil: Gonçalves de Magalhães
e a história da literatura brasileira

Maria Eunice Moreira *
PUC/RS

Num livro recentemente publicado, intitulado *Três devotos, uma fé, nenhum milagre,* Maria Orlanda Pinassi desenvolve um estudo sobre a literatura praticada pelos componentes do Grupo Niterói – Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto Alegre e Francisco Sales Torres-Homem - idealizadores da revista *Niterói,* procurando identificar os princípios estéticos que nortearam a atuação desses brasileiros em Paris, e a relação que mantiveram com o Império, no período posterior à Independência.

Estudo extremamente interessante para conhecimento das condições de produção dos textos desencadeadores do movimento romântico brasileiro, a análise amplia-se para oferecer um detalhamento da vida de três brasileiros que colaboraram para a expansão da cultura de seu país e, sobretudo, para a inserção da jovem nação num processo de "ocidentalização", à luz de signos abertamente europeus. Para a autora do livro, foram eles os responsáveis pela identidade nacional, num período que se situa entre a fase neoclássica e o Romantismo do Segundo Império. Entre os três devotos – alcunha com que a autora os apresenta, em função de sua luta em prol da causa nacional - um sobressai em particular: Antônio José Gonçalves de Magalhães. Foi esse homem, misto de poeta, médico cuja profissão nunca exerceu e ensaísta da história da literatura, que a historiografia literária posterior concederia o lugar de arauto do Romantismo e responsável pela introdução desse movimento no Brasil.

Apesar desse reconhecimento, Gonçalves de Magalhães é uma figura de escassa biografia. Dele sabe-se que nasceu no Rio de Janeiro em 13 de agosto de 1811, filho de um descendente de portugueses, Pedro Gonçalves de Magalhães Chaves, nada se conhecendo de sua ascendência materna. Teve uma infância "de mil dores rodeada", recebeu uma educação "doméstica e zelosa", segundo Sérgio Buarque de Holanda, e dedicou uma admiração devotada ao capuchinho Monte Alverne, a quem seguia no Rio de Janeiro para ouvir-lhe os sermões. Inclinado para a carreira eclesiástica, tendo desistido desse caminho pela influência do religioso, estudou Belas Artes, Filosofia, graduou-se em Medicina, pela Faculdade do Rio de Janeiro em 1832, no mesmo ano em que lançou seu primeiro livro, *Poesias.* Em julho de 1833, embarcou para a Europa, a fim de ampliar seus conhecimentos, e se integrou à legação brasileira em Paris. Retornou ao Brasil, em 1837, liderou o movimento de renovação da literatura, engajando-se na Companhia de João Caetano, em prol do teatro nacional. Em 1841, acompanhou o Duque de Caxias em viagem ao extremo Sul do Brasil, sendo eleito, mais tarde, Deputado Geral pela Província do Rio Grande do Sul. Em 1847, iniciou sua carreira diplomática, que o levou a cargos na Itália, Rússia, Áustria, Estados Unidos, Argentina e na Santa Sé. Por essas atividades, foi agraciado com o título de Visconde de Araguaia, concedido pelo Império brasileiro, em 1859.

Sua produção literária, reunida em *Obras completas* (1864-1876), opõe-se à parcimônia de sua vida particular, pois deixou uma produção vasta e heterogêna: escreveu poesia lírica, épica, dramática, ficção, ensaio crítico e histórico, além de estudos e ensaios filosóficos. Como poeta lírico, deixou a maior parte de sua obra: *Poesia* (1832), *Suspiros poéticos* e *Saudades* (1836)*, Urânia* (1862), *Poesias avulsas* - que reproduz quase totalmente seu livro de estréia – (1884), *Cânticos fúnebres* (1884). Como poeta épico publicou *A confederação dos Tamoios* (1856). Para o teatro, escreveu *Elogio dramático em aplauso do dia aniversário da Independência do Brasil* (1831)*, Episódio da infernal comédia ou da minha viagem ao inferno* (1836) e duas tragédias, *Antônio José e a Inquisição* (1836) e *Olgiato* (1839)*,* e traduziu obras. Como ensaísta, deixou vários textos, publicados em *Opúsculos históricos e literários* (1865). Escreveu ainda uma novela, *Amância,* e três volumes de Filosofia: *Comentários e pensamentos, Fatos do espírito* e *A alma e o cérebro.*

Vivendo no Rio de Janeiro no início do século XIX, acompanhou uma etapa importante da vida cultural, política e econômica do país, que corresponde à época da transmigração da Família Real Portuguesa, em virtude das invasões napoleônicas. Essa situação concorreu para o desenvolvimento de seu forte sentimento patriótico a que se juntaram os ideais da revolução romântica que se propagava pela Europa. Esse substrato – constituição da nação brasileira, no período pós-independência, declarada em 1822, e os valores nacionalistas exaltados pelo Romantismo europeu – favoreceram sua intenção de trabalhar em favor do país e de renovar a produção literária, imprimindo-lhe marcas verdadeiramente brasileiras. De 1836, ano de lançamento da revista *Niterói,* até 1856, quando apareceu seu poema nacionalista *A confederação dos Tamoios,* exerceu papel preponderante como o responsável pela "reforma da poesia", segundo as palavras do crítico J. N. de Sousa Silva, seu contemporâneo.

No Prefácio de sua primeira publicação, *Poesia,* escrita aos vinte e um anos, encontram-se suas idéias sobre a poesia e o objetivo de sua obra, nas quais procura enobrecer a atividade poética, porque essa tem

por finalidade a exaltação da pátria e das virtudes humanas. A temática do livro enquadra-se nesses propósitos e as odes, cantatas, églogas, nênias, elogios, sonetos, epicédios, liras e epístolas, que o compõem, expressam os sentimentos do poeta. As formas poéticas utilizadas comprovam a vinculação aos moldes clássicos, mas os temas denunciam a influência romântica, especialmente na declaração de amor à pátria, expressão de religiosidade e manifestação de sua dor pessoal.

No campo da poesia, seu livro mais importante é *Suspiros poéticos* e *Saudades*, publicado em Paris, em 1836. A vivência européia é denotada no texto, uma vez que o autor registra as cidades que lhe inspiraram os versos e a impressão que esses lugares, monumentos e personagens históricas deixaram em suas composições. *Suspiros poéticos* e *Saudades* é constituído por cinqüenta e cinco poemas, numerados seqüencialmente, de modo que a passagem de uma a outra obra é indicada apenas pelo título. Apesar dessa unidade externa, o livro suscita uma certa divisão, marcada pela temática dos versos. A primeira parte retoma os aspectos já tematizados na obra de estréia, enfocando temas próprios do Romantismo, como as recordações do passado, os sentimentos humanos, as impressões da natureza, a profissão de fé no Cristianismo e o destino promissor da terra brasileira. A segunda parte é orientada pela saudade: a pátria, os pais, a família, uma data festiva comemorada fora do país natal, a perda de um amigo, a separação de um lugar, tudo motiva o poeta a escrever expressando esse sentimento. Até mesmo a saída de Paris, em direção do Brasil, é lamentada pelo autor, que se diz "de saudades consumido".

Na sua totalidade, *Suspiros poéticos* e *Saudades* reforça a poética proposta no livro inicial de sua carreira e ratifica os princípios estéticos do autor, sustentados por duas idéias básicas: o rechaço à forma clássica e a liberdade de expressão poética. O prefácio "Lede", documento que assume a função de libelo romântico do autor, explicita que, para uma boa avaliação da obra, três coisas são necessárias: o fim, o gênero e a forma. O fim diz respeito "à pretensão do autor em elevar a poesia, indicando os rumos que ela deve seguir no Brasil; o gênero refere-se à inspiração, que deve ser original, e ao entusiasmo, que reclama naturalidade, sem imitações ou cópias de modelos já ultrapassados; a forma preconiza a liberdade de expressão, para a qual os versos surgem livremente, sem o jugo da métrica ou da rima.

Essas questões seriam retomadas no seu estudo mais difundido, publicado no volume de lançamento da *Niterói* – Revista Brasiliense, editada também em Paris, no mesmo ano da obra poética. No novo periódico, que se orientou pela divisa – "Tudo pelo Brasil e para o Brasil" – foi publicado o discurso que o representante brasileiro lera, em 1834, em sessão do Instituto Histórico, na capital francesa, agora sob o título "Ensaio sobre a história da literatura do Brasil". O texto propõe a discussão de vários temas: as relações entre literatura e sociedade; as condições da vida intelectual colonial; a origem da literatura brasileira, seu início e caráter; a manifestação literária do passado e do presente. Movido por um acentuado nacionalismo, seu autor critica a influência do classicismo sobre a literatura do Brasil, em virtude da herança portuguesa, e aponta para a necessidade de afirmar o caráter original da literatura, apoiado na nacionalidade literária.

Na caminhada da literatura brasileira em busca de seu caráter original e nacional, já se vislumbravam duas grandes fases: a primeira, de 1500 a 1808, correspondia ao período colonial; a segunda, de 1808 a 1836, desenvolvia-se em busca da libertação do Brasil e era irmanada por uma idéia comum – a da Pátria – que dominava todos os sentimentos. No exame dessas duas partes, deixou de lado a avaliação de autores e obras, e passou a responder à última pergunta, relativamente à situação histórica que favoreceu ou tolheu o florescimento literário, para chegar às seguintes conclusões: até o século XVI, nenhum escritor existiu no Brasil; no século XVII, apareceu um número reduzido de literatos, observando-se a influência dos jesuítas; no século XVIII, apesar do jugo colonial, deu-se início ao desenvolvimento literário e a poesia aproveitou o material indígena. É, contudo, no século XIX, com a reforma política, responsável pela manifestação do sentimento patriótico, que a literatura passou a exprimir um sentimento nacional e, conseqüentemente, mais original. Disso se conclui que sua visão crítica da literatura brasileira resulta numa "vista geral" sobre o processo literário do país, até hoje válida, e apresenta uma teoria dos "princípios ativos" da autonomia literária, procurando definir o caráter e as possibilidades do progresso da literatura.

Analisados em conjunto, o livro e o ensaio, ambos de 1836, apresentam, afora seu papel pioneiro sobre a questão da existência de uma literatura brasileira, um sentido simbólico, como registrou Sérgio B. de Holanda: a partir daí a França e não mais Portugal seria o país que ditaria regras para a cultura brasileira. O papel do poeta e do ensaísta é, portanto, duplamente renovador: ao mesmo tempo em que apresenta seu livro como testemunho da reforma da literatura nacional, expõe, no ensaio, as diretrizes que a vida literária deveria tomar, pelo aproveitamento de uma temática e processos expressivos totalmente novos.

Nesse sentido, observa-se a direção para a qual o autor do "Ensaio" deseja que os brasileiros busquem para orientar a literatura de seu país: a França e a história francesa deve pautar a nova direção a ser tomada pelo Brasil, como fica explícito nas palavras de Magalhães:

> O Brasil, que pareceu pautar suas ações e seguir as pegadas da nação francesa, no ano seguinte ao de 1830 em que caiu do trono da França o Rei, que o ocupava, acorde movimento experimentou ele; a coroa, que cingia a fonte de um príncipe português, reservado pela Providência para assinalar-se na terra de sua pátria, e cujo coração não palpitava de amor por

> sua pátria adotiva, passou para o Jovem Imperador, que fora ao nascer pela auras da América bafejado, e pelo sol dos trópicos aquecido. Assim tem sempre o Brasil medrado, olhando para a França e nós nos lisonjeamos que ele não retrogadará, tomando esta grande mestra por guia.

A proposta de Magalhães faz sentido no contexto político da fase pós-independência: olhando para a França, não havia perigo de retroceder na história – o que se daria se o país utilizasse Portugal como parâmetro - e também estava assegurada a caminhada da nação rumo ao progresso.

Adotando essa linha, Gonçalves de Magalhães abandonava a ligação com a velha metrópole portuguesa, colocando-se ao lado daqueles nacionalistas que desejavam cortar amarras com Portugal, como forma de reforçar a independência. Se, do ponto de vista político, portanto, a atitude do jovem brasileiro é importante, do ponto de vista literário, ela também assume significação, pois, na continuidade do texto do "Ensaio", a França passa a ser também o parâmetro para organização da vida literária. Numa primeira fase, "o Brasil descoberto em 1500 jazeu três séculos esmagado debaixo da cadeira de ferro, em que se recostava um Governador colonial com todo o peso de sua insuficiência e debilidade."

A situação, no entanto, sofre alteração, depois de 1808, em conseqüência da política imperialista de Napoleão Bonaparte:

> O Gigante de nossa idade até a extremidade da Península enviou o susto, e o neto dos Afonsos aterrorizado como um meninote meu que o braço do Árbitro dos Reis cair fizesse sobre sua cabeça o palácio de seus avós. (...) Eis como o Brasil deixou de ser colônia, e à categoria de Reino Irmão foi elevado. Sem a Revolução Francesa, que tanto esclareceu os povos, este passo tão cedo não se daria. Com este fato uma nova ordem de coisas abriu-se para o Brasil. Aqui deve parar a primeira época da História do Brasil

Dividida em duas partes, a história do Brasil engloba o período anterior à da invasão napoleônica a Portugal e a posterior, em que nova fase é concedida ao processo histórico. Essa divisão binária permite reconhecer dois momentos significativos: o primeiro, compreende os séculos XVI, XVII e XVIII e o segundo, *o curto espaço, que de 1808 até os nossos dias decorre.* No campo literário, o processo é semelhante: enquanto os primeiros séculos coloniais impediram o desenvolvimento das letras, mas é no século XIX, que se pode vislumbrar uma nova fase na literatura e, estendendo a idéia de revolução ao Brasil, Magalhães enaltece seu valor para afirmar que elas, as revoluções, são úteis para o progresso da humanidade.

Mais uma vez fica evidente que o autor dos *Suspiros poéticos* toma por referência a França, especialmente a nação francesa dos novos tempos. É esse país, que saído da revolução, pode sugerir orientação aos poetas nacionais, concluindo o autor do "Ensaio", com as seguintes palavras: "Quanto a nós, a nossa convicção é que nas obras de gênio o único guia é o gênio, que mais vale um vôo arrojado deste, que a marcha refletida e regular da servil imitação."

Com essa anotação, Magalhães sugere que a imitação a que se refere não diz respeito unicamente aos modelos clássicos, mas esclarece também que o Brasil deve recorrer a novos meios, ou novos vôos, para construir uma sociedade diferente. Talvez o sentido mais amplo do "Ensaio" resida justamente no fato de que a proposta inicial de discutir a história da literatura do Brasil se amplie para se caracterizar como uma reflexão de um brasileiro, distante de sua pátria, sobre o modelo de sociedade que o Brasil deve adotar. Nesse caso, o rechaço da imitação não se circunscreve ao fazer poético, mas toma o sentido de não imitar o mesmo passado do colonizador. É essa história – a do Brasil – e não penas a de sua literatura, que Magalhães quer contar e, ao mesmo tempo, apresentar novas direções para a escrita de uma história que se inicia nesse momento.

Um dos tópicos da história brasileira que devem ser apagados é a escravidão negra, ainda vigente no Brasil, e causa de desmazelos da sociedade. Nesse caso, fica evidente que Magalhães toma como ponto de discussão a impossibilidade da liberdade de expressão poética, num povo oprimido, para pôr em cena a chaga social. A pergunta é de ordem literária, mas o sentido que ela suscita é de sentido revolucionário:

> Mas que povo escravizado pode cantar com harmonia, quando o retinido das cadeias e o ardor das feridas suas existência torturam? Que colono tão feliz, inda com o peso sobre os ombros e curvado para a terra, a voz ergueu no meio do Universo e gravou seu nome nas páginas da memória? Quem, não tendo conhecimento de sua própria existência, e só de cenas de miséria rodeado, pode soltar um riso de alegria, e exalar o pensamento de sua individualidade? Não, as Ciências, a Poesia e as Artes, filhas da Liberdade, não são partilhas do escravo; Irmãs da glória, fogem do país amaldiçoado onde a escravidão rasteja, e só com Liberdade habitar podem.

A igualdade entre os homens seria obtida, então, pela adoção dos princípios cristãos, pelos homens responsáveis pelo destino da sociedade. O Cristianismo adquire, no texto de Magalhães, o valor de uma força redentora, capaz de salvar os homens e redimir a mancha legada pelos portugueses. Para a velha sociedade que se queria abolir, a doutrina cristã aparecia como o elemento purgador e responsável pela solução de todos os conflitos, na emergente nação. As diferenças, no campo literário, seriam marcadas se

os poetas se inspirassem pela nova filosofia; as desigualdades sociais, por seu turno, seriam sanadas se o espírito cristão regesse as relações sociais e econômicas. O papel do Cristianismo, seria, portanto, o de propiciar os "gênios" a alçar vôos ainda não realizados, isto é, longe da imitação.

É nessa medida que o "Ensaio sobre a história da literatura do Brasil" adquire uma nova dimensão, que transcende ao exclusivamente literário para apontar caminhos para sociedade do futuro no Brasil do século passado. A primeira lição que os brasileiros poderiam retirar do texto encontra-se na possibilidade de tomar como modelo não mais a velha metrópole portuguesa, mas uma nação também emergente – a França. A segunda lição indica que a tarefa de construção da nação brasileira é prospectiva: o Brasil é uma construção para o futuro. Finalmente, uma terceira lição ensina que o Brasil acaba de ser inscrito no conjunto das nações mais desenvolvidas e busca seu lugar nesse concerto.

Eis por que as propostas literárias de Gonçalves de Magalhães podem ser entendidas, na verdade, como a história da luta de um devoto no sentido de declarar a historicidade de seu país.

Nota

* Professora no Curso de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, Brasil.

A presença de Poe em Machado: a filosofia dos efeitos

Maria Aparecida Junqueira
(PUC-SP)

Este trabalho tem como objetivo responder a duas perguntas, de um lado, o que é "efeito" para Poe e, de outro, começar a registrar como Machado apreendeu o efeito poeano em seus contos. Essas perguntas, todavia, só se responderão a partir de uma reflexão sobre a natureza do processo construtivo em Edgar Allan Poe (1809-1849).

O processo construtivo meticulosamente urdido à atividade crítica caracteriza em Poe o modo de ser de sua prática criadora, quer no fazer da poesia, quer no fazer da prosa. À prosa, que é nosso objetivo enfatizar sem nos determos se a narrativa é policial, de mistério, psicológica, filosófica ou de humor, percebemos que Poe engendra um poder de imaginação e combinação, evidenciando uma engenhosidade mental ao entrelaçar o material fabular com o emprego rigoroso da inteligência. Essa prosa, que dá origem a diferentes vertentes narrativas e que tem, a nosso ver, em comum, a decifração de um enigma sígnico construído por meio de um raciocínio perspicaz, apresenta-se também como uma das inaugurações do artístico para a consciência moderna, já que mostra um alto grau de conscientização, revelado por intermédio de um plano de composição.

A obra de Edgar Allan Poe abriga em si, quase cem anos antes, o que Walter Benjamin (1994) denominou "experiência do choque" ao estudar Baudelaire. Poe, em *O Homem das Multidões*, antevê o Baudelaire de *As Flores do Mal*, um e outro, contudo, dão origem a uma nova sensibilidade estética estruturada em percepções fragmentárias e descontínuas. A "experiência do choque", envolvida no processo de criação, é determinante para a estrutura literária de ambos. Se, se mostra em Baudelaire por meio, por exemplo, das intermitências entre imagem e idéia, entre palavra e objeto, em Poe, está impressa em sua teoria dos efeitos.

Traço de modernidade, o "efeito" é invenção poeana transportada da poesia para a prosa para fixar-se com propriedade na estrutura de seus contos e se impor como princípio dominante na arte do contista. É em seu texto *Princípio Poético*, publicado postumamente em 1850, que a visão sobre o ato poético torna-se mais precisa. Poe (1995, 94) ressalta que o poético implica a "exaltação enaltecedora da alma" e dado que é inerente à exaltação a brevidade, é preciso que o poema corresponda a essa capacidade de exaltação. Deve, portanto, ser breve. Quatro anos antes, em 1846, em *Filosofia da Composição*, Poe (1997, 913) já afirmava que "a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição: a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito".

Certo é que o princípio poético de Poe opera com uma relação entre a extensão da obra pretendida e a reação provocada no leitor. Para tanto, uma obra poética deve ser planejada e articulada sistematicamente, isto é, cada elemento deve ser escolhido objetivando o efeito pretendido. De início, recomenda que o texto tenha início no final, pois "só tendo o epílogo constantemente em vista poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de conseqüência, ou causalidade...", declarava Poe (1997, 911). O artista, então, como um estrategista poético deve armar o texto de modo a despertar no leitor o efeito almejado. Um efeito lapidado pelo sentimento poético, marcado pela indefinição e pelo prazer. Tal como no poema, Poe pressupõe para o conto, para a prosa de narrativa curta, a "unidade de efeito ou impressão", causando um estado de excitação, conseqüentemente, a dosagem do tempo deve ser prevista. Um conto deve então ser lido de uma sentada, caso contrário a unidade e a exaltação se perdem, implicando a descaracterização do texto como tal.

Defender a totalidade de efeito ou a unidade de impressão é evitar o poema ou o conto longo, no qual por entre a sucessão de efeitos poéticos breves interferem os assuntos do mundo, rompendo com a noção de totalidade. O efeito, portanto, é o que deve ser considerado e a primeira questão a ser lançada é "Dentre os inúmeros efeitos ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual, escolher?". Como elaborar tal efeito, é a segunda preocupação de Poe (1997, 911). Pode escolher entre os incidentes e o tom, ou melhor, faz considerações se o melhor é trabalhar "com os incidentes habituais e o tom especial ou com o contrário, ou com a especialidade tanto dos incidentes quanto do tom". A seguir, as combinações de incidente e tom visam à construção do efeito. Poe, na verdade, não apresenta só a teoria, mas também a descrição de um método que objetiva atingir a produção e a leitura do texto poético. Nesse sentido, descobre a maneira de se construir um conto diferenciando-o do romance, da crônica, dos relatos autobiográficos.

Em seu estudo crítico sobre as narrativas de Hawthorne, Poe (1842/1976, 49) já ressaltava não só o artesanato consciente da produção, mas também o fazia ressoar na leitura, afirmando que "no conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção... Durante a hora de leitura atenta, a alma do leitor

está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção". Tornar o leitor presa, via exaltação da alma, não se consegue sem o domínio do natural e dos procedimentos, sem a operação consciente do efeito preconcebido, sem o cálculo da fiação do texto. O artista, como poeta e matemático, então concebe

com cuidado deliberado, um certo efeito único e singular a ser elaborado, ele então inventa tais incidentes e combina tais acontecimentos de forma a melhor ajudá-lo a estabelecer este efeito preconcebido (...) Em toda a composição não deve haver nenhuma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não esteja a serviço deste desígnio prestabelecido.

Cada palavra, cada detalhe, cada incidente contribuem para o efeito almejado. Trata-se de conseguir o máximo de efeitos com a economia dos meios narrativos que, aliada à unidade de interesse, traz para o conto a tensão, característica pontuadamente poética.

Ainda sobre as narrativas de Hawthorne, Poe (1842/1976, 47) declara: "Fica claro que o elemento que define a originalidade literária é a novidade. O elemento de sua apreciação pelo leitor é o senso que este leitor tem do novo". Apesar de admirar a narrativa de Hawthorne, Poe não o vê como um contista original, é preciso, na visão de Poe, renovar-se na escrita dos contos, apresentar ângulos e ritmos diferentes, de modo a tornar cada conto único. A consciência sobre a importância de suas considerações sobre a novidade levaram-no a dizer que a "narração, mesmo parcial, de tais impressões faria estremecer a inteligência universal da humanidade com a 'suprema novidade' dos elementos postos em ação e das sugestões que deles decorreriam" (Poe, 1997, 1003).

Julio Cortázar (1993, 122-3) apreendeu a importância dessa "suprema novidade" e de sua influência na literatura. Cada palavra deve concorrer para o acontecimento e deve-se descartar as generalizações psicológicas, éticas ou didáticas, já que a intensidade do que ocorre no conto é o que importa para sua eficácia. A intensidade como acontecimento puro é o grande instrumento do contista para causar interesse no leitor. Cortázar, no entanto, esclarece que a intensidade não deve ser entendida como a obrigação de que o conto contenha acontecimentos intensos num sentido factual. Antes, o tema deve nascer e se apoiar na estrutura mais profunda do homem, aí concentra sua intensidade e, conseqüentemente, seu efeito. Os contos estruturados sobre a intensidade, privilegiarão o acontecimento puro, seja porque defrontam o homem com a circunstância em conflitos trágicos, seja porque mostram seres em que se concentram certas faculdades em alto grau, ou seja porque apresentam certas fatalidades misteriosas, certas conjeturas sobrenaturais, certo heroísmo na busca de um fim.

Os contos de Edgar Allan Poe primam por temas como esses em função de um efeito predeterminado. A idéia de um projeto, de um propósito ou de uma intenção é submetida mediante método rigoroso a um trabalho racional. Contrário a uma literatura prolixa, faz do critério de economia uma estrutura funcional. O conto é para Poe um sistema de exata articulação entre as partes, que Cortázar (1993, 123) bem apreendeu ao afirmar que, para Poe, "um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse. (...) Poe fica no acontecimento (...) Ao leitor cabe extrair conseqüências à margem do conto que lhe mostra o abismo, mas não o leva a explorá-lo". Constata-se assim que a economia poeana é poética, em vez de nos apresentar um conto, nos insere no drama, em vez de nos retratar o ambiente, incorpora-o ao acontecimento. Não fala sobre o objeto, não o representa, mas apresenta-o com força sígnica, apenas sugerindo o indefinido por meio de construção precisa.

Se o que Poe, contista e crítico, entretanto, nos revela é uma teoria e um método apurados a partir da prática e da sua compreensão do que seja o poético, permanece ainda a dúvida: a de como associar essa unidade de efeito àquilo que o próprio Cortázar (1993, 123-6) chama "estrutura mais profunda do homem, terra incógnita" e que Poe (1995, 94) destaca ao falar da "exaltação enaltecedora da alma - absolutamente independente daquela paixão que intoxica o Coração, ou daquela Verdade que satisfaz a Razão".

Misto de sensibilidade e razão, originário de intelecto imaginativo, parece-nos impossível separar da proposta de Poe o que é doutrinário e o que é elemento profundo. Ambos, a nosso ver, integrados criam a unidade e a totalidade de uma impressão. Parecem unir-se nesta operação do sensível e do inteligível para resgatar, no dizer de Poe (1995, 92) "...a indefinição sugestiva do significado com vistas a produzir a definitude de um efeito vago e, portanto, espiritual".

A ênfase desse processo aponta para o "como" do raciocício. Origina-se em um estado da mente do narrador que é mero levantamento de hipóteses e, por isso mesmo, por fornecer um rol de possibilidades, propicia os meios para revelar o objeto só à espreita. Contos como *O Gato Preto, A Carta Roubada, O Escaravelho de Ouro, Os Crimes da Rua Morgue* esclarecem o posicionamento hipotético que Poe assume em seus contos, permitindo-lhe conduzir Dupin, por exemplo, a desenredar enigmas, porque sua mente trabalha por analogias. Ao lançar mão de princípios como: "nunca assuma algo, a natureza do objeto sob exame deve ditar a natureza do inquerito, é preciso manter a visão do assunto como um todo, é preciso provar que as 'impossibilidades aparentes' são impossíveis [se, de fato, o forem]" (Harrowitz 1991, 214), Poe faz de Dupin um solucionador de crimes, ao mesmo tempo, corrobora o seu método de raciocinar como um operativo, um devaneio criativo que soluciona problemas na própria circunstância do acontecimento com as

chaves mais reveladoras.

Se essa via de inquirição hipotética ajuda-nos a compreender e a fundamentar a integralidade do efeito, Décio Pignatari (1974, 92-8), em sua análise de *Berenice*, elucida a intensidade de efeito ao decifrar, entre outras, as pistas de Poe: letras do alfabeto/dentes: signos dentais, o sorriso monalísico de Berenice, o isomorfismo tipográfico visual e fônico sintetizado em "que toutes ses dents étaient des idée" [todos os seus dentes eram idéias]. A descoberta da chave semiótica de Berenice autoriza uma mudança de classificação para o conto: de terror a humor, de humor a raciocício. Evidencia assim o método poeano como um método de raciocínio, como uma operação criativa.

Lendo as artimanhas de Machado de Assis (1979, 476) com a linguagem, não é difícil perceber a presença de Poe em sua obra e, em particular, em seus contos. Aliás, na "Advertência" que abre *Várias Histórias,* faz referências à brevidade do conto e a Poe, quando diz [Tais contos] não são feitos daquela matéria, nem daquele estilo que dão aos de Mérimée o caráter de obras-primas, e colocam os de Poe entre os primeiros escritos da América. O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos.

Machado como Poe é sutil na análise dos sentimentos, na decomposição da alma de suas personagens. Além de, como o contista americano, prender a atenção do leitor pela surpresa. Surpreende no modo de iniciar o conto, surpreende pelas idéias, pelos episódios escolhidos, surpreende pelo modo de narrar e surpreende pelo desfecho.

Em *Relógio de Ouro*, por exemplo, termina o conto de modo inesperado. Esse conto faz parte do livro *Histórias da Meia-Noite,* publicado em 1873. Embora seja considerado por alguns críticos como um livro de contos fracos por serem longos, não resta dúvida que Machado já estrutura o conto, buscando a integralidade do efeito, unindo o sensível e o inteligível. O narrador inicia o conto pela descrição do relógio - grande cronômetro. Não deixa, entretanto, de ir apresentando ambiente e situação de modo enigmático, assim como a personagem feminina - Clarinha - que, apesar de pálida, pequena e delgada, era mulher como poucas. O narrador propõe-nos uma charada a ser decifrada - de quem é o relógio de ouro -, simultaneamente, faz da personagem Luís Negreiros, conhecido por ser decifrador intrépido, o inquisidor de Clarinha. Negreiros, funciona como a polícia nos contos de Poe, acumula insucessos. Suas hipóteses preconcebidas limitam sua percepção para operar com pistas. Assim, narra o narrador:

Luís Negreiros, depois de muito cogitar, inclinou-se à mais triste e deplorável das hipóteses. Uma idéia má começou a enterrar-se-lhe no espírito, à maneira de verruma, e tão fundo penetrou, que se apoderou dele em poucos instantes. Luis Negreiros era homem assomado quando a ocasião o pedia. Proferiu duas ou três ameaças, saiu do gabinete e foi ter com a mulher.

A sagacidade de Clarinha, que urde a trama para o marido cair na armadilha, joga em toda a narrativa um jogo preciso de vigilhâncias, o enigma se desfaz quando o marido descontrolado lhe diz: "- Responde, demônio, ou morres!", ao que Clarinha e o narrador, após alimentarem a curiosidade de Negreiros e do leitor, na medida que contaram, aos poucos o que já sabiam, revelam:

- Mata-me, disse ela, mas lê isto primeiro. Quando esta carta foi ao teu escritório já te não achou lá: foi o que o portador me disse.

Luís Negreiros recebeu a carta, chegou-se à lamparina e leu estupefato estas linhas: "Meu nhonhô. Sei que amanhã fazes anos; mando-te esta lembrança - Tua Iaiá".

Machado, entre outros aspectos de linguagem, opera com a unidade de efeito ao criar o suspense. Seus contos, já em *Papéis Avulsos* (1877-1882) são lapidados, a sua atenção para com o leitor é inquestionável. Há nele como em Poe a originalidade acentuada no efeito literário e configurada por meio de um jogo do intelecto que se sobrepõe à originalidade temática. Além de qualquer dúvida, podem sim serem considerados os empreendedores do conto como gênero, tal o rigor com que tratam e compreendem a criação.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter,. (1994) "Sobre Alguns Temas em Baudelaire" em *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo,* Obras Escolhidas, São Paulo, Brasiliense, vol. III, p. 103-149.

CORTÁZAR, Julio. (1993) "Poe: o Poeta, o Narrador e o Crítico" em *Valise de cronópio,* São Paulo, Perspectiva, p. 103-146.

HARROWITZ, Nancy, (1991) "O arcabouço do Modelo de detetive: Charles S. Peirce e E.Allan Poe" em *O*

Signo de Três. (Umberto Eco e Thomas A. Sebeok orgs.) Trad. Silvana Garcia, São Paulo, Perspectiva, p. 199-218.

MACHADO DE ASSIS, J. M. (1979) "Várias Histórias" p. 475-573 e "Histórias da Meia-Noite" p. 160-250, in *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, vol. II.

PIGNATARI, Décio. (1974) "As decifrações semióticas" em *Semiótica e Literatura*, São Paulo, Perspectiva, p. 89-124.

POE, Edgar Allan .(1997) "Filosofia da Composição" em *Ficção Completa, Poesia & Ensaios,* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, p.911-20.

POE, Edgar Allan. (1842/1976) "Review of Twice told tales, 1842. In: May, Charles E., ed. Short Story theories, Ohio, Univ. Press 1976, p.45-52.

POE, Edgar Allan. (1995) "The Poetic Principle" in *Poems and Essays on Poetry,* Manchester, FyfieldsBooks, p. 88-95.

POE, Edgar Allan. (1997) "Excertos da Marginalia" em *Ficção Completa, Poesia & Ensaios,* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, p. 989-1003.

A visão carnavalizada: a *Viola de Lereno*, de Domingos Caldas Barbosa

Adriana de Campos Rennó
(UNESP-Assis/CNPq)*

Lundum de Cantigas Vagas

Xarapim eu bem estava
Alegre nest'aleluia,
Mas para fazer-me triste
Veio Amor dar-me na cuia.

Não sabe meu Xarapim
O que amor me faz passar,
Anda por dentro de mim
De noite, e dia a ralar.

Meu Xarapim já não posso
Aturar mais tanta arenga,
O meu gênio deu à casca
Metido nesta moenga.

Amor comigo é tirano
Mostra-me um modo bem cru,
Tem-me mexido as entranhas
Qu'estou todo feito angú.

Se visse o meu coração
Por fôrça havia ter dó,
Por que o Amor o tem posto
Mais mole que quingombô.

Tem nhanhá certo nhónhó,
Não temo que me desbanque,
Porque eu sou calda de açúcar
E êle apenas mel do tanque.

Nhanhá cheia de cholices
Que tantos quindins afeta,
Queima tanto a quem a adora
Como queima a malagueta.

Xarapim tome o exemplo
Dos casos que vêm em mim,
Que se amar há-de lembrar-se
Do que diz seu Xarapim.

Estribilho

Tenha compaixão
Tenha dó de mim,
Porqu'eu lho mereço
Sou seu Xarapim.

O poema que acabamos de ler faz parte do segundo volume da *Viola de Lereno*[1], obra do setecentista brasileiro Domingos Caldas Barbosa, comumente classificada, pela crítica literária brasileira e portuguesa, como uma coleção de poesias pertencente ao Arcadismo luso-brasileiro no que diz respeito ao período histórico que a viu surgir. Em termos estéticos, aos versos da "Viola" sempre foi atribuído o rótulo de "literatura menor" quando, invariavelmente, eram submetidos aos parâmetros comparativos de análise destes em relação aos demais poemas do período, reconhecidos como "boa literatura" pela crítica tradicional.

Partindo dessa primeira leitura do texto em questão, antes mesmo que outros problemas sejam ressaltados (como, por exemplo, a destinação musical que embasariam as composições do poeta), podemos constatar a presença de alguns elementos que evidenciam uma não filiação ao ideário poético neoclássico vigente e, mais do que isso, **regente** da atividade literária academicista do período.

Brasileiro, radicado em Portugal, Caldas Barbosa resgatou, paralelamente às produções poéticas em voga entre a intelectualidade portuguesa com quem convivia, uma vertente artística pouco explorada que recorria às técnicas e às tradições de uma poética oral e musical.

Do "Lundum de Cantigas Vagas", para nos prendermos a somente um dos 165 poemas que compõem a "Viola", podemos extrair alguns índices dessa oralidade e dessa musicalidade que os podem bem caracterizar. No lugar dos esquemas clássicos de composição poética, altamente praticados por um Tomás Antônio Gonzaga ou por um Filinto Elísio, temos aqui quadrinhas de versos redondilhos (notadamente melodiosos), em que rimam sempre os segundos e quartos versos de cada uma delas e que contam também com a presença de um estribilho para confirmar o apelo a uma estruturação típica das canções populares. Assim como a fatura, a matéria do texto reveste-se de uma informalidade, de uma descontração muito afastada da contenção afeita aos modelos da época. Há também a presença do que podemos chamar de uma certa tendência localista, se observarmos não só a seleção vocabular feita pelo poeta, repleta de palavras originalmente afro-brasileiras ("quingombô", "angu", "nhanhá" e o próprio "Xarapim", que deriva não

do falar quimbundo, e sim do tupi), mas se notarmos ainda a própria organização sintática simplificada e a referência direta ao ritmo musical e dançante do lundum, partindo do próprio título do poema. A marcação evidente do ritmo cantante dos versos comprovam a origem e a destinação de uma obra escrita para ser entoada, vocalizada, o que vale dizer que o texto de Caldas Barbosa aponta para elementos que não se limitam à sua estrutura interna, mas estendem-se ao ato de sua realização "performática"- elementos calcados, portanto, não só numa tradição oral, mas também na transmissão oral.

O que é interessante observar é justamente o fato de que Caldas Barbosa dividia o cenário literário com uma produção poética acadêmica moldada pelos rígidos padrões da escrita, produzida por intelectuais de espírito reformista, preocupados em restabelecer a nobreza lingüística e cultural portuguesa. E eram as modinhas, as cantigas e os lunduns do poeta brasileiro que encantavam os seus ouvintes portugueses pela simplicidade que os envolvia e, ainda, pela magia dos temas, em parte recorrentes aos sabores do exotismo tropical brasileiro, em parte retomando alguns lugares-comuns neoclássicos, ainda que diluídos pela tônica oral e musical. Mesmo assim, toda a obra de Caldas Barbosa esteve, até nossos dias, colocada à margem do cânon literário brasileiro, apesar da indiscutível contribuição que possa ter dado, num período em que se assistia não só à formação de uma literatura brasileira, mas de toda uma cultura que pudesse adquirir feições próprias e desvincular-se da imposição cultural metropolitana. Não foi à toa, parece-me, que as primeiras edições da *Viola de Lereno* no Brasil datem do início do século XIX, em plena fermentação dos ideais românticos, de independência política e de busca de uma identidade nacional.

A crítica literária tradicional, quer do século XIX, ou mesmo do século XX, não viu na produção poética da *Viola de Lereno*, com sua estética da oralidade, sentido para absorvê-la em seu paradigma construído de modo a elencar somente textos escritos para serem lidos, concebidos unicamente como **textos**, destinados a um público-leitor. Esta postura ortodoxa deixa de lado o elemento principal que fundamenta todas as composições da "Viola"- a vocalidade -, tornando-se, então, insuficientes e incompletas as análises que dela têm sido realizadas até hoje. É indiscutível o fato de ser a música o elemento responsável pela compleição diferente que é dada ao texto e que, por isso, singulariza-o diante do conjunto da poesia neoclássica ortodoxa tanto portuguesa, quanto brasileira, dos Setecentos.

A crítica literária brasileira oitocentista, ansiosa por definir os limites de uma literatura nacional, apoiou-se, como sabemos, em critérios como os da nacionalidade, da originalidade e do sentimento da natureza, para avaliar e agrupar os textos que poderiam delinear uma emergente arte literária brasileira. Para Sílvio Romero, por exemplo, o grande poeta seria aquele que exprimisse o seu momento e os costumes do seu povo - no caso brasileiro, a personalidade mestiça. Caldas Barbosa e sua *Viola de Lereno*, segundo a perspectiva do crítico, teriam uma importância "literária" indiscutível pela enorme representatividade local que continham seus versos e por ele ter, enquanto homem do povo, "poetado como o povo, no seu estilo, a seu modo"[2]. Ou seja, o falar do Brasil, "`a brasileira", seria o traço fundamental para se considerar o escritor pertencente à nossa literatura.

A atividade crítica do século XX, mais precisamente a que se passa a configurar entre os anos 40 e 50 com Afrânio Coutinho e Antonio Candido, promove, como nos aponta João Alexandre Barbosa[3], uma transferência do eixo interpretativo para o eixo analítico das obras e, passo a passo, a ênfase vai recaindo mais sobre o aspecto literário do texto do que sobre o histórico. Assim é que, da relativa importância histórica atribuída aos versos de Caldas Barbosa pelos românticos e também pelos naturalistas, deparamo-nos, então, com uma visão crítica que os desvalorizam esteticamente em virtude do pouco engenho poético no trabalho com a linguagem conferido ao nosso padre-violeiro.

Apesar disso, Antonio Candido aproxima Caldas Barbosa de toda uma geração de poetas (o Grupo Mineiro) que veiculará a "expressão da nova sensibilidade, amaciando, colorindo, adoçando o verso português a fim de dobrá-lo às suas exigências, num processo de contrapeso ao estilo regular e lógico do Classicismo"[4]. Neste sentido, o papel de Caldas Barbosa teria sido, para o crítico, o de emprestar categoria literária à modinha e, junto aos demais poetas de seu tempo, provocar uma "invasão da melodia" na poesia, "desintelectualizando a percepção lírica"[5]. Os ritmos musicais de que o poeta lançou mão, como o lundum e a modinha, determinaram a escritura de versos que deveriam obedecer às exigências musicais num primeiro plano e, somente depois, às formalidades estéticas e lingüísticas cultuadas pelos literatos normatizadores do exercício poético.

Esse à-vontade de Caldas Barbosa para com os padrões reguladores da escrita vem, como vimos, embasando toda uma leitura crítica que insiste em afirmar a sua inferioridade poética e, conseqüentemente, a sua inexistente contribuição para a literatura brasileira, colocando sua obra como fazendo parte do folclore nacional. Na verdade, o que percebemos ter ocorrido foi a realização, pelo poeta, de uma outra estética que não a preconizada pela intelectualidade de seu tempo e que, ao recorrer às técnicas e às tradições de uma poética oral e musical, rompeu com os esquematismos formais arcádicos. A música serviu-lhe, sobretudo, para promover um certo "amolecimento" das estruturas cristalizadas, retiradas da estética vigente, atribuindo às suas composições um tom de informalidade considerado impróprio à poesia setecentista.

Dessa maneira, ao debruçarmo-nos sobre tais textos é preciso, hoje, que adotemos uma diferente forma de apreciá-los: no lugar da perspectiva do literário "puro", do texto que se esgota em si mesmo, da poética autoreflexiva, é necessário que os fatores determinantes de sua essência performática (no caso, a oralidade, uma vez que as interpretações gestuais e instrumentais perderam-se no ato de sua realização "ao vivo") sejam levados à máxima consideração, pois, segundo Paul Zumthor, "na hora em que, na performance, o texto composto por escrito se torna voz, uma mutação global o afeta e, enquanto se prossiga nessa audição e dure essa presença, modifica-se sua natureza"[6].

Além da oralidade, que determina a quase exclusão da obra de Caldas Barbosa dos paradigmas literários brasileiros de que temos conhecimento, o caráter popular que lhe é atribuída também inviabiliza a sua permanência nestas histórias literárias construídas sob o crivo da "erudição". No entanto, segundo Mikhail Bakhtin[7], o termo "erudito" está diretamente ligado à cultura oficial de um determinado período, produzida pela camada detentora do saber a qual, conseqüentemente, determina as diretrizes da cultura dominante. Em contrapartida, as produções que fujam a tais regulamentações, e que se apropriem de fontes que não sejam as eleitas pela cultura oficial, passam a ser consideradas "populares" e a elas a crítica canônica tende a atribuir sempre menor valor, destinando-lhes pequeno ou nenhum lugar nos paradigmas que constrói.

Como poderíamos, então, pensar a *Viola de Lereno*, se sabemos que o seu autor não se prendeu unicamente à tradição clássica inspiradora dos literatos do seu tempo? As poesias componentes da "Viola", entre elas a que pôde iniciar esta fala, apresentam-nos elementos extraídos dessa tradição (algumas mais; outras, nem tanto), mas também caracteres típicos da cultura "popular", que constituem a marca principal de toda a obra. A essa fusão entre o "erudito" e o "popular", o "oficial" e o "não-oficial", Bakhtin denomina ***carnavalização*** - procedimento estilístico aparentemente incompatível e contraditório em relação ao ponto de vista da crítica tradicional, mas que melhor descreve as épocas literárias, sempre habitadas, segundo o teórico, por estas duas vertentes culturais, por estas duas formas do "fazer artístico".

Operando com a carnavalização, Caldas Barbosa apropriou-se de ritmos pertencentes a uma tradição sabidamente popular e procurou dar-lhes uma roupagem "erudita", a partir de, em muitos momentos, uma versificação mais ou menos afeita aos padrões poéticos adotados pela escola arcádica. O "amolecimento" formal presente em suas cantigas comprova, mesmo naquelas em que procurou seguir mais à risca os esquemas do ideário academicista, essa dualidade, esse duplo estilístico responsável por sua imprecisa posição e imprópria conceituação dentro da história literária brasileira. A *Viola de Lereno* aponta-nos para o avesso da cultura dita "oficial" da segunda metade do século XVIII, sem, contudo, deixar de comprovar esta presença. Ela propõe-nos essa fusão e é fundamental percebê-la para que se possa proceder à sua análise.

Referências Bibliográficas:

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo:Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1993.

BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*. 4.ed., Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.

BARBOSA, João Alexandre. Ensaios de historiografia literária brasileira. In: _____. *Opus 60: ensaios de crítica*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 5.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

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

Resumo:

A *Viola de Lereno*, de Domingos Caldas Barbosa, à luz das teorias de Mikhail Bakhtin e de Paul Zumthor - a "carnavalização" de estilos literários e a poesia "performatizada", que possui, em sua escritura, elementos evidenciadores de sua destinação vocal/auditiva.

Unitermos:

Literatura Brasileira; Caldas Barbosa; Arcadismo; *Viola de Lereno*; Carnavalização; Literatura Oral.

Notas

* Adriana de Campos Rennó é doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa na UNESP-Assis, bolsista do CNPq e autora do livro *Violando as regras. Uma (re)leitura de Domingos Caldas Barbosa*. São Paulo: Arte & Ciência, 1999.

1. BARBOSA, Domingos Caldas. "Lundum de Cantigas Vagas". In: ____. *Viola de Lereno*. 4.ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944, v.II, p.14-16.

2. ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943, v.2, p.148.

3. BARBOSA, João Alexandre. Ensaios sobre historiografia literária brasileira. In: _____. *Opus 60: ensaios de crítica*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p.25-52.

4. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 5.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975, v.1, p.109.

5. Idem, ibid., p.149.

6. ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.165.

7. BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1993.

A cultura literária em Goa
como referência da herança cultural portuguesa na Índia

José Miguel Ribeiro Lume

Portugal surgiu como reino independente em meados do séc. XII e atingiu a sua actual expressão territorial um século mais tarde. Confirmada a sua independência após a crise de 1383-85, iniciou um processo de expansão para o Norte de África que se veio a traduzir no domínio das rotas marítimas do Atlântico Sul, do Índico e do Pacífico.

No Oriente, confirmado o Estado Português da Índia a partir de meados do séc. XVI, veio este a abranger territórios e rotas marítimas que da costa oriental de África nos ligaram às terras distantes do Japão.

Goa, conquistada definitivamente em 25 de Novembro de 1510[1], tornar-se-ia um centro administrativo e político importante de onde irradiaria ao longo de cerca de quatro séculos toda uma influência cultural que se revela nos tempos actuais em aspectos diversos que podemos caracterizar como sendo de herança cultural portuguesa. Logo à partida, a presença portuguesa na costa ocidental do subcontinente indiano caracterizar-se-ia por um conflito aberto entre duas cultu-ras de base religiosa diversa na sua natureza e nos seus rituais, uma lutando pela manutenção das suas crenças e costumes de raíz milenária, a outra impondo doutrinas e processos sem questionar a justeza dos mesmos ou sequer a sua adequação às sensibilidades locais. O processo de cristianização tentaria uniformizar as diferentes tendências da sociedade que se desejava miscigenada, mas só as ordens régias no sentido da criação de escolas viriam a iniciar esse processo quando o vice-rei D. João de Castro as criou a fim de educarem jovens de diferentes origens nas letras e bons costumes. Estes seriam naturalmente destinados a engrossar as fileiras do clero como futuros propagadores da fé cristã e das letras. Só com a criação das escolas públicas pelo Marquês de Pombal em 1771 se dá um impulso valioso ao estudo das humanidades e se começam a formar as gerações de goeses que se encarregarão de assimilar e espalhar valores da cultura ocidental.

Se até finais do séc. XVIII se podem somente referir alguns casos de notoriedade nas letras e nas artes, como os sacerdotes goeses Leonardo Pais[2], António João de Frias[3], Jácome Gonçalves[4] e Sebastião do Rego5, a partir de meados do séc. XIX destacam-se alguns estudiosos, escritores, jornalistas, clérigos ou mestres que em muito contribuiram para uma criação literária significativa, conjunto esse de obras comumente caracterizadas como literatura Indo-Portuguesa.

Goa foi integrada na Índia independente em 19 de Dezembro de 1961 pondo termo a cerca de 450 anos de domínio político-militar português. Se entendermos a chamada Literatura Indo-Portuguesa como o conjunto de obras escritas por indianos, nomeadamente por goeses, que utilizaram a língua portuguesa para expressarem a sua criatividade e transmitirem as suas vivências, as suas ideias, os seus senti-mentos, as realidades sócio-culturais da sua terra, há que considerar uma possível caracterização com base em fases diferenciadas dessa produção literária: um primeiro período desde 1510 a 22 de Dezembro de 1821, data do início da publicação da *Gazeta de Goa*; um segundo período até finais do séc. XIX, mais precisamente até à criação do Instituto Vasco da Gama em 1871; a terceira fase até à integração de Goa na Índia e consequente corte de relações diplomáticas com Portugal nos finais de 1961; seguindo-se uma última fase desde então até aos nossos dias, agora com aspirações a um possível estatuto de paridade com outras produções literárias lusófonas.

A realidade actual dos territórios indianos outrora objecto de influência cultural portuguesa é bastante complexa e nem sempre fácil de ser caracterizada com base em inferências gerais. Para quem visita esses territórios, são por de mais evidentes os testemunhos arquitectónicos e etnográficos da herança cultural portu-guesa. Talvez menos perceptíveis mas evidentes num contacto mais profundo, são os de ordem linguística ao nível da prática do português como língua materna ou familiar, de inúmeros vocábulos ou expressões presentes ou de origem identificável nas línguas locais.

Que cultura literária, que elementos se poderão considerar como represen-tativos de uma

produção literária indo-portuguesa? Tendo em consideração a produção em *prosa*, em *poesia* e fazendo recurso do *ensaio*, poderá afirmar-se que é sobretudo na ficção que a vertente lusófona da literatura indiana é bastante pobre.

Deve-se à imprensa periódica iniciada em 1821 com a *Gazeta de Goa* a difusão mais ou menos sistemática da actividade literária goesa. Na segunda metade do séc. XIX, deve-se à *Ilustração Goana*, dirigida pelo advogado Júlio Frederico Gonçalves (1846-1896) e publicada mensalmente, o aparecimento de algumas vocações assinaláveis como as de José Mariano de Abreu, José Gerson da Cunha, A. Sócrates da Costa, António Gonçalves de Figueiredo, Caetano Francisco de Miranda, Jacinto Francisco de Miranda e José Maria do Carmo Nazaré. Pequenas crónicas, hagiografias, lendas e tradições eram igualmente divulgadas nos populares almanaques cuja publicação foi frequente nos finais do século, como o *Almanaque de Goa* (1840), *Almanaque do Cristianismo*, *Almanaque Literário*, *Almanaque Recreativo* e outros.

Paralelamente, surgiam em periódicos como *Biblioteca de Goa*, *Enciclopédi-co*, *Compilador*, mas sobretudo em publicações mais especializadas como *Mosaico*, do poeta Manuel Joaquim da Costa Campos, *Tirocínio Literário*, de Joaquim Garcez Palha, *Harpa do Mandovi* e *Trovador* do poeta João de Lemos, artigos e poesias produzidas com regularidade pelos poetas locais, todos eles educados nas letras portuguesas, com conhecimentos de latim e dos textos clássicos, dentro da boa tradição cultural portuguesa.

É também no final do século que surge a mais representativa das obras em ficção, um romance de inspiração romântica, denunciativo das injustiças sociais geradas pela divisão de castas e raças, pelas instituições sociais e judiciais. Da autoria de Francisco Luís Gomes (1829-1869), o romance *Brâmanes* é ainda hoje um elemento de referência no contexto da cultura literária goesa. Esta saíu reforçada com a criação em 1871 do Instituto Vasco da Gama.

O Instituto Vasco da Gama, criado por iniciativa de Tomás Ribeiro, consagrou o primeiro passo do governo para fomentar e apoiar as ciências e as letras em Goa, tendo-lhe sido atribuído um edifício para instalação da sua sede e apoio financeiro para a publicação de um boletim mensal com o título do próprio instituto. Renovado em 1924, foi em torno do Instituto Vasco da Gama que se promoveu uma fase áurea da literatura indo-portuguesa, nas áreas do ensaio, do texto de intervenção jornalística, na historiografia e na poesia. De referir, contudo, que os poetas mais conhecidos, não pela qualidade dos textos mas pelas temáticas desenvolvidas, são anteriores a essa renovação.

Praticamente desconhecidos do público em geral na Goa de hoje, fazem parte da história da literatura indo-portuguesa, poetas como Tomás Garcez Palha (1842-1904), conhecido pela apologia às benesses da sua terra. Pode-se citar a título de exemplo o louvor às qualidades da manga "*Portugal tem belas frutas/ No Brasil as há também,/ Mas como as da nossa Goa/ Nenhuma outra terra as tem*". Tendência idêntica foi seguida por Cristovam Aires (1853-1930) em obras como *Novos Horizontes*, *Íntimas*, *Anoitecer* e *Cinzas ao Vento*; por Mariano Gracias (1871-1931) em *Terra dos Rajás*, ou nos pequenos poemas de Manuel Sanches Fernandes (1886- -1915) e de Floriano Barreto (1877-1905). A par de poemas épicos como *Vasco da Gama*, deixou-nos Paulino Dias (1874-1919) poemas heróicos de referência aos deuses indianos, poemas esses compilados postumamente sob o título *No País do Súria* e que denotam alguma dificuldade no uso literário da língua portuguesa. É também por referência às tradições e crenças características da Índia que Nascimento Mendonça (1884-1926) nos deixou poemas como *Lótus de Sangue e de Ideal*, *A Tentação de Vaissia* ou *A Morta*. Sob o título *Luz e Trevas*, deixou-nos Hipólito Meneses Rodrigues (1902-1947) alguns poemas dispersos de carácter mais ou menos intimista à semelhança de Júlio Adeodato Barreto (1905-1937) em *O Livro da Vida*. Deve-se a este intelectual goês a criação na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra de um Instituto Indiano e a publicação de um periódico cujo título *Índia Nova* já denuncia o objectivo de propagar a civilização e o huma-nismo hindu nas suas diversas vertentes. Ele próprio colaborador da *Seara Nova* e do *Diabo*, produziu uma obra de vulto intitulada *Civilização Hindú* que teve larga divulgação.

Como já se referiu, é sobretudo no ensaio que os goeses se distinguiram dedicando-se à investigação e produzindo obras que em muito têm contribuído para uma melhor compreensão da interacção cultural luso-indiana. Essa tradição mantém-se na sociedade goesa actual, sendo inúmeros os intelectuais que, apesar de formação bastante diversa, se dedicam à investigação na área das ciências sociais. Poderá mesmo afirmar-se que, se alguma produção existe hoje

em dia em língua portuguesa, ela se resume a ensaios ou artigos de teor académico, não havendo uma produção representativa ao nível da poesia ou da ficção novelística, embora se possa salvaguardar o caso dos contos recentemente publicados por Carmo de Noronha. Encarrega-se, entretanto, a produção jornalística de reafirmar em Goa e de espalhar pelo mundo uma maneira de ser e de estar do goês, forçosamente de inspiração luso-indiana, que o diferencia do indiano em geral. Esta produção não se efectiva em língua portuguesa mas sobretudo em inglês. Poderá transmitir vivências que atestam a herança cultural portuguesa mas sem que a sua expressão se inscreva na área da lusofonia, como é o caso de Alexandre Moniz Barbosa e Mário Cabral e Sá entre outros.

Sem entrar em pormenores descritivos da produção historiográfica, são de referir alguns estudiosos que contribuiram para que ainda hoje se mantenha alguma tradição cultural de inspiração portuguesa em Goa. Poder-se-á sempre explicar o crescente interesse pela investigação, pelo estudo do passado, através da própria necessidade de a existente comunidade goesa, cristã ou não, de vivência cultural de inspiração indo-portuguesa, sobreviver face a outras comunidades que a cercam ou tentam absorver. Mais compiladores ou divulgadores do que historiadores, mais dedicados à biografia e ao comentário que que à elaboração histórica, os intelectuais goeses revelaram sempre a tendência para problematizar a presença portuguesa na Índia, quer pela exaltação quer pela negação de alguns feitos marcantes ao longo dos séculos dessa presença. Realçando a lealdade de Goa para com Portugal, António Anastácio Bruto da Costa (1828-1911), legou-nos *As Revoluções Políticas da Índia Portuguesa do século XIX* e *Goa sob a Dominação Portuguesa*, sendo também de considerar o conjunto de memórias descritivas sobre cristianização e educação em Goa de Casimiro Cristovam Nazareth (1830-1927), de Filipe Neri Tomé Caetano do Rosário e Souza (1840-1897) e de Caetano Francisco de Sousa (1860-1898). De destacar ainda Frederico Diniz de Aiala (1860--1923), Francisco Xavier Expectação Barreto (1861-1937) e Manuel José Gabriel Saldanha (1853-1930) a quem se deve uma primeira tentativa de uma *História de Goa*. Se a maior parte dos produtores de textos historiográficos tinham uma formação eclesiástica como Manuel José Feliciano Gustavo Couto (1856-1959), autor de obras como *O Cosmógrafo Fernão Vaz Dourado fronteiro da Índia e a sua obra* e *A História da Antiga Casa da Índia*, ou António Pedro Ciríaco Fernandes (1878-1941) e Valério Aleixo Cordeiro (1878-1940), outros tantos eram médicos de formação e de profissão, dedicados à produção de trabalhos na sua área e afins mas sobretudo à história da sua região. Inserem-se neste grupo António Maria da Cunha (1865-1947), autor de *A Evolução do Jornalismo na Índia Portuguesa* e de *A Índia Antiga e Moderna*; José Benedito Gomes (1878-1941), António Xavier Heráclito Gomes (1864-1934) e Francisco António Wolfgango da Silva (1864-1947).

Intencionalmente referidos em útlimo lugar, são de destacar os trabalhos de investigação e de divulgação produzidos por Panduronga Pissurlencar, por José António Ismael Gracias (1857-1959), colaborador da revista *Oriente Português* e autor de uma extensa obra de que se destaca *Vasco da Gama e o Descobrimento da Índia*, *India em 1623-1624-Excertos das memórias do Viajante Pietro della Valle*, *Bocage na Índia* e *Uma Dona Portuguesa na Corte do Grão Mogol*. Ainda António Bragança Pereira (1883-1955), autor de *O Sistema de Castas, História Religiosa de Goa*, *Etnografia da Índia* entre outras.

Fundamental para a compreensão dos fenómenos linguísticos ao longo da presença portuguesa na Índia e para o estudo da situação actual da língua portuguesa na Goa moderna, foram os trabalhos de Sebastião Rodolfo Dalgado (1855-1922), o mais distinto dos académicos goeses, especialista na área consignada no título de uma das suas obras publicada pela Academia das Ciências de Lisboa, *Influência do Vocabulário Português em Línguas Asiáticas.* Publicou um volumoso *Glossário Luso-Asiático*, além de vários outros trabalhos sobre dialectos indo-por-tugueses.

Neste conjunto de textos produzidos em língua portuguesa, muitos deles a serem considerados somente no contexto da história da literatura indo-portuguesa, não parece haver, na opinião de goeses falantes de português em Goa, um só que se destaque e esteja presente no dia a dia das vivências culturais da população, mesmo daqueles sectores mais ligados à chamada herança cultural portuguesa.

Poderão servir como elementos de referência os romances *Brâmanes* de Francisco Luís Gomes, *Jacob e Dulce* de Francisco João da Costa; poemas de Garcez Palha ou de Adeodato Barreto, mas são sobretudo ensaios como os produ-zidos por Ismael Gracias, Sebastião Dalgado ou Bragança Pereira que se mantêm presentes e continuam a ter mais impacto na sociedade goesa actual. A realidade pós-colonial, ou seja, após 1961 tem de ser entendida à

luz de imensas dificuldades no diálogo intercultural Portugal-Índia interrompido entre 1961 e 1975, com os traumas culturais próprios de uma época difícil para a população falante de português e portadora de uma herança cultural que, para se manter, necessita de se renovar. De alguma forma, essa missão ficou nas mãos dos goeses espalhados pelo mundo, a quem se tornou mais fácil manter as vivências características da comunidade. Poder-se-á mesmo considerar que a expressão máxima de uma produção literária goesa em língua portuguesa se concentra em Orlando Costa, um português, etnicamente e por nascimento ligado a Goa, cujas obras *Sem Flores nem Coroas* e *O Signo da Ira* ganharam alguma notoriedade no contexto do neo-realismo português.

A herança cultural portuguesa em Goa, passados 38 anos da sua integração na Índia, mantém-se nos monumentos, nas edificações urbanas e rurais de que são testemunho as conhecidas e bem características casas indo-portuguesas, na prática religiosa, nos festivais populares e nos rituais e costumes sociais ou familiares de vária ordem. Mas a cultura literária indo-portuguesa permanecerá passadista e remetida às prateleiras do esquecimento se não se intensificar a divulgação em Goa da literatura portuguesa actual, das literaturas em língua portuguesa, se não se divulgar e promover a língua portuguesa como meio de comunicação e de vivência cultural.

De língua oficial em 1961, o português passou à clandestinidade relativa, perdeu inclusivamente o estatuto de língua de opção, felizmente recuperado há poucos anos com a sua introdução nos curricula do ensino secundário e com a criação de um Departamento de Estudos Portugueses na Universidade de Goa. Complementando o empenho do Instituto Camões no sentido da divulgação da língua e da cultura portuguesas, têm instituições como as universidades portuguesas, a Fundação Calouste Gulbenkian e a Fundação Oriente, além do Instituto Português do Oriente, apoiado a realização de ciclos de conferências, de exposições em que se divulgam aspectos actuais da cultura portuguesa e lusófona em geral.

Independentemente de aspectos característicos da herança cultural portu-guesa ainda hoje bem presente na sociedade goesa serem objecto de divulgação através de uma produção literária nas línguas locais e em inglês, só com o reforço da língua portuguesa em Goa se poderá esperar uma renovação da literatura indo--portuguesa ou goesa de língua portuguesa de maneira a se poder considerar que existe uma cultura literária que reflecte essa herança cultural ou que possa reivindicar o estatuto ou inclusão nas literatura lusófonas.

Bibliografia

- A. B. Bragança Pereira, *Etnografia da Índia Portuguesa*, Bastorá-Goa, Tipografia Rangel, 1991, 2 vols.

- António Maria da Cunha, *A Índia Antiga e Moderna*, Nova Goa, 1935.

- Ethel M. Pope, *India in Portuguese Literature*, New Delhi, Asian Educational Series, 1989.

- Filinto Cristo Dias, *Esboço da História da Literatura Indo-Portuguesa*, Bastorá-Goa, Tipografia Rangel, 1963.

- Maria da Paz Cabrita de Barros Santos e Jesuíno de Noronha, *Poesias do Povo Goês*, Lisboa, Centro Cultural Goês, s.d.

- Vimala Devi e Manuel Seabra, *A Literatura Indo-Portuguesa*, Lisboa, Junta de Inves-tigações do Ultramar, 1971, 2 vols.

Notas

1. Veja-se *Commemtários de Afonso D'Albuquerque*, Lisboa, 1973.

2. Natural de Gandaulim (1662-1722), foi autor de um *Promptuário das Definições Indicas.*

3. Natural de Talaulim (1674-1727), escreveu o ensaio *Aureola dos Indios e Nobiliarquia Bracmana.*

4. Natural de Divar (1676-1742), realizou vários trabalhos de lexicografia e foi autor de um *Dicionário breve de palavras selectas e difíceis da Crónica e Evangelhos.*

5. Natural de Neurá (1699-1765), escreveu *Vida do Venerável Padre José Vaz.*

A epistolografia ensaística e ficcional em vergílio ferreira

José Rodrigues de Paiva
Universidade Federal de Pernambuco

Entre os gêneros literários ou modos de escrita, a epistolografia ocupa um lugar de relevo na cultura literária portuguesa. Para constatação da afirmativa, basta pensar, numa perspectiva de conjunto e a partir de certos autores pertencentes a períodos literários já antigos, nas *Cartas* de Sá de Miranda ou nas de Antônio Vieira, nas de D. Francisco Manuel de Melo e mesmo em sua *Carta de Guia de Casados*, no modo de escrita de Luís Antônio Verney – utilizando a estrutura da carta no *Verdadeiro Método de Estudar* –, ou no percurso que separa as *Cartas Portuguesas*, de Mariana Alcoforado, das *Novas Cartas Portuguesas*, das revolucionárias três Marias[1]. Longo trajeto que vai de 1669 a 1972 e no qual, uma pesquisa atenta, certamente permitiria inserir uma infinidade de outros exemplos, aqui entretanto dispensáveis.

Na "Introdução" a *A Epistolografia em Portugal*, diz Andreé Rocha que

> A carta é um meio de comunicar por escrito com o semelhante. Compartilhado por todos os homens, quer sejam ou não escritores, corresponde a uma necessidade profunda do ser humano. *Communicare* não implica apenas uma intenção noticiosa: significa ainda "pôr em comum", "comungar". Escreve-se, pois, ou para *não estar só*, ou para *não deixar só*. Lição de fraternidade, em que as palavras substituem os atos ou os gestos, vale no plano afetivo como no plano espiritual, e participa, embrionária ou pujantemente, do mecanismo íntimo da literatura – dádiva generosa e apelo desesperado, ao mesmo tempo[2].

Essencialmente um meio de comunicar, a carta evoluiu da sua função pragmática para a relevante dimensão estética e reflexiva, quando adotada por artistas literários e por pensadores para inserção em obras narrativas ou mesmo para a estruturação delas ou ainda como suporte textual para reflexão ideológica. Assim, a epistolografia, de origem clássica ou bíblica – quer se pense em Horácio, quer em São Paulo apóstolo –, utilizada literariamente desde o Renascimento – se não mesmo antes – por poetas que escreveram cartas utilizando a estrutura da poesia (como Sá de Miranda), continuou a sua tradição entre filósofos e ficcionistas, alcançando, sobretudo no século XVIII, em grande parte da literatura européia – notadamente na França e na Inglaterra – destacada importância como modo de escrita de tratados e ensaios e de obras ficcionais. Só para exemplificar: a obra pedagógica de Verney; as *Cartas Persas*, de Montesquieu; *A Nova Heloísa*, de Jean-Jacques Rousseau; *As Ligações Perigosas*, de Choderlos de Laclos. Ao longo do século XIX o romance utilizará a carta principalmente como recurso da narrativa voltado para o convencimento do leitor, para acentuar passagens de mais intensa dramaticidade (como, por exemplo, em *Amor de Perdição*, de Camilo, as cartas de Teresa a Simão) ou como estratégia ficcional na experiência de novos recursos narrativos (*A Correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós).

É com estas funções que o texto epistolar alcança a literatura moderna. Autores contemporâneos vão enriquecê-lo, ampliando-lhe as possibilidades estruturais e poéticas. É o que se encontra em Vergílio Ferreira, herdeiro e continuador dessa tradição literária, na retomada do texto epistolar na escritura ficcional e ensaística. Repetidas vezes, mas de diferentes maneiras, a carta aparece na obra romanesca de Vergílio Ferreira. É sintomático que se leia, nas primeiras linhas da *Carta ao Futuro*:

> Escrevo pelo prazer de comunicar. Mas se sempre estimei a epistolografia, é porque é ela a forma de comunicação mais direta que suporta uma larga margem de silêncio; porque ela é a forma mais concreta de diálogo que não anula inteiramente o monólogo[3].

Carta ao Futuro (1958) é o título de Vergílio Ferreira que mais explicitamente revela as suas relações com o gênero epistolar. Mas como se verá, de uma epistolografia reinventada poeticamente para resultar em efeitos estéticos. Trata-se de um ensaio filosófico de tom

intensamente poético, porventura prenunciador do futuro *Invocação ao Meu Corpo* (1969). A estrutura textual é de carta, mas depressa se verá que não é bem de uma carta que se trata: o destinatário é um hipotético e abstrato "amigo"; o enunciador não espera, nem mesmo pretende, que o destinatário venha a receber a sua carta; demasiadamente extenso para uma carta, o texto é dividido em capítulos, coisa rara de se ver, mesmo nas mais longas epístolas.

> Meu amigo:
>
> Escrevo-te para daqui a um século, cinco séculos, para daqui a mil anos... É quase certo que esta carta te não chegará às mãos ou que, chegando, a não lerás. Pouco importa. Escrevo pelo prazer de comunicar[4].

Na seqüência do texto depressa se nota o crescer de uma intensa emoção que o enunciador da "carta" não procura conter. Ao contrário: nada tendo de noticioso para comunicar, é, na verdade, a sua emoção existencial e estética que ele pretende lançar ao Homem e ao Futuro. Porque não é a um específico destinatário que a carta é dirigida, mas à própria humanidade, compreendida na mais ampla dimensão cronológica possível: um século, cinco séculos, mil anos... Não tendo nenhuma comunicação utilitária ou imediatista a fazer, a "carta" encerra uma longa e muito sensível reflexão do autor/enunciador – que em ambas as condições se assume, fechando a carta com saudação e assinatura – sobre os grandes e recorrentes temas de que se ocupará ao longo de toda a sua obra, contrapontados por um rico conjunto de símbolos igualmente recorrentes até à obsessão: "a anunciação da beleza", "arte e emoção estética", "o encontro original", "solidão e espetáculo", "memória absoluta", arte como "sagração da vida"... a chuva, a noite, a montanha, a neve, o vento, a aparição...

Não há dúvida que é de uma carta *sui generis* que se trata. Uma carta literária. Moderna, mas visivelmente inserida na velha tradição do gênero, desde a sua origem clássica. Volto ao "Prefácio" de Andreé Rocha, que, estudando o gênero epistolar, a propósito da categoria *destinatário* diz:

> No ato de ser escrita, a carta dirige-se, normalmente, a um leitor vivo e único. Não se escreve aos mortos: a carta implica a presença viva de quem a recebe, como de quem a redige. E nessa conformidade é que a devemos ler, sem perder nunca de vista a repercussão que provocou nesse *correspondente*. Por vezes o autor dirige-se a um grupo, a uma entidade, até mesmo ao "futuro". Mas, neste caso, bifurcamos para o campo da carta-ficção, a que o próprio signatário procura dar ampla publicidade[5].

Parece talhada para o "caso" ou para o texto de Vergílio, esta reflexão da ex-professora de Coimbra especialista em epistolografia portuguesa. Vergílio escreve ao "futuro", o "amigo" a quem se dirige não é um destinatário único mas a humanidade inteira e, em obras muito posteriores a esta, criará personagens que escrevem aos mortos: João, de *Em Nome da Terra* (1990) e Paulo, em *Cartas a Sandra* (1996). Eis o enquadramento genológico de *Carta ao Futuro*: uma carta-ficção, uma carta-ensaio, um ensaio poético. Notável o fascínio da carta em Vergílio Ferreira:

> seduz-me o halo de mistério que rodeia uma carta: papel de acaso, redigido numa hora intervalar, um vento de acaso o leva pelos caminhos, o perde ou não aí, o atira ao cesto dos papéis e do olvido, ou o guarda entre os sinais da memória[6].

Será, decerto, este fascínio, este halo de mistério e de poesia que envolve uma carta, as suas marcas de distância e de ausência, que fará retornar o escritor, com tanta freqüência, ao seu uso, como recurso literário. E não só, mas também as largas possibilidades da carta como espaço para a reflexão ou a sua abertura para a perspectiva de outros modos de estruturação romanesca. Outros constantes fascínios na criação estética do autor.

Efetivamente, a obra ficcional de Vergílio Ferreira está pontilhada de cartas, até à culminância do romance epistolar que é *Cartas a Sandra*, seu último livro, publicado pouco antes da sua morte. Abrimos o seu volume de *Contos* (1976) e ali encontramos um cujo título é "Carta". Reminiscência emocionada de um passado/presente marcado de partidas, de ausências, de solidão, de silêncio. O texto não possui estrutura epistolar, mas transmite uma voz intensa de solitária emoção que exprime o desejo de regresso de alguém ausente. Nesta e nas suas demais cartas ficcionais, bem se percebe a procedência de teoria retórica do século XVII,

segundo a qual a epístola representa "um discurso que um ausente dirige a um ausente" (*sermo absentis ad absentem*)[7].

Em *Manhã Submersa*, um dos primeiros grandes romances do escritor, utilizada, ainda, numa concepção realista a carta de Antônio Santos Lopes a sua mãe tem a finalidade de comunicar a incompatibilidade do emissor com o Seminário e o seu desejo de se "ir embora" da instituição. A comunicação não se efetiva porque a correspondência dos seminaristas é sistematicamente censurada antes do envio. Assim, Santos Lopes tem interceptada e aberta a carta que, inadvertidamente, entregara fechada.

Em *Até ao Fim* (1987) a carta que Flora envia da Grécia para Cláudio, de evidente sentido paródico, tem a função de ironizar ou desmitificar – desde uma consciência mais ou menos fútil da mulher que a escreve e que em Atenas se encontra em missão cultural –, a clássica e multissecular cultura grega. Carregada de ironia, a carta de Flora faz *humor* no absurdo com que trata elementos da tradição helênica. Mas de alguma maneira esse *humor* imposto pela ironia é substituído pela inquietação de Cláudio quando observa:

> Flora nunca mais escreveu. Escrevi-lhe eu, naturalmente, respondi-lhe, que é que lhe disse? Não sei. [...]. Não escreveu mais, escrevi-lhe eu. Depois pus-me à espera e passaram-se tempos. Depois voltei a escrever não muitas vezes – porquê? Porque é que lhe escrevi? Alguma coisa de mim a procurava, alguma coisa[8].

Quando Flora e Cláudio se reencontram dá-se este diálogo:

> – Porque não escreveu nunca?
> – Ah, escrevi uma vez pelo menos.
> – Foram dois anos.
> – Porque havia de escrever?
> – Mas é uma pergunta absurda.
> – Não tinha nada a contar – disse.
> Só tinha que ser e o que se é não se conta para se não deixar de ser[9].

Das cartas ficcionais encontráveis na obra de Vergílio Ferreira a mais estranha, sem dúvida, é a que constitui a longa diegese de *Em Nome da Terra* (1990). Recolhido a um lar de terceira idade, um homem velho e mutilado escreve uma carta à sua mulher morta: *Querida. Veio-me hoje uma vontade enorme de te amar. E então pensei: vou-te escrever*[10]. Impossível destinatária da carta de João Vieira, Mônica, já morta mas por ele evocada na perfeição da sua juventude e intensa beleza é o ponto de partida para a reinvenção de um mundo a partir de uma memória mitificadora. Memória que conscientemente não se pretende fiel ao passado rememorado, mas que tem aí a função de reinventar o tempo de uma beleza e plenitude perdidas, ou talvez mesmo nunca possuídas mas sempre desejadas e que adquirem realidade na evocação corporificada pela escrita. Num evidente impulso catártico, João Vieira escreve a si mesmo e não a Mônica, para reinventar a sua vida com ela. É o mesmo impulso que move Paulo de *Para Sempre* (1983) quando escreve, compulsivamente, sucessivas cartas a Sandra. Escreveu a primeira na juventude de ambos. Uma carta de amor, "do tamanho da [sua] paixão", mas que ele jamais lhe enviaria. Continuará a escrevê-las depois da morte de Sandra. Evidentemente que para si próprio, uma vez que ela já as não pode receber. A posterior escritura dessas cartas por Vergílio Ferreira, que em *Para Sempre* as refere mas não as dá a ler, vai constituir a última obra publicada em vida pelo autor: o romance epistolar *Cartas a Sandra* (1996).

O que todas estas cartas integrantes de diferentes obras de Vergílio Ferreira têm em comum é que, sendo fundamentalmente a carta um texto destinado à comunicação entre pessoas, as suas nada comunicam – entre personagens no plano da diegese – e são antes de tudo um veículo para a incomunicação. Quer porque, interceptadas, não cheguem ao destinatário; quer porque o seu emissor não as envie; quer porque simplesmente se destinem a expressar uma ironia jocosa sem pretender fechar um circuito comunicativo; quer, finalmente, porque os evocados destinatários às quais se dirigem, sejam, efetivamente, apenas matéria de evocação, existentes tão-só na memória e na saudade dos emissores que escrevem a mulheres mortas para ainda lhes darem vida pela palavra recriadora. As cartas de Vergílio Ferreira são, na verdade, muito mais para monologar do que para dialogar. Desde a origem destinam-se ao logro da comunicação. É bem verdade que a *Carta ao Futuro*, não tendo destinatário

específico nem a urgência de uma comunicação imediata, baseia-se na hipótese de ter a humanidade inteira como receptor da sua mensagem e de ainda poder ser lida à distância de um século ou mil anos. Não se trata de uma carta vulgar, já se sabe, mas de uma comunicação literária marcada por evidente função retórica, conforme bem assinalou Rosa Maria Goulart[11].

Função retórica ou poética é igualmente a das cartas de *Para Sempre*, *Em Nome da Terra* e das *Cartas a Sandra*. Função estruturante têm, também, as dos dois últimos livros, uma vez que a narração de *Em Nome da Terra* tem como suporte o que é sugerido como uma única e longuíssima carta cujo enunciador não se preocupa em observar os elementos da estrutura epistolar. Mais presentes estão estes nas *Cartas a Sandra*, apesar da transgressão à verdade (ou verossimilhança) do gênero, que é o de se ter aqui uma escrita epistolar destinada a uma mulher morta, o que justifica a intensa emotividade dos textos. Assim, a epistolografia ficcional de Vergílio Ferreira oscila entre duas funções primordiais: uma função retórica e uma outra estruturante. A primeira delas, a que já se chamou de função *poética*, serve de meio operacional para dar realidade literária a uma *outra voz*, ou, mais exatamente, a uma *outra escrita*. Uma escrita dialogística que, semelhando forma de carta, simplesmente não se destina a ser enviada, ou jamais será respondida se eventualmente for recebida por seu destinatário, ou, a mais radical das hipóteses, a da absoluta impossibilidade do envio, da recepção e da resposta, porquanto as invocadas destinatárias estão mortas e portanto já não podem ser destinatárias dessas cartas, mas simplesmente serem nelas invocadas, relembradas, recriadas pela função mítica da memória. São, entretanto, em qualquer dos casos, as "destinatárias" ou "destinatários" dessas cartas o *tu* ou o *outro*, ausente, desconhecido ou inexistente ao qual um *eu* que escreve se dirige previamente consciente de que não terá resposta. Cartas para monologar, que implicitam a impossibilidade do diálogo e que são, no texto ficcional de Vergílio Ferreira, expressivo recurso para renovar a escrita dialogística acentuando a dramaticidade da solidão, da ausência, da definitiva perda.

Quanto à segunda função dessa epistolografia ficcional, propõe-se como forma de estruturar um romance de assumido modelo epistolar, e, como tal, idêntico a tantos já registrados pela história e tradição literárias. É o caso de *Cartas a Sandra*, livro que em *Para Sempre* tem origem dando realidade textual às cartas de Paulo a Sandra, neste último somente referidas. Como romance epistolar *Cartas a Sandra* estrutura-se de acordo com a tradição deste subgênero romanesco, de certo modo assemelhando-se, no que toca única e exclusivamente à questão do modelo, a *A Correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós. O romance de Eça abre com uma narrativa em primeira pessoa intitulada "Memórias e Notas" onde se registram os mais variados traços da rica personalidade de Fradique e se contextualiza a sua figura em relação com o mundo da época. A segunda parte do livro, "As Cartas", reúne a correspondência (ou parte dela) que Fradique Mendes dirigiu a diferentes categorias de destinatários, entre as quais se distinguem personalidades da vida real de personagens criadas para a realidade da ficção. *Cartas a Sandra* abre com uma "Apresentação" – também enunciada em primeira pessoa – assinada por Xana, a Alexandra, filha de Paulo e de Sandra, de *Para Sempre*. Trata-se de um breve relato em que a personagem, aqui "editora" das cartas do pai, além de introduzir outras figuras de ficção – como o juiz aposentado Rodrigo Xavier, amigo de juventude universitária de Paulo e conhecedor da sua história amorosa com Sandra –, reflete sobre as razões que levaram seu pai a escrever estas cartas invocando a mulher morta, supondo ser uma delas *a de poder objetivar a irrealidade ou memória emotiva de minha mãe, tornar a sua imagem mais real, digamos mais verdadeira na sua afeição ou paixão por ela*[12]. Ou uma "*fuga*" *para o fantástico que só metaforicamente se pode conceber real*[13]. A razão desta impossível escrita epistolar parece tanto mais absurda quando se sabe, dito pelo próprio Paulo logo na primeira carta e anotado por Xana na sua "Apresentação", que Sandra, durante o relacionamento amoroso, não só jamais escrevera a Paulo "como rasgou as cartas que ele lhe escrevera"[14]. É ainda na "Apresentação" desta elegíaca epistolografia que Xana aflora a possibilidade de estas cartas de Paulo a Sandra, de que, o fato de estarem quase todas datilografadas evidenciava "um destino visível de publicação", fazerem parte de um projeto que

> se não limitaria às cartas que escreveu mas envolveria um plano mais vasto em que elas se deveriam integrar. Possivelmente haveria uma narrativa ou estrutura em que as cartas se incluiriam, realizando assim um romance de que todavia nos não deixou qualquer plano ou esboço. Porque tal como as cartas nos ficaram, dão-nos a impressão de um projeto

> mutilado[15].

Será Xana, como editora das cartas, que, nesta concepção ficcional de Vergílio Ferreira, de certo modo reconstituirá e complementará o hipotético projeto de Paulo, por ela imaginado, escrevendo essa narrativa introdutória que é a sua "Apresentação", a que se seguem as dez cartas a Sandra, a última das quais interrompida pela súbita morte de Paulo em pleno ato da escrita. De certo modo, o texto de Xana justifica também a aparente desestruturação do livro enquanto romance referindo uma espécie de paixão estética de Paulo:

> Sei que ele tinha em grande estima as obras inacabadas em que a imaginação reconstitui o que lá falta.[...]. A obra "acabada" limitava-lhe o imaginário nos limites dessa obra e a ação sobre os que a olhassem seria uma coação[16].

Assim, neste ponto culminante da epistolografia ficcional de Vergílio Ferreira que é *Cartas a Sandra*, perfeitamente se comunicam e interligam a função poética com a função estruturante da sua escrita epistolar.

Notas

1. Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa ficaram conhecidas como as três Marias que assinam o livro *Novas Cartas Portuguesas*, cuja publicação, em 1972, foi marcada por uma atmosfera de escândalo que culminou com um processo judicial movido pelo Estado português contra as três escritoras.

2. Andrée Rocha. *A Epistolografia em Portugal*. 2. ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 13 (col. Temas Portugueses).

3. Vergílio Ferreira. *Carta ao Futuro*. 2. ed., Lisboa, Portugália, 1966, p. 9.

4. Ibidem.

5. Andrée Rocha, op. cit., p. 18.

6. Vergílio Ferreira, op. cit., p. 10.

7. Cf. A. Kibédi Varga, *Teoria da Literatura*, Lisboa, Presença, s. d., p. 108.

8. Vergílio Ferreira, *Até ao Fim*. 2. ed., Lisboa, Bertrand, 1987, p. 153.

9. Ibid. p. 187.

10. Id., *Em Nome da Terra*. Lisboa, Bertrand, 1990, p. 9.

11. Rosa Maria Goulart. "Vergílio Ferreira: o Diálogo Epistolar", in FONSECA, Fernanda Irene (org.), *Vergílio Ferreira – Cinqüenta Anos de Vida Literária* (Actas do Colóquio Interdisciplinar Organizado pela Faculdade de Letras do Porto), Porto, Fundação Eng. Antônio de Almeida, 1995, p. 298.

12. Vergílio Ferreira. *Cartas a Sandra.* 2. ed., Lisboa, Bertrand, 1996, p. 26.

13. Ibid., p. 27.

14. Ibid., p. 25.

15. Ibid., p. 30.

16. Ibid., p. 30.

"A [...] Escória de **E**star **V**ivo**"**

à Professora Cleonice Berardinelli

> Quem me dera ouvir de alguém a voz humana
> Que confessasse não um pecado, mas uma infâmia;
> Que contasse, não uma violência, mas uma cobardia!
> Não, são todos o Ideal, se os oiço e me falam.
> Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez foi vil?
> Álvaro de Campos, "Poema em linha recta"

Lisboa, 7 de fevereiro de 1874. Há apenas três anos das *Conferências do Cassino*, no momento em que a Literatura Portuguesa ainda digeria as trovoadas da *Questão Coimbrã*, o jovem Cesário Verde, às vésperas de completar dezenove anos, publica no *Diário da Tarde* o soneto "Heroísmos". Dias depois, a 12 de março, no mesmo periódico, é a vez da elegia em *terza rima* "Cinismos". Nestes poemas, principiamos por ouvir um jovem poeta – como tantos outros – a cantar os temas sobre os quais Camões edificara sua obra: respectivamente, o mar e o amor. Contudo, o poeta-pintor que se viria revelar nas estrofes de "Num bairro moderno" (1877) dá-nos duas brilhantes lições de caricatura (poética), onde o riso, em sua condição agressiva, marca o tom – mais que irônico – sarcástico com que Cesário desfecha magnificamente seus poemas.

> Eu rindo, sem cuidados, simplesmente,
> Escarro, com desdém, no grande mar! ("Heroísmos", vv. 14-15)
> E eu hei-de, então, soltar uma risada... ("Cinismos", v. 16)

Neste caso, o de "Cinismos", ouve-se uma voz elegíaca estender-se, "lugubremente" (*incipit*), em dolorosas confissões/revelações, durante doze versos: "Hei-de expor-lhe o meu peito descarnado" (v. 4), "Hei-de abrir-lhe o meu íntimo sacrário" (v. 7), "Hei-de mostrar, tão triste e tenebroso, / Os pegos abismais da minha vida" (vv. 10-11). No último terceto, ante o sofrimento do poeta, sua interlocutora, enfim "constrangida, / Cheia de dor, tremente, alucinada, / [...] há-de chorar, chorar enternecida!" (vv. 13-15). Finalmente, como nos poemas de Camões, Cesário insere o verso derradeiro para fechar, com rimas intercaladas, a última estrofe; e é neste momento que ouvimos, em contraponto ao choro comovido de uma mulher, a sarcástica "risada" do poeta (v. 16), a justificar o título do poema: "Cinismos".

A escolha da forma é sintomática em pelo menos dois aspectos: primeiro, pelo fato de Camões ter escrito a maior parte de suas elegias em *terza rima*, e sabemos que a elegia é, segundo a definição de Aurélio Buarque de Holanda, um gênero de "poesia consagrada ao luto e à tristeza"; segundo, por ser a *terza rima* a forma que admite, em nome de uma maior harmonia rimática, um verso a mais, e por ser justamente neste verso que Cesário quebra a harmonia semântica de sua elegia. Aliás, excetuando este último verso, o poema seria uma característica elegia ultra-romântica, não fosse o eu lírico um cínico, não fosse o poeta Cesário Verde.

Contudo, seria precipitado julgar que Cesário estaria rindo grosseiramente da poesia de Camões, do amor ou das mulheres. Se não bastasse a altura do poeta, caberia perguntar: que motivos teria para isto, para rir do que, quando não provoca lágrimas, promove sorrisos? O riso que ouvimos, ao fim de um discurso exageradamente romântico, é sobretudo um sarcasmo direcionado aos que, sem sarcasmo, ainda se comoviam – e procuravam comover – com este mesmo tipo de discurso, apesar dos esforços de Antero e da Geração de 70.

É, portanto, de uma espécie de ultra-romantismo-tardio a engenhosa caricatura traçada por Cesário, que neste mesmo ano, como ficou dito, já publicara um poema semelhante: "Heroísmos". Neste soneto, mais propriamente em seu último verso, o poeta que cantaria as mulheres feias (cf.: "Num bairro moderno", v. 20; "Contrariedades", v. 67), que introduziria parafusos ("O sentimento dum ocidental", v. 138) e cigarros ("Contrariedades", v. 3) no léxico poético em português, desconcerta o leitor quando utiliza uma palavra não apenas comum, como o são parafusos e cigarros, mas carregada de uma vulgaridade acentuada: sem eufemismos, Cesário literariamente escarra, "com desdém, no grande mar" (v. 14).

Tal como em "Cinismos", ouviremos em "Heroísmos" a voz de um poeta exageradamente

romântico a confessar o seu temor pelo mar. Assim, os dois quartetos do poema são iniciados anaforicamente por "Eu temo", ao que se segue a descrição do objeto deste temor, um mar terrivelmente adjetivado: "enorme, / Solene, enraivecido, turbulento, / Erguido em vagalhões, rugindo ao vento" (vv. 1-3), "largo [...], rebelde, informe, / de vítimas famélico, sedento" (vv. 5-6).

Parafraseando António Vieira, a professora Cleonice Berardinelli costuma dizer que "terrível palavra é a adversativa", e é com uma adversativa que Cesário irá realizar a reviravolta revelada nos tercetos do soneto em questão: "Contudo, num barquinho transparente," (v. 9) "Eu rindo, sem cuidados, simplesmente, / Escarro, com desdém, no grande mar!" (vv. 13-14). Portanto, Cesário não apenas escarra, mas desdenha e ri, cinicamente, do discurso que acabara de proferir, pois não é no mar que o poeta na verdade escarra. O mar é, em "Heroísmos", certamente uma metonímia, não da epopéia de Camões, mas da leitura ultra-romântica desta epopéia, ou "de uma certa economia mental portuguesa que", segundo as palavras de Jorge Fernandes da Silveira, "a partir d'*Os Lusíadas*, confundiu *ficcionalização do fato histórico* com *historicização da ficção*"[1]. Aos dezoito anos, Cesário Verde será, portanto, "o primeiro poeta português a sujar a via da glória nacional"[2].

Porto, 10 de junho de 1880. Nesta data, em que Portugal celebra – por suposição – o terceiro centenário da morte de Camões, em publicação extraordinária do *Jornal de Viagens*, vem à luz "O sentimento dum ocidental", no dizer de Joel Serrão, a obra-prima de Cesário Verde[3]. Com 44 decassílabos e 132 alexandrinos, rigorosamente dispostos em 44 quartetos, divididos em 4 partes de 11 estrofes cada, "O sentimento dum ocidental" faz de Cesário Verde – mais uma vez recorrendo a Jorge Fernandes da Silveira – "o maior intérprete d'*Os Lusíadas*"[4], ao adiantar "uma das mais inovadoras proposições de interlocução com o passado: *minimizar no presente a monumentalização do passado*"[5].

É, portanto, sob a ótica da "desmonumentalização" de Camões que podemos compreender o que faz um monumento do "épico de outrora" (v.68), abandonado "num recinto publico e vulgar, / Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras" (vv. 65-66). Sob a mesma ótica, podemos ler os "barões" do passado transformados – talvez por uma súbita "visão de artista" ("Num Bairro moderno", v. 31) – nas "varinas" (v. 36) de Cesário, que, "à cabeça, embalam nas canastras / Os filhos que depois naufragam nas tormentas" (vv. 39-40); e, com Camões e os barões, vai também o mar ser "desmonumentalizado", significativamente, no último verso da primeira parte do poema, onde vemos a vida marinha funcionar como agente da doença e símbolo da sujeira: "E o peixe podre gera focos de infecção" (v. 44).

Portanto, a relação Cesário/Camões pode ser compreendida no sentido da "desmonumentalização" tanto do discurso amoroso, caso de "Cinismos", como do mar, que leva consigo boa parte do discurso patriótico de então, caso de "Heroísmos" e, em parte, de "O sentimento dum ocidental", como se Cesário dissesse: "Camões não é o pastelão patriótico-clássico que durante anos tem sido"[6], mas foi Jorge de Sena quem disse isto.

* * *

Ilha de Moçambique, 20 de julho de 1972. No ano em que Portugal comemora o quarto centenário da publicação d'*Os Lusíadas*, Jorge de Sena faz uma fecunda viagem à ilha onde Camões passara os terríveis dois últimos anos de seu exílio. Durante esta viagem, o poeta escreve "Camões na ilha de Moçambique", que será publicado ainda no mesmo ano, juntamente com outros textos também alusivos a Camões, de que falaremos adiante, no volume ilustrado *Camões dirige-se aos seus contemporâneos*.

As relações entre "Camões na ilha de Moçambique" e "O sentimento dum ocidental" foram já apontadas por Gilda Santos no estudo "Camões e as navegações vistas da Ilha de Moçambique"[7], onde lemos: "Relembrando versos famosos de Cesário Verde – 'Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras, / Um épico doutrora ascende num pilar' [vv. 67-68] – que igualmente desdenham do uso oficial que os séculos vêm fazendo do poeta, Sena denuncia o contraste: 'Não é de bronze, louros na cabeça, / nem no escrever parnasos, que te vejo aqui.' [vv. 41-42]". "Aqui" é, portanto, a Ilha de Moçambique, mas não a mesma, posto que visitada por outro poeta, em outro momento histórico, o de Jorge de Sena, o que pode validar a paráfrase *Não é de bronze que te vejo agora*, e o complemento: *um século depois de Cesário, quatro séculos depois de ti*.

Prosseguindo na relação proposta, podemos ainda perceber que, assim como "O sentimento dum ocidental", "Camões na Ilha de Moçambique" é um poema composto exclusivamente por alexandrinos e decassílabos – com respectivamente 14 versos obedecendo ao primeiro metro e 55 ao segundo –, que compõem a única estrofe do poema. Além disto, cabe lembrar que ambos os poemas foram publicados em anos comemorativos da vida e da obra de Camões.

Julgamos ter, portanto, indicações suficientes para desconfiar de que entre Sena/Camões pode inscrever-se um vínculo Sena/Cesário, advindo de uma conjugação anterior: Cesário/Camões. Todavia, será em relação a "Heroísmos" que, semanticamente, Jorge de Sena invocará Cesário Verde, neste poema sobre Luís de Camões. Recordemos, primeiramente, que, segundo Gilda Santos, Jorge de Sena e Cesário Verde "desdenham do uso oficial que os séculos vêm fazendo" de Camões e lembremo-nos de que o desdém é marca indelével do sarcástico desfecho de "Heroísmos": "Escarro, com desdém, no grande mar!"

A "desmonumentalização" radical das ruínas a que Cesário Verde delegara o mar camoniano dá-se, no poema de Jorge de Sena, por duas vias: a) se foi Cesário Verde quem inseriu o "escarro" na literatura em português, foi Jorge de Sena quem hiperbolizou este "escarro" a dimensões escatológicas em "Camões na ilha de Moçambique"; b) enquanto, no soneto de Cesário, o eu lírico é o responsável pelo ato de escarrar no mar, no poema de Sena, Camões irá defecar no mar, sendo o eu lírico a "testemunha" deste quadro constrangedor, que se estende em alusões, comparações e reflexões, longamente, desde o verso 36 até ao 69, que desfecha o poema, significativamente: "igual ao que se esquece e se lançou de nós."

Certamente, Camões está, neste poema, submetido ao ridículo, mas não ao ridículo de uma situação excepcional. Seria justo inquirir – como se fez com Cesário – que Jorge de Sena estaria ridicularizando Camões em sua poesia? Que razões teria para isto um dos maiores camonistas da Literatura Portuguesa? O que Camões está fazendo "na Ilha de Moçambique" é o que qualquer Luís faria, algo mais certo do que tudo o que se sabe, deduz ou desconfia, da vida do poeta, tão certo quanto que respirou, tão exato quanto dizer que foi um homem, o homem que já era antes de ser poeta, e que certamente não deixou de ser. Morto, Camões nos chega apenas como poeta. Foi pouco para Jorge de Sena...

> Não [...] biografei, imaginosa e eloquentemente, a figura célebre, chorando a alma minha, nadando com o manuscrito de fora, lendo *Os Lusíadas* ao rei, ou metido em uma gruta onde não cabe senão um anão. [...] Procurei mesmo fazer esquecer todo o romanesco sentimentalório e todo o patrioteirismo sebastianista com que o seu lídimo génio tem sido enxovalhado[8].

Com estas palavras, Jorge de Sena encerrava, depois de algumas observações finais, a sua conferência "A poesia de Camões – ensaio da revelação da dialéctica camoniana", proferida no Club Fenianos Portuenses, a 12 de junho de 1948, nas proximidades, portanto, do chamado "dia de Camões". Ainda que esteja, no contexto de que foi extraída, referida ao tom do ensaio de que faz parte, esta passagem pode encontrar ecos na literatura que Jorge de Sena escreveria mais de uma década depois.

Tanto em "Super Flumina Babilonys" (1966), quanto em "Camões na ilha de Moçambique" (1972), Jorge de Sena glosa, propriamente, a biografia de Camões. Em ambos os casos, revela-se-nos um Camões radicalmente humanizado, nada lendário ou mítico, e sem nenhuma eloqüência em seu tratamento descritivo. Jorge de Sena não irá, definitivamente, invocar "Camões no Sul, salvando um livro a nado", como faz Cesário ("O sentimento dum ocidental", v. 23), que invoca o monumento para transformá-lo em ruínas, pois o fato de estar em ruínas não faz com que o Coliseu, por exemplo, deixe de ser monumental. Assim, para além de "desmonumentalizar", Sena pretende "re-humanizar" Camões, mesmo que, para tanto, seja necessário submetê-lo a integrar-se à "mal-cheirosa escória de estar vivo" ("Camões na ilha de Moçambique", v. 40).

Mais que ridícula ou constrangedora, é degradante a condição de Camões enquanto personagem do conto "Super Flumina Babilonys", onde a escatologia de "Camões na ilha de Moçambique" encontrará por correlato a patologia que supostamente envolve o fim da vida de Luís de Camões, "o poeta que praticou o amor até a destruição da carne"[9], cujas pernas inchadas com que se arrasta, desde o início do conto, revelam "a monstruosidade dos castigos reservados a quem se entrega aos pecados da carne"[10]. Assim, na ficção de Jorge de Sena,

Camões é perceptivelmente vítima de doenças venéreas, etimologicamente portanto associadas à Vênus, a deusa que conduz e celebra seus Lusíadas, durante a viagem e sobretudo na Ilha dos Amores, onde tudo tem ares de saúde.

Desta forma, enquanto Cesário, em "Cinismos", sarcasticamente; desmonumentaliza" um certo discurso romântico, que pode ter ecos da poesia lírica de Camões, e provavelmente os tem dada a dimensão da poesia camoniana na Literatura Portuguesa, Jorge de Sena mostra que as mesmas experiências que podem levar ao sublime discurso romântico, que se suponha de experiências amorosas advindo, podem conduzir também à destruição da carne, através da doença. Jorge de Sena consegue isto, mais uma vez, "re-humanizando" Camões, submetendo-o a possibilidades que apontam para o homem que necessariamente existiu por trás de seus versos, que não está dentro de um monumento a ser desesculpido, mas que pode existir muito acima de qualquer bronze, ainda que dolorosamente "re-humanizado". A lírica de Camões consagra o amor em sua condição mais sublime, mas a interpessoalidade que pressupõe a consumação deste amor pode, organicamente, ter tido no poeta as conseqüências que Jorge de Sena levanta como possibilidades ficcionais em "Super Flumina Babilonys". Estes "castigos [...] da carne" podem ainda estender-se à impotência ("Agora, alquebrado e impotente,..."[11]), condição que será cruamente insinuada em "Camões na ilha de Moçambique" (vv. 46-48): "Pendendo para as pedras / teu membro se lembrava e estremecia de recordar na brisa as croinas mais as damas". Certamente, é mais verossímil, justamente por ser mais humano, Camões ter sofrido na carne – por doença ou exaustão – as contingências operadas em decorrência de determinados amores, que ter salvo o manuscrito d'*Os Lusíadas* a nado. Jorge de Sena parece ter Camões, neste momento, sobretudo sob a lente da verossimilhança.

Tão verossímeis quanto, mas talvez ainda mais radicais e moralmente degradantes, são alusões à consciência de Camões: um "vácuo tenebroso, um vórtice sombrio em que flutuavam farrapos de versos e de coisas vistas"[12]. Segundo o narrador de "Super Flumina Babilonys":

> Os seus versos, agora, haviam-no abandonado. [...] E não tinha deles saudade alguma. Não fora nunca para si próprio que os escrevera. Para os outros, sim. Para que o ouvissem, para que o admirassem, para que o entendessem, para que vissem como tudo, na vida, tinha um sentido exacto que só ele era capaz de achar, uma arquitectura que não teria tido sem ele, uma beleza que não existe senão como idéia que primeiro é pensada por quem é digno dela[13].
>
> E mesmo tudo o que escrevera lhe parecia incerto que o tivesse sido abnegadamente, já que sempre ansiara pelo reconhecimento alheio, pelo triunfo, pela glória, pelos prémios, a ponto de contentar-se com o sorriso constrangido dos ignorantes a quem lia os poemas[14].

Nesta contundente avaliação, por parte do narrador, da consciência ou do juízo que Camões faria de seus versos ("não tinha deles saudade alguma") e de sua intenção poética (pois escrevera "para que o ouvissem, para que o admirassem, para que o entendessem", "nunca para si próprio"), salta aos olhos a imagem de um homem vil, a reconhecer sua vileza, num momento que tudo indica ser inevitável a honestidade consigo mesmo. Esta vileza tem ainda por agravante o objeto a que se remete imediatamente: os versos. É afinal mesquinha a resignação do poeta que "ansiara pelo reconhecimento alheio, pelo triunfo, pela glória, pelos prémios" a "contentar-se com o sorriso dos ignorantes a quem lia os poemas". Contudo, Camões deve ter efetivamente passado seu desterro cercado de pessoas que não lhe poderiam alcançar os versos, como sua amante oriental que provavelmente ignorava a língua portuguesa; e , talvez por supor que na pátria teria o reconhecimento almejado (e merecido), Camões tenha desejado tanto seu regresso. Agora, no tempo de "Super Flumina Babilonys", de volta a Lisboa, Camões não pode mais se iludir e é o reconhecimento da própria vileza que o põe, humanamente, acima de ter sido vil – vil como qualquer homem teria sido em circunstâncias tão adversas.

Bibliografia:

SANTOS, Gilda. *Camões e as navegações vistas da Ilha de Moçambique*. In: Boletim do SEPESP, v. 6. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras - UFRJ, 1995.

SENA, Jorge de. *A estrutura de* Os Lusíadas. Lisboa: Edições 70, 1980.

_____. *Antigas e novas andanças do demónio*. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. *Poesia III*. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *Trinta anos de Camões* (vol. I). Lisboa: Edições 70, 1980.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Cesário Verde – Todos os poemas*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

VERDE, Cesário. *Obra completa*. (estudo e org. de Joel Serrão) Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

Notas

1. SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Cesário Verde – Todos os poemas*, p. 18.

2. Idem, ibidem, p. 7.

3. VERDE, Cesário. *Obra completa*. (estudo e org. de Joel Serrão), p. 17.

4. SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Cesário Verde – Todos os poemas*, p. 16.

5. Idem, ibidem, p. 18.

6. SENA, Jorge de. *A estrutura de* Os Lusíadas, p. 11.

7. SANTOS, Gilda. *Camões e as navegações vistas da Ilha de Moçambique*, p. 159-160.

8. SENA, Jorge de. *Trinta anos de Camões* (vol. I), p. 30.

9. SENA, Jorge de. *Antigas e novas andanças do demónio*, p. 159.

10. Idem, ibidem, p. 157.

11. Idem, ibidem, p. 158.

12. Idem, ibidem, p. 156.

13. Idem, ibidem, p. 157.

14. Idem, ibidem, p. 158.

A fantasia da Ilha dos Amores:
um elo de ligação entre a ucronia e a historicidade

Clarice Zamonaro Cortez
Universidade Estadual de Maringá – PR

Na história da crítica camoniana, o episódio da Ilha dos Amores tem sido um constante e difícil tema de estudos e diferentes leituras, permanecendo até hoje como um enigma. Localizado nos Cantos IX e X de *Os Lusíadas*, somando-se 221 estâncias, constituem vinte por cento da totalidade do poema. Os 'amores', no seu clímax, ocupam de sete a oito dezenas de oitavas, apresentando em seu conteúdo, um teor erótico merecedor de uma atenta leitura à literalidade e à literariedade do seu texto. Essa intenção de enfatizar um certo desejo de posse ou eventual possibilidade de se atingir a plenitude física, fora já demonstrada por Camões em alguns sonetos e canções de suas *Rimas*, através de jogos aliterativos, ritmo e sonoridade.

Inúmeras e contraditórias são as interpretações do significado desse paraíso, dessa *insula divina*. A única evidência é que o prêmio para aqueles que lutaram e sofreram privações, mas venceram os perigos, deveria ser no que o poeta chama de *Reino de cristal, líquido e manso* (IX, 19), uma vez que o assunto era navegação. Onde estaria localizada, geograficamente, essa ilha? Estaria ela no Oceano Índico ou no Pacífico? Seria um golfo ou uma baía?

Hugo Pinto de Moraes Sarmento (1965), em seu excelente artigo "O achamento da Ilha dos Amores", esclarece-nos sobre essa preocupação que data das primeiras edições de *Os Lusíadas*, quando já se discutia o ponto em que Camões imaginou firmar o local da ilha. A variedade de estudos publicados a respeito desse questionamento, aponta-nos algumas possibilidades que variam desde Zanzibar e Bombaim, Golfo de Cambaia, no Oceano Índico, passando por Angediva, Ceilão e as Ilhas Canárias, terminando na Ilha Terceira, em Açores, com a identificação de uma exuberante vegetação. Outros opinam sobre o caráter imaginário da Ilha dos Amores, um fingimento, uma ficção. Essas diversificadas opiniões confirmam a indecisão e a obscuridade que norteiam a tentativa de uma possível localização da tão controvertida ilha, sujeita a tantas conjeturas e discussões entre os mais conceituados estudiosos do assunto.

Essas múltiplas investidas no texto e o desejo de acertar têm conduzido os especialistas a crerem até mesmo em alterações do texto original, forçando algumas interpretações. Na estância 21, do Canto IX, no seu sexto verso: *Da [mãe] primeira com o terreno seio,* a expressão *terreno seio* pode ser entendida como um relevo da terra, observado na rota de regresso de Vasco da Gama. Esses seios da terra referem-se à Ilha do Cabo da Boa Esperança que já fora ultrapassado, à Costa do Senegal e, também ao ocidente, a Costa de Pernambuco. Há, ainda, a hipótese de que esse confim indicado por Vênus, poderia ser uma das muitas de suas ilhas fora do estreito de Gibraltar (as *portas Herculanas*) e essa ilha ser a da Madeira, conforme a referência no Canto V, à quinta estância: *Passamos a grande ilha da Madeira/ que do muito arvoredo assim se chama/ Das que nós povoamos a primeira*.

Tais coincidências tentam demonstrar que a imaginação de Camões poderia ter dirigido o seu olhar fixamente para uma ilha no arquipélago de Cabo Verde, respeitando, assim, o roteiro da viagem. Mas a sua sutileza foi extremamente engenhosa, bem como a beleza poética de seus versos que descrevem, magnificamente, a marcha do dia em que os valentes nautas enxergam de madrugada a Ilha dos Amores, identificando-a com qualquer ilha real, quando o sol surge no horizonte e a *ilha namorada* pode ser visualizada. Historicamente, são comprovadas as dificuldades existentes até o século XVIII para fixar a longitude geográfica de um lugar, além do que, segundo estudos realizados por Jaime Cortesão, fundamentados na *Carta de Pero Vaz de Caminha*, "todas as ilhas, a princípio, foram mais ou menos perdidas na vastidão dos mares".

A rota da viagem de regresso da frota lusa foi motivo de inúmeros estudos, uma vez que o próprio Camões estabelece um suposto caminho, nos Cantos IX e X, valendo a pena acompanhá-lo, numa leitura atenta de seus versos. Ancorado em Calicute, mas já sem confiança na atitude do Samorim, que não correspondia com boa fé às tentativas de estabelecer relações de amizade, Vasco da Gama, sabedor da chegada próxima de uma frota mourisca, deliberou a partida de regresso, com a boa nova da descoberta, entrando no mar

alto, pelo Oceano Índico, rumo ao Cabo da Boa Esperança:

> *Apartadas assi da ardente costa*
> *As venturosas naus, levando a proa*
> *Pera onde a Natureza tinha posta*
> *A meta Austrina da Esperança Boa*
> *Levando alegres novas (...) pera Lisboa* (IX, 16)

Entram, assim, no mar tenebroso: *Outra vez cometendo os duros medos/Do mar incerto, tímidos e ledos*. Esse medo transforma-se em alegria, no exato momento em que viravam as naus para o norte, já em direção à terra natal, aumentando a marcha:

> *O prazer de chegar à pátria cara,*
> *A seus penates caros e parentes,*
> *Pera contar a peregrina e rara*
> *Navegação ...* (IX,17)

Nesse instante, voa Vênus entre os cisnes e a ninfa Perístera convertida em pomba, para a ilha de Chipre, indo ao encontro de seu filho Cupido (estância 24). Quando regressam, já avistam os marinheiros ao norte: *Cortando vão as naus a larga via/Do mar ingente pera a pátria amada*. Essa *larga via* é uma clara referência à grande amplidão do Oceano Atlântico, entre a costa ocidental da África e a costa oriental da América, confirmada no Canto X, estância 138, quando Thétis desvenda a Vasco da Gama a máquina do mundo: *Eis aqui as novas partes do Oriente/ abrindo a porta ao vasto mar patente*. Essa *porta* pode ser interpretada, segundo Moraes Sarmento, como o sul da África, que foi aberta para dar passagem ao Atlântico; o *vasto mar patente,* como o lado desconhecido, o Oceano Índico.

É a própria Vênus que faz a afirmação formal e definitiva ao filho Cupido, na estância 19, do Canto IX: *No mesmo mar que sempre temeroso/Lhe foi, quero que sejam repousados.* Esse *mesmo mar* não poderia ser o Oceano Índico e sim o temeroso Atlântico, onde os maiores perigos foram vividos e as grandes dificuldades vencidas: Cabo Não, Cabo Bojador e o Cabo das Tormentas. Fixado pelo próprio poeta, esse caminho leva-nos a crer num plano preconcebido e, engenhosamente, arquitetado para indicar a posição dessa tão misteriosa ilha. Teria sido, portanto, no Oceano Atlântico que Vênus fez *firme e imobil* a Ilha dos Amores, tendo-a firmado no regresso da viagem dos navegadores lusitanos. Moraes Sarmento chegou a elaborar um mapa esquemático do "achamento" da ilha, com todo o roteiro desenhado e comprovado com os versos camonianos.

Uma outra interessante opinião é a de António Cirurgião (1970), num cotejo entre o texto de Camões e o de Fernão Álvares, intitulado *Lusitânia Transformada*, em que apresenta algumas coincidências, denominadas por ele de "evidentes", quando na aproximação da Ilha dos Amores à Ilha de Santa Helena. Desde a descrição da ilha, bem como as entidades mitológicas presentes, identificam-se com a ilha de Camões. Argumenta Cirurgião, que se torna impossível negar uma "intenção deliberada" de imitação e homenagem a Camões, quando Fernão Álvares situou o tão famoso episódio de Santa Helena. O texto da *Lusitânia Transformada* alude a uma das partes mais significativas e complexas do poema, ao apontar para o plano da realidade e estabelecer vários contrastes, afastando-se do aspecto epicurista da Ilha dos Amores, adquirindo e confirmando um caráter religioso, desde o nome da ilha (Rainha Santa) às atitudes dos pastores que, contrariamente, aos marinheiros, afastam-se das ninfas, reiterando a tonalidade ascético-religiosa da novela.

Fica-nos assentado que, ao estabelecermos os dois planos de significação de *Os Lusíadas* – o plano da realidade e o plano da alegoria, considerando-se neste último um possível plano cósmico e metafísico, Camões ocultou, cuidadosamente, a localização geográfica da ilha. A impossibilidade de uma real e completa consideração de qualquer ilha material, reside no fato de que a ilha é um *topos* da literatura européia, uma paisagem idealizada, que o poeta, com o seu inestimável saber científico e seu alto grau de genialidade, conseguiu desenvolver em seus leitores, um ponto imaginário, num século de utopias, conforme as decisivas palavras de Jorge de Sena, ao considerá-la uma "catarse total, não apenas de todos os recalcamentos, mas das misérias da própria história e das misérias da vida no tempo de Camões e fora dele"[1].

A escolha da ilha, lugar isolado e distante da agitação do mundo é, historicamente, o pólo de atração mítica do povo português, que descobriu ilhas avulsas, inseridas mais tarde em vastos continentes. O homem, criado para usufruir da sua beleza, no texto camoniano, tornou-se um

elemento integrante, à procura da cura do corpo e não da alma, quando conduzido àquele local privilegiado, criação de Vênus, que por sua vez também fora criada pela linguagem do poeta, numa suprema união da linguagem poética e de Eros.

Lembremos que na Renascença, a vida é plena. Para os homens lutadores e trabalhadores, o amor e o deleite dos sentidos não deveriam ser um exercício da imaginação, um delírio mórbido como na Idade Média, mas um exercício forte e são da vontade, da razão e dos membros. Ao conhecermos essa ilha, com seus traços de extrema beleza, concluímos que esse cantar confirma-se no gênio camoniano, num panteísmo idealista. Desde a Antigüidade Clássica, a existência de ilhas como símbolo de paraíso e de descanso já era conhecida. Denominadas "ilhas dos bem-aventurados" ou "ilhas felizes", identificam-se com a Ilha dos Amores descrita por Camões, também localizadas num oceano ocidental, numa geografia mítica (Canto IX, estâncias 54-63). Igualavam-se aos países de felicidade, normalmente inalcançáveis e se conceberam como símbolos de uma espécie de paraíso.

Dois planos de significação podem ser admitidos na leitura dessas estâncias: o plano da realidade e o plano da alegoria. No primeiro, está o paraíso camoniano, um cenário idílico composto de árvores frondosas, águas cristalinas, flores silvestres e animais que por si só vivem em perfeita harmonia. O homem está ausente e não faz falta; sem ele, a Criação é completa e há um sopro de vida que tudo anima. No segundo, o jogo de desvendar o que antes foi velado, faz um apelo à imaginação erótica do leitor. O cenário é um eterno convite ao descanso, onde os tons diferentes de verde, pincelado com o colorido alegre das laranjas e limões maduros que se identificam com o corpo e os cabelos de Dafne, lembram a sensualidade dos seios de uma virgem e remetem-nos às ilhas felizes, esquecidas no Oceano, local onde antigos guerreiros entregavam-se ao gozo do descanso, isolados da civilização.

O homem, quando surge nessa paisagem incomum, não é absorvido no grande seio da mãe-natureza, tal como as árvores , as águas , as flores, os frutos e os animais. O panteísmo idealista de Camões, embora fértil e fecundo, não estabelece a fusão do homem com a natureza, mas atribui-lhe a força da consciência. Apenas completa a cena, sem artifícios, iluminando-a, naturalmente. O mesmo se dá com as ninfas, ao saírem das águas como flores que nascem de um botão – verdadeiras criações fantásticas. Os navegantes portugueses, bravos heróis guerreiros, ao desembarcarem na ilha, recebem o prêmio, como os bem-aventurados de Homero, alcançando a condição de vida feliz – a recompensa – a vida plena, o gozo, o amor sensual e o deleite dos sentidos, claramente expressos nas estâncias 64 a 72, do Canto IX.

Essa paisagem edênica, tão discutida, leva-nos a refletir sobre um espaço idealizado, próprio das sociedades humanas que imaginaram a existência no passado e no futuro, de épocas muito felizes ou catastróficas, inserindo-as numa série de idades, denominadas "míticas" pelos historiadores. Esse estudo constitui uma abordagem nas concepções do tempo, da história e das sociedades ideais. A maior parte das religiões concebe uma idade mítica feliz, quase perfeita, no início do universo; a época primitiva é imaginada como uma Idade do Ouro, compreendida por uma série de períodos, desde a Antigüidade Clássica. Há registros nos textos literários de escritores como Hesíodo (*Os trabalhos e os dias*, século VII a.C), Ovídio (*Metamorfoses,* livros I e XV), Virgílio (*Écloga IV*), havendo em todos eles, implicitamente, a idéia de utopia.

No Renascimento, a periodização da História encaminha-se para a idéia de progresso. A tradição clássica é revivida pela literatura produzida na época. O tema da Idade do Ouro é retomado, mas sofre alterações. Marsílio Ficino, representante máximo do neoplatonismo florentino, posicionando-se a esse respeito, afirmou em 1492, que na época, apenas os "espíritos de ouro" (*aurea ingenia*) seriam produzidos. Assim, as artes (verbais e plásticas) e a criação da imprensa podem ser consideradas como o reflexo desses espíritos iluminados.

Retomando Camões e a Ilha dos Amores pensada na utopia, presentificam-se as linhas de pensamento resumidas, anteriormente: foi numa ilha, onde reinava a paz, que os bravos homens, os heróis, receberam a suprema recompensa. A inestimável cultura clássica do poeta e seu profundo sentimento de nacionalismo, levam-nos a visualizar na Ilha dos Amores um paraíso utópico, uma fuga à história da Pátria – resultado de uma incontestável angústia do desconcerto do mundo, evidenciando uma estreita ligação com o episódio do Velho do Restelo.

O termo **utopia**, do grego *ou* (não) e *topos* (lugar), significa **nenhum lugar.** Idealizado por Thomas More para designar uma cidade imaginária, inaugura o gênero, ao denunciar os

escândalos da propriedade privada e seu enriquecimento ao lado do empobrecimento do povo. Propõe na ilha da utopia, uma radical suspensão dessa privatização das riquezas como único meio de extirpar o mal. Descreve um país extraordinário e uma virtude idílica – viver segundo as leis da natureza, cultivando somente as virtudes. Floresce, assim, a utopia no século XVI, retomando as criações da Antigüidade de um espaço e um tempo de felicidade perpétua, "um lugar outro" ou um "não lugar", cuja única via de acesso seria a da purificação – o espírito deveria sobrepor-se à matéria corruptível e finita.

Sendo a epopéia um gênero narrativo, qual seria a função do narrador considerado utópico?

Georges Benrekassa[2] elucida-nos essa questão, discutindo o significado do estatuto do narrador no texto utópico, em que está integrado numa prática semiótica, contribuindo em sua produção, podendo dissimular a confrontação do outro e apresentar soluções fictícias, como o retorno. Na Utopia de More, o retorno não ocorre, as pessoas fixam-se na ilha, mas em Camões, os marinheiros conseguem voltar e contemplar de longe *a foz do Tejo ameno*(Canto X, 144).

Uma outra tarefa do narrador é determinar o espaço utópico, o não-lugar, que não corresponde a nenhum dos modelos culturais conhecidos. No texto camoniano, esse espaço utópico deve ser analisado como uma "digressão interna", uma atitude panteísta-idealista: a natureza inanimada funde-se com a natureza animada dos heróis e das ninfas num "não-lugar", uma ilha – pólo de atração mítica do povo português, um lugar isolado e distante da agitação do mundo. Relaciona-se, ainda, ao estatuto, a entrada do narrador utópico na cena. Tudo é escamoteado, a começar pelo tempo, também utópico, que se apresenta com uma ruptura. Quanto tempo teria durado aquele momento supremo do encontro dos navegadores com as ninfas? Fica por conta do leitor, o exercício imaginário – o tempo está suspenso naquele momento de embriaguez, porque *o que se entrevê é mais do que se vê*, lembra-nos o texto camoniano.

Seria, então, um discurso do **eu** ? ou do **nós** ? quem estaria supostamente falando? fica suspensa também essa questão. Benrekassa esclarece que jamais o que se chama de "utopia" apresenta-se como um discurso do **eu**, pessoal/individual e nem tampouco do **nós**, relatando uma experiência coletiva. Se os textos considerados utópicos podem ser classificados de "críticos", contêm em si um discurso sobre si mesmo. Aguiar e Silva[3] confirma-nos a existência de um outro narrador do tipo homodiegético, na figura de um viajante que relata as suas aventuras e experiências, uma espécie de um anti-herói que não se identifica com os marinheiros, apesar da presença do narrador heterodiegético, comum numa estrutura narrativa, tipicamente épica, como *Os Lusíadas.*

Existe, portanto, uma narrativa-modelo constituída pelos seguintes elementos: partida, viagem no mar, encontro do lugar inesperado e a presença neste e, finalmente, o regresso. Na viagem realizada por mar há um momento de preparação, causado pela intervenção divina ou personagem irreal. No texto camoniano, há a intervenção dos deuses, na figura de Vênus, a fiel protetora dos portugueses. O lugar está situado a Ocidente, ou num percurso de Oriente para Ocidente, no oceano Atlântico (*Pera dentro das portas Herculanas)*.

O nome do lugar achado, sempre simbólico, toma uma dimensão mítica, porque não se tem acesso; Camões denominou-a *insula divina*, espécie de um jardim privilegiado pela Natureza, comparável ao jardim do Éden. Há um processo de metamorfose (Perístera, a ninfa que se transforma em pomba por Cupido), insinuando o caráter de eleição dos portugueses, povo protegido, sujeito à ordem do mito que se manifesta pela profecia e iniciação de Thétis. O regresso acontece na estância 143, do Canto X, quando se concluem todos os processos de metamorfose, indícios de profecia e sinais de iniciação como provas da ilha fantástica, assim interpretado por Martim Albuquerque (1988): "percursos do imaginário do Eu nacional, manifesto da fantasia espetacular dum povo e de sua razão."

Vários estudos confirmam a influência direta da Utopia de More em Camões, quando visualizamos uma paisagem edênica traduzida num *locus amoenus*, onde habitavam musas e ninfas. Em More, o ideal de vida de uma sociedade perfeita, contrasta-se com a dimensão histórica do episódio camoniano, em que a coragem e o valor heróico do povo português estão em destaque. Se fizermos um itinerário de todos os momentos em que a palavra utopia foi empregada pelos críticos, concluiremos que a utopia representa a fuga do real, uma renúncia e está à margem da História, por pertencer à época dos descobrimentos e, concluída essa fase, juntou-se à ucronia, uma utopia a-temporal.

O difícil caminho do modelo utópico, existente ou não na Ilha dos Amores levou a crítica a produzir uma extensa bibliografia. Destacamos, entre tantas, a leitura do já citado ensaio de Aguiar e Silva, propondo que a referida ilha fosse vista como uma **pantopia**, uma vez que sua energia transformadora alcançaria todas as partes do mundo. A fantasia existente nesse tão discutido episódio vinha acompanhada da inventiva e da exortação que ligaram a ucronia à historicidade. A Ilha dos Amores é, portanto, a-histórica, um lugar sem-lugares, sem tempo, uma passagem transitória entre o Olimpo e a Terra, de onde os novos titãs – os portugueses vitoriosos e já semideuses – veriam a Nova Era, através de uma outra dimensão, pois sairiam de uma **acronia** para uma **ucronia.**

O tempo passou e a *voz enrouquecida* do poeta fortaleceu-se na voz de um outro poeta, que fez do Velho do Restelo a sua "Ilha dos Amores", seu macro-episódio em *Mensagem*. A euforia camoniana, interrompida no episódio do Velho do Restelo, transforma-se em disforia, retomada por Fernando Pessoa, em seus célebres versos:***Ó mar salgado, quanto do teu sal/ são lágrimas de Portugal*** !

Referências Bibliográficas

António Cirurgião, "Santa Helena é a Ilha dos Amores de *Os Lusíadas*", *Ocidente*, vol. 79, (Lisboa, 1970).

António José Saraiva, *Para a História da Cultura em Portugal*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1961, vol.1.

António Pinto Ribeiro, "As Ilhas Fantásticas do Imaginário Português", *Prelo*, vol.9, (Lisboa, 1985).

Celso Lafer, "O problema dos valores n'*Os Lusíadas*", *Revista Camoniana*, vol. 2. (São Paulo, 1965).

Georges Benrekassa, "Le satatut du narrateur dans quelques textes dits utopiques", *Sciences Humanies*, tome xxxix, nº 155 (Paris, 1974).

Hugo Pinto de Moraes Sarmento, "O achamento da Ilha dos Amores", *Instituto*, vol. 127 (Coimbra, 1965).

Jacques Le Goff, *História e Memória*, (trad. de Bernardo Leitão), Campinas, Ed. Unicamp, 1994.

Luís de Camões, *Os Lusíadas* (organização de Emanuel Paulo Ramos), Porto, Porto Editora, s/d, 3ª ed.

Martim de Albuquerque, "Utopia e Camões", *A expressão do poder em Luís de Camões*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994.

Notas

1. SENA, Jorge de. *A Estrutura d'Os Lusíadas*, p. 72

2. BENREKASSA,G. "Le statut du narrateur dans quelques textes dits utopiques", *Revue des Sciences Humanies*, tome xxxix, nº155, (Paris, 1974).

3. AGUIAR E SILVA, V. M. *Camões: Labirintos e Fascínios*. Lisboa: Cotovia, 1994, p.147.

O ardente texto Joshua de Maria Gabriela Llansol e Teresa de Lisieux: a "autobiografia de um legente"

Maria de Lourdes Soares
UFRJ

quem se assemelha
lê pelo perigo de quem escreve.
Maria Gabriela Llansol[1]

Ardente texto Joshua, o mais recente livro de Maria Gabriela Llansol, é e não é sobre Teresa de Lisieux, a mística e carmelita também conhecida como Teresinha do Menino Jesus e da Santa Face .

Sobre ela, como escreve Llansol na contracapa deste livro, há três histórias: a primeira história, a sua súmula biográfica, "conta que, desde sempre, Teresa Martin quis entrar no Carmelo de Lisieux. Que, aos quinze anos, de facto, entrou, e aí morrerá aos vinte e quatro anos, de tuberculose". A segunda história, a história institucional, a sua súmula heróica, "chamou-lhe Teresinha do Menino Jesus, colocou-lhe um ramo de rosas nas mãos, uma coroa de rosas na cabeça, canonizou-a e, há meses, fez dela Doutora da Igreja – a terceira, depois de Catarina de Sena e Teresa de Ávila". A terceira história "contou-a ela. Em vários poemas, peças de teatro conventuais e textos autobiográficos. Sobretudo no manuscrito C, como é conhecido".

O texto de Llansol "conhece a biografia , e passa adiante. Sabe da heroína, e não lhe interessa. Admira a crente sem desposar o seu movimento". O que efetivamente interessa ao texto é "o percurso de um corpo como súmula da sua potência de agir" (*ATJ*, contracapa).

Escrito ao longo do ano de 1997, *Ardente texto Joshua* apresenta-se na folha de rosto como "ficção portuguesa", mas as notações de tempo e lugar sugerem as de um Diário. Aquela que escreve, contudo, insiste no final do livro: "eu não tenho relógio para acentuar a evolução do dia senão o pulso do meu amor" (*ATJ*, 140).

"Uma ficção não pode ser simples, é o encontro inesperado do diverso", escreve a autora em *Causa Amante* (*CA*, 18). A lógica do encontro mais uma vez preside à organização da escrita de Llansol. No caso de *Ardente texto Joshua*, tal como em *Lisboaleipzig 1* (livro que tem justamente como subtítulo "o encontro inesperado do diverso"), um dos encontros fulgurantes reside na coexistência entre as marcações de tempo e espaço, características do gênero diarístico, e capítulos de romance, ou seja, entre "o aleatório do diário e, formalmente ao menos, a forma estruturante. O texto mantém-se à vista de um factor de decisão: forma ou fractura. Diria que nos antecipa ainda uma forma de boa fractura"[2].

A escrita-pulsação sabe que o que importa é a energia que circula nos textos, o fogo que une escreventes e legentes, o sinal de que ali houve uma epifania do belo ou de que o amante passou por ali:

> A vida é uma cadeia sem datas. Só lhe interessa a energia que lhe dá.
> -E quando os datas?
> -É a significação que lhes retiro. Deixo-a fluir, e retiro-lhe a significação.
> -Mas, em vez de datas, prefiro o traço.
> -Ou seja, se pudesses só fazias traços?
> -E então nada dizia? Não. Há um momento em que a significação dispara – a vida não vai para lado nenhum, mas eu quero ir.
> -Então fazes um traço.
> -Sim. O texto são as marcas indeléveis e perceptíveis de que falaste sobre o amor (*ATJ*, 96-7).

O que é um leitor? O que é um legente? "Leitor e legente estão um para o o outro como o espesso para o que esvaece". Entre ambos, passa "a figura intermédia, pelo ler apaixonada" (*ATJ*, 146).

Esta figura já se encontra referida em *BDT,* ligada à **cena fulgor** da aprendizagem da leitura ou "Ana ensinando a ler a Myriam", nome dado à estátua em madeira polícroma do século XVII, objeto que pertenceu ao oratório da avó de Llansol, e que, nesse livro, faz parte da herança de Témia, "*a rapariga que temia a impostura da língua*" (*BDT*, 19).

Como passar de uma vida humana a um "livro que se leia **entre nós**" (*BDT*, 26)? Como transfigurar os bens materiais em bens móveis, luminosos? Como atravessar o "mau silêncio" da casa "onde não se administrava bem a Justiça da língua" (*BDT*, 7)? Eis algumas inquietações que nesta cena fulgor de terna reciprocidade feminina – seguramente uma das mais belas da ficção de Llansol – constituem matéria e caminho de aprendizagem.

Na mesma fibra de madeira em que foram entalhados os corpos de Ana e Myriam foi esculpido também o "globo de contar" (*BDT*, 82), objeto em que se perspectiva um destino de escrita. Em torno da cena em que se celebram os esponsais de Myriam com a leitura irradia-se também um "outro acto de amar que [é] o acto de escrever" (*BDT*, 95), *um beijo dado mais tarde*, que é nome de escrita: Myriam (Maria-menina, antes da Anunciação), "de pé, a olhar um dos primeiros textos", e a "ser beijada na boca pelas letras". A cena de leitura *chama*, põe em cena, o tu, "a segunda pessoa de Myriam [que] estava no espelho". A segunda discípula, filha do amor de ler de Ana e Myriam, penetra no labirinto de leitura e com elas compartilha o desejo de vir "murmurar para a cadeira de leitura" "com uma voz mais baixa do que ler": "com a voz de escrever" (*BDT*, 56-9). Assim, assumir a herança familiar, sem ressentimento, é re-dispor os objetos herdados, libertando-os da posse, despindo-os das artes de "assédio fixo" (*BDT*, 100); é, enfim, criar, no ato de amor com a leitura, uma nova relação de ascendência/descendência.

O encontro de dois seres chama por outro ser. Entre Ana e Myriam, no intervalo que as une, um jovem feminino se anuncia, o jovem Ler, ou, na "forma do sexo por definir", o "nome de um A/nómada", ou A/nônimo(a). No livro aberto no regaço de Ana, anuncia-se o Anjo Sereno da Luz. Do amor de ler o livro por onde o ler circula nasce **a pessoa de leitura** – Gabriel(a) (se) Anunciando: "Vou, finalmente soletrar-se as imagens deste texto, antes que meus olhos se fatiguem. (...) O indizível é feito de mim mesma, Gabi, agarrada ao silêncio que elas representam" (*BDT*, 113).

É hora de retomar o *Ardente texto Joshua*. As primeiras páginas do livro chamam o Verão. As macieiras estão em flor, o texto também floresce. Uma figura desce do ser – "o ser-instinto". Em andamento, um encontro, de que resultará um nó fulgurante, uma poderosa **sobreimpressão** de paisagens, capaz de criar um **síncrono**: o Douro, "um rio de vinho *generoso* na memória", que flui na paisagem do país de Gabriela, e o claustro de Lisieux, onde Teresa lê, no Verão ardente de 1897: "o sol que ali brilha é o mesmo que, à distância, prepara a maturação do vinho *generoso*" (*ATJ* , 29).

Ambos os textos – o de Llansol e o de Teresa - são **hierografias**, são "animais da mesma espécie" (*ATJ*, 15): "*hierós:* força que torna alguém ou algo invulnerável, e o protege de qualquer diminuição" (*ATJ*, 31).

> Verás, Teresa, que só há homens e mulheres, envoltos em imensos textos invisíveis. Eu vejo-o como texto. Tu o vês como *lustrum*. Eu fui com um homem a caminho desses invisíveis. Tu foste com um invisível à procura dos muitos homens (*ATJ* , 45).

Outras figuras anunciam-se na trama da paisagem - Nietzsche e Pessoa -, e mostram os seus dons para o nascimento em texto de Teresa e Gabriela. Nietzsche chega com a sua "Gaia Ciência". Pessoa mostra "os acontecimentos de suas vagas que se constituíram corpo único": "Pessoa de *Pessoa única*, sentas-te à minha beira, nos bordos do meu texto, que trago enrolado no lugar mais elevado do meu afecto (*ATJ*, 13-15).

A "*escrita é um armazém de sinais*" – escreve Llansol *em Inquérito às quatro confidências* (*IQC*, 140), livro que acende uma vela de ternura por Virgílio Ferreira[3]. Sinais que "surgem na auréola das cores e do ouvido" e aparecem ao escrevente como "lebres de orelhas levantadas e transparentes". São epifanias do belo, provas de que "está ali alguém", talvez "um amante": "- Quem sabe? Só indo lá _____ e vendo" (*IQC*, 120).

Como *signografia*, a escrita de Llansol é o registro ou a cena do movimento de *ir lá e ver* o armazém de sinais de diversos companheiros e amantes: Rilke, Hölderlin, Hadewijch, Dickinson, Fernando Pessoa, Nietzsche, Teresa de Lisieux.

Pessoa e Nietzsche: no encontro de ambos, gera-se o "fim do fragmento": "A Gaia Beleza é única". Teresa e Gabriela: No encontro de ambas, uma bela nascente prepara-se para correr:

> Ouve o pedido de Teresa "põe no teu caderno o claustro em que durmo à beira do teu fluir" (...) E o rio ficou connosco, e molhou-nos enquanto repousávamos (*ATJ*, 18).

Joshua, o ardente texto, é o amigo de Teresa:

> "Serei *o seu amigo* perante o meu pai". (...)
> e Teresa nunca mais dirá outra coisa do desconhecido,
> "É o meu amigo", dirá. (*ATJ* , 31-33).

Gabriela diz a Teresa na VII nota de seu Caderno:

> Se o teu amigo é para ti o que o texto é para mim
> creio que se não deve procurar com inquietação nem obsessão.
> Talvez não deva sequer ser procurado.
> Estar lá, ao alcance de qualquer fulgor ou voz, deve ser suficiente (*ATJ*, 50)

Nos escritos de Teresa de Lisieux lê-se a afirmação que a popularizou como Teresinha do Menino Jesus: "Quero chegar ao Céu por um caminho curto e inteiramente novo: o de fazer-me pequena". No livro de Llansol, ao encontrar-se com o garoto que a chama "Pequena", Teresa, na **clave de pequenez**, torna-se "teresa, a criança filha de si mesma" (*ATJ*, 63), com nome grafado com inicial minúscula (alusão à "petite voie", segundo Teresa de Lisieux contou-nos na *terceira história?*[4]):

> *Eu sou essa criança,*
> disseste
> *a brincar com a sua boneca sobre o texto Joshua* (*ATJ*, 67).

Significativamente, a gravura "A infância", de J. B. Creuze, foi escolhida por Fernando Mateus para o trabalho gráfico da capa do livro.

Teresa ama o devir-criança de Joshua, ou o seu devir-outro, não a conhecida imagem do crucificado:

> diz-lhe "não és esse que sempre amei e amo,
> teus braços pregados de vítima",
> e sobre a imagem, com o lápis que lhe lancei, risca a cruz,
> os braços abertos, as pernas rígidas, o olhar divino,
> a boca sedenta, os cabelos desgrenhados, as manchas de sangue,
> até pouco ou nada restar do texto e do seu rosto (*ATJ*, 73-4).

Na seqüência do livro, o corpo de Teresa sofre, está para morrer, mas "é infinita a esperança do texto". O seu caderno

> está aberto
> ainda ninguém o recolheu
> todas as irmãs estão debruçadas sobre um corpo que foi
> o lápis repousa entre as páginas
> (...)
> e ele esperava na página por escrever
> (...) não sabe da morta, apenas sabe o que é mudar de modo
> espera que volte
> que o vá buscar ao fundo da cama
> ela, ou outro humano, este ou ainda outro, que o leia ou deite fora (...)
> afinal, o caderno estará sempre comunicante
> o texto pode afinal abeirar-se dele (*ATJ*, 119-20).

A *primeira história* diz que Teresa morreu, mas o texto de Llansol considera que "se teresa for texto quando morrer sairá viva desta crisálida" (*ATJ*, 65). *Ardente Texto Joshua* ou a *quarta*

história de Teresa é a "história de um belíssimo ser inteligente que arriscou todos os seus trunfos numa única conjectura" (*ATJ*, 120).

Nas últimas páginas do livro, Teresa dorme. Os seus manuscritos, sobretudo o manuscrito C, misturam-se com o Spinosa de Llansol. Teresa veio e foi; foi e vem outra vez: "vem, digo-lhe, / voltemos ao tempo" (*ATJ*, 145), sopra-lhe acolhedoramente aquela de quem para sempre Teresa também poderá dizer: é minha *amiga*.

> Sentada
> no adro de São Martinho
> mantenho o seu lápis sobre o meu caderno (*ATJ*, 146).

O que o texto espera do escrevente é que aceite "levar apenas a carta / e lê-la se alguém passar"(*ATJ*, 145). Ou. ainda, como se lê em *Contos do mal errante,* "sou feita de iregularidades definitivas, e avanço por este carreiro até aos confins da cerca, à espera de que alguém passe, e me leve" (*CME*, 52). O **ler** saúda a figura intermédia que passa alegre pelo caminho, unindo Teresa e Gabriela numa "bem-aventurada" carta de amor.

> bem-aventurados os alucinados, porque deles será o real
> bem-aventurados os desiludidos, porque neles o pensamento se fará humano
> bem-aventurados os corpos que morrem, porque deles será a sensualidade do invisível
> bem-aventurados os desesperados, porque deles será a restante esperança
> bem-aventurado sejas tu, ó texto, porque nos abres a geografia dos mundos
> bem-aventurada sejas tu, ó Terra, porque tua será a explosão que levará o vivo a todo o Universo (*ATJ*, 146-7).

Tal como o texto a vê, Teresa pertence à linhagem de Hadewijch, que historicamente foi uma beguina flamenga, ou até mesmo se confunde com aquela que aceitou arder na viva chama de amor, e, por isso, entre poetas e pensadores, foi chamada **a amor**, ou o amor declinado no feminino[5]:

> E morreu, Teresa Martin, beguina, filha de Hadewijch de Antuérpia, doutora da Igreja (*ATJ*, 8).
> Imóvel, fico-vos a olhar, Teresa, ou Hadewijch,
> mas vós não vos inquietais,
> correis sobre o vivo – e arrastando o vivo que vos investe.
> Peixes, no rio do tempo.
> A figura intermédia, pelo ler saudada, é o vosso Joshua (*ATJ*, 147).

"Ler, de verdade, é a única travessia incorrupta do corpo pelo tempo"[6]. É a "vontade de atravessar o tempo ou de que ele volte aqui, mais tarde" (*BDT*, 27). O texto de Llansol se suspende afirmando que o **texto-Joshua** é vivo, ardente texto que circula no amor de ler, na leitura apaixonada ou anel fulgurante que envolve Teresa e Gabriela.

Sentada ao lado do texto de Gabriela, o que eu quis colher em *Ardente Texto Joshua* foi a fulgurância, o rastro da passagem desses peixes vivos que correm sobre o rio do tempo. O fulgor da leitura, fluxo energético que circula entre os livros, bem poderia chamar-se "autobiografia de um legente", como escreve Llansol em *Carta ao legente*:

> A essa autobiografia que escreverei comigo, com ela lendo, chamarei ramo,
> subentendendo a árvore florida
> no prado da minha casa
> ou no corredor da minha vida (*CL*, 2).

Este é um trecho da carta-prefácio enviada por Llansol a *um corpo 'a' screver 2*, revista do Departamento de Letras da UFMG[7] que reúne artigos de alguns dos integrantes da comunidade de leitores de Llansol.

A carta-morada a que Llansol se refere é a "*carta das cores* onde se pode ver o contorno de um país onde uma dada luz realça". O traçado dessa via se esquiva da maneira de pensar que entende a "vida da carta" como "um relato minucioso dos acontecimentos presenciáveis, tentando a biografia":

des-dato e reúno numa estreirta proximidade os nós do visível
para que a sua força se não disperse.
Se a vida da vida me esquecesse _____
e eu, para finalizar, encontrasse outra perspectiva,
esta morada não seria, como todas as vidas, um terreno vago no mapa,
mas um lugar da geografia do há dos mundos (*IQC,* 88).

Ardente texto Joshua é um belo ramo da árvore que floresce em texto - texto que vem de muito longe, "desde Spinosa e de muito antes, dos gregos", que encontra no caminho a alegria errante de Mestre Eckhart e o **texto-teresa** (*ATJ*, 66), os dons de Pessoa e Nietszche, e que para sempre me unirá a Llansol, a Lucia Castello Branco - de quem também posso dizer: é minha *amiga* - , aos seus alunos e aos outros legentes.

Notas

1. Obras de Maria Gabriela Llansol consultadas neste trabalho e siglas usadas para as citar*: Causa amante.* Lisboa: A Regra do Jogo, 1984 (*CA*); *Um falcão no punho*. Lisboa: Rolim, 1985; *Contos do mal errante*. Lisboa: Rolim, 1986 (*CME*); *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1990 (*BDT*); *Lisboaleipzig 1* Lisboa: Rolim, 1994; *Lisboaleipzig 2* Lisboa: Rolim, 1995; *Inquérito às quatro confidências* Lisboa: Relógio d'Água, 1996 (*IQC*; *Ardente texto Joshua*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998 (*ATJ*); *Carta ao legente.* Belo Horizonte: Edições 2 Luas, 1998 (*CL*).

2. LINDEZA DIOGO, Américo. Texto lido no lançamento portuense de *Ardente texto Joshua*, 1999.

3. Fernando Pessoa, Vergílio Ferreira e Maria Gabriela Llansol participam da linhagem dos que no século XX, na literatura portuguesa, confrontaram-se com o Ser. De acordo com "o encontro inesperado do diverso" - princípio definidor da própria ficção de Llansol -, Pessoa, no encontro com Bach, torna-se Aossê, o falcão peregrino de *Um falcão no punho*, encontro que se desdobra nas cenas fulgor de *Lisboaleipzig*. Em *Inquérito às Quatro Confidências*, Vergílio Ferreira e Gabriela, entrando na ordem figural, tornam-se, respectivamente, o *Mais Jovem* e *a rapariga que sai do texto*. Sem Virgílio (ou Dante) que os guie, ambos guiam-se mutuamente, *levando à experiência* os seus distintos pontos de vista. No percurso/processo da *fulgorização* - que é também o da travessia do medo / da morte - *a rapariga que sai do texto* pouco a pouco sereniza o seu companheiro filosófico, oferecendo-lhe o cão Clamor, fiel da balança do equilíbrio interior, e Úrsula-Beatriz, a jovem que lhe aponta o seu destino de nascente, ambos imagens do espaço edênico de Llansol. Liberto da sua mente hesitante, *o Mais Jovem* torna-se "o cantor cego", o "funâmbulo do novo mundo", "nascente hesitante a polvilhar-nos de lucidez" (*ICQ*, 183).

4. BOUYER, Louis. *Figures Mystiques Féminines*. Hadewijch d'Anvers, Térèse d'Avila, Thérèse de Lisieux, Élisabeth de la Trinité, Édith Stein. Paris: Les Éditions du Cerf, 1989, p. 132. Segundo L. Bouyer, Teresa entende a "petite voie" como um abandono filial ao Pai, em união com o seu filho, dentro de uma perspectiva fundamentalmente evangélica. Convém lembrar que Teresa se dirige à Deus frequentemente chamando-o de "Papa", como os primeiros cristãos, seguindo o exemplo de Jesus, dizem "Äbba". Irmã Agnes (sua irmã Maria-Paula Martin) rebatizaria a "petite voie" de "voie d'enfance".

5. SOARES, Maria de Lourdes. *Quem me chama*: a escrita fulgurante de Maria Gabriela Llansol. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1994, p. 129.

6. JOAQUIM, Augusto. As cópias da noite. [s.d.] (artigo inédito), p. 4.

7. ANDRADE, Paulo de & SILVA, Sérgio Antônio (orgs). *Viva Voz*. Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1998. O volume inclui o artigo "O Diário de Llansol: 'a ordem figural do cotidiano' ", que faz parte da minha Tese de Doutoramento pela PUC-RJ (Cf. nota 5).

A Heteronímia nas cartas de amor de Fernando Pessoa

Janise de Sousa Paiva

Em meio a Ricardo Reis, a Alberto Caeiro, a Alvaro de Campos, fui tomada pela pretenciosa sensação de que, com as cartas de amor poderia desvendar o homem Fernando Pessoa. De um lado, euforia de historiadora, que lá no íntimo guarda o desejo de alcançar "a verdade das coisas", ainda que saiba que das coisas produzem-se verdades e, de outro, receios de iniciante nos caminhos de imagens e sons da poesia. Assim, por alguns instantes pensei: em cartas de amor, ele não me escapa, o homem será fisgado! À tola intenção sobreveio uma mais lúcida percepção, a de que estas cartas nos remetem a sua criação heteronímica e, isto, fez toda a diferença. O modo de ler as cartas mudou e as perguntas também.

As cartas de amor nos remetem a Ricardo Reis, a Alberto Caeiro e a Alvaro de Campos. Ainda que enviadas a Ophélia Queiroz é com estes que dialogam. Um leitor apressado reagiria: " – Mas como, as cartas são para Ophélia." São e não são. E não o sendo inteiramente o são também para o médico reflexivo e comedido, para o homem do campo para quem ver é tudo e para o engenheiro da Civilização Moderna que vive a explosão das sensações.

Trata-se, pois, de um grande enredo. Se bem notarmos, só agora faço alusão a Ophélia, não dando a ela espaço, nem o título deste trabalho. E isto é proposital. O espaço ocupado por Ophélia é um não espaço. E, se de cartas de amor logo se espera saber entre quem e quem se dá o caso, estas são diferentes. São cartas de amor entre Fernando Pessoa e Fernando Pessoa. E é nesta situação intervalar, um tanto atípica, que se encontram. Assim é que Ophélia não precisa de sobrenome nem mesmo de nome, bastando um substantivo que a defina: "bebé".[1] Logo se verá que a sua presença não vai muito além de um pretexto em que se esbarra e só faz visualizar o jogo poético e heteronímico do autor.

Se digo que "Ophelinha" praticamente não existiu, é bom dizer que Ophélia Queiroz, esta sim, teve vida de fato. A publicação das cartas reunidas em livro por David Mourão-Ferreira nos dá a conhecer as datas de nascimento, o tempo de duração e os momentos de ruptura do convívio entre eles.[2] Entretanto, o jogo da criação poética o permite ser muitos e, inclusive ser o Fernando Pessoa da Ophelinha.

É inevitável cotejar as cartas a Ophelinha a alguns aspectos da trajetória pessoal de Fernando Pessoa [3]. A sua história ressoa nas cartas. A morte do pai quando tinha apenas cinco anos, o novo casamento da mãe, a ida, em decorrência deste, para a África e o nascimento de um meio irmão, não deixam de ser revividas, de algum modo, nas cartas. Não querendo reduzi-las às marcas que a infância pode ter deixado na sua personalidade, cerrar os olhos a estas passagens nada acrescenta a esta interpretação e, pelo contrário, seria desprezar facetas importantes que ajudam a melhor ler a "Ophelinha-bébé", reduzida, portanto, à infância.

Se não é de amores felizes que vive o romance, o mesmo se pode dizer destas cartas. No entanto, mais do que isso, estas não falam de um amor feliz ou infeliz, mas de um risível amor. Amor que provoca risos, não apenas pela puerilidade mas também pelas passagens cômicas e mesmo patéticas que estas nos apresentam. Difícil é não rir diante da leitura das missivas, ainda que tenhamos os versos de Alvaro de Campos a nos prevenir:

> Todas as cartas de amor são
> Ridículas.
> Não seriam cartas de amor se não fossem
> Ridículas.[4]

O único envolvimento amoroso de Fernando Pessoa foi suficiente para que se possa ler a necessidade de retornar à infância de alguma forma, revivendo a sua condição de eterna criança. Mas foi também, como acabei de dizer, suficiente para nos fazer rir. E é assim, com o riso no canto da boca que lemos as advertências: " Ophelinha pequena: (...) Adeus, Ophelinha. Durma, coma, e não perca grammas".[5] E com o riso largo lemos o balbucio exagerado do Fernando de "Ophelinha":

> Bébezinho do Ninho-ninho
> Oh!
> Venho só quevê pâ dizê ó Bébézinho que gotei muito da catinha della. Oh!
> E também tive muita pena de não tá ó pé do Bébé pâ le dá jinhos.
> Oh! O Nininho é pequenininho!
> (...)
> Jinhos, jinhos e mais jinhos.[6]

Próximo à criança, que no seio materno encontra alimento e prazer, o Fernando de "Ophelinha" tem também a sua fase oral, merecendo a boca papel de relevo entre as cartas. É assim no trecho acima destacado e na passagem a seguir. É importante notar que na única passagem em que o desejo sexual se manifesta, "Ophelinha" não surge como uma mulher. Revelando o jogo do poeta, "Ophelinha" não é mais que um brinquedo; uma boneca:

> Terrível Bébé
> (...) Gostava de lhe dar um beijo na bocca, com exactidão e gulodice e comer-lhe a bocca e comer os beijinhos que tivesse lá escondidos e encostar-me ao seu hombro e escorregar para a ternura dos pombinhos, e pedir-lhe desculpa e a desculpa ser a fingir (...) e eu gostava que a Bébé fôsse uma boneca minha, e eu fazia como uma creança, despia-a, e o papel acaba aqui mesmo, e isto parece impossível ser escripto por um ente humano, mas é escripto por mim.[7]

Falar das cartas de amor de Fernando Pessoa é também falar de seus heterônimos. O poeta faz emergir em sua obra a multiplicidade de sujeitos, apresentando mundos possíveis e revelando a necessidade de pensar o ser. O esfacelamento do homem moderno e a sua incompletude o incitam a ser tudo ao mesmo tempo, a ser o Fernando das poesias ortônimas, o da Ophelinha, o de Ricardo Reis, o de Alberto Caeiro e o de Alvaro de Campos. Tendo que ser grande para ser inteiro o poeta nada excluiu. E nada excluindo, as cartas de Fernando Pessoa a Ophelinha, pelo contrário, tudo condensam. Foi amando como poeta criador de outros poetas que o homem amou. As suas cartas de amor são um autêntico baralho. Nelas se embaralham infância pessoal e criação heteronímica. Embaralhando-se as cartas chega-se a muitos jogos; chega-se a Ricardo Reis, a Alberto Caeiro e a Alvaro de Campos.

As cartas são para "as pessoas a quem não interessa mais falar".[8] É justo por "Ophelinha" lhe interessar pouco, sendo as cartas, missivas de Fernando Pessoa a Fernando Pessoa e seus heterônimos, que lhe escreve cartas. Vive o desejo da infância e não o desejo de Ophélia Queiroz. Vive o amor não realizado no plano físico, que só na infância encontra espaço para existir. E mesmo assim, trata-se de um amor sem paixão, calmo e sereno como as noites de sono que recomendava a Ophélia. Em carta que marca o início do intervalo de nove anos entre as correspondências, é assim que se despede:

> Ophelinha:
> (...) Fiquemos, um perante o outro, como dois conhecidos desde a infância, **que se amavam um pouco quando meninos** e, embora na vida adulta sigam outras affeições e outros caminhos, conservam sempre, num escaninho da alma, a memória profunda do seu **amor antigo e inutil.** [9]

Nem todos os heterônimos contam com participação explícita nestas suas cartas. Este é o caso de Ricardo Reis. No entanto, ao ler o trecho da última carta citada, em que mesmo rompendo com Ophelinha, Fernando pede para que fiquem um ao lado do outro, como duas crianças que se amaram um pouco, é a presença de Ricardo Reis que se pode encontrar nas entrelinhas. Quem ao ler este pedido não se lembraria da "Lídia" de Ricardo Reis? A "Lídia" de um amor profundo e distante, ilusório e mesmo intelectual? É nesta renúncia, neste afastamento estóico que "Lídia" e "Ophelinha" se encontram; ambas crianças-adultas:

> (...)
> Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.
> Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio.
> Mais vale saber passar silenciosamente
> E sem desassossegos grandes.
> (...)
> Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos,

Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias,
Mas que vale estarmos sentados ao pé um do outro
Ouvindo correr o rio e vendo-o
(...)
Ao menos, se for sombra antes, lembrar-te-ás de mim depois
Sem que a minha lembrança te arda ou te fira ou te mova.
Porque nunca enlaçamos as mãos, nem nos beijamos
Nem fomos mais do que crianças.[10]

Alvaro de Campos tem seu nome lançado nas cartas, sua presença é bem explicita. De fato, outro não poderia ser o heterônimo a comparecer no momento de ruptura entre os dois. A faceta passiva de Alvaro de Campos compõe, de algum modo, as cartas de "Ophelinha". O desejo feminino de ser possuído é revelado pelo autor das cartas nos diversos momentos em que se despede. Este desejo de entrega perpassa o conjunto das cartas e se manifesta com os repetitivos: "muitos beijos, muitíssimos do teu, muito teu, muitos beijinhos do teu e sempre teu"[11] e tantos outros parecidos. Esta entrega absoluta pode ser lida, de outra maneira, em "Passagens das Horas":

(...)
Multipliquei-me para me sentir
Para me sentir, precisei sentir tudo,
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
Despi-me, entreguei-me,
E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.
Os braços de todos os atletas apertaram-me subitamente feminino,
E eu só de pensar nisso desmaiei entre músculos supostos.(...) [12]

O autor de "Opiário" apresenta-nos a poucas mulheres ou a mulheres fugazes. Em "Opiário", a mulher aparece uma única vez e recebe alusões superficiais. Trata-se de uma mulher com quem rapidamente se cruza e que não existe na sua individualidade, uma mulher impessoal que só existe em função da sua nacionalidade. Nada mais a define, a não ser o fato de ser "sueca". Qualquer semelhança com a Ophelinha não é, de certo, mera coincidência. Através da associação que o poema faz entre a "a sueca" e a Pátria, logo se vê que esta mulher é uma impossibilidade, e este seu contato com ela é um não estar, tal como se deu entre Fernando Pessoa e Ophelinha. Eis o trecho:

(...)
Não posso estar em parte alguma. A minha
Pátria é onde não estou. Sou doente e fraco.
O comissário de bonde é velhaco.
Viu-me co'a sueca...e o resto ele adivinha.[13]

Se Alvaro de Campos tem seu nome revelado nas cartas, não menos evidente e especial é a presença de Alberto Caeiro. Não causa estranheza tal afirmação se pensarmos que para o Mestre da heteronímia ver é tudo, vivendo, por assim dizer, o estado da criança. E é pela via da infância que "Ophelinha" e Fernando escrevem cartas de amor. Ainda que seja este heterônimo o mais transparente e objetivo, a imagem de mulher presente no "Pastor Amoroso" se aproxima a de "Ophelinha". A sucessão de cartas não nos deixa pensar em outra hipótese. Neste seu poema, a presença feminina só se faz na ausência. Eis aqui o poeta mais objetivo de todos, se rendendo ao pensar, reduzindo o amor ao pensar. Não é desprezível, neste caso, o fato de "Pastor Amoroso" ser datado de setembro de 1930, ou seja, alguns meses depois do término do namoro com "Ophelinha". Ainda que a mulher do poema não apresente contornos definidos, irresistível é não ver um pouco de Ophelia Queiroz e Fernando Pessoa nos versos:

(...)
Se não vejo, imagino-a e sou forte como as árvores altas.
Mas se a vejo tremo, não sei o que é feito do que sinto na ausência dela
(...)
E em cada pensamento ela varia de acordo com a sua semelhança.
Amar é pensar.
E eu quase que me esqueço de sentir só de pensar nela.
Não sei bem o que quero, mesmo dela, e eu não penso senão nela.[14]

Foi, pois, ao direito de pensar que se voltou o poeta Fernando Pessoa. Para nós, leitores, ler suas cartas de amor é um caminho a mais para analisar a heteronímia como processo filosófico de pensar o ser. E pensando o ser, não titubeou, decidiu ser Ricardo Reis, Alvaro de Campos, Alberto Caeiro e o Fernando de "Ophelinha". Tendo que ser grande para ser inteiro, teve que ser todos para poder ser. Não teve dúvidas, foi isto e aquilo.

Referências Bibliográficas

Yvette Centeno, "Fernando Pessoa, Ophélia – bébézinho ou o horror do sexo" in *Colóquio-Letras*, nº 49, Lisboa, Maio de 1979.

Eduardo Lourenço, *Pessoa Revisitado*, a leitura estruturante do drama em gente. Porto, Inova, 1973.

David Mourão-Ferreira, "Estas 'Cartas de Amor' de Fernando Pessoa" [posfácio] in *Cartas de Amor de Fernando Pessoa*, Lisboa, Edições Ática, 3ª ed., [s.d.].

_____ "Algumas mulheres na poesia de Fernando Pessoa" e "Sobre as cartas de amor de Fernando Pessoa" in *Nos Passos de Pessoa* – ensaios, Lisboa, Editorial Presença, 1988.

Fernando Pessoa, *Cartas de Amor de Fernando Pessoa***,** organização [de] David Mourão-Ferreira, Lisboa, Edições Ática, 3ª ed., [s.d.].

_____, *O Eu profundo e os outros Eus***,** seleção poética e nota editorial [de] Afranio Coutinho, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

Antônio Quadros, *Fernando Pessoa* **–** Vida, Personalidade e Gênio, Lisboa, Dom Quixote, 1988.

João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa.* Lisboa, Guimarães, 1950.

Notas

1. É como "bébé" e suas variantes que Ophelinha é apresentada nas cartas.

2. Ver: "O Fernando e Eu – Relato da Ex.ma Senhora Dona Ophélia Queiroz, destinatária destas cartas de Fernando Pessoa, recolhido e estruturado por sua sobrinha-neta, Maria da Graça Queiroz" in Fernando Pessoa, *As Cartas de Amor de Fernando Pessoa***,** Lisboa, Edições Ática, 3ª ed., [s.d.], p. 13-44.

3. João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa***,** Lisboa, Don Quixote, 1987.

4. David Mourão-Ferreira, "Estas 'Cartas de Amor' de Fernando Pessoa" [posfácio] in *Cartas de Amor de Fernando Pessoa***,** Lisboa, Edições Ática, 3ª ed., [s.d.], p. 185.

5. Carta nº 43, 29.09.1929, p. 43.

6. Carta nº 24, 31.05.1920, p. 103.

7. Carta nº 45, 09.10.1929, p. 45.

8. Carta nº 07, 23.03.1920, p. 65.

9. Carta nº 36, 29.11.1920, p. 130 (os grifos são meus).

10. Fernando Pessoa, *O Eu profundo e outros Eus*: seleção poética e nota editorial [de] Afrânio Coutinho, Rio de0 janeiro, Nova Fronteira, 1980, p.185-186.

11. Carta nº 08, 24.03.1920, p. 67.

12. Fernando Pessoa, Op. Cit, p. 242

13. Op. cit, P.197

14. Op. cit, p. 167-168, (O grifo é meu).

A História do Filho do Homem: Metaficção Historiográfica e Intertextualidade em O Evangelho Segundo Jesus Cristo, de José Saramago

Cíntia Moscovich Faccioli

Segundo palavras do próprio autor, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* não teria existido se ele, José Saramago, não fosse míope. A história é a seguinte: estava em Sevilha, na Espanha, e ao atravessar uma rua, leu, na confusão de manchetes de uma banca de jornais, as palavras em português do título do livro: o evangelho segundo Jesus Cristo. Espantado, voltou para conferir. Para acentuar ainda mais o espanto, no amontoado de jornais não havia nem evangelho, nem Jesus, nem Cristo. Certo de que se tratara de uma ilusão de ótica, ficou meses e meses com o título a rondar-lhe. Até que um dia, na pinacoteca de Bolonha, teve a segunda iluminação: viu como se sucederia toda a história de seu *Evangelho*.

A história de como surgiu a *história* é emblemática: mesmo que se saiba das convicções políticas e religiosas de José Saramago, constata-se que, em sua obra, não lhe interessa compor críticas ou teses judicativas. O que leva a cabo é uma extensa reflexão acerca da tradição judaico-cristã, aproximando-se dos mais arragaidos dogmas, aproveitando o mote para alcançar a Literatura. E faz tudo isso de maneira tão visionária e extensiva, que, *cum grano salis*, só poderia ter sido motivado por uma revelação epifânica, pelo justo oposto daquilo em que (des)crê.

Pós-moderno em essência, o *Evangelho Segundo Jesus Cristo* perfaz uma verdadeira desconstrução, num movimento que é a um só tempo irônico, paródico e metaficcional. O miolo do novíssimo *Evangelho* saramagueano é o mesmo do Evangelho cristão; no entanto, o modo de narrar, os expedientes de que se vale, as inversões que consuma subvertem a grande história bíblica, anunciando uma nova ordem diegética, representada pela economia singular do livro que vai compondo, cada vez mais solidificando o estatuto de um Cristo humano e a de um homem divinizado.

A obra está dividida em 23 partes ou capítulos, que seguem e obedecem a uma determinação histórico-cronológica; o andamento da diegese é, portanto, aparentemente linear, excetuando-se, obviamente, as prolepses e analepses promovidas pelo narrador, o que confere um tom fragmentário à narrativa, com movimentos de recuo e avanço constantes. Um maiúsculo e excepcional incidente quebra esta quase linearidade: o primeiro capítulo compreende o final da história que está sendo contada — o suplício da cruz —, tratando-se, assim, de um início *in finis res*.

Um poderoso tratamento pictórico, com descrição minuciosa da cena final da Paixão, confere a este prólogo a característica de um retrato. As tintas são luminosas, concentrando-se as sombras — nem tão dramáticas — no rosto do crucificado. Nesta cena, onde o mutismo impera, não se ouve exclamação ou lamúria vinda dos supliciados que ali estão (o Cristo, o Bom e o Mau Ladrão); apenas a voz do narrador a elas se refere, como de passagem e apenas para fazer constar. Calam-se todos em favor da atividade descritiva e propositadamente isenta de paixões. O narrador esmera-se na função de pintor; uma fala sua, no entanto, servirá de Norte ao livro: "pois o Bem e o Mal não existem em si mesmos, cada um deles é apenas a ausência do outro" (p.18).

Quanto à linguagem, segue o padrão que Saramago "descobriu" ao escrever seu primeiro livro, *Levantado do chão*: profusa, rica, cambiante, em tudo se aproximando da linguagem oral, com pontuação caótica, emulando as muitas pausas e sons acessórios à fala, discursos diretos mesclados a discursos indiretos, maiúsculas a indicarem a voz da vez. Também o presente histórico acentua passagens, tornando-as contemporâneas do leitor (ou tornando-as, pode-se dizer, atemporais; ou, ainda, tornando-as iguais ao tempo sem passado e sem futuro de Deus, aquele que *é*). Enfim, a linguagem do homem a tratar dos pretensos assuntos do Criador.

Outro marcado traço desta obra de Saramago, mais um a identificá-lo com os pós-modernos, é a ironia. Tal característica, no *Evangelho* — é bom que se diga —, não é a do sarcasmo; antes, é baseada nos paradoxos e nos contrastes, mediante indagações que colocam em xeque verdades dogmáticas, como a bondade e a justiça divinas. O Deus deste *Evangelho* não é, nem poderia ser, o terrível Deus do Velho Testamento; o demônio, o mesmo anjo caído da história tradicional, tampouco é o malévolo inspirador das desgraças. Vivem um do outro, como vive o dia da noite e todos os outros pares opositivos e complementares ("Este Bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és", diz Deus ao diabo, propondo eterno conluio). Assim, a idéia eclesiástica de que o filho de Deus teria vindo ao mundo como o novo Messias para redimir os pecados dos homens, havendo de participar ao mesmo tempo da natureza humana e da natureza divina e obrigatoriamente concebido no ventre de uma mulher virgem, é totalmente alterada. Na verdade, existe um movimento sempre crescente no sentido de tornar o Cristo mais humano, mais pecador, mais terrestre — ele é gerado porque a semente de Deus veio de mistura com a semente de José, numa promiscuidade nada católica —, tendência esta que se estende às veleidades divinas e seus planos

de ampliação de popularidade. Ao mesmo tempo, como se citou acima, há outro movimento, sempre descendente e, portanto, inverso, que traz Deus ao terreno, à condição humana, às minigâncias dignas tão-somente dos mortais. Neste aspecto, a ironia se confunde com esta dinâmica antitética, ascendência e descendência contínuas, que, dependendo uma da outra, a meio caminho, se confunde. O resumo mais significativo deste processo acontece naqueles quarenta dias e quarenta noites em que Deus, o Cristo e o Diabo permanecem no mar e durante os quais o Pai revela ao Filho seus alentados planos expansionistas e os nomes de alguns dos tantos que morrerão em nome da nova fé. O diabo, feito diabo para que Deus viva em glória, depois que o Senhor acaba de descrever todas as horríveis agruras pelas quais passarão os convertidos ao cristianismo, tem a fala mais elucidativa e espantada de todo o *Evangelho*: "É preciso ser-se Deus para gostar tanto de sangue" (p.391).

Anunciado ser quem é desde o título do livro, o narrador tem características que participam, ao mesmo tempo, da natureza humana e da natureza divina. Autodenominado "evangelista", analepses, prolepses e elipses ficam por sua conta e por conta de sua onisciência intrusa; a forma do narrador que deixa falar quem lhe apraz e cujo olhar se detém sobre aqueles que lhe interessa desvelar. Trata-se de um "nós" inominado, demiúrgico, verbos flexionados na primeira pessoa do plural, sendo, por outra parte, piedoso e caritativo (piedade e caridade mais humanas do que a nova ordem divina que o Evangelho vem anunciar). Circunstâncias há em que a dor e a perplexidade marcam seu discurso, simpatizando com os seres que conta e lamentando-lhes o infortúnio. Também é caridoso e sábio, e mesmo às mulheres, a quem a lei mosaica roubou a voz e a ação, empresta este narrador a dignidade usurpada, sem que se exima de, num movimento de antítese, confirmar a superioridade masculina. Para arrematar as idiossincrasias daquele que narra, há ainda as virtudes de um profundo lirismo, momentos em que se torna sofisticado frasista. Voltando à casa, depois da crucificação de José em Séforis, Jesus e Maria contam aos outros filhos da casa o destino do pai. As crianças rodeiam a mãe, abraçam-na, e o narrador, comovido, alcança uma voltagem lírica comparável aos melhores salmos bíblicos ao relatar a cena:

> Agora estavam chorando todos, a viúva e seus nove filhos, e ela não sabia a qual acudir, ajoelhou-se enfim no chão, exaurida de forças, e as crianças vieram para ela e rodearam-na, um cacho vivo que não precisava ser pisado para verter esse branco sangue que é a lágrima. (Saramago, 1998, p.177)

A onisciência desse narrador é um intertexto que pode ser lido como uma alusão à onissapiência e ubiqüidade do Criador. No mais, desde o início da obra, estabelece-se íntima e óbvia relação do *Evangelho* de Saramago com os Evangelhos do Novo Testamento, vínculo que se revela nos níveis paródico, intertextual e metaficcional. Trata-se de uma grande realização da metaficção historiográfica, tendo por base a história sagrada. O dialogismo é evidente e, como se disse até aqui, o fato de a história composta pelos evangelistas ter sido alterada sublinha as características intertextuais, sem que o autor se limite a plagiar os eventos do texto primeiro. Os episódios e as personagens coincidem com a Escritura; diferem dela, substancialmente, no entanto, pela ótica humanizante de Saramago. A reconstrução do texto bíblico, a recriação da Paixão, tudo obedece a uma ordem subversiva, pela qual se instaura não mais o reino de Deus, mas o primado do humano.

Quer o narrador — ou o autor — que o Evangelho que constrói seja crível e confiável, fazendo com que nele atuem personagens pertencentes aos Evangelhos tradicionais, mesmo que, como método, proceda à distorção e/ou à alteração dos textos de origem. O *Evangelho* conversa com o Novo e com o Velho testamento, com os demais livros sagrados — o Livro de Jó e o Eclesiastes, por exemplo —, com o patrimônio literário do Ocidente, colóquios levados a efeito sem maiores pruridos, livres de reverências, guiados mais pelo compromisso com a obra que tece do que pelo respeito aos cânones habituais. As licenças e as aproximações acontecem ao sabor da fantasia e de um certo tom irônico: o anúncio de que Maria está grávida, é feito não pelo anjo do Senhor ("Ave Maria, o Senhor é contigo", segundo a passagem da Anunciação), mas pelo próprio diabo ("Os filhos se lêem nos olhos das mães", diz o mendigo que bate à porta de Maria em busca de comida). Outras liberdades: José e Maria, a casta e santificada dupla, têm constante relacionamento sexual, e Jesus, o pacífico cordeiro redentor, revolta-se com o destino que o Senhor lhe reserva. Também o episódio da ressurreição de Lázaro, aquele que é um dos insignes milagres atribuídos ao Cristo, sofre sua inversão: a pedido de Maria de Magdala, Lázaro resta morto ("Ninguém na vida tem tantos pecados que mereça morrer duas vezes", argumenta a mulher, encerrando de vez por todas o assunto). Ao encontrar-se o Nazareno com a escrava que lhe ajudara a vir ao mundo, a história recorre a outra história, ao mito de Édipo e seu confronto com a esfinge, aproximação que torna pungente o andar dos anos e o lamento pelas crianças assassinadas em Belém a mando de Herodes :

> Jesus acabou o seu responsório e olhou em redor (...) apenas ali, parada, uma velha muito velha, vestida com uma túnica de escrava, e demonstração viva, apoiada ao seu bastão, da terceira parte do famoso enigma da esfinge, qual é o animal que anda sobre quatro patas de manhã, duas à tarde e três ao anoitecer, é o homem, respondeu o espertíssimo Édipo, não se lembrou, então, que alguns nem ao meio-dia conseguem chegar, só em Belém, de uma assentada, foram vinte e cinco. (Saramago, 1998, p.217).

Sobre as técnicas narrativas, há também dois breves — e elucidativos — ensaios. Constrói-se o discurso, muitas vezes, às claras, e o leitor é convidado a participar das vacilações, achados e crenças daquele que narra. Existem regras de escrita no Evangelho que lhe dão o estatuto de ficção; por outro lado, há esta sorte de considerações que o fazem romper a barreira da ficcionalidade, atirando o leitor no desconcerto, testemunha e cúmplice do narrado:

> Dizem os entendidos nas regras de bem contar contos que os encontros decisivos, tal como sucede na vida, deverão vir entremeados e entrecruzar-se com mil outros de pouca ou nula importância, a fim de que o herói da história não se veja transformado em um ser de excepção, a quem tudo poderá acontecer na vida, salvo vulgaridades. E também dizem que este é o processo narrativo que melhor serve o sempre desejado efeito de verossimilhança, pois se o episódio imaginado e descrito não é e nem poderá tornar-se nunca em facto, em dado da realidade, e nela tomar lugar, ao menos que seja capaz de o parecer, não como no relato presente, em que de modo tão manifesto se abusou da confiança do leitor. (Saramago, 1998, p.222)

E, adiante, volta a retomar o fio da meada:

> Daqui a quatro anos Jesus encontrará Deus. Ao fazer esta inesperada revelação, quiçá prematura à luz das regras do bem narrar antes mencionada, o que se pretende é tão-só bem dispor o leitor deste evangelho a deixar-se entreter com alguns vulgares episódios da vida pastoril, embora estes, adianta-se desde já para que tenha desculpa quem for tentado a passar à frente, nada de substancioso venham trazer ao principal da matéria. (Saramago, 1998, p.228)

Estabelece-se, de alguma forma, a poética que regra o *Evangelho*. Saramago, nesta revelação, de cunho sempre lúdico, faz com que o leitor se inteire do que acontece nos bastidores do ato de escrever. A nova ordem saramagueana, assim, também tem o sentido de subversão na medida em que o leitor (ou que seja, o narratário) assume posição de *voyeur*, estatuto tão caro e amplamente explorado no pós-moderno. A irreverência fundamenta o paródico, sem que, no entanto, se resvale para o burlesco. O *Evangelho* fica na delgada linha que separa a paródia do escárnio, equilibrando-se numa *boarderline* tentadora, mas nunca ultrapassada.

Na obra de Saramago, fica bastante evidente que o romance é o gênero que permite todos os processos de metaficção, de paródia, de intertextualidade, dentre outros. Também é o gênero em que a transgressão tem farto campo, como bem demonstra o autor, através da completa liberdade com que passeia pelo terreno da História e da ficção, fazendo de sua diegese o espaço de todos os possíveis — literários, humanos e divinos.

Bibliografia

Linda Hutcheon, *Poética do Pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago, 1991.

José Saramago, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

«A ironia, a paródia, a memória e o picaresco
Em *A Família Trago* de Germano de Almeida »

Elsa Rodrigues dos Santos

O autor inicia a obra com um narrador em 1ª pessoa do plural, isto é, um narrador autodiegético que participa na acção não só como contador de histórias, mas também como elemento representativo da própria família Trago, descrevendo o seu universo, recorrendo-se à memória dos familiares mais idosos, a fim de recriar as várias gerações duma família da ilha da Boa Vista.

Surge, assim, o retrato de Pedro Trago como uma espécie de mito necessário a preservar. Aliás, ele di-lo:

«Nós só conhecemos Pedro Trago de ouvir dizer, mas com o passar dos anos e as estórias inconcebíveis que fui ouvindo das pessoas, acabei acreditando que Venceslau tinha inventado um mito exclusivamente para a nossa devoção familiar.»

Porém, Pedro Trago, no início da obra, é descrito como uma figura com as demências da idade, « um velho desnorteado e sem tino», capaz dos maiores desaforos, metendo-se com todas as meninas que entravam na sua loja, fazendo-lhes propostas inusitadas e convites desonestos.

Por essa razão, fora considerado pela família incapaz para todo o serviço (e cito) «logo após a tarde em que Dora (a mulher) o tinha encontrado a masturbar-se diante dos olhos escancarados de uma mocinha que imprevidentemente lhe tinha entrado pela loja adentro justo na hora de fechar.»

Dora ficara de tal maneira espantada que abrira a boca tão incredulamente que já não fora mais capaz de fechá-la. Foi preciso Venceslau, seu filho e pai do narrador, chamar de urgência Muriçona que, além de matador de porcos e capador de animais, também prestava serviços de endireita e arrancador de dentes. «Este com um pequeno murro aplicado na barbela de Dora fez com que de novo voltasse a fechar a boca. »

Constata-se , assim, que o livro nasce logo nas primeiras páginas, sob o signo de uma espécie de cómico, onde se põe a ridículo as personagens e faz sorrir o leitor. Simplesmente esta espécie de cómico, por vezes , é mais corrosiva que a habitual comicidade porque se serve de atitudes que se desviam do comportamento habitual e do pudor para caracterização deste painel de uma família, onde a começar pelo ancestral Pedro Trago todos têm um ponto fraco. É exactamente esse ponto fraco que vai ser parodiado pelo autor que, à semelhança das chamadas obras lupanárias castelhanas, de que *A Celestina* é modelo exemplar, assume , por vezes, faceta picaresca com carácter autobiográfico e pendor para a descrição de inconveniências e velhacarias.

O pícaro, com efeito, segundo o ensaísta espanhol Samuel Gili y Gaia «é uma atitude perante a vida, mais do que um género definível pelo assunto ou por outros caracteres externos.»

Pode, deste modo, assumir várias tonalidades, desde o herói pícaro, como perpétuo vagabundo que aprende, desde a infância, que pouco se pode esperar do próximo, sendo essa a justificação moral para a sua desconfiança, até ao arrependido que, depois de muito pecar, se converte a uma religião, pressionado por uma sociedade auto-repressiva.

Neste romance, Germano de Almeida constrói as suas personagens que, em meu entender, roçam as raias de um cómico picaresco «suis generis», coadunando-se com a vivência das suas ilhas e a idiossincrasia do seu povo..

Aliás, o universo cabo-verdiano, cujos factores económicos e sociais dependem de uma débil economia agro-pecuária e, no caso concreto, a Ilha da Boa Vista vivendo unicamente do comércio, tendo perdido gradualmente o seu poder económico, oferece os ingredientes necessários a este tipo de literatura, pela sua pobreza quotidiana e o perfil resignado das ilhas, onde a alma do povo se abandona a uma langorosa passividade lírica. Por outro lado, tal como diz Gabriel Mariano, a insularidade cabo-verdiana incide no comportamento «determinando aspectos predominantemente serenos – o convívio local, com a sua desconcertante familiaridade de contactos, uma especial inclinação para a serenidade repousante ou para a boémia pachorrenta».

A gente da Boa Vista que gozava no fim do século de uma auréola, fruto de uma terra que se podia considerar o centro administrativo, vai ressentir-se de geração em geração da falta de dinâmica económica.

Na verdade, o grande Pedro Trago, como é denominado pela sua envergadura física e altura descomunal, fora um próspero negociante, no princípio do século. A sua loja dava dinheiro para sustentar a família com largueza.

Com o rodar dos tempos, porém, com a velhice e depois, pela sua morte, a maior parte dos proventos desta família foi decaindo, até porque os filhos não tiveram capacidade para administrar os bens.

Estas vicissitudes assemelham-se à vida da própria ilha que, por volta de 1840, tinha , como já foi referido, uma grande importância, sendo o centro do governo e que deixou de ser porque foi substituída pela dinâmica do Porto de S. Vicente

«O comércio», como diz Germano de Almeida, em entrevista ao Expresso, «não aumenta a riqueza das ilhas», embora estas vivam à sua custa. De qualquer forma, sem o fluxo da moeda estrangeira, a Ilha da Boa Vista não sobreviveria, como , por extensão, todo o arquipélago.

Com esta consciência, se desenha o romance entre o riso e o sério, o imaginado e o real.

O autor converte-se em narrador/actor, bisneto do grande Pedro Trago que, recuperando quatro gerações da família, restitui o perfil desta ilha. E fá-lo, parodiando aspectos reais desde a casa, os primeiros ardores da puberdade, o casamento, as relações paralelas, a esposa , os filhos, a velhice, a igreja e até a morte, através de pequenos acontecimentos, sendo as manifestações sexuais, as crendices, o insólito e, por vezes , o escatológico, os motivos que mais servem para conferirem o tom jocoso e pícaro a este microcosmos do universo cabo-verdiano.

Assim, começando pelo espaço, a velha casa que, durante muitos anos, não tivera sala de banho, recorrendo-se a família às latas recolhidas à noite pela carroça da Câmara, vai ser testemunha de um pequeno incidente que nos fará sorrir. Por insistência do jovem narrador, finalmente seu pai dispôs-se a mandar construir uma casa de banho. Vindo a férias, sua mãe conta-lhe que o pai acabara por fazer-lhe a vontade «desde um tropeção que ele tinha dado na lata das nov'horas e consequente queda dos dois (ele e lata) um sobre o outro, (...), provocando um desastre que o tinha posto furioso durante muitos dias.»

Adivinhe-se o resto, mas o que está implícito é sempre algo de insólito e desconcertante que alimenta o humor do autor e que transforma as personagens em pequenos heróis duma novela com laivos de cómico, movimentando-se num espaço que os aceita nessa atitude de «boémia pachorrenta» a que se referia Gabriel Mariano.

A própria narração destas estórias surge desde logo com o carácter de crónica ou memória , meio inventada, meio verídica, onde o panegírico ou o apoucamento e a anedota são fruto da imaginação, da ironia e duma atitude pícara do narrador, nomeado escriba oficial da família depois duma redacção escolar sobre o Marquês de Pombal em que revelara dotes de escritor.

Na verdade, Venceslau, seu pai, que guardava uma profunda recordação do velho avô, sempre tivera o sonho de se escreverem as memórias da família. É este bisneto, com a cabeça povoada de estórias, contadas repetidas vezes pelo pai , familiares e amigos, que vai concretizar este desejo. A figura de Pedro Trago cresce dentro dele, «como uma personagem que inventava e que só existia no seu espírito» , parecendo-lhe entrever, na fotografia que havia dependurada na sala, o seu sorriso de troça, piscando-lhe o olho cúmplice. Nesta cumplicidade, o autor sente como legítimo a liberdade de inventar o que não sabe, comprazendo-se, por vezes, em pôr a ridículo certas pessoas da família, tornando-as comparsas de situações insólitas.

Assim, encontrando-se a origem paterna de Pedro Trago um tanto enevoada, o narrador inventa-lhe um pai. Este poderia ter sido o Senhor Spencer de Melo, proprietário de uma casa abastada, onde sua mãe servia, quando ainda mocinha e bela, pois, conforme refere ironicamente o autor, era hábito « o uso do direito de pernada dos proprietários sobre as suas criadinhas.»

O narrador, porém, mais romanticamente prefere imaginar um pai extremamente inteligente, mas um vagabundo alcoólico que tinha passado certo tempo na Ribeira Brava e que obtivera a alcunha de Trago «porque passava a vida a pedir às pessoas que lhe dessem de beber um trago».

Desta forma, se parodia o nome, baptizado com vinho.

Pedro Trago herda-lhe a inteligência e, das suas tendências báquicas lhe ficaria esse lado dionisíaco da vida, um tanto libidinoso, sobretudo na velhice, que transmitiria a seu filho Serafim, apesar do nome angélico que sua mãe lhe dera .

Mas Pedro Trago possuía outros dotes mais nobres. Começara muito cedo a trabalhar por necessidade e sempre revelara qualidades inegáveis de trabalho e de curiosidade intelectual. Aos dezasseis anos, conhecera o Dr. Maldonado, um médico maçónico e deportado para as terras inóspitas de Cabo Verde por não ser monárquico e ter ideias revolucionárias. Com ele aprendeu a ser ateu e republicano, recordando, frequentemente, as opiniões do Dr. Maldonado que repetia como um ensinamento:

«A igreja é apenas um imenso partido político encapotado na farsa da salvação do homem para a vida

eterna.»

O Dr. Sena, também médico, maçónico e deportado para a Boa Vista, grande amigo do Dr. Maldonado e influindo igualmente no jovem Pedro Trago, referia-se do mesmo modo á Igreja, vendo os seus prelados em Portugal como aliados de Salazar.:

«Com a perfídia que a Igreja acumulou ao longo dos séculos, soube ela aliar-se ao Estado Novo e na prática pode dizer-se que exerce o poder total através do beato Salazar. Uma das suas primeiras medidas foi transformar a maçonaria numa instituição diabólica e depois dissolvê-la, espalhando os seus membros pelas sete partidas do mundo.»

Estas são opiniões emitidas pelas personagens referidas e repetidas por Pedro Trago, mas, diga-se em boa verdade, que reflectem a consciência do próprio narrador/autor que carrega as cores do retrato do bisavô com as tonalidades que lhe agradam.

O seu tio Xisto, o padreca, como lhe chamava o irmão, por ser sacristão, beato e de um falso moralismo, ouve horrorizado estas crónicas escritas e lidas pelo sobrinho.

Constatamos, pois, que o autor coloca na obra, através de um narrador com o qual se identifica e das personagens que lhe estão mais próximas a sua própria formação ideológica , conhecedor igualmente da História do fim do século de Cabo Verde, onde os deportados , por razões políticas, incluindo muitos maçónicos, tiveram um papel importante junto do povo das ilhas, sobretudo nos jovens e intelectuais.

E , neste jogo entre o real e a ficção, o sério e o riso se configuram outros pequenos acontecimentos e o delineamento das personagens como Dora que, na velhice, se tornara gorda, comilona e desdentada que nada tinha com a linda mocinha gentil que Pedro Trago conhecera na juventude.

Xisto, o filho mais velho, convertera-se num rato de sacristia, intransigente e vingativo.

Insurge-se contra o procedimento senil do pai quando este se metia com as rapariguitas e , na sua «prosápia de virtuoso» não se importava mesmo de sugerir o seu internamento no manicómio. Esta falta de sensibilidade e o falso moralismo de um filho inútil que vivera toda a sua vida à custa do pai, lembra as personagens picarescas surgidas em Espanha durante a Contra-Reforma em que o falso preconceito de honra se sobrepunha à anti-honra da picaria. Preconceito que se confunde com intransigência e hipocrisia de sacristia.

Esta será a mais negativa das personagens, só tendo paralelo em Isabel, amante de Frederico e mulher de vida fácil e vingativa.

Todas as outras personagens, mesmo quando se desviam dos cânones morais e sociais da norma, nos fazem aceitá-las condescendentemente, por esse lado pícaro de quem sorri das suas próprias mazelas ou pela bonomia ou traço de condição e de destino que todas elas acarretam.

Assim acontece com Serafim quando, aos dezasseis anos, se atira sobre Helena, uma mulher de quase quarenta que servia em sua casa, num ímpeto sexual que esta, no fundo, aceita como uma tropelia do menino , seu senhor;

Ou ainda com Serafim, já na idade madura, na sua incapacidade para os negócios e para o trabalho, mas exímio como « o anjo» entre as mulheres, honrando ironicamente o seu nome;

Ou Frederico que casara com Antónia apenas para arranjar uma mãe para os seus filhos e que, na noite da boda, se escapa para a casa de Isabel, sua amante, sendo descoberto pelo sogro que o manda arrancar do leito sacrílego e o põe na rua mesmo de ceroulas;

Ou a seráfica e virgem Antónia, sua mulher, que acaba por se revelar com grandes dotes para a vivência sexual, o que faz o marido inverter o papel de amante na esposa maternal;

Ou o velho Pedro Trago nas suas escapadelas lascivas;

E, na área do sagrado, o episódio da fuga do santo, isto é, da imagem de S. Roque, transferida contra a vontade do povo da Povoação Velha para a Boa Vista , desaparecida e reaparecida depois, revestindo-se de cores jocosas e burlescas.

O mesmo sucede com o tratamento da morte em que há sempre um aproveitamento cómico.

Toia, a primeira mulher de Frederico, tendo passado a desmaiar frequentemente após uma série de partos seguidos, é Nha Ninha quem a vai acudir a chamamento do marido, pois nestas ilhas não existia um único médico, mas apenas um enfermeiro incompetente. Nha Ninha, «a bruxa», como a chamavam, reanimava-a com as suas rezas e sacudidelas. O marido costumava oferecer à curandeira bolos e café com leite, antes

de entrar em funções. Nesse dia, porém, chamada à pressa, já não foi capaz de fazê-la regressar à vida. O marido com voz de choro, lastimou-se: Ah, Bajija, Bajija, hoje você não mereceu a chávena de café com leite»

Para além do sorriso que esta cena faz assomar aos lábios do leitor, também tem o objectivo de pôr em realce a inexistência de infra-estruturas de saúde, sendo ainda hoje um problema não resolvido satisfatoriamente.

Todas estas personagens, pois, pelo inédito da situação e pelo prazer do cómico, provocam não repulsa mas uma boa gargalhada.

No seu conjunto, porém, o leitor poderá descobrir outras ilações mais profundas e mais sérias como a dimensão social, política e comportamental do ilhéu cabo-verdiano isolado e deixado ao abandono durante décadas e séculos na sua insularidade e pobreza.

A Família Trago de Germano de Almeida constitui-se como ponto de encontro dos temas paradigmáticos da literatura cabo-verdiana.

Ergue-se a arquitectura do discurso narrativo desenvolvido através de anacronias, nomeadamente analepses, recuos a um passado finissecular e de princípio do século, esclarecedor da verdadeira história do arquipélago na mundividência ilhena.

Os dados sociais e políticos são tratados com uma grande seriedade, embora com a mesma irreverência com que parodia outros aspectos.

Evidencia-se a modernidade do romance pela via da memória, da ironia e da anedota, sendo explorada uma das facetas da alma cabo-verdiana, onde o picaresco se assume como forma de resistência ou como comportamento compensatório da insularidade e de factores climáticos inibidores.

Bibliografia

Do autor:

ALMEIDA, Germano, *A Família Trago,* Lisboa, Editorial Caminho,1998.

ALMEIDA, Germano, «Temo pelo futuro do meu país», Entrevista de António Loja Neves, in *Expresso*, 12 de Setembro, 1998.

Bibliografia geral:

GAYA, Gili Y, *Guzman de Alfarache*, Int. p.8, Madrid, 1962.

MARGARIDO, Alfredo, «O arquipélago de Cabo Verde e as ilhas atlântidas» in *Cabo Verde,* nº127, Abril, 1960, pp. 28-30.

MARIANO, Gabriel, «Inquietude e serenidade – Aspectos da insularidade na poesia de Cabo Verde », in *Estudos Ultramarinos,* ,nº3, 1959, pp. 55-79.

PALMA-FERREIRA, João, *Do Pícaro na Literatura Portuguesa,* Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, col. Biblioteca Breve, 1ª edição, 1981.

PAIVA, Maria Helena de Novais, *Contribuição para uma Estilística da Ironia,* Lisboa, Publicações do Centro de Estudos Filológicos, 1961.

A Ironia Reflexiva Em Coração, Cabeça E Estômago

Carla da Penha Bernardo

O Romantismo português apresenta uma complexidade advinda de seu caráter tardio, o que lhe possibilita uma visão crítica surgida a partir da geração de Almeida Garrett. A obra de Camilo Castelo Branco, por seu turno, embora pertencendo cronologicamente ao Realismo, inclui textos ora mais, ora menos canonicamente românticos e, como conseqüência, mais ou menos vinculados a uma visão crítica. Tal visão se apresenta, muitas vezes, sob a forma da ironia reflexiva acerca do fazer literário, como em *Coração, cabeça e estômago,* de 1862.[1]

O que chama a atenção ao longo da leitura de *CCE* é, talvez, seu caráter metamórfico – trata-se da biografia romanceada de Silvestre da Silva, lançada a público por um editor ficcional. Aí se apresenta o percurso do protagonista, partindo de três distintas fases de sua vida – a do coração, a da cabeça e a do estômago –, na última das quais vem a falecer.

Abrindo o romance, tem-se um preâmbulo do editor ficcional e amigo de Silvestre da Silva, em um diálogo com Faustino Xavier de Novais. Retirando todo possível caráter trágico do percurso de vida do amigo, bem como a expectativa quanto ao final do personagem, o editor lança a público, de forma prenunciadora, a morte deste. Esta morte ou "transformação" de S. da Silva parece ser tratada com certo caráter filosófico:

> – O meu amigo Faustino Xavier de Novais conheceu perfeitamente aquêle nosso amigo Silvestre da Silva...
> – Ora, se conheci!... Como está êle?
> – Está bem: está enterrado há seis mêses.
> – Morreu?!
> – Não morreu, meu caro Novais. Um filósofo não deve aceitar no seu vocabulário a palavra *morte*, senão convencionalmente. Não há morte. O que há é metamorfose, transformação, mudança de feitio /..../ (Preâmbulo, p. 1).

Cedo, contudo, começa a aflorar propriamente o humor que mina a seriedade da morte e do tom filosófico, o que é feito, sobretudo, com a enumeração de elementos heteróclitos. Na seleção vocabular que faz, o editor concretiza as imagens e expressões em um momento em que o esperável seria tão-somente a linguagem figurada, o que é feito em pontos diversos do livro, cada vez de forma mais corpórea, banalizando o filosófico ou, mais precisamente, como diria o protagonista, fazendo-o estômago: "O nosso Silvestre da Silva, a esta hora, anda repartido em partículas. Aqui, faz parte da garganta dum rouxinol; além, é pétala duma tulipa; acolá, está consubstanciado num ôlho de alface /..../". (Id., p. 2).

As fases de S. da Silva, portanto, não são indissociadas. Mesmo na fase espiritualizada, no "Coração", pode-se perceber uma corporeidade na linguagem do protagonista, mais própria de seu estágio final, o "Estômago", e que o prenuncia, por meio da referida enumeração de elementos heteróclitos, provocando o tom humorístico do texto, como aqui: "Picado pelo ciúme, abriu o ourives seu peito à órfã, e ofereceu-lhe a mão, e uma pulseira de brilhantes nela /..../ ." (pp. 9-10) – ou aqui, onde o narrador desvia a atenção do sujeito aviltado em sua honra para o elemento material e para o ridículo do personagem: "[Leontina] Tomou-lhe raiva [a seu galanteador], fêz-lhe arremessos, e induziu a criada a atirar-lhe com uma casca de melão, que lhe sujou um colête de veludinho amarelo e verde com listas encarnadas e pintas roxas. Que colête!" (id.).

A conclusão moral do editor, em nota, é, mais uma vez, prenunciadora, ao falar de um algibebe que fora desprezado e ridicularizado no passado, também devido a sua simplicidade: "/..../ Que mudança de cara e de maneiras êle fizera! O dinheiro faz estas mudanças". (p. 12). Ou seja, o aspecto material é fundamental para a mudança de ótica do mundo. Ao acentuar a influência do meio e das circunstâncias sobre o indivíduo, tem-se uma conclusão que vai de encontro às tradicionais fórmulas da literatura moralizadora (inclusive da romântica), com uma visão objetificada que só é possível ao S. da Silva que escreve suas memórias às portas da morte.

O coração é assinalado como fonte de enganos, de ilusão de ótica. A questão da ficcionalidade

é prenunciada na epígrafe[2], que aponta para o limiar entre o 'verídico' – a memória, as coisas 'passadas' – e o ficcional – o texto editado e 'melhorado'– as coisas cridas. Repare-se na ambigüidade presente tanto nos fatos passados mas não cridos quanto nos cridos mas não passados, o que aponta para a inter-relação (e não para o maniqueísmo) de uma literatura mais factual e de uma mais idealizada.

De tal modo o editor ficcional se porta como editor real, a fim de dar veracidade ao texto, que suas intervenções deixam de se restringir às partes inicial e final do livro. No corpo do texto, há notas de página quase inteira, esclarecendo passagens obscuras das memórias de S. da Silva, e, mais do que isso, interferindo diretamente no processo de memória e o transformando em ficção. O protagonista se torna tanto mais risível e mesmo ridículo quanto maior é a distância de perspectiva do Silvestre passado em face do futuro ou, ainda, quanto mais as considerações digam respeito ao indivíduo não envolvido nos acontecimentos: o editor, sobretudo nessas notas.

A parte inicial do livro fala de desenganos amorosos com sete mulheres. A primeira, Leontina, apresentada como a "órfã, que vivia da caridade de um ourives, amigo do seu defunto pai", possui características românticas. No entanto, o protagonista-narrador acresce de forma pouco romântica: "Leontina não tinha caligrafia nem idéias /..../". Assim como nesta passagem, o narrador fará ao longo de todo o "Coração": apresentará quadros sérios, filosóficos e/ou românticos, para subvertê-los ou, ao menos, minorá-los com adjetivações ou seleções vocabulares e imagísticas inusitadas no contexto romântico e, mais ainda, para caracterizar os personagens antes pela negativa do que pela assertiva.

O narrador/ protagonista de *Coração, cabeça e estômago*, nesta primeira parte da obra, é lançado nos moldes das obras românticas, atuando, todavia, contra o modelo, de forma consciente, ao ridicularizar-se a si mesmo diante do amor de tais romances. Isso, como se disse, porque a ótica não é mais a do que vive os fatos, mas a do que os memora. É o afastamento temporal que lhe permite criticar um estilo desmedido que foi o seu. Desse modo, ao se apontar o caráter humorístico e mesmo ridículo de S. da Silva, figura vinculada ao paraíso perdido (ele é tão ou mais puro do que os selvagens de Rousseau, sobretudo se levamos em conta, em seu nome, a reduplicação de seu caráter silvestre), faz-se uma revisão dos protótipos românticos.

O puro S. da Silva não encontrará jamais um ambiente solidário (nem o natural, nem o social) e será trapaceado por todas as mulheres que ama na fase do coração e ridicularizado pelo mundo. Está-se, assim, criticando o caráter desmedido de um Romantismo descabelado. Não é à toa que o coração ganha novas e maiores dimensões atribuídas pelo editor.

Carlos Reis, ao apontar a reflexão crítica presente na segunda parte de *CCE* acerca do romance e de seus efeitos sobre a leitora, conclui que tal crítica é mais propriamente ao romance francês enquanto "produto cultural importado, artificialmente transposto (quer dizer: traduzido, imitado, adaptado, plagiado) para o espaço cultural português e proposto como leitura de desfastio que à mulher burguesa e ociosa serve, afinal, de motivo de degenerescência". (pp. 105-106).

Em sua fase inicial, Silvestre da Silva é exatamente o protótipo dessa literatura muitas vezes transposta de forma pouco crítica, mas vale lembrar que a 'poesia do estômago' é igualmente passível de ridículo pelo editor. Desconfie-se, por isso, do tom peremptório da crítica feita nesta passagem: "Foi o romance que degenerou as raças /..../ Mal haja uma literatura que transtorna fundamentalmente a digestão e o sono, êstes dois poderosos esteios da saúde, da graça da formosura, e de tudo que é poesia e gôzo neste mundo!" (p. 89).

Não esqueçamos que esse S. da Silva da "Cabeça" está a criticar exatamente aquilo que fora no "Coração", onde sequer olheiras roxas deixaram de ser pintadas fingidmente. Tamanho é o vínculo que aí pode ser feito com os romances franceses, que o próprio editor ficcional, antecipando-se à relação que certamente o leitor fará, vê-se impelido a declarar, em um "Entre-parêntesis" ao leitor:

> Há de muita gente pensar que Silvestre da Silva, nesta parte de suas memórias, anda apegado às muletas literárias dos regeneradores das mulheres degeneradas. Argüição injusta! A *Margarida Gauthier* é muito mais nova que a Marcolina; e reparem, além disso, que o processo da reabilitação moral desta mulher é muito diverso do da outra, se é que há

> aqui processo de reabilitação. /..../
>
> Como quer que seja, aqui não há *damas de camélias*, nem Armandos. Silvestre não quer que o romanceiem nem o dramatizem /..../. (pp. 75-76).

Desconfie-se também do trecho acima sobretudo porque, como vimos, ele indica uma contradição do editor quanto à interferência no texto do amigo.

Neste ponto, uma questão fundamental deve ser assinalada: o caminho seguido por S. da Silva é o oposto do apresentado nos romances franceses e, aí se tem um aspecto humorístico, advindo do caráter parodístico de *CCE* aos romances românticos, uma vez que nestes:

> Se alguma vez o romancista nos dá, no primeiro capítulo, uma menina bem fornida de carnes, e rosada e espanejada como as belas dos campos, é contar que, no terceiro capítulo, aí a temos prostrada numa otomana, com olheiras a revelar o cavado do rosto, com a cintura a desarticular-se dos seus engonços, com as mãos translúcidas de magreza, os braços em osso nu e os olhos apagados nas órbitas, orvalhadas de lágrimas. (p. 89).

Contrariamente, o S. da Silva que gastava horas para produzir uma aparência fatalista e degenerada acaba por formar "com o peito e o abdôme um arco" (p. 159). Mas, ao final, a caquexia o afasta, de alguma forma, malgrado seu desejo, do Silvestre materialista. Seu mal é, ao fim, tanto do corpo quanto do espírito (p. 168), incluindo o "Coração", a "Cabeça" e o "Estômago", havendo, assim, um impasse para o corpo e para a literatura.

Note-se, ademais, o aspecto naturalista desta página que, aliás, ao que nos parece, representa a visão científica oitocentista sem que haja ironia. Ao se apontar a vida como um fenômeno cíclico interdependente, mostra-se que a doença de S. da Silva não adviria propriamente do "Estômago", mas do "Coração", da influência perniciosa do romance, fato que já a "Cabeça" indica naquela mesma passagem acerca da literatura francesa, a qual, aliás, antecipa com exatidão o fim do protagonista. Lê-se, em certa altura:

> Estas mulheres desassisadas, que se imolam aos caprichos duma literatura, por não terem coisa séria em que empreguem a imensa energia do seu espírito, quando tornam em si, e se correm da sua inépcia, tarde vem o arrependimento, que, nos melhores anos, deram cabos das melhores fôrças. Obrigadas a viverem nos limites da razão, casam-se, e curam de reconstruir o edifício desconjuntado da saúde, comendo e bebendo e dormindo regularmente; mas as molas digestivas já têm então perdido as suas fôrças; os glóbulos cruóricos do sangue não se retingem jamais; as pulsações batem frouxas; o ar filtra ao pulmão por canais obstruídos; e não há contrapor à segunda natureza, formada por molestos artifícios, cuidados medicinais, que vinguem a antiga compleição deteriorada. Que frutos quereis que desentranhem estas árvores mimosas fenecidas ao ardor do sol, que lhes cai a prumo em plena vida. (p. 90).

O aspecto naturalista é recorrente na obra de Camilo, ora de forma irônica e subjetiva, ora de forma objetiva. Diferentemente da objetividade que cremos haver no trecho acima, depara-se com um humor satírico nessa mesma "Cabeça", advindo da junção entre um vocabulário típico da ciência e outro dos romances sentimentais:

> Entendem cordatos fisiologistas que o amor, em certos casos, é uma depravação do nervo ótico. A imagem objetiva que fere o órgão visual no estado patológico, adquire atributos fictícios. A alma recebe a impressão quimérica tal como o sensório lha transmite, e com ela se identifica a ponto de revesti-la de qualidade e excelências que a mais esmerada natureza denega às suas criaturas diletas. Os *certos casos* em que acima se modifica a generalidade da definição, vêm a ser aquêles em que o bom senso não pode atinar com o porquê dalgumas simpatias esquisitas, extravagantes, e estúpidas, que nos enchem de espanto, quando nos não fazem estourar de inveja.

O Silvestre da Silva representante de um Romantismo cheio de fórmulas faz-se plenamente real em um dos momentos máximos de seu idealismo romântico: "constipa-se e se recolhe com "uma catarral" (p. 13) após a oferta de um poema intitulado... "Ela!". O real começa a se

impor, mostrando-se até mesmo ao mais cego crente no amor idealizado: o protagonista. Por vezes, no entanto, o próprio Silvestre do "Coração" observa o desgaste da retórica romântica, como nestas suas palavras a um amigo: "/..../ Eu acho ridícula a tua posição, se, às primeiras palavras da francesa, tens de lhe dizer, numa língua que ela não entende, que não percebes a língua, que ela te fala. Vocês afinal acabam por se rirem francamente um do outro, e com o ridículo matam o amor" (p. 24). Mais adiante, Silvestre chega mesmo a dar uma espécie de receita romântica[3] ao amigo, a qual recupera situações conhecidas na literatura romântica:

> /..../ Procura um encontro nas trevas, de modo que a tua inteligência de línguas fique também em trevas, dando-lhe tu em compensação as mais significativas provas da tua sensibilidade, sem alardo de espírito. Às frases, responde suspirando. O *je vous aime* virá sempre a propósito. Aprende a conjugar bem o verbo *aimer*.
>
> –Êsse já eu sei.
> –Já? *Eu amo*?
> –*J' aime*.
> –*Eu amarei?*
> –*J' aimerai.*
> –Bem. *Je t' aimerai pour la vie, pour toujours, éternellement*. Entendes?
> –Perfeitamente.
> –O mais que pudesses dizer seria um pleonasmo. (pp. 24-25).

Mesmo nesta complexa fase do "Coração", não deixa de estar presente algum traço realista-naturalista de Camilo, que será mais acentuado em um estágio posterior de sua obra. Assim, uma vez mais ludibriado pelo coração, confessa S. da Silva ao leitor, causando comicidade (sem que, no entanto, deixemos de ver também um certo caráter trágico no personagem): "Riram todos, e eu pus a mão no lado esquerdo, a rebater o coração que partia as costelas, e rasgava as membranas /..../"(p. 29)[4].

Se o S. da Silva passado é representante daquele ultra-romantismo, o Silvestre que memora os acontecimentos se finca no Realismo, apegando-se ao factual e ridicularizando a própria morbidez. Com efeito, a desordem física e anímica de S. da Silva acaba por servir também como um receituário da literatura ultra-romântica:

> Nestas minhas confissões hei de ser modesto, e verdadeiro, como Santo Agostinho e J. J. Rousseau /..../.
>
> Na minha qualidade de cético, entendi que a desordem dos cabelos devia ser a imagem da minha alma. Comecei, pois, por dar à cabeça um ar fatal /..../ Um médico da minha íntima amizade receitou-me uma essência roxa com a qual eu devia pintar o que vulgarmente se diz "olheiras". /..../ O artístico amor com que eu fazia isto, deu em resultado uma tal perfeição no colorido, que até o próprio médico chegou a persuadir-se, de longe, que o pisado dos meus olhos era natural, e eu mesmo também me parece que cheguei à persuasão do médico.
>
> Fiz, pois, de mim uma cara entre o sentimental de Antony e o trágico de Fausto. (p. 32).

Assim como o real interfere no mundo criado por Silvestre da Silva, o oposto também ocorre, como no exemplo acima, ratificando a epígrafe do "Coração": a interseção entre o real e a ficção.

Minando um dos pontos altos do idealismo romântico, S. da Silva traça um quadro em que a natureza não se lhe mostra de forma alguma como solidária.[5] Buscando o refúgio no aspecto natural, S. da Silva, um *gauche* por instinto, mostra-se tão inadaptado quanto em suas relações sociais de conquista amorosa. Note-se, no trecho abaixo, que sequer o elemento providencial deixa de ser lembrado. Além disso, atente-se para a evocação significativa da obra garrettiana,onde também se anseia pelo encontro com uma das raízes histórico-culturais de Portugal – Santarém:

> Êste insulto [os versos de escárnio que recebera por outro engano do coração] foi providencial. /..../ Saí de Lisboa, no mais agreste do inverno, e

> fui para Santarém, onde vi o Santo milagre, largamente contado no livro das viagens do adorável poeta da Joaninha do Vale. /..../ Eu queria chorar sòzinho em algum recanto daquelas frondosas encostas, e dessedentar-me da sêde de amor, dando o coração às maravilhas da terra e do céu. /..../ Neste pressuposto, fui dar o primeiro lance de olhos amoroso à natureza. /..../ Apenas asomei ao alto, fiquei comovido das blandícias da natureza, que fez favor de me tirar o chapeú da cabeça, e mo enviou para além-Tejo nas asas dum furacão. Retrocedi vexado da grosseria, e sentei-me a recomendar à natureza de Santarém e ao diabo os filósofos encomiastas do campo. Rompeu-se uma nuvem, e eu abri o guarda-chuva contra a bátega do vento; uma refrega contrária apanhou-me por dentro em cheio, e converteu-mo em roca. /..../. (pp. 52-53).

A função principal do texto, como aponta o editor no preâmbulo e principalmente em suas palavras finais, é dar um exemplo aos leitores – não pelo que deve ser feito, mas pelo que deve ser evitado, visto que o protagonista não se classifica como um herói. Sua marca é, portanto, a negativa. Assim, o "exemplo" indica que não se deve imitar S. da Silva. Por isso a evocação do moralista Duclos se torna passível de um sorriso discreto, sobretudo porque a constante desarmonia do protagonista com o meio, nas diversas fases de sua vida, acaba por torná-lo um personagem também tocado por aspectos trágicos:

> Silvestre acompanhou-me aos banhos de Póvoa, e já vinha com todos os sintomas de caquexia, resultante da imobilidade, e cansaço das molas digestivas. Retirou-se para a província, logo que os primeiros banhos, e as primeiras perdas ao jôgo lhe molestaram o corpo e o espírito. De lá me escreveu, contando os progressos da doença, e prognosticando o seu próximo fim. Nesta carta prometia o meu amigo legar-me os seus papéis, com plena autorização de divulgá-los, se eu visse que podiam ser de proveito para a iniciação da mocidade. À maneira de Duclos, dizia êle: "J' ai vécu, je voudrais être utile à ceux qui ont à vivre." (p. 168).

A este respeito, vale ressaltar a *causa mortis* de S. da Silva – a caquexia –, a qual, no verbete do *Dicionário da língua portuguesa*, de Aurélio B. H. Ferreira, é definida do seguinte modo: "Estado de desnutrição profunda, produzido por diversas causas; enfraquecimento geral."

O tom humorístico advém do fato de que o "cansaço das molas digestivas" e a conseqüente caquexia se manifestam na fase do "Estômago". Isso indica que esta fase de Silvestre não é o ápice de sua trajetória, ou seja, não houve, de fato, progresso em sua vida, apenas "metamorfoses". Seu exemplo é, portanto, muito questionável, mas podemos compreendê-lo melhor, levando em conta a constante preocupação camiliana com a função moralizadora da ficção ou, como aponta Aníbal Pinto de Castro, também com sua função desmoralizadora[6] ou, ainda, ao menos, com uma moralidade que segue um caminho diverso do que seria esperável ao contexto romântico[7].

Em *CCE*, poder-se-ia crer na existência de certa "virtude" associada aos momentos de inocência e idealismo (coração), por um lado, e de racionalidade (cabeça), por outro, principalmente por constituírem estes a maior parte da obra (72 e 43 páginas, respectivamente). Desse modo, o "estômago", definido como o caminho da felicidade (p. 157), a vitória da "brutalidade" (p. 159), deveria ser simplesmente preterido e compreendido como uma crítica a uma determinada conjuntura literária, como às vezes parece ocorrer: "Falei em assuntos literários com o meu antigo colega na imprensa. O homem ria-se de mim, e dizia:/ – Ainda estás nisso, pobre zote!? Esquece-te, brutaliza-te, faze-te estômago, se queres viver à imagem do Deus, que faz os homens neste tempo! (p. 159).

Assim, se exemplo há, é o de não sermos como S. da Silva em nenhuma fase, ou seja, de não sermos demasiadamente coração, nem cabeça, nem estômago. Parece, assim, não haver solução para o impasse. Também dessa negação final do 'exemplo' de vida do protagonista, em lugar da afirmação, advém o humor do texto e um certo aspecto tragicômico.

O erro de S. da Silva deve-se a seu caráter desmedido, uma vez que ele busca a linearidade de sua ações nos três momentos de vida e, por jamais a alcançar, passa de uma à outra, até chegar à síntese – a morte, único espaço em que deixa de haver excesso de sua parte.

A exemplaridade, assim, está não no que foi escrito – o S. da Silva em suas três fases –, mas no

que foi insinuado – seu caráter desmesurado a ser evitado. Desse modo, o exemplo que ele deixa "à ceux qui ont à vivre" é, ironicamente, o escrito à beira de um vazio – o de sua morte. Por isso as derradeiras palavras do editor são lúcidas e impiedosas ao mesmo tempo, como a ratificarem que para o redundante e desmedido S. da Silva apenas a síntese é a solução. Não encontrada literariamente em uma 'quarta fase', ela o é com seu silêncio. Prefira-se, pois, esse silenciamento, a ter de produzir uma literatura "silvestre", seja ela do "Coração", da "Cabeça" ou do "Estômago" – eis aí uma moralidade depreensível da posição do editor. Ou ainda: retire-se desse mesmo silêncio metamórfico – a página que S. da Silva não é capaz de escrever – matéria para uma literatura libertária formal e tematicamente, sim, mas também e sobretudo mais criticamente comedida e consciente de seu papel social, inclusive moralizador. Aí está, parece-nos, a "moralidade" que se pode inferir a partir de *Coração, cabeça e estômago*.

Escrevendo e desdizendo o que está escrito, Camilo, com *Coração, cabeça e estômago*, fornece, de algum modo, um grande receituário de como fazer literatura na época do Romantismo.

O que se combate no romance e, portanto, pode servir de exemplaridade é principalmente o Romantismo exacerbado, o que é feito sobretudo na primeira parte do livro. Por outro lado, não se pode deixar de notar um combate que também é feito ao exagero naturalista – não é por outra razão que o título é tão pertinente. Faz-se, no livro, um exame detalhado dos 'males' através da visão microscópica do coração, da cabeça e do estômago sociais e literários. Todos se mostram igualmente maus quando desmedidos, seja o órgão vinculado ao Romantismo (o coração), seja o da fase intermédia, ou aquele ligado ao Realismo/Naturalismo (o estômago, mas também a cabeça).

Cada órgão tem seus males. Assim, a digestão ou a síntese das sínteses advém do confronto entre a exacerbação do processo de vida de Silvestre da Silva e do vazio de sua morte – a obra heteróclita que fala do Romantismo, com processos dele específicos, mas sem deixar de criticá-los, quando exagerados e que, ao mesmo tempo, fala do Realismo e critica seus exageros. O excesso que culmina com o vazio é representante do desgaste literário, seja ele romântico, seja ele realista.

Coração, cabeça e estômago é, assim, uma conjunção de obra literária e de ensaio crítico que analisa, sobretudo, a artificialidade da literatura transposta, independente da escola a que pertença, por meio de uma verve irônica. Eis aí, portanto, ao que nos parece, mais um exemplo de romance heterodoxo do Romantismo camiliano e do português.

Bibliografia

BERARDINELLI, Cleonice. "Pela Mão do Narrador". *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos* (24-29 jun. de 1991). Coimbra, 1994, pp. 223-236.

_ _ _ _ _ _. "Garrett e Camilo – Românticos Heterodoxos?" *Convergência*. Rio de Janeiro, 1: 63-78, jul. –dez. 1976.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Coração, cabeça e estômago*. Nota preliminar de Jacinto P. Coelho. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1961.

_ _ _ _ _ _. *Vinte horas de liteira*. 3. ed. Lisboa: Ulmeiro, 1997.

_ _ _ _ _ _ _. *Duas horas de leitura*. Nota e fixação de texto por Maria I. R. Rodrigues. 8. ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1967.

_ _ _ _ _ _. *Amor de perdição*. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d.

_ _ _ _ _ _. *A queda dum anjo*. Guanabara (Rio de Janeiro): Cultural, s. d.

CASTRO, Aníbal Pinto de. *Narrador, tempo e leitor na novela camiliana*. Vila Nova de Famalicão: Casa de Camilo, 1976. pp. 13-66.

COELHO, Jacinto do Prado. "A Novela Humorística". In:_ _ _. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. Coimbra: s. ed., 1946.

QUESADO, José Clécio B. *Garrett, Camilo e Eça entre Sancho e Quixote*. Rio de Janeiro: UFRJ,

Faculdade de Letras, 1988.

REIS, Carlos. "Narrativa e Metanarrativa: Camilo e a Poética do Romance". *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos* (24-29 jun. de 1991). Coimbra, 1994. pp. 105-118.

SENA, Jorge de. "O Romantismo". In:_ _ _. *Estudos de literatura portuguesa I*. Lisboa: Edições 70: 1982. pp. 83-106.

Notas

1. Doravante *CCE*. Mantivemos a ortografia do texto.

2. "Coisas há hi, que passam sem ser cridas,/ E coisas cridas há sem ser passadas... Mas o melhor de tudo é crer em Cristo. (CAMÕES).

3. Que ecoa a célebre "receita" de Garrett, nas *Viagens na minha terra*.

4. Podemos nos perguntar até que ponto o narrador estaria sendo irônico ou até que ponto esta linguagem científica não seria adotada com naturalidade, sem intuito irônico, sobretudo porque já em *Amor de perdição* ela é encontrada: "O que é o coração dos dezoito anos, o coração sem remorsos, o espírito anelante de glórias, ao cabo da estagnação da vida?/ O coração é a víscera, ferida de paralisia, a primeira que falece sufocada pelas rebeliões da alma que se identifica à natureza, e a quer, e se devora na ânsia dela, e se estorce nas agonias da amputação, para os quais a saudade da ventura extinta é um cautério em brasa; e o amor, que leva ao abismo pelo caminho da sonhada felicidade, não é sequer um refrigério." (p. 194).

5. Isso é um endosso ao ideal literário de Camilo de evitar as descrições de paisagem ou de elementos naturais de forma idealizada. Veja-se a esse respeito o comentário irônico à descrição pormenorizada de um boi, feita por António Joaquim em *Vinte horas de liteira*: "É a descrição mais completa que tenho ouvido de um boi! /..../ Parece incrível que tu, assim conhecedor e entusiasta da parte plástica e escultural do boi, me não tenhas permitido que eu te contasse a importância do boi no Egipto." (p. 185). A reflexão é ainda mais objetiva em *Duas horas de leitura*: "A paisagem gosto dela nas litografias da *Ilustração* francesa. /..../ No quadro do *Estio*, de Durameau, acho encantadora a abóbada viridente das matas /..../ mas, se a tentação de ver a realidade me vence, vem o pó, e cega-me; vem o calor, e reduz-me a manteiga; *uma farpa de silva rasga-me o casaco* /..../ Oh! Como é deleitoso o estio! (Grifos nossos, pp. 124-125).

6. CASTRO (1994), P. 66. Daí a crítica que se encontra no livro acerca do romance francês. Cf.: REIS (1994), p. 106.

7. Nesse sentido, o desfecho de *A queda dum anjo* se assemelha ao de *CCE*: não há uma visão maniqueísta que oponha absolutamente os protagonistas em sua fase final em relação à inicial, ocorrendo, pois, não melhoria dos protagonistas, mas uma transformação natural: "/..../ Teodora vivia contente, esquecida, feliz!" (p. 184); "Averiguei quanto em mim coube o viver interno de Efigênia e do primo. Convinha-me descobrir amarguras lá dentro, para tirar delas o sintoma da expiação. Não descobri coisa alguma, que não fosse invejável." (p. 186).

A Lisboa Queirosiana

Rosane Gazolla Alves Feitosa[1]

Eça de Queiroz, construtor de seres imaginários habitando paisagens reais, executadas em obediências aos ditames do " realismo" , procura fazer coincidir o espaço físico-existencial com suas personagens, ou melhor, com o texto onde estas vivem. Como diz Álvaro Lins (1945, p.47): " A geografia dos romances de Eça de Queiroz revela-se tão sugestiva quanto a fisionomia e a psicologia das suas personagens."

A descrição queirosiana acumula elementos diegéticos dinamizadores da construção romanesca- os "objetos-personagens"-. Os mesmos provocam, aceleram, ajudam a caracterizar a personagem, a revelar a sua atitude mental, a criar uma atmosfera propícia para o desenrolar do conflito e são atuantes na organização da trama.

Esses "objetos-personagens", considerados como elementos da narrativa, são aqui considerados obras de arte, tais como - edificações, monumentos, praças, dentre outras. De acordo com José-Augusto França (1980), nelas buscaremos sua " estrutura profunda, para além da aparente". Além do objeto de arte/objeto-personagem, procuraremos "o involuntário para além do que voluntariamente lá pôs o autor. (...) é preciso procurar na sua presença, ou mesmo no que nele está presente, a informação que certamente acarreta. Mas, mais do que essa, que tem ainda pressuposto exterior, aquela que ele, objecto (de arte), é (...) binômio significante - significado considerado na sua totalidade de signo. (...) assim um edificio existe para além da sua utência sacra ou profana, através dos símbolos em que se realizada e cuja responsabilidade é também ultrapassada pelos signos formais em jogo".

Portanto, arte e história nos levam a entender os fatos da vida social de uma época ou nação, expressos em outra história que, em parte, delas depende, mesmo que inocentemente ignore tais fatos.

Um exemplo claro de tal proposta é verificar como o século XIX se esclarece um pouco mais com a leitura que podemos fazer da arte em que nele se produziu, ou pôde produzir-se.

É manifestação própria das preocupações de objetividade do romance realista a localização e caracterização geográfica do espaço ou cenário onde atuam as personagens, cujos movimentos nos vão proporcionando o desenrolar da ação, o seu "tempo" e o seu ritmo. Esse espaço, em que as personagens se deslocam, resultado de uma observação e de uma análise minuciosa, exerce influência sobre elas, à maneira do determinismo de Taine, adquirindo, na novelística do século XIX, um grande valor simbólico.

Daí sua importância como elemento catalizador, integralizador, já que, para provocar no leitor a sensação de autenticidade da sua ficção proposta pelo Realismo, Eça de Queiróz buscou, dentre outros procedimentos narrativos, a descrição dos espaços nos quais ocorre a diegese. O espaço físico não é meramente gratuito ou estético; ele motiva o diálogo, dinamiza a ação, liga-se à vida das personagens, estabelecendo uma correlação íntima com a movimentação, projetando-se, muitas vezes, no seu comportamento e estado de espírito.

A pormenorização de certos ambientes, como a descrição de deslocações das personagens através de Lisboa, permitiu situar e determinar locais capazes de constituirem um roteiro bastante preciso da geografia novelística queirosiana de Lisboa, tal como o passeio de Luísa e do Conselheiro Acácio em *O Primo Basílio* (v.1, p.1021-1025).

Dificilmente encontraremos tons de otimismo na descrição de cenas urbanas nos romances de seu período realista. A cidade de Lisboa irá refletir o sentimento que percorre a sua obra - o sentimento de decrepitude econômico-social da pátria e da degenerescência da raça, através do seu monóculo impiedosamente inquisitorial. Eça focaliza a raça portuguesa desse modo:

> "Que figuras! o andar desengonçado, o olhar mórbido e acarneirado, cores de pele de galinha, um derreamento de rins, o aspecto de humores linfáticos, a passeata triste de uma raça caquéctica em corredores de hospital: e depois um ar de vadiagem, de *ora aqui vou, sim senhor*, de madracice, olhando em redor com fadiga, o crânio exausto, e a unha comprida, para quebrar o cinza de cigarro, *à catita*. (Queiroz, 1979,v.2, p.1391)
>
> A recriação do espaço diegético que Eça faz da capital lisboeta é vivo reflexo do sentimento decadentista em relação ao país. A "obssessão da decadência nacional, dum progressivo e inelutável declínio de todo o País, complexo de morbos, reacções, profecias e desesperos que podíamos resumir na expressão de miséria portuguesa, atravessa todas as grandes obras literárias da segunda metade século XIX." (Medina, 1974, p.33). "Lisboa é Portugal - gritou o

outro - Fora de Lisboa não há nada. O país está em todo entre a Arcada e S. Bento!...(Queiroz, *Os Maias*, p. 170).

Eis aqui o espaço do Portugal queirosiano, do Portugal constitucionalista, regenerador do Século XIX: da "Arcada" (situada no Terreiro do Paço ou Praça do Comércio), sede do Governo durante a Monarquia até o Palácio de "São Bento", sede do Palarmento constitucionalista _ eis o resumo do Portugual contemporâneo de Eça de Queiroz.

Situado e definido em poucas palavras e também governado por poucos, esse Portugal monárquico-constitucionalista, tem sua vida sócio-político-econômica decidida por um pequeno grupo que freqüenta os bares e cafés do Chiado, o ambiente representativo da sociedade lisboeta da época: "O que um pequeno número de jornalistas, de políticos, de banqueiros, de mundanos decide no Chiado que Portugal seja - é o que Portugal é. (Queiroz, 1976, v.2, p.820).

Eça de Queiroz faz um comentário ácido acerca da política e da situação sócio-econômica de Portugal, já que, nas suas obras, a política, em todos os seus aspectos, e a literatura estão entrelaçadas. Portanto, ao percorrermos o nosso itinerário constitucionalista, estaremos resgatando o espaço-tempo ficcional e histórico de Portugal.

Iniciaremos o nosso percurso no local em que "esse século XIX português se gerou, num parto catastrófico - a Baixa Pombalina".(França, 1980, p.10)

Depois do terremoto de 1755, o plano geral de reconstrução (1758-1763) foi desenhado e dirigido por arquitetos portugueses, mas a intervenção do primeiro ministro Pombal foi decisiva. A cidade nova refletia a concepção que o estadista tinha do Estado. Verificamos a preocupação com a uniformidade arquitetônica: planta geométrica, retilínea, altura igual para todos os edifícios, ausência de qualquer sinal exterior que pudesse sugerir a nobreza do proprietário. Nenhuma porta diferente, proibição de jardineiras ou vasos nas janelas. As igrejas também foram obrigadas a alinhar-se pela altura dos demais prédios.

Na praça principal, reúnem-se as forças que para Pombal deviam formar o País: nos andares nobres, as secretarias de Estado; por baixo delas, a servi-lhes de suporte, as lojas do comércio - a **Arcada** -. Do antigo paço real não ficou vestígio. O próprio nome do lugar, Terreiro do Paço, foi corrigido para Praça do Comércio. A mudança das palavras não teve poder contra a força do hábito e a denominação de nome - de "Real" para "Comércio", "é o fato cultural e político, mais importante do pombalismo". (França, 1980, p.11) Ao rei e à corte sobrepõe uma nova classe privilegiada que faz o comércio necessário ao País "em reforma".

Pombal mandou erigir, no centro da Praça do Comércio, a estátua do rei D. José I, cujo cavalo avança esmagando víboras, as "víboras da reação". A existência da estátua, que manifesta uma relação política que ignora a corte dos nobres é do "comércio", da burguesia. Em resumo, a "arquitetura" de Pombal, a Baixa "Pombalina", como ficou conhecida através dos romances de Eça de Queiroz, especialmente em *O Primo Basílio*, revela a fragilidade ideológica deste documento. "Esta foi logo contrariada nos seus valores emblemáticos com o regresso de um regime que, em certos aspectos, restaurava os privilégios nos quais a monarquia pré-Pombal se apoiava" (França, 1980, p.11).

Para Eça, a Baixa é sinônimo de degradação, de conservadorismo, de reduto da pequena burguesia constitucionalista. É o ambiente, o cenário, por excelência, do espaço físico de *O Primo Basílio*, tão sarcasticamente criticado, representando o descrédito do regime constitucionalista, católico e monárquico,

"*O Primo Basílio* apresenta, sobretudo, um pequeno quadro doméstico, extemamente familiar a quem conhece bem a burguesia de Lisboa: a senhora sentimental, mal educada, (...) arrasada de romance, lírica, sobreexercida no temperamento pelo ociosidade e pelo mesmo fim do casamento peninsular, que é ordinariamente a luxúria, nervosa pela falta de exercício e disciplina moral,etc, etc. - enfim, a burguesinha da Baixa." (Queiroz, v.3, p.517)

Pelas referências que faz à Rua do Ouro, Passeio Público, Rossio, Teatro D. Maria II, Rua da Madalena, Rua Nova do Carmo, Arco da Bandeira, Praça da Alegria, Aterro, Arcada dentre outras, verificadas no passeio do Conselheiro Acácio e de Luísa. (Queiroz, v.1, p.1021-1025), temos uma radiografia física, social e econômica da Baixa Pombalina, com descrições que tipificam os comportamentos dissolutos e os vícios do Constitucionalismo monárquico, paradigma da "miséria portuguesa".

No Rossio, praça situada no centro da Baixa Pombalina, em Lisboa, um dos espaços diegéticos recorrentes na ficção queirosiana, ergue-se uma coluna coríntia com a figura de D. Pedro IV, uma estátua pedestre, simbolizando mais as virtudes cívicas do rei do que suas virtudes guerreiras. Este monumento foi erguido em 1870, no momento áureo do Cenáculo, da Geração de 70, de *As Farpas* de Eça de Queiroz e de Ramalho Ortigão. No cume da coluna, encontra-se D. Pedro IV, de uniforme de general com o manto, insígnia de realeza e a cabeça coroada de louros. Na mão direita segura a Carta Constitucional, enquanto a mão esquerda encontra-se apoiada na espada. Na base da estrutura piramidal, em pedra de lioz, estão sentadas, nos ângulos, quatro figuras: Prudência, Justiça, Fortaleza e Moderação, valores que, bem

analisados, expressavam exemplarmente a mundividência do constitucionalismo conservador, que acabou por hegemonizar o liberalismo português. A estátua, com a postura de D. Pedro, pretendia ser um símbolo de união nacional e de recalcamento da memória da guerra civil. Este monumento carrega profundas conotações ideológicas que possibilitam ao leitor perceber as idéias das personagens, a ironia do narrador, funcionando como um elementos significativo na diegese.

A data de inauguração de monumento a D. Pedro IV é altamente conotativa em relação aos integrantes da Geração de 70 que eram contra o constitucionalismo, ao qual atribuíam a decadência em todos os setores da vida sócio-econômico-política da realidade portuguesa. Outro fator que se leva em conta é a estátua de D. Pedro IV, símbolo do constitucionalismo e, por conseguinte, o alvo preferido das farpas de Eça de Queiroz, situar-se num dos espaços mais citados ao longo da obra queirosiana.

> "Vossa Majestade está no alto de uma coluna, esguia, polida e branca como uma vela de estearina, e mostra, equilibrando-se sobre uma bola de bronze, um papel, a Carta - ao clube do Arco do Bandeira. É a quem Vossa Majestade a mostra. O clube do Arco do Bandeira pela sua atitude, modesta e digna, parece não dar por tal. Vossa Majestade está com a espada na bainha. Vossa Majestade passa à posteridade com um rolo de papel na mão - como um tabelião ou um vale. Nada que lembre o soldado. É uma estátua - doméstica" (Queiroz, v.3, p.1246).

É de *O Primo Basílio* esta descrição realista enfatizando a decadência do povo português, o sistema de governo _ o constitucionalismo. Podemos concretizá-la pelo conjunto: Rossio, logradouro central da capital de Lisboa e a estátua de D. Pedro IV, símbolo de um constitucionalismo falhado, ambos situados na Baixa Pombalina.

"No Rossio, sob as árvores, passeava-se; pelo brancos, gente imóvel parecia dormitar; aqui e além pontas de cigarro reluziam; sujeitos passavam, com o chapéu na mão, abanando-se o colete desabotoado; a cada canto se apregoava água fresca do Arsenal; em torno do largo, carruagens descobertas rodavam vagarosamente. O céu abafava - e a noite escura, a coluna da estátua de D. Pedro tinha o tom baço e pálido de uma vela de estearina colossal e apagada" (v.1, p.927).

As obras de Eça de Queiroz da década de 70 serão a denúncia de um país em crise de valores, de instituições, além da própria crise econômico-política. Por meio dos objetos-personagens/obras de arte, pudemos captar o sentido de miséria portuguesa em fatores que julgamos ser suas coordenadas essenciais: a degenerescência da raça, a mediocridade do poder político, a generalização da apatia e/ou do pessimismo nacionais.

Bibliografia consultada

A . C. Matos, *Imagens do Portugal queirosiano,* Lisboa, INCM, 1987.

Álvaro Lins, A h*istória literária de Eça de Queiroz,* 2.ed., Porto Alegre, Globo, 1945.

Aniceta de Mendonça, Da descrição aos objetos-personagens nos romances de Eça de Queiroz, Separata de *Revista de Letras*, Assis, n. 14,1972.

António M. B. Machado Pires, *A idéia da decadência na Geração de 70,* Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1980.

DICIONÁRIO DE EÇA DE QUEIROZ, Org. e coord. A. Campos Matos, Lisboa, Caminho, 1983.

_____ , *Obras de Eça de Queiroz,* Porto, Lello & Irmão, 1979. v.1.

_____ *, Os Maias,* Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

Isabel Pires de Lima, *As máscaras do desengano,* Lisboa, Caminho, 1987.

João Medina, *Eça de Queiroz e a geração de setenta,* Lisboa,Moraes, 1980.

_____, *Eça político,* Lisboa, Seara Nova, 1974.

Joel Serrão, *Da "Regeneração" à República,* Lisboa, Horizonte, 1990.

José-Augusto França, Perspectiva artística da história do século XIX português. *Análise Social*, Lisboa, n. 61-61, p.9-27,1980.

Notas

1. Departamento de Literatura- Faculdade de Ciências e Letras- UNESP-19800-000-Assis-SP.

A literatura de interpelação em Portugal:
da formação do Romantismo ao fim de oitocentos

Annie Gisele Fernandes
Doutoranda em Letras / USP
Bolsista FAPESP

A alma de uma época está em todos
os seus poetas e filósofos e em nenhum.
Fernando Pessoa

Ao considerarmos o século XIX em Portugal, não podemos ignorar que esse período caracteriza-se por duas idéias-chaves que nortearam as sucessivas gerações da *intelligentsia* portuguesa: por um lado, a generalizada constatação da decadência Pátria, evidente sobretudo pela dicotomia entre seu presente e seu passado, e o projeto de *regeneração* nacional, cujo intuito seria operar uma evolução sócio-econômico-cultural que diminuísse a discrepância entre o Portugal arcaico, agrário, absolutista e a Europa cientifica, industrializada, liberal.

Entretanto, desde a evidenciação da fragilidade do poder real quando da invasão francesa em 1807; desde a perda da colônia brasileira com a independência desta em 1822; desde a constatação do domínio político estrangeiro em Portugal e do seu atraso sócio-económico-industrial e cultural frente às nações européias desenvolvidas, Portugal via as constantes tentativas de *regenerar* o país naufragarem. Desse modo, as várias gerações que se sucederam ao longo do século XIX em Portugal assistiram - e também reagiram de maneiras diferentes - à crescente agudização da crise que havia se instalado naquele país já há algum tempo.

O Romantismo, enquanto manifestação cultural de um processo ideológico, sócio-político liberal, compartilhou do projeto do liberalismo de reconstruir a Nação, renovando a sociedade e as instituições, e nacionalizar a cultura e foi orientado pela preocupação de estabelecer a identidade nacional. Assim, a gênese da "regeneração literária" deu-se durante os dois exílios dos liberais - sucedidos em 1823 e de 1828 a 1830 devido a reação das forças apostólico-absolutistas -, que possibilitou o contato daqueles liberais com a transformação e modernização social e intelectual que ocorria na Europa. As experiências do degredo levaram, portanto, ainda que lentamente, à abertura da literatura portuguesa à novos temas, à novas áreas de interesse e as primeiras obras do exilado liberal Almeida Garrett evidenciam isso, além de representar a própria revolução através de uma literatura de responsabilidade social.

Era tendo em vista esse tipo de literatura "engajada" que Garrett havia composto, em 1821, *Catão*, que retratou a conjuntura política portuguesa, e compôs, em 1824-1825, *Camões* e, em 1826, *D. Branca ou a Conquista do Algarve*, que desenvolveram um programa nacionalista dedicando especial atenção ao passado nacional, bem como anunciaram - especialmente o último - o debruçar-se sobre os costumes, a linguagem, as fábulas e crenças populares legitimamente portuguesas. E, o que mais se destaca, do ponto de vista da origem de uma nova e íntima relação entre a consciência e missão da literatura e a realidade pátria, é que *Camões*, construído num diálogo intertextual com *Os Lusíadas* e com a lenda camoniana - elementos extremamente significativos na História nacional - e escrito por Garrett num momento de crise nacional e pessoal, marca o início do processo de interpelação de Portugal, do processo de conhecimento de si próprio e de sua pátria - de uma Pátria de que se é cônscio do desajuste entre *o que é* e *o que deve ser*. Portanto, podemos observar que Garrett atribuía ao programa nacionalista do Romantismo a mesma missão da Revolução de 1820: a de intervenção reformadora, ou, numa palavra de uso corrente no Portugal do século XIX, a de *regeneração* e principiava o processo de interpelação constante do Portugal coetâneo a fim de definir - segundo a *intelligentsia* lusitana - *quem somos* e *o que somos* enquanto nação.

No *Portugal na balança da Europa*, única obra de teoria política no cenário romântico, Almeida Garrett analisa o Portugal coetâneo, partindo, porém, do passado deste, e considera todo o contexto europeu em que aquele país se inseria - portanto a observação da situação de Portugal e de "Portugal na balança da Europa" - também em crise naquele momento. Isso ele fazia, para "pôr bem presente na memória dos Portugueses as causas e os efeitos de nossos erros e desgraças, para que no futuro se emendem uns, e se evitem as outras"[1]. Com essa obra, Garrett inicia a atitude de intervenção das letras na vida política portuguesa, a sobreposição entre política e literatura, que será levada adiante pela Geração de 70, criticando determinadas posturas e apresentando propostas para o encaminhamento de Portugal para a Liberdade, para a "vitória da civilização sobre os abusos góticos - do povo sobre a oligarquia"[2].

Nos dois momentos de estabelecimento e definição do Romantismo português - o exílio de 1823 e o de

1828-1830 - sublinhamos que Garrett, combatendo a reação miguelista e os "abusos góticos" - estilo que o autor associou por várias vezes à repressão oligárquica miguelista e que deve ser compreendido em toda a sua dimensão política, ideológica, cultural e clerical -; imputando o dever cívico, bem como importante ação pedagógica, à literatura, e, assim, salientando a missão civilizatória da Revolução Liberal e Romântica, atribuiu àquele movimento literário a responsabilidade de (re)organização das estruturas sociais daquele País e explicitou a íntima ligação entre o primeiro Romantismo e a criação do novo Portugal.

Entretanto, esse processo de regeneração, de interpelação e de intervenção no Portugal coevo esteve acompanhado de uma visão negativa acerca da atualidade e do destino pátrio. Em 1835, Herculano compreendia já que o caos ideológico pairava sobre Portugal e que "nos [tiraríamos dele] talvez muito depois de outras nações". Em 1836-1837, com a publicação de *A Voz do Profeta*, o autor atacava a revolução *setembrista* que havia espoliado a Carta do poder e restabelecido a Constituição de 1822. Para esse liberal cartista, o radicalismo do *setembrismo* não correspondia à Liberdade que ele ansiava; ao contrário, simbolizava a desordem e a dissolução moral da nação portuguesa, a ponto de ele referir-se àqueles revolucionários como a "ralé popular, chamada as fezes da sociedade [...], vil e malvada"[3].

Durante a década de 1840, Garrett fez publicar três obras que, além de interrogar a fundo a realidade nacional, a sociedade e as instituições decorrentes da instalação da burguesia no Poder, visavam constituir-se como recursos contra os esquemas políticos e ideológicos que atravancavam o desenvolvimento da nação e contra aqueles que não haviam conseguido *regenerá*-la. Esse questionamento sobre a capacidade governativa dos liberais e a crítica à postura assumida por eles: de propagadores da Liberdade a barões materialistas, que, ávidos pelo poder, pelos bens nacionais, se deixaram perverter e corromper pelos jogos políticos estão nas *Viagens na minha terra*. Já n'*O Arco de Sant'Ana*, Garrett visou combater a reação religiosa que se erguia apoiada na oligarquia ditatorial de Costa Cabral e imputou ao estilo gótico bem como à literatura romântica - os "romances" e "versos" de Chateaubriand, Walter Scott, Lamartine e Schiller - a responsabilidade por esse movimento reacionário que prendia Portugal ao feudalismo medieval e "atrasa[va] a civilização". E, por fim, em *Frei Luís de Souza*, o autor procurou demonstrar através da destruição do presente de D. Madalena, Maria e Manuel de Souza devido ao regresso de D. João de Portugal o peso ameaçador que o passado tem sobre o presente. Dessa forma, nessa obra Almeida Garrett repudiou o sonho de regeneração messiânica que sempre alimentou a imaginação portuguesa e deixou aos seus contemporâneos e a Nação inteira uma lição: se a sociedade atual ainda não sabia o que era, o novo Portugal deveria sustentar-se em estruturas próprias, não se erguer sobre a catastrófica emersão do Passado no Presente.

Essa desilusão, esse pessimismo em relação a Portugal atingiu proporções ainda maiores com a Geração de 70, que, testemunha da inoperância e contradições das instituições e da organização política dessa época, fez uma crítica feroz a todos os setores da vida portuguesa da última quadra de oitocentos, cujas estruturas econômicas, sociais, filosóficas, literárias estavam num estado deplorável. À elite política e intelectual que formava aquela geração cabia alterar esse estado de coisas.

Talvez uma das reações mais duras à situação de Portugal tenha sido a de Antero de Quental, pois, segundo ele, a única maneira possível de transformar a realidade decadente de Portugal em realidade econômica e social tal qual existia na Europa, seria a união com a Espanha, a formação de uma federação ibérica. Ao formular essa proposta, o citado autor deixou claro que, se a medíocre realidade portuguesa somente poderia ser alterada através da união com a nação espanhola, Portugal deveria sujeitar-se a isso; anulando-se enquanto nação autônoma, mas garantindo melhor perspectiva de vida aos portugueses. Nesse sentido, Antero de Quental considerou que para a nação portuguesa integrar-se na Europa moderna seria necessário suprimir aquilo que era característico de Portugal e que, por isso, o diferenciava de toda a Europa. Assim, se num momento anterior a esse Almeida Garrett e Alexandre Herculano viram no patriotismo e no que era tipicamente português os elementos imprescindíveis para o sucesso daquela nação, Antero, ao contrário, reputou esses mesmos elementos como os que contribuíam para a manutenção da situação marginal de Portugal.

Da mesma forma que o autor que vimos tratando, Oliveira Martins também teve, como nos mostra a *História de Portugal* (1879), uma atitude implacável para com o seu país, uma vez que o considerava uma nação que, desde o desastre de Alcácer-Quibir, deixou de existir por si mesma - enquanto realidade autônoma - e se tornou fruto das necessidades políticas européias e submissa à proteção inglesa. Segundo ele, para o citado país atingir o desenvolvimento europeu era necessário, antes de mais, que fizesse progredir sua tecnologia e sua indústria, para, depois, conseguir elaborar a *idéiidéia coletiva* que levaria Portugal ao caminho correto, que seria capaz de colocá-lo em consonância - material e espiritual - com a Europa desenvolvida. Percebemos nessa perspectiva martiniana que, para Portugal alcançar o progresso que permeava as nações européias, seria preciso alterar as condições materias do país para, em seguida, transformá-lo espiritualmente.

É na mesma *História de Portugal* que Oliveira Martins relança em bases modernas o mito sebastianista, apresentando-o como a "íntima psicologia coletiva", como uma "manifestação do génio natural íntimo da raça". O reconhecimento dessas características no Sebastianismo evidencia a superioridade de Oliveira

Martins no tratamento do tema, pois ele foi o primeiro historiador a "assumi[r] globalmente e sem amputações todo o nosso passado"[4].

O sentimento generalizado de frustração e decadência que perpassou o Portugal do século XIX e que esteve patente na postura implacável da *intelligentsia* portuguesa fundamentou-se na constatação de que o Portugal de Oitocentos sequer parecia com aquele país que em Quinhentos havia conquistado mares e continentes; ao contrário, era um país extremamente frágil e inferiorizado com relação à Europa desenvolvida, um país que não conseguia reverter o quadro de decadência em que se encontrava desde o início do século e um país cuja geração de intelectuais e políticos também havia fracassado nas várias tentativas de reerguê-lo. A esse sentimento de decadência somou-se, ainda, o choque que o *Ultimatum* (1890) causou, pondo fim ao sonho de restabelecer Portugal através da criação de um novo império colonial na África, com a união de Angola e Moçambique através da conquista das terras que as separavam.

Desse modo, vemos em fins do século XIX a reação extremamente pessimista de António Nobre, que fundamentou-se na frustração de ver seu abatido país rural ser prostrado pelas potências do capitalismo industrial e, principalmente, na decepção em ser português e em nascer num país que, apesar de ter sido grande, encontrava-se em ruína. Na sua obra, esse sentimento de falência pátria identifica-se com a decepção, o abatimento, a perda de esperança do sujeito poético, que - ironica e narcisicamente - retrata na sua frustração, no malogro de seus sonhos, o destino da nação portuguesa e de seu povo. E, diante dessa prostração individual e coletiva, o poeta refugiou-se no passado feliz de sua infância e no Portugal agrário, patriarcal, repleto de elementos do povo, bem como das suas tradições e superstições, da sua linguagem e do pitoresco das aldeias portuguesas, numa tentativa de solucionar seus males pessoais - e, de certo modo, esquecer-se dos sociais.

A decepção com a pátria e a "inconsciência pacificante"[5] que o poeta busca no povo humilde de seu país vai dar lugar, no poema "O Desejado", à proposição de uma saída para aquela situação[6]. Nesse peça, António Nobre ressalta - como ja o fizera no *Só* - a grandiosidade do Portugal de outrora e o seu declínio no presente, mas anuncia que um futuro glorioso está a espera de Lisboa, sendo que esse ressurgir de Portugal associa-se ao retorno de D. Sebastião, o rei cujo destino era símbolo da pátria decaída, mas era também a representação de todos os sonhos e esperanças dos portugueses na possibilidade de redenção nacional. A revelação do destino de Anrique - o herói do poema - nos mostra, ainda, que confundindo-se com a sua trajetória está a história de D. Sebastião e do Portugal decaído e que esse mesmo Anrique é o anunciador da reabilitação nacional.

Assim, vemos que o processo de interpelação de Portugal e a busca da identidade pátria, do caráter nacional tem, em António Nobre, duas perspectivas: a da exaltação do Portugal aldeão, rural, do apego às tradições nacionais e à gente portuguesa - como postulou Almeida Garrett - e a do Sebastianismo, que o criador do Romantismo português recusou, mas que Oliveira Martins mostrou ser "uma prova póstuma da nacionalidade"[7] para os portugueses.

Notas

1. Cf. GARRETT, Almeida. *Portugal na balança da Europa (Do que tem sido e do que ora lhe convém ser na nova ordem de coisas do mundo civilizado)*. Lisboa. Livros Horizonte. [s.d.], p. 22.

2. Idem. *Ibidem*, p. 27.

3. Cf. HERCULANO, Alexandre. *A Voz do Profeta*. 1ª série. Lisboa. 1837, p. III. A citação anterior encontra-se em "Poesia-Imitação-Belo Unidade", in *Opúsculos*, IX, p. 24.

4. Cf. SARAIVA, António José. *A Tertúlia Ocidental*. Lisboa. Gradiva. 1990. Na "Defesa da História de Portugal contra os seus críticos" (in *História de Portugal*. Lisboa. Imprensa Nacional / Casa da Moeda. 1988), Oliveira Martins ressaltou que o Sebastianismo - cuja importância com que foi tratado naquela obra é criticada por Lobo d'Ávila e Rocha - é a "descoberta [...] mais importante de todo o livro, e o segredo íntimo da história de três séculos" (p. 211).

5. A expressão é de José Carlos Seabra Pereira (Cf. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. CER. Coimbra. 1975, p. 346).

6. De acordo com Joel Serrão, "[...] o sebastianismo português, considerado de um ponto de vista histórico, é o reverso de uma complexa experiência coletiva, cujo anverso é o sentimento da decadência nacional" (Cf. "O tédio de António Nobre e a génese de 'O Desejado'", in *Temas Oitocentistas.* Vol. II. Livros Horizonte. Lisboa. 1978, p. 197).

7. Cf. *História de Portugal*. Lisboa. Guimarães Editores. 1991, p. 286.

A paixão é «Rosa e Cicuta»:
Uma leitura de *A Terceira Rosa* de Manuel Alegre

Maria Saraiva de Jesus*
Universidade de Aveiro

Manuel Alegre apresenta em *A Terceira Rosa* a rememoração do primeiro amor, referida a todas as mulheres. Cláudia é uma e todas ao mesmo tempo, e o narrador, Xavier Furtado, diz procurá-la em todas as mulheres:

Andarei pelo mundo, dar-te-ei outros nomes. Passará muito tempo, continuo à tua espera, inventando o teu corpo noutros corpos, reinventando o teu rosto noutros rostos. Tu és todas, tu és nenhuma, tu és só uma. O teu nome é Pandora e eu sou aquele que te procura.[1]

Cláudia representa, assim, a primeira mulher, criada por Hefesto e Atena, com a ajuda de todos os outros deuses, por incumbência de Zeus, que com ela quis punir a raça humana, a quem Prometeu tinha dado o fogo divino[2]. Hesíodo conta que Zeus a envia a Epimeteu, o primeiro homem, que a toma por esposa, sem considerar a advertência de seu irmão Prometeu, que o aconselhara a nunca aceitar um presente de Zeus. Numa versão, Pandora, movida por uma intensa curiosidade, abre a tampa de um vaso que continha todos os males, que se espalharam sobre a humanidade, sem que a esperança, que estava no fundo, pudesse sair. Noutra versão, o vaso conteria tudo de bom e teria sido levado a Epimeteu por Pandora, como presente de núpcias, a mando de Zeus. De qualquer modo, Pandora deixa escapar os bens, que voltam para a morada dos deuses, ficando com a esperança no fundo do vaso.

Em qualquer dos casos, Pandora associa-se aos males da humanidade. O seu carácter é multímodo, tendo-lhe cada deus atribuído um dom positivo (a beleza, a graça, a capacidade de persuasão, etc.), mas dando-lhe Hermes a mentira e a astúcia.

Deste mito, Manuel Alegre actualiza o poder de desencadear terríveis males, a capacidade de sedução e a ideia de globalidade.

Diz o narrador: «O teu nome é Pandora, senhora do acaso. Podes chegar a qualquer momento, abrir o saco dos ventos, desencadear a tempestade, morrer comigo no mar imaginário do amor único» [p. 104]. Neste sentido, Pandora é também a Senhora das Tempestades, que dá título ao mais recente livro de poesia de Manuel Alegre (1998):

> Senhora das tempestades e dos mistérios originais
> quando tu chegas a terra treme do lado esquerdo
> trazes o terramoto a assombração as conjunções fatais
> e as vozes negras da noite Senhora do meu espanto e do meu medo[3].

Também o amor de Xavier e Cláudia é resultado de uma conjunção astral e Cláudia tem o poder de fazer a terra tremer: «Olá, disseste. E a terra começou a tremer» [p. 9].

A sedução é um atributo importante de Cláudia e está implícita na referência ao filme «Pandora», realizado em 1951 por Albert Lewin, tendo Ava Gardner e James Mason nos principais papéis. O narrador identifica Cláudia com Ava Gardner e identifica-se com James Mason: «Ora sou o corredor de automóveis, ora o toureiro. Pronto a morrer por ti, que és Ava Gardner [...] Mas agora sou James Mason» [p. 103].

A ideia de globalidade está implícita no sentimento de fraternidade que o narrador diz sentir no 1º de Maio a seguir ao 25 de Abril de 1974, estando Cláudia já morta. O narrador diz ver o rosto dela noutros rostos, como se ela representasse também toda a humanidade.

A morte de Cláudia entrelaça-se com referências políticas, em especial com a morte, em Espanha, de um general de quem Xavier diz gostar. Trata-se de uma alusão à morte do general Humberto Delgado, ocorrida a 13 de Maio de 1965.

As várias alusões e referências políticas fazem crer que a rosa referida no título e em várias partes do texto poderá funcionar também como emblema do Partido Socialista, sendo alguns elementos da sua ideologia objecto de reflexão crítica no texto, e encontrando-se o autor real referido num conjunto de figuras históricas da Resistência, na grande festa de fraternidade que foi o 1º de Maio: «[Xavier] Desfilou um pouco atrás de Mário Soares, Álvaro Cunhal, Salgado Zenha e outras figuras da Resistência. Não se viam os homens de Argel. Alguém estranhou e perguntou a Xavier: Os teus amigos Piteira e Alegre? Já deviam ter chegado» [p. 117].

É preciso observar, no entanto, que o motivo da rosa é muito anterior na escrita de Manuel Alegre. Já em *Praça da Canção*, de 1965, numa narrativa breve, de cariz autobiográfico, intitulada «Rosas vermelhas», o autor refere a importância que para si detém este símbolo: «Nasci em Maio, o mês das rosas, diz-se. Talvez por isso eu fiz da rosa a minha flor, um símbolo, uma espécie de bandeira de mim mesmo»[4]. No tom poético da narrativa, é à mãe que se associam as rosas vermelhas que ela coloca numa jarra do quarto do autor, todos os dias 12 de Maio, às dez e um quarto da manhã, data e hora em que Manuel Alegre nasceu. E este sinal de ternura, amor e solidariedade acompanha-o na prisão, no dia 12 de Maio de 1963, em que, da carta já aberta da mãe, que o carcereiro lhe leva, cai a pétala de uma rosa vermelha.

A ternura, o amor e a solidariedade são associados ao motivo da rosa, na maior parte das suas inúmeras ocorrências, ao longo da obra de Manuel Alegre. Em *Senhora das Tempestades,* no poema «A Palavra», a rosa representa algo misterioso e incognoscível, que simboliza tudo de bom que uma palavra pode conter:

> Apetece dizer uma palavra misteriosa
> apetece dizer uma palavra
> pode ser a incognoscível palavra rosa
> ou a terrível palavra abracadabra
> apetece dizer uma palavra lavra lavra.
> Pode ser a palavra pa
> pode ser a palavra pala
> pode ser
> pode ser apenas a palavra[5]

Para Maria António Ferreira Horster, o motivo da rosa em Manuel Alegre assinala a influência de Rainer Maria Rilke: «[...] a insistência na reflexão metapoética e, sob este particular, a frequente comparência do símbolo da rosa com o valor de "poema" ou "poesia" deslocam a lírica de Manuel Alegre para territórios muito notoriamente rilkianos»[6].

Na maior parte da obra de Manuel Alegre a rosa transporta o símbolo da perfeição, que lhe é assinalado no *Dictionnaire des Symboles* dirigido por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

Remarquable par sa beauté, sa forme et son parfum, la rose est la fleur symbolique la plus employée en Occident. Elle correspond dans l'ensemble à ce qu'est le lotus en Asie, l'un et l'autre étant très proches du symbole de la roue. L'aspect le plus général de ce symbolisme floral est celui de la manifestation, issue des eaux primordiales, au-dessus desquelles elle s'élève et s'épanouit. Cet aspect n'est d'ailleurs pas étranger à l'Inde, où la rose cosmique **Triparasundari** sert de référence à la beauté de la Mère divine. Elle désigne une perfection achevée, un accomplissement sans défaut. Comme on le vera, elle symbolise la coupe de vie, l'âme, le coeur, l'amour. On peut la contempler comme un mandala et la considérer comme un centre mystique[7].

A referência à rosa já aparece numa epígrafe de *A Terceira Rosa*, que reproduz alguns versos do poeta americano William Carlos Williams (1883-1963):

> Sooner or later
> we must come to the end
> of striving
> to re-establish
> the image the image of
> the rose [p. 7]

O restabelecimento da imagem da rosa está, assim, associado ao empenhamento profundo do ser, referido ao conhecimento do amor e da mulher, mas também ao empenhamento social e até mesmo político. O desejo de manter uma relação de proximidade com a mulher, apesar da sua situação ambígua, é sugerido na primeira epígrafe, tradução francesa dos *Cantiques de la Belle Dame,* de um poeta russo, Alexander Alexandrovich Blok (1880-1921): «Tu es là. Tu es proche. Tu n'es pas là. Tu es très loin» [p. 7].

Eduardo Prado Coelho, a propósito de *A Terceira Rosa,* diz acertadamente que «Todo o livro é elaborado em torno dos paradoxos da proximidade e da distância»[8].

O empenhamento social e político é sugerido ao longo de *A Terceira Rosa*, sobretudo na sua segunda metade, com as referências ao facto de a família de Cláudia ser «da Situação», enquanto a de Xavier é da oposição ao regime político. A oposição ideológica entre as duas famílias é também um motivo do desencontro entre os protagonistas.

O título de *A Terceira Rosa* remete-nos para um conjunto de três poemas sobre rosas que se encontram referidos no texto, numa mensagem escrita por Cláudia para Xavier.

A Primeira Rosa é a do poeta francês Pierre de Ronsard (1524-1585) e o verso citado pertence à sua «Ode à Cassandre»[9], publicada em Maio de 1553:

> Mignonne, allons voir si la rose
> Qui ce matin avait déclose
> Sa robe de pourpre au soleil
> A point perdu cette vêprée
> Les plis de sa robe pourprée,
> Et son teint au vôtre pareil.
>
> Las! voyez comme en peu d'espace,
> Mignonne, elle a dessus la place
> Las, las, ses beautés laissé choir!
> O vraiment marâtre Nature,
> Puisqu'une telle fleur ne dure
> Que du matin jusques au soir!
>
> Donc, si vous me croyez, mignonne,
> Tandis que votre âge fleuronne
> En sa plus verte nouveauté,
> Cueillez, cueillez votre jeunesse:
> Comme à cette fleur, la vieillesse
> Fera ternir votre beauté.

Vinculando-se a uma longa tradição literária que já vem da Antiguidade, Ronsard utiliza o motivo da rosa para representar a fugacidade do tempo, a precariedade da beleza e da vida, para incitar a destinatária a fruir o tempo presente, segundo o ensinamento do *carpe diem* horaciano. A rosa é particularmente expressiva nesse contexto, como refere Fernando de Herrero a propósito da elegia anónima «De rosis nascentibus», atribuída a Ausónio, que desenvolve o mesmo tema:

[...] considerando la figura, suavidad, olor, color, lustre, blandura y belleza de la Rosa, hermosísima entre las otras flores, y que su ser no dura más que el curso de un día; conoció, que ésta le daría palabras deleitosas, bellas y escogidas, cuales pretende el poeta. Porque como ninguna flor hay más amable, ninguna más agradable de olor, y así ninguna dura menos, no se podía hallar otra más conveniente para el sujeto. Y con artificiosa y figurada descripción, y con suave número de versos gastó toda la elegía en la poco durable y casi momentánea vida de la Rosa. Y hablando de ella se deja entender que trata de la fragilidad y flaqueza humana, aunque no da muestra de ella sino en el verso postrero[10].

Também a rosa de Ronsard acentua a fragilidade e a fraqueza humanas, a beleza efémera da flor e da mulher. E a rosa de Manuel Alegre lembra também a efemeridade do amor.

A Segunda Rosa da obra em análise de Manuel Alegre refere-se ao poema «To the rose upon the rood of time», publicado em 1893 no livro intitulado *The Rose* pelo poeta irlandês William Butler Yeats (1865-1939):

> Red Rose, proud Rose, sad Rose of all my days!
> Come near me, while I sing the ancient ways:
> Chuchulain battling with the bitter tide;
> The Druid, grey, wood-nurtured, quiet-eyed,
> Who cast round Fergus dreams, and ruin untold;
> And thine own sadness, whereof of stars, grown old
> In dancing silver-sandalled on the sea,
> Sing in their high and lonely melody.
> Come near, that no more blinded by man's fate,
> I find under the boughs of love and hate,
> In all poor foolish things that live a day,
> Eternal beauty wandering on her way.
>
> Come near, come near, come near - Ah, leave me still
> A little space for the rose - breath to fill!
> Lest I no more hear common things that crave;
> The weak worm hiding down in its small cave,
> The field-mouse running by me in the grass,
> And heavy mortal hopes that toil and pass;
> But seek alone to hear the strange things said
> By God to the bright hearts of those long dead,
> And learn to chaunt a tongue men do not know.
> Come near; I would, before my time to go,

Sing of old Eire and the ancient ways:
Red Rose, proud Rose, sad Rose of all my days[11].

A tristeza associada à rosa de W. B. Yeats deve-se à insatisfação com o tempo presente e ao desejo de cantar as tradições da Irlanda. O poeta dirige-se à rosa, incitando-a a aproximar-se, para testemunhar a estreita relação que ele deseja estabelecer com a Natureza e com Deus. Diferentemente do poema de Ronsard, as coisas simples que vivem apenas um dia são depositárias de uma eterna beleza errante: «In all poor foolish things that live a day, / Eternal beauty wandering on her way». A urgência do canto vai de par com a sugestão da proximidade da morte.

A Terceira Rosa de Manuel Alegre refere-se a um poema do poeta americano Edward Estlin Cummings (1894-1962):

if there are any heavens my mother will (all by herself) have
one. It will not be a pansy heaven nor
a fragile heaven of lilies-of-the-valley but
it will be a heaven of blackred roses

my father will be (deep like a rose
tall like a rose)

standing near my
swaying over her
(silent)
with eyes which are really petals and see

nothing with the face of a poet really which
is a flower and not a face with
hands
which whisper
This is my beloved my
(suddenly in sunlight
he will bow,
& the whole garden will bow)[12]

Neste poema modernista de E. E. Cummings, diz-se que o céu da mãe não será de amores-perfeitos nem de lírios do campo, os quais estão conotados com fragilidade. Será um céu de rosas vermelho-negro, de cores fortes e de qualidades também fortes. Daí a comparação: o pai é profundo como uma rosa e alto como uma rosa. A rosa é a flor da excelência. A metáfora da flor continua na configuração do poeta, voltado para a mãe com olhos que são realmente pétalas e com uma face que é também uma flor. Todo o jardim se inclinará, seguindo os movimentos do poeta e do seu pai.

Já nos poemas de Ronsard e de Yeats as rosas eram vermelhas, de acordo com a predilecção de Manuel Alegre. Aqui é a cor irreal que marca a força da posição do poeta. Esta rosa em que se mesclam os tons fortes do vermelho e do negro é a mesma flor com que Cláudia esperava Xavier antes da missa, na varanda da casa da tia Filipa, querendo a flor significar um sim, isto é, que Cláudia continuava a gostar dele.

No poema de Cummings são importantes as referências à mãe e ao pai, tal como o são n'*A Terceira Rosa.* A mãe e o pai de Xavier pronunciam-se sobre a paixão de Xavier e de Cláudia. Para Rosário, a mãe, a paixão existe «desde sempre». O pai alerta-o para a permanência da paixão, mesmo no período do seu desgaste: «- Tem cuidado, disse Afonso Furtado, a paixão é passageira, mas depois fica. Passa e não passa» [p. 45]. Também a referência à mãe de Cláudia é importante, para a configuração da filha. Tal como a sua mãe, Cláudia representa na obra um mistério: nunca se dá totalmente; é um elemento indecifrável. Este mistério é associado ao facto de a mãe ter morrido quando ela nasceu. Ela é ela e ao mesmo tempo a mãe. Num dos fragmentos de comunicação directa em segunda pessoa, entre parênteses, o narrador diz-lhe: «sempre foste um mistério dentro do mistério» [p. 131].

A proximidade entre o narrador e Cláudia encontra-se bem marcada nos parênteses, que instituem uma comunicação directa entre o eu e o tu, com a utilização da segunda pessoa do singular. Os parênteses são utilizados de uma forma muito pessoal, encontrando-se alguns que se abrem num capítulo e só se fecham daí a alguns capítulos, como acontece entre os capítulos 14 e 17. Os capítulos intermédios desenvolvem todos a comunicação directa entre o eu e o tu. Assim se conjuga a referência aos eventos passados e a insistência no valor do presente, em que Xavier procura Cláudia nos vários elementos espaciais, directa ou indirectamente implicados com o passado.

A Terceira Rosa é também uma obra sobre o amor. O carácter sagrado do amor é evidente, nas várias referências à missa, em que Xavier sentia nos olhos de Cáudia «uma espécie de milagre» [p. 12]. Depois da

fé perdida, Cláudia é para ele o próprio Deus. O amor é «graça», «alquimia», «uma liturgia de sagração e encantamento» [p. 33], «uma qualquer fatídica ou benéfica conjunção astral. Era assim: ela e só ela, como a outra metade de si mesmo» [p. 11]. O amor subverte a vivência do tempo: é «uma plenitude, um tempo devagar, um esplendor. [...] Plenitude, essa breve, tão breve eternidade» [p. 17].

Mas à paixão é também associado um conjunto de qualidades positivas (simbolizadas pela rosa) e de qualidades negativas (representadas pelo veneno da cicuta):

O que sei, mas isso outros o dirão muito melhor, é que a paixão é uma festa e um veneno, rosa e cicuta, rima com puta, agora sim, palavra certa para tanto fogo e tanta mágoa.

Com a paixão se vive e se desvive, durante anos assim foi, vivia para ela e por ela desvivia, não podia viver com ela, sem ela não viveria [p. 83].

Vida e morte ao mesmo tempo, a paixão é iconograficamente representada pela rosa vermelho-negro, cores que simbolizam estes sinais contrários. O número três é o número da perfeição, da totalidade, como é referido em vários dicionários de símbolos[13], mas não nos podemos esquecer de que ele inclui os números um e dois. Neste sentido, as rosas de Ronsard e de Yeats, juntamente com a de Cummings, detêm uma importante relação intertextual com o texto de Manuel Alegre, representando todas facetas diferentes de uma complexa vivência do amor e da paixão.

Notas

1. MANUEL ALEGRE, *A Terceira Rosa,* Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1998, p. 135. Daqui para diante, nas referências a esta obra a paginação será indicada no corpo do trabalho.

2. Cf. PIERRE GRIMAL, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana,* tradução do original francês por Victor Jabouille, Lisboa, Difel Difusão Editorial, [s.d.], pp. 353-354.

3. MANUEL ALEGRE, *Senhora das Tempestades,* prefácio de Vítor Aguiar e Silva, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1998, p. 25.

4. MANUEL ALEGRE, *30 Anos de Poesia,* prefácio de Eduardo Lourenço, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995, p. 31.

5. MANUEL ALEGRE, *A Senhora das Tempestades,* ed. cit., p. 71.

6. MARIA ANTÓNIO FERREIRA HORSTER, "«L'important c'est la rose» - uma leitura de Rilke nos nossos anos 60 e 70", *Runa: Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos* 20 (2/1993), p. 164.

7. JEAN CHEVALIER et ALAIN GHEERBRANT (eds.), *Dictionnaire des Symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres,* réalisation Marion Berlewi, Paris, Ed. Seghers et Ed. Jupiter, 1974, pp. 112-113 [1e. édition: 1969].

8. EDUARDO PRADO COELHO, "Nós somos de outro azul", *Público,* suplemento *Leituras,* 13 de Fevereiro de 1999, p. 8.

9. RONSARD, *Poésies Choisies, Volume I (1545-1560),* avec une notice biographique [...] par Paul Maury, Paris, Librairie Larousse, [s.d.], 2 vols., p. 39.

10. ANTONIO GALLEGO MORELL (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus Comentaristas,* Madrid, Editorial Gredos, 1972, 2ª ed., p. 370.

11. W. B. YEATS, *Uma Antologia,* selecção e tradução de José Agostinho Baptista, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, pp. 8-11. Transcrevo a expressiva tradução de José Agostinho Baptista:

> À rosa na cruz do tempo
>
> Rosa vermelha, Rosa altiva, triste Rosa dos meus dias!
> Aproxima-te, vem até mim, enquanto de outrora os tempos canto:
> O de Cuchulain, em luta com a maré inclemente;
> O do Druida sombrio, filho dos bosques, de olhos calmos,
> Esse que alimentou os sonhos de Fergus e a indizível ruína;
> É a tua tristeza o que antiquíssimas estrelas
> Dançando com sandálias de prata sobre o mar,
> Cantam em sua alta e solitária melodia.

Aproxima-te pois, agora que já não me cega o destino do homem,
E posso encontrar sob os ramos do amor e do ódio,
E nas mais simples coisas que vivem apenas um dia,
A eterna beleza errante, errando ainda.

Aproxima-te, vem até mim, vem - Ah, deixa-me algum espaço
Que de seu hálito a rosa encha!
Que não seja eu quem não ouve o que implora;
O verme indefeso e oculto em seu pequeno esconderijo,
A ratazana que entre as ervas de mim foge,
E a terrível esperança mortal que labuta e morre;
Que seja eu quem ouve as estranhas coisas ditas
Por Deus aos luminosos corações dos mortos antigos,
E aprende essa língua que os homens ignoram.
Vem até mim; antes de partir queria o
Velho Eire cantar e cantar de outrora os tempos:
Rosa vermelha, Rosa altiva, triste Rosa dos meus dias.

12. E. E. CUMMINGS, *Collected Poems,* New York, Harcourt, Brace and Company, 1938, 2ª ed., poema 218.

13. No dicionário de símbolos já citado, diz-se: «Trois est universellement un nombre fondamental. Il exprime un ordre intellectuel et spirituel, en Dieu, dans le cosmos ou dans l'homme. Il synthétise la tri-unité de l'être vivant ou il résulte de la conjonction de 1 et de 2, produit en ce cas de l'*Union du Ciel et de la Terre.* [...] 3, disent les Chinois, est un nombre *parfait* (**tch'eng**), l'expression de la totalité, de l'achèvement: il ne peut y être *ajouté.* C'est l'achèvement de la manifestation: l'homme, fils du Ciel et de la Terre, complète la Grande Triade. C'est d'ailleurs, pour les Chrétiens, l'*achèvement* de l'Unité divine: Dieu est Un en trois Personnes» (JEAN CHEVALIER et ALAIN GHEERBRANT (eds.), *Dictionnaire des Symboles,* ed. cit., p. 333).

A peregrinação iniciática de Barnabé das Índias

Maria Theresa Abelha Alves
Universidade Estadual de Feira de Santana

> De ti se servem, ó morte, inimiga nossa, para alcançar a alegria, tu, que és a mãe do infortúnio; adversária da glória, ao serviço da glória é que te colocam; de ti se servem, porta do Inferno, para entrar no Reino, para atingir a salvação.

Estas palavras, citadas de um documento cisterciense do século XIII, abrem, na condição de epígrafe, o romance de Mário Cláudio, *Peregrinação de Barnabé das Índias*, que, publicado cinco séculos após a aventura da descoberta do caminho marítimo para as Índias, retoma a lusíada façanha, dando-lhe outra feição. O fragmento em epígrafe, assim recontextualizado, aponta, através da manifesta polaridade, a multiplicação de rotas orientadoras dessa outra viagem, menos aventurosa que salvífica, e que se dissemina em individuais périplos que objetivam ou as Índias que estão fora, ou as que estão dentro de cada um. Esse documento de caráter religioso, em que glória e alegria se não lêem em consonância com Reino e salvação, e em que morte não é fim, mas passagem, conduz uma viagem poética feita de elementos heterogêneos: interface de culturas, textos, e ideologias.

Ciente de que a História não se fecha num pretérito definitivamente acabado e de que ela é sempre incômoda, pois é fruto de leitura , de interpretações que se sucedem, se ratificam e se retificam, ciente de que uma visão homologada do passado é uma falácia, o romancista contemporâneo propõe uma reinvenção do tempo, através de uma reordenação e uma reavaliação dos fatos pregressos - históricos ou literários - cujas lacunas a nova ficção se incumbe de preencher. Entre mistérios e insondáveis desígnios, metaforizados pelo simbolismo ascensional dos arcanjos que apadrinhavam as caravelas, nomeadamente São Rafael, padroeiro da nau em que o grumete judeu embarcara, e das pombas em que, fantasticamente na consciência delirante de Barnabé, se transformavam os marinheiros mortos, pelo simbolismo cósmico da água e do fogo, nos seus respectivos desdobramentos físicos e alquímicos, e pelos, igualmente simbólicos, títulos dos capítulos , a viagem existencial dos embarcados nas naus da descoberta se inventa, enquanto, na viagem da escrita, se inventam os finais do século XV e os albores do XVI, mediante a captação de suas atmosferas, seja pelo som de suas orações, seja pelo sabor de seus cozinhados, seja pelo buquê de seus vinhos perfumados com especiarias, seja por seus trajes, seja pela diversidade de línguas que se falam, sobretudo, seja por seus antagonismos. Assim se recuperam enredos passados e se revê a história.

Muitas são, portanto, as viagens que o romance tece. Uma é aquela em que a superação das adversidades leva à glória, às benesses. O romance surpreende Vasco da Gama, na velhice, contabilizando os lucros que obtivera, porquanto é o sujeito dessa viagem em busca da fama cujo nome verdadeiro é vã cobiça, como já o sabia o Velho do Restelo. Viagem em que o horizonte é uma geografia por usurpar. Outra é a viagem que se faz pelos subterrâneos do ser, pela superação espiritual das misérias do corpo e da alma, viagem interior das sombras à luz, em que não se angariam honrarias, mas conhecimentos, iniciação por vias lustrais: a água do afogamento e o ígneo fulgor dos anjos. Quem experimenta tal peregrinação é Barnabé, o grumete que mergulha e naufraga nos vagalhões do sexo e do medo, necessárias mortes de que emergirá renovado. Há uma terceira viagem, aventura intertextual a que não faltam ecos. A hidra que constitui o pesadelo de Vasco da Gama, fonte de pavor incontrolável, pintada num afresco de seu palácio para poder exorcizá-la, o que jamais consegue, é a atualização do Gigante Adamastor. A populaça que se junta em Belém à partida das três naus reproduz a cena do Restelo, quando o épico soube tão bem dar a dimensão da dramática dualidade que ainda dilacera a nação portuguesa entre o fascínio perene pelas Índias e a sua perene execração. Os três físicos que acompanham o moribundo leito de D. João II, com suas absurdas e ineficazes mezinhas, reproduzem os protagonistas da *Farsa dos Físicos*. A representação da família sefardita, de um modo que a não diferencia totalmente da família portuguesa, é estratégia crítica herdada do Mestre Gil do *Auto da Lusitânia*. Os religiosos do Mosteiro de Santa Maria de Salzedas, tentados pelo "diabrete da concupiscência" (p.45), reportam-se aos clérigos que libidinosos ocupavam a cena vicentina. A viagem compreendida como peregrinação que abrange os campos do sacrifício e da religião é herança de Fernão Mendes Pinto. Os textos lecionados nas escolas conventuais, acomodações da historiografia de Alcobaça legitimadoras do perfil de assinalados que os portugueses se deram, e as profecias de Santo Isidoro de Sevilha, em que a ideologia expansionista foi buscar respaldo também são apresentados. Versículos veterotestamentários, comuns a cristãos e judeus, são reproduzidos, para provarem como as verdades são plurais: eles são ideologicamente interpretados por uns e outros. *O Roteiro da Primeira Viagem de Vasco da Gama* se focaliza ao se apresentarem as "conhecenças". A *História Trágico-Marítima* é recitada e hiperbolizada pelas lendas geradas pela ignorância ainda medieval dos que substituíam o ver pelo ouvir e acreditar. Conjugando assim múltiplos elementos, a que não se furta o *Almanaque Perpétuo,* de Abraão Zacuto e versos de Virgílio, o passado se recupera, a história se refaz, as viagens se contam.

A narração é objeto de um jogo em que se conformam e se deformam várias visões da travessia marítima

em direção às Índias. Para tanto, o foco narrativo ora é assumido por um narrador extradiegético, capaz de abarcar vários tempos e espaços vários, ora por narradores intradiegéticos: Barnabé e Vasco da Gama que protagonizam ações mais rotineiras que aventurosas, numa intencional inversão da matéria épica. O tempo e o espaço também se multiplicam, porque singram os navegantes o Atlântico e o Índico, definitivamente mergulhados nas profundíssimas águas de Mnemósine. A memória da infância se desperta e, com ela, desenha-se um mapa de Portugal que configura uma declaração de posse de territórios ocupados por judeus ou cristãos-novos: Ucanha e Lamego, ao Norte; Sines e Évora, ao Sul, Lisboa ao Centro, enfim, o país. O futuro fica por conta do sonho ou da utopia da Terra da Promissão, consoante a imagem que dela se faz. Há o tempo da viagem enquanto tal, e o da viagem como lembrança, ambos acionam interiores e exteriores espaços. A onipresença judaica que se metonimiza em Barnabé, um criptojudeu, é o ponto de partida para que a história já conhecida se conte de outra maneira, avançando na contramão, surpreendendo e abalando as estratégias conformadoras de identidades, introduzindo disfunções nos mecanismos de produção dos imaginários, porque se conta não só como história de portugueses, mas também como história de judeus.

Depois da união dos reinos espanhóis sob a égide dos Reis Católicos, a comunidade sefardita começou a ser perseguida. Os judeus e os conversos expulsos de Castela em 1492, emigraram para Portugal onde havia mais tolerância, embora a migração maciça do povo mosaico despertasse nos portugueses a mesma sanha xenófoba que contra os espanhóis nutriam. Entretanto, as comunidades judaicas sempre estiveram ligadas como financistas à Coroa portuguesa, porque no quadro da economia pré-capitalista eram elas que detinham o comércio da moeda. A armada que estava sendo construída no Porto para ser chefiada por Vasco da Gama estava sendo patrocinada por elas. Entre os judeus de Espanha imigrados em Portugal salientava-se Abraão Zacuto, logo alçado à categoria de astrólogo de D. João II, posição em que foi confirmado por D. Manuel I. Era o autor de cálculos astrológicos com que se definiam as latitudes pelo regimento solar, suas tábuas foram adaptadas e unificadas por José Vizinho e postas à prova em viagem à Guiné. O romance de Mário Cláudio, sobrepondo a figura ficcional de Joseph de Lamego à histórica de Vizinho, focaliza tais cálculos, focaliza a amizade entre este e Zacuto, focaliza a adaptação das tábuas, e também, uma secreta viagem a mando do rei. À medida que os portugueses avançavam em suas viagens para o Sul, tornava-se-lhes impossível a orientação a partir da estrela Polar, como até então se fizera, de modo que a inovação de Zacuto foi fundamental para a nova aventura marinheira que se preparava Como tripulantes das naus, os judeus acompanharam a organização dos espaços ocupados pelos portugueses nos tempos das grandes navegações. Porém, os (des)ajustamentos políticos alteraram a feição das relações entre portugueses e judeus em tempos do Venturoso. As negociações de casamento de D. Manuel com a filha dos Reis Católicos suscitaram a ingerência da Espanha no assunto, o que levou o soberano português a promulgar, em dezembro de 1496, o édito de expulsão dos judeus e mouros que deveriam sair do reino, até fins de outubro do ano seguinte, sob pena de confisco dos bens. No entanto era nefasta a diáspora de um grupo cultural e economicamente tão importante, nem o próprio Rei que ordenara a expulsão realmente a desejava. Por isso a estratégia adotada foi a conversão compulsória dos judeus, iniciada precisamente em 1497. Certo era que se pregava a unidade religiosa, mas se pugnava, na verdade, por uma união ideológica ibérica. Esse quadro histórico é o pano-de-fundo do romance. Embora a presença efetiva dos judeus nas descobertas portuguesas, dentro ou fora das naus, tenha sido um dado concreto, tal fato foi silenciado, talvez por conta da espada de São Domingos que, ameaçadoramente, pairava sobre Portugal.

O romance contemporâneo recusa o silêncio, conferindo voz e visibilidade aos judeus e criptojudeus, surpreendendo-os em sua faina comercial ou científica, de que exemplar se torna a loja do sapateiro de Lamego, ou as tábuas de números que em sua casa se consultavam e que lhes foram cedidas pelo amigo, Abraão Zacuto, registrando a solidariedade e mútua ajuda existente entre os da nação: o adolescente de Ucanha vai para Lamego onde será hospedado e iniciado no ofício pelo primo abastado, analisando o interior de um lar judaico onde pontifica o Livro, sob a chama do candelabro de sete pontas, e a honra familiar se mede pela pureza de suas virgens, espreitando os judeus em suas rezas salmódicas, em hebraico ou em português, em suas medicinas, como o remédio fornecido por Joseph para curar a sífilis do primo, aludindo à conversão em massa e ao êxodo de judeus, em decorrência das novas ordens: Joseph e Zacuto emigram, Barnabé se converte. As alusões que se fazem criam a atmosfera do hibridismo cultural que em Portugal se respirava naqueles tempos e, simultaneamente, questionam a intolerância religiosa. Quando se desvela uma prática e um proselitismo que não correspondem a contradições de base, quando se patenteia que nos projetos maiores da nação, entre os quais a busca de empórios rendosos no além-mar, se conjugaram as duas vocações religiosas, e quando se surpreendem católicos e judeus nas malhas de um cotidiano comum, superam-se as oposições meramente conjunturais.

A trajetória de Vasco da Gama aponta-lhe a vocação marinheira desde menino, quando observara a alforreca e, ao lado de seu irmão mais velho, Paulo, vira uma caravela. No entanto, é ele mais da terra que do mar, é na praia, construindo castelos, que aprecia ficar. Do mar é seu irmão, que se distanciava da areia, abraçando o salso argênteo, na compulsão desenfreada de sua "febre do além". Disposto à glória, Vasco da Gama vai amealhando sucessos. A seu lado permanece "Catarina de sempre" , desde quando a vira donairosa ir à fonte, como a Lianor camoniana, e discreta participar do velório de D. João II, até as invernias do tempo e da vida, que tingem de neve campos e cabelos. Apesar de o primogênito ser Paulo, é ele que

obtém a graça de el-rei para ser o capitão da armada. Suas viagens lhe fizeram entesourar muitos bens. Esse pleno sucesso é marcado por um discurso de certezas e máximas que transformam, pelo uso abusivo do verbo ser, em essências as aparências: "O velho no inverno é a morte soprada". Porém, à medida que se sucedem os fatos, se entremeiam as vozes e as visões, as certezas são desconstruídas e o capitão da armada vai perdendo o estatuto de herói, ao ser observado como cruel e autoritário, e ao apresenta-se como um velho alquebrado e friorento, amedrontado pelos fantasmas que lhe ficaram das tempestades do mar e da vida. Essa caracterização nada heróica é confirmada pelas lembranças de Vasco : vivera e viajara à sombra de Paulo da Gama, o irmão mais velho que lhe dera as certezas que lhe nortearam a travessia, portanto sua glória a outro era devida. Assim, à proporção que se esfuma o perfil heróico do descobridor do caminho das Índias, delineia-se a figura colossal, na alma e no sonho, de Paulo da Gama, seu iniciador nas marinheiras lides. Da tutela do irmão o Almirante jamais se desprenderia, tornando-se causa de seu crescente pânico a consciência dolorosa de que, na viagem, perdera a protetora sombra daquele que, mais que as estrelas, portulanos, astrolábios e bússolas, fora seu guia. Não é menor a desconstrução da figura régia. D. João II, o que fora cognominado de "O Príncipe Perfeito", é descrito como "amaldiçoado [...] íncubo que assumisse a materialidade", um "milhafre de bico contundente", qualificado por indignos feitos, como o assassinato do duque de Viseu. O narrador extradiegético compartilha da opinião negativa de Vasco, e, com ironia, depois de aludir ao episódio dos meninos judeus, arrancados à força do colo de suas mães para serem despejados na ilha de Cabo Verde por ordem do rei, acrescenta que o mesmo falecera, pelo que se dizia "em odor de incontestável santidade".

A trajetória de Barnabé é diferente. Não heróica, mas picaresca, passando por muitos amos, apropriando-se de muitas bolsas. É também trágica por efeito das perdas. Morte do amigo André Mendes, afogado na infância. Fantasma que por duas vezes lhe aparece, pressagiando viagens mais profundas e fornecendo um ensinamento de que mais tarde a nação portuguesa, mergulhada no saudosismo, muito viria a carecer: "não lances o olhar para o que foi, Barnabé, porque desse modo se morre em cada dia da vida". Morte de Revocata e da semente que nela deixara, numa fria noite do Norte, quando os hormônios da adolescência foram mais imperativos que as leis do Torá e o fizeram experimentar as rotas do êxtase. Perda dos pais e do primo, por conta da diáspora judaica. Perda de "Cona de Ferro", a Jezabel, que lhe incendiara e apodrecera as entranhas, fazendo-lhe rebentar bubões por todo o corpo, doença que a ficção transforma em homóloga às maleitas e podridão do próprio Reino. Perda do negrinho de Cabo Verde, por quem sentira despertar uma estranha e curiosa simpatia. Perda da indiana de guizos balouçantes nos morenos tornozelos com quem, por um momento, tanto eterno quanto fugaz, experimentara a descoberta da Terra da Promissão cujas fontes jorram leite e mel. Essa viagem inglória não é marcada por certezas mas por questões de natureza existencial: " de vós continuo a indagar a pessoa que sou". É viagem de auto-conhecimento, cujo destino é a travessia do "mar vermelho" que se esconde no âmago de cada um. Viagem iniciática cuja máxima iluminação advém da certeza de que "se não frui com encanto o que sem adversidade se conquistou" . Porque não afirmativa, mas dubitativa ou interrogativa, a viagem de Barnabé desfaz as crenças lusíadas que velavam hierarquias no contato com o outro. O criptojudeu, porque um "outro" entre seus pares, é aberto à alteridade; é ele que observa e aprende, é ele que compara o que os navegantes eram, enquanto ocidentais, e o que eram os orientais. A sua comparação, porque isenta, concede ao outro valores positivos, por exemplo, os negros em liberdade lhe parecem inteligentes, cordatos e sensíveis, levando-o a julgar que se assim não eram os escravizados em Lisboa, é porque não estavam no espaço onde livres se sentiam. Ao chegar a Moçambique, observando as esvoaçantes vestes brancas que trajavam e o barrete debruado de dourado que traziam na cabeça, é como anjos que os vê. Diferentemente dos demais, observa que na Índia conviviam em harmonia muitos credos e reconhece que isto era bom. Os infortúnios por que ele e os demais tripulantes passaram na desventurosa viagem se tornam homólogos dos infortúnios a que obrigados estavam os judeus. No mesmo ano da partida da armada das Índias, os judeus foram expulsos de Portugal. A sintonia entre os dois êxodos desqualifica a imagem de D. Manuel que ao grumete surge como "um símio desproporcionado" . São os olhos inquiridores e perplexos de Barnabé que substituem o acreditar pelo ver. É ele que se mistura, igual e diferente, ao labirinto do outro. Por isso, ao final, quando o grumete sem nenhum sinal se encontra com Vasco da Gama, barão assinalado, obtém a resposta que lhe devolve a identidade: " foste tu, e mais ninguém, quem essas Índias na verdade descobriu". (p.278).

Bibliografia

Alegre, Manuel, "Viagens dentro da Viagem", *Jornal de Letras Artes e Ideias* 726 (Lisboa, 1998) 23.

Cláudio, Mário, "Barnabé das Índias, um anti-herói", *Jornal de Letras Artes e Ideias* 723 (Lisboa, 1998) 17.

Cláudio, Mário, *Peregrinação de Barnabé das Índias*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1998, 2ª ed.

Crespo, Victor, "Abraão Zacuto e a ciência náutica dos Descobrimentos Portugueses", *Oceanos*

29 (Lisboa, 1997) 119-128.

Mea, Elvira Cunha de Azevedo, "Resistência da minoria judaica transmontana à assimilação (século XVI)", *Oceanos* 29 (Lisboa, 1997) 71-82.

Tavares, Maria José Ferro, "A expulsão dos judeus de Portugal: conjuntura peninsular", *Oceanos* 29 (Lisboa, 1997) 10-20.

À procura de si-mesmo: um estudo dos sonetos de Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco

Luís Gomes
(U.Oxford)

Os cerca de 25 anos de produção literária que se conhecem de Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco têm tanto de variado como de problemático. Nesta comunicação procurarei fazer um breve percurso pela produção literária de Quevedo, concentrando-me, todavia, nos seus sonetos, onde procurarei demonstrar o artifício e inovação do poeta na manipulação dos seus códigos poéticos. Mas antes, uma muito breve resenha bio-bibliográfica.

Descendente da nobre família dos Quebedos (de Setúbal)[1], de uma forma ou outra sempre ligados à corte, às leis e às letras, Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco (nascido provavelmente na década de 1570 e falecido depois de 1619), forma-se também em Direito Canónico e Civil pela Universidade de Coimbra (de 1585 a 1596). Filho de Francisco Mousinho e neto do clérigo Vasco Anes de Mousinho, talvez por esta condição de filho natural no seio da família não se encontre nos registos paroquiais e grande número de genealogias.

Contudo, parece ter sido antes a publicação da sua última obra, o *Triunfo del Monarca Filipe Terceroen la feliccisima entrada de Lisboa,* (Lisboa, Jorge Rodrigues, 1619), a causa do esquecimento não em que caiu, mas a que foi votado, granjeando-lhe a fama de antipatriota - até ao presente, infundada… Publicou também o poema épico *Afonso Africano* (Lisboa, António Álvares, 1611; reeditado em 1786 e 1844)[2], com base no qual Almeida Garrett chama a Quevedo «Depois de Camões, nosso primeiro épico.»[3]. Há alguns poemas dispersos e ainda o manuscrito *Dialogos de varia doctrina illustrados com emblemmas | dirigidos ao Excellentissimo Senhor Dom Rodrigo d Acunha, Bispo do Porto et cet*. Todavia, é a sua primeira obra a que nos traz aqui, o *Discurso sobre a vida e morte de Santa Isabel, Rainha de portugal, e outras varias rimas* (Lisboa, Manoel de Lyra, 1596)[4]. É composta por um poema épico à vida e morte da Rainha Santa, exemplo de «hystoria proueytosa em si pois he vida de hũa Santa Raynha, à quem os Principes tem obrigação de imitar»[5]. Postulado o proveito, procura deleitar com a variedade dos poemas líricos que publica nas o*utras varias rimas*: são 50 sonetos, seguidos de 51 emblemas sem figura e em português - por lhe «parecer cosa nova em nossa lenguaje» (fól. 93r), um poema em tercetos, uma écloga incompleta, 28 romances e 38 glosas.

Escreve sonetos morais, religiosos, alguns amorosos e um jocoso, onde predomina, acima de tudo, uma linguagem esotérica (com "S"), de difícil compreensão (aspecto de que Quevedo estava plenamente consciente, como o indica no soneto XVI[6]).

Além deste aspecto, outros há que, por força do tempo, não é possível desenvolver nesta apresentação. Jorge de Sena, Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Isabel Almeida e Maria Vitalina Leal de Matos reconhecem em Quevedo uma plena adesão ao conceito de maneirismo[7], e nessa adesão espelham-se as suas outras linhas de leitura. Neste mundo poético maneirista, tão conturbado, em que se moveu Quevedo, e para um autor de quem pouco se conhece, parece apropriado circunscrever esta comunicação a sonetos onde o autor embarca num processo de autoconhecimento, revelando-se em busca de si-mesmo.

Soneto VI[8]

Qual naufragante mísero que cai
Da rota barca no soberbo pego,
E lidando com os braços sem sossego
A cada onda recea que desmaie.

Tal, sem ter já lugar onde me espraie
Neste mar de meu mal, cansado e cego
Ando, aqui desfaleço, ali me anego
E a cada encontro seu alma me sai.

Em meio de mil barcas clamo, e brado:
"Me lancem por piedade um cabo forte",
Mas a ninguém magoa meu cuidado.

Ah, não queirais que vida tal se corte
Que se vida me dais, ganhais dobrado,
Livrando muitas vidas de uma morte.

Este é o primeiro de seis sonetos onde Quevedo explora o naufrágio metaforicamente[9]. A imensidão do mar que se vai descobrindo, a sua imprevisibilidade e comportamento que obedecem a leis desconhecidas, são elementos que facilmente reflectem o modo como o mundo (ao menos, poético) se afigura a quevedo. O soneto é-nos apresentado com uma leitura comum, amorosa, e outra, auto-analítica, onde os referentes se prestam a interpretações da consciência.

A primeira quadra pinta uma imagem, que é o polo de comparação e caracterização do poeta na segunda quadra. Contudo, Quevedo vai aquém da comparação, apropriando-se completamente desta imagem - tanto assim que o primeiro terceto é já o desenrolar da acção do poeta-náufrago, e não mais do naufragante. Os elementos e o leitor são manipulados de forma a conduzir à conclusão em aberto que resolve o problema do poema.

O soneto tem, como se disse acima, uma leitura amorosa, que é corroborada noutros sonetos sobre o naufrágio: por exemplo, no soneto XXV do *Discurso*... a leitura oferecida é explicitamente amorosa pela referência directa ao Amor, equiparando as atribulações da relação amorosa a estar-se naufragando num mar. Também o soneto de D. Manoel de Portugal "No bastava que amor puro, ardiente"[10], oferece uma leitura semelhante e que, pela notável semelhança do último verso, reforça esta interpretação:

No bastava que amor puro, ardiente,
por términos la vida me quitase,
sino que desamor se apresurase
con un tan deshumano acidente.

Mi alma no resiste ni consiente
que el amoroso curso se atajase,
por que nunca yamás se exprimentase
que muera a desamor quien amor siente;

mas vuestra voluntad, tan poderosa
como vuestra hermosura, ordenaron
crueldad imposible no oída:

aquel fiero desdén y la amorosa
furia de un golpe solo me quitaron,
con dos muertes contrarias, una vida.

A energia criada pelo sentimento amoroso traz toda uma nova experiência existencial ao amador que, extasiado, a sente como uma nova vida. De igual modo, o seu desaparecimento causa grande transformação no espírito do poeta, que assim está em risco de morrer duas mortes. É destas mudanças que fala D. Manoel de Portugal, e, possivelmente, às quais alude também Quevedo. O vai-e-vem tão bem insinuado nos versos seis a oito do soneto de Vasco Mousinho pode ser lido como as avenças e desavenças da relação amorosa, onde cada forte experiência de amor é traduzida por uma nova vida - consequentemente, a ausência desse amor é a morte dessas vidas, perigo para o qual adverte Quevedo.

Mas vemos também aqui, pela ausência de referentes intertextuais directos a um código petrarquista, amoroso, bíblico ou outro, a possibilidade de uma leitura aquém desses cânones. É precisamente pela forma como se apropria dessa imagem que se percebe o problema da existência lógica da multiplicidade de consciências num eu uno, o poeta ele-mesmo. O espaço e a narração que compõem a imagem permitem-lhe, metaforicamente, descrever o espaço interior da sua mente e narrar o que aí decorre. As congeminações e divagações que, pensando, inevitalvelmente faz, são as atribulações por que passa o náufrago. Neste processo, a certeza cede lugar à dúvida e incerteza. Estes actos de pensar não são meras vacilações da consciência, mas antes, e pela sua dimensão, autênticas tempestades de raciocínios. A tempestade dá-se dentro do poeta ele-mesmo e entre os vários elementos da sua pluralidade. Como na tempestade os destroços e naufragantes são jogados para trás e para diante, ao sabor da fúria dos elementos, a expressão «a cada encontro seu» sugere, por um lado, a intensificação do conflito pelo encontro ora aqui, ora acolá, ora com o mar em tempestade; por outro lado, leia-se também a insinuação de que ele-mesmo, projectado (no espaço da imagem) num eu-o-outro, se encontra consigo-mesmo (o «seu») dentro do eu que se vê naufragar neste tumulto, e cujo resultado é o esmorecimento gradual da vida:

Tal, sem ter já lugar onde me espraie
Neste mar de meu mal, cansado e cego
Ando, aqui desfaleço, ali me anego
E a cada encontro seu alma me sai.

Assim, depois de se inserir na imagem que criou, transporta a cena para dentro de si-mesmo, onde um confronto interior independente ocorre em momentos separados e repetitivos. O náufrago é agora ele-mesmo em toda a sua faceta plural; procura salvar-se pedindo por ajuda, algo a que se agarre, um ponto de referência com que se identifique e estipule a sua identidade - como um cabo forte permite a um náufrago que se agarre e se salve. O seu grito volta sem resposta - *Mas a ninguém magoa meu cuidado* (v. 11). Ao leitor, agora um "vós" a quem o poeta interpela num grito desesperado, é-lhe dado o papel decisivo sobre a vida ou morte do poeta ele-mesmo. Quevedo regateia a salvação da sua vida plural com o(s) leitor(es), reconhecendo e resolvendo assim a sua pluralidade como intrínseca, una no poeta ele-mesmo.

> Ah, não queirais que vida tal se corte
> Que se vida me dais, ganhais dobrado,
> Livrando muitas vidas de uma morte.

Vimos até agora como Quevedo manipula a linguagem poética do seu tempo de forma a, dissimuladamente, oferecer outra leitura em sintonia com o Portugal conturbado de então e metafisicamente mais profunda que o jogo de lugares-comuns amorosos. Esta demanda ontológica traduz-se numa tentativa de reunião com o ideal e uno[11], busca essa que, povoada de incertezas de sucesso, o fazem sentir-se como um náufrago na vida. Mas que outras formas assume esta busca, esta incessante curiosidade e vontade de conhecer a única e possível verdade lógica sobre si-mesmo? Esta ruptura, o querer encontrar-se, achar um «lugar onde se esprae» (soneto VI) pode ser um processo bastante doloroso, «uma auto-análise em termos de luta intra-subjectiva e, por consequinte, em termos antitéticos e, não raro, paradoxais»[12]. Por outras palavras, esta perscrutação interior revela as várias facetas do poeta, cabendo-lhe, pois, lidar com elas. A este propósito, Vasco Mousinho apresenta-nos o soneto XXXI[13], onde os sentidos (que falam pelo poeta) lutam contra a razão (que é o intelecto), à qual se aliam a vontade (que é a alma) e a memória - que é o problema do soneto XXX (onde a memória é a prova racional da irracionalidade de si-mesma, causadora de grandes problemas existenciais).

> Soneto XXX
>
> "Desconhecimento de si na própria mudança"[14]
>
> Quando às vezes a mim, por mim pergunto
> Quem fui responde que me não conhece
> Com não ser, de quem sou me desconhece
> E tem-me por defunto o já defunto.
>
> Ele chora-me a mim, por ele ajunto
> Com ele minhas lágrimas, e crece
> Uma com outra dor, pois se oferece
> Chorar quem já fui, e quem sou, junto.
>
> Choro porque o não vejo qual o via,
> Ele porque me vê, qual me vê chora,
> De mim, e dele, só lágrimas há.
>
> Espero por um dia, cadadia
> Que ou acabe de ser quem sou agora,
> Ou acabe o lembrar-me quem fui já.

Num momento de indagação interior, o poeta pergunta-se por si. Esta simples pregunta traz ao presente um eu-passado que responde, abrindo caminho à revelação da multiplicidade de consciências que o habitam.

Activamente pergunta o "eu", a pessoa com quem o verbo concorda, e que enuncia («...pergunto» v. 1), e também o eu-passado, o "fui" que responde («Quem fui responde...» v. 2); passivamente manifestam-se o "eu" inquirido («Quando às vezes a mim...» v. 1) e o "eu", motivo da pergunta («...por mim pergunto» v. 1). A interacção destes vários sujeitos na primeira quadra vai refinar o auto-conhecimento a ínfimos pormenores. O progresso do tempo é uma contínua evolução, onde as mudanças constantes ao longo da vida nos alteram ligeiramente, mas não totalmente. Quando nos lembramos de nós como crianças há algo que identifica a criança na memória com o adulto que possui essa mesma memória: há uma continuidade. No soneto em questão, a ruptura desta dimensão temporal contínua é tão grande que o passado chega a ver o presente como impossível progressão de si. O Fui responde ao Eu perguntador que não o conhece por o Fui já não ser; o que se foi no passado é tão diferente que mesmo o eu-passado é incapaz de reconhecer o eu-presente de onde provém. Então, para este passado com consciência, este futuro que é agora o presente, é impossível, e o presente que lhe era devido é assumido como morto.

Quando às vezes a mim, por mim pergunto
Quem fui responde que me não conhece
Com não ser, de quem sou me desconhece
E tem-me por defunto o já defunto.

A descontinuidade ou, até mesmo, cisão da dimensão temporal dentro de uma só mente, é motivo de sofrimento para as consciências envolvidas. É mesmo na dor que a pluralidade de consciências consegue uma nova união:

Ele chora-me a mim, por ele ajunto
Com ele minhas lágrimas, e crece
Uma com outra dor, pois se oferece
Chorar quem já fui, e quem sou, junto.

Choro porque o não vejo qual o via,
Ele porque me vê, qual me vê chora,
De mim, e dele, só lágrimas há.

Reduzidas a lágrimas, resta então esperar que ou um ou o outro cesse de existir. Mas deixar de existir o presente terminaria imediatamente com o passado, que é o presente que lhe dá origem. Acabar o lembrar-se quem foi implica negar o seu passado e negar a sua característica humana de manter uma memória, pois que cada momento vivido passa de imediato a ser passado. Deste modo, acabaria por negar o viver conscientemente, pois é esta consciência que se mantém viva pela memória, e a qual é também a matéria da memória.[15]

Para Quevedo, o fluir do tempo não é um mero envelhecer do corpo, como envelhece um pano ou um livro. Porque o Homem tem uma memória, o passado continua sempre vivo ao longo da sua vida. Constatar que não se é apenas alguém mas antes muita gente que é, está sendo e já foi, traduz parcialmente a angústia de alguém que se quer conhecer, encontrando em si um labirinto de existências por vezes antagónicas.[16]

Com a promoção destes passados a consciências que assombram o presente que as contém, envelhecer é multiplicar-se interiormente[17], desencadeando-se conflitos entre o que se foi e o que se é, onde a personalidade se fragmenta numa espécie de alienação a que poderíamos chamar temporal. Então, se não há certeza de existência de um eu-presente (pois a mesma lhe é negada pelo Fui) nem a certeza de um Fui (pois que se foi, já não é), ficamos com um vazio, apenas com um sujeito que enuncia e que apenas por isso existe.

Este assunto não é inédito a Quevedo, surgindo mesmo já em Sá de Miranda, na sua cantiga "Comigo me desavim".[18]

Comigo me desavim,
Vejo-me em grande perigo;
Não posso viver comigo,
Não posso fugir de mim.

Antes que este mal tivesse,
Da outra gente fugia.
Agora já fugiria
De mim se de mim pudesse.

Que cabo espero ou que fim,
Deste cuidado que sigo,
Pois trago a mim comigo,
Tamanho imigo de mim.

A dúvida que o dilacera é o "mal" (v. 5) – talvez o amor, talvez preocupações existencialistas, que o deixam num impasse com a sua consciência (vv. 3-4). O conflito é, neste momento no tempo, interior, pois *Antes que este mal tivesse,* | *da outra gente fugia*. (i.e., as preocupações dirigiam-se ao mundo que o rodeia); agora, não o pode fazer de si mesmo e dos problemas, como disse atrás, existencialistas ou amorosos.

Mais próximo ainda de Vasco Mousinho vamos encontrar um soneto de Diogo Bernardes, onde o processo de auto-conhecimento é também visto numa perspectiva temporal.

Soneto LXII[19]

El tiempo pasa como pasar suele,

Pasan con él los gustos, y contento,
No pasa (aun que vuela) el pensamiento
Que siempre firme está en lo que duele.

Por tierra vaya, o por el aire vuele,
No se aparta jamas de mi tormento:
Triste de quien no pierde el sentimiento,
Si cosa es pera ver que le consuele.

Mas quien será que triste ser no quiera,
Ya que no puede ser dejar de sello
Trayendo lo pasado en la memoria?

Hay de quien vio el bien para perdello,
Que es un dolor que mata y desespera
Pensar continuo en la perdida gloria.

Diogo Bernardes refere-se concrectamente a um bem passado, definível num tempo. Limita-se assim a um elemento da sua memória (e não à memória em si). Ao recordar, a diferença que então constata por comparar esse pensamento com a existência presente, causa-lhe dor. A questão está muito próxima do soneto XXX de Vasco Mousinho: o passado, que perdura na memória, causa dor a quem o lembra apenas por, ao ser lembrado, se confrontar com uma realidade diferente. Mas Diogo Bernardes aborda este aspecto de forma tangente em relação a Vasco Mousinho, conformando-se com a inevitável coexistência das duas dimensões temporais, resultando em tristeza por «pensar contino en la perdida gloria». Coloca, pois, a ênfase no paradoxo de o bem passado se tornar mal presente tão somente por um acto do intelecto, e não na questão da integridade (ou não) da contínua e lógica existência desse passado até ao presente.

O irmão deste, Fr. Agostinho da Cruz, aborda já o problema de uma forma mais acercada a Quevedo, embora, no seu caso, motivado por fervor religioso:

Soneto XLIX[20]

Mostrai-me, meu Senhor, em que deserto,
Em que ribeira, vale, monte, ou serra,
Em quanto me deixais andar na terra,
Do ceo me deixareis andar mais perto.

Que pois, ou coberto ou desencoberto,
Me faz cruel imigo cruel guerra,
De quanto dentro em mim mesmo se encerra
Lugar da defensão tenha mais certo.

Mas como, onde posso defender-me,
Enquanto for de mim acompanhado,
Com tanta experiência de perder-me,

Senão sendo metido em vosso lado
Para todo de mim mesmo esquecer-me,
E só de vós, meu Deos, ser alembrado?

Achamos o poeta também em batalha consigo mesmo enquanto se tenta encontrar. É uma guerra interior cuja solução passa pela eliminação de si-mesmo, passado e presente (v. 13), idealizando uma existência *in* memória, i.e., em ideia, ao divino. A coexistência do passado, pela memória, com o presente, é impossível, que o passado corrompe e sabota a sua ascese.

É acerca desta temática e tendo em mente o soneto XXX de Vasco Mousinho, que António José Saraiva diz que «Vasco Mousinho de Quevedo Castelbranco atinge uma finura que, para além da psicomaquia já expressa desde Bernardim e Miranda, só virá a ser recuperada por Fernando Pessoa»,[21] com quem concorda também Aguiar e Silva, dizendo que «Nenhum outro poeta exprimiu tão dramaticamente como Vasco Mousinho de Quevedo esta cisão interior, esta alienação gerada pelo fluir do tempo».[22]

Em conclusão, tentei mostrar com os poucos sonetos que me foi possível apresentar dois percursos: um, onde Vasco Mousinho de Quevedo procura, pelo seu estilo, permitir que um determinado código poético se preste a outras interpretações (por exemplo, o náufrago no mar da vida como o amante na amargura, que é, ao mesmo tempo, o poeta que se procura conhecer). É, contudo, na linha de leitura alternativa, e na mestria

com que a apresenta, que reside uma das linhas mestras da sua poesia - onde não podemos deixar de notar o recurso a técnicas de manipulação da imagem semelhantes às que usa também nos emblemas[23]. O outro percurso é, precisamente, essa linha mestra da busca ontológica da sua identidade no seu mais ínfimo pormenor: não se resigna com uma solução de compromisso, mas explora a questão minuciosamente, por caminhos que ficaram por explorar por 300 anos. Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco escreve sobre a humilde vontade de se conhecer e saber quem é: esperemos que agora os portugueses saibam já melhor quem são eles-mesmos, sem que precisem de expiar as suas dúvidas de identidade nacionalista em quem não tinha mais para defender que a sua poesia, que é boa.

Notas

1. O fundador da casa foi Diogo de Cabedo (filho de um morgado de Llaredo, nas Astúrias), que veio para Portugal no séquito do Infante D. Pedro, filho de D. João I (cfr. Fernando Falcão Machado, "Os Cabedos de Setúbal", *Boletim Estremadura – Junta de Província de Estremadura* 24/25 (Maio/Dezembro, 1950) 225-251.

2. Lisboa, Officina Patriarchal de Francisco Luiz Ameno, 1786; Lisboa, Typographia Rollandiana, 1844.

3. Almeida Garrett, "Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa", *Escriptos Diversos*, in *Obras do V. de Almeida-Garrett* (coligidas por G. Guimaraens), Lisboa, Imprensa Nacional, 1877, vol. XXIV, em particular p. 88-89.

4. Doravante, referido como *Discurso…* . O exemplar usado está na Biblioteca Nacional de Lisboa, cota Res. 4248.

5. Carta Dedicatória ao Duque Dom Álvaro de Lencastre, ii.

6. *Discurso…*, fól. 67v,. em anexo.

7. Jorge de Sena, *Estudos de Literatura Portuguesa III*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 207 – 209; Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971; Isabel almeida, *Poesia Maneirista*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1998; Maria Vitalina Leal de Matos, "Vasco Mousinho de Quevedo Castelbranco", *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gubenkian* 27 (Paris, 1999) 417 – 444. *Cfr.* Também a tese de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa de Teresa Maria Reis Calado Tavares, *Os emblemas de Vasco Mousinho de Quevedo Castelbranco*, Lisboa, 1988. Mais recentemente, veja-se a tese de mestrado apresentada à Faculdade de Letra da Universidade de Coimbra por Maria José do Nascimento Silva Gamboa, *"Discurso sobre a Vida e Morte da Rainha Santa Isabel e outras varias rimas", de Vasco Mousinho de Quevedo Castelbranco e a poesia ao divino*, Coimbra, 1999.

8. *Discurso…*, fól. 62v.

9. Os outros cinco são o número X (barco quase a naufragar na tempestade), XXIV (barca à deriva no Douro ou Tejo), XXVII (perder o amor é naufragar), XXXII (tormentas são dificuldades na vida), XLI (tormenta é mundo perigoso).

10. Trata-se do soneto número sete na edição de Luís Fernando de Sá Fardilha, *Poesia de D. Manoel de Portugal. I. Prophana - edição das suas fontes*, Porto, Faculdade de Letras do Porto - Instituto de Cultura Portuguesa, 1991, p. 12.

11. *Cfr.*, por exemplo, o soneto IV (em anexo), onde o poeta está "perdido em si" e a única forma de achar o "fio à sua vida" é pelo martírio (mesmo o automartírio) e, desse modo, ascender à união com o equilíbrio do uno e imutável.

12. Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 227.

13. *Discurso…*, fól. 75r, em anexo.

14. Subtítulo manuscrito no exemplar consultado; fól. 74v.

15. É interessante, a este respeito, um artigo recente publicado no jornal diário britânico *The Guardian* sobre John Carrey, director de *casting* de cinema, 51 anos, a quem foi diagnosticado a doença Alzheimer, a qual afecta a memória. Ao fim da entrevista, a repórter conclui que «Lose your memory and the self goes down with it.» ("What happens to me?", suplemento *G2*, *The Guardian* (7 de Julho de 1999) 2 – 3).

16. Onde diz que sente a vida «com temor desfalecida, | E dela já de todo desconfio» (soneto IV, v. 7 –8) e no qual se perde como "um náufrago no mar do seu mal" (soneto VI, v. 6). *Cfr.* também o soneto de Martim

Castro do Rio "Perdime dentro em mim com em deserto" (em anexo). Também aqui não só o espaço é subdividido e enredado (labiríntico), mas também o são o poeta e a sua consciência, a que se mescla o indefinido conceito de alma (*in* Arthur Lee-Francis Askins, *Cancioneiro de Cortes e de Magnates, ms. CXIV/2-2 da Biblioteca Pública do Arquivo Distrital de Évora*, Berkerley, Los Angeles, University of California Press, 1968, p. 487; *cfr*. notas a este soneto para outras ocorrências, nomeadamente a atribuição a Fernão Coerreia de Lacerda no *Canioneiro de Fernandes Tomás*, com variantes textuais ligeiras.

17. Aguiar e Silva, *op. cit.*., p. 289.

18. In Arthur Lee Francis Askins, *op. cit.,* p. 112; *cfr*. variantes em *Poesias de Francisco de Sá de Miranda* (edição de Carolina Michaelis de Vasconcellos), Halle, M. Niemayer, 1885, p. 15 e *Obras* (estudo introdutório de V. M. Aguiar e Silva), Braga, Universidade do Minho, 1994, fac-símile da edição de Lisboa, Manuel de Lyra, 1595, fól. 150r.

19. Diogo Bernardes, *Rimas Varias Flores do Lima* (edição de Aníbal Pinto de Castro), Lisboa, Inprensa Nacional Casa da Moeda, fac-símile da edição de Lisboa, Manuel de Lyra, 1597, fól. 40r.

20. Fr. Agostinho da Cruz, *Sonetos e Elegias* (edição de António Gil Rafael), Lisboa, Hiena, 1994, p. 93.

21. António José Saraiva, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1989, 15ª edição, p. 378.

22. Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 290.

23. Trabalho de curso de doutoramento sobre os sonetos-emblema apresentado à Universidade de Oxford em Junho de 1998; curiosamente, a Profª Maria Vitalina Leal de Matos redige também em 1998 um artigo onde estuda alguns destes sonetos, abordando também a questão da importância da emblemática nos sonetos de Quevedo (estudo publicado em 1999, *cfr. supra*, nota 7).

Anexo – sonetos mencionados, por ordem de citação

Vasco Mousinho de Quevedo e Castelo Branco

Soneto XVI

Já tramontado o Sol do assento puro
Debuxadas se vêm no claro rio
As seis filhas de Atlante pelo estio
Cobre-se, e Electra só de um manto escuro.

Já que com tanto risco me aventuro
E sou tachado por escuro, e frio,
Mostrem-se todos, que eu num só devio
De vergonha escondido estar procuro.

Mas bem sabeis engenho ilustre, e nobre,
Que inda que o lavrador bárbaro veja
Que não são mais que seis estas estrelas.

O Astrólogo sábio, que descobre
Mais avante, e com a vista além peleja,
Diz que são sete, esconde-se uma delas.

Soneto VI

Qual naufragante mísero que cai
Da rota barca no soberbo pego,
E lidando com os braços sem sossego
A cada onda recea que desmaie.

Tal, sem ter já lugar onde me espraie
Neste mar de meu mal, cansado e cego
Ando, aqui desfaleço, ali me anego

E a cada encontro seu alma me sai.

Em meio de mil barcas clamo, e brado:
"Me lancem por piedade um cabo forte",
Mas a ninguém magoa meu cuidado.

Ah, não queirais que vida tal se corte
Que se vida me dais, ganhais dobrado,
Livrando muitas vidas de uma morte.

Soneto XXV

"A uma esperança mal sucedida"

Do bravo mar onde às voltas ando
Ora temendo as ondas, ora o vento,
Na esperança maior de salvamento,
A minha barca vai à costa dando.

Pus os olhos na costa, imaginando
Achar remanso de perigo isento,
Vendo porém frustrado o pensamento
Louvo o mar já demais seguro e, brando.

Ai fementido Amor, amor tirano
Que onde minha esperança tinha posta
Me trouxeste a fazer naufrágio amargo.

Porém ainda comigo foste humano,
Que mais quero perder-me dando à costa,
Que andar com mil temores em mar largo.

D. Manoel de Portugal

No bastava que amor puro, ardiente,
por términos la vida me quitase,
sino que desamor se apresurase
con un tan deshumano acidente.

Mi alma no resiste ni consiente
que el amoroso curso se atajase,
por que nunca yamás se exprimentase
que muera a desamor quien amor siente;

mas vuestra voluntad, tan poderosa
como vuestra hermosura, ordenaron
crueldad imposible no oída:

aquel fiero desdén y la amorosa
furia de un golpe solo me quitaron,
con dos muertes contrarias, una vida.

Vasco Mousinho de Quevedo e Castelo Branco

Soneto IIII

Ao Reitor António de Mendonça.
Neste árduo labirinto onde me guio
Sem esperança alguma de saída
Mostrai senhor o fio à minha vida
Pois está minha vida já no fio.

Incertos passos, hórrido desvio
Medonhos ares, confusão crescida

Ma trazem com temor desfalecida,
E dela já de todo desconfio.

A vós só tem minha esperança morta
Se morta pode ser uma esperança
Que vos tem vivo e largos anos tenha.

Se espera mal, e ser queimada importa
Por crer mais do que pode, e cá se alcança
O fogo ponde, que eu lhe ajunto a lenha.

Soneto XXXI

Fujo de mim, quando me não precato
Sem querer outra vez me acho comigo,
Tenho-me por suspeito, e inimigo
E comigo perpétua guerra trato.

Entrando em mim destruo, prendo, e mato,
Mas eu quando me vejo em tal perigo
Contra mim me levanto, e me persigo
A ferro, e sangue sem querer contrato.

Por mim tenho os sentidos, que me acodem,
A razão co' a vontade, e co' a memória
Sustentão contra mim outro partido.

Ai civil guerra sem despojo, e glória
Onde os que podem mais contra si podem,
Onde o que é vencedor fica vencido.

Soneto XXX

"Desconhecimento de si na própria mudança"

Quando às vezes a mim, por mim pergunto
Quem fui responde que me não conhece
Com não ser, de quem sou me desconhece
E tem-me por defunto o já defunto.

Ele chora-me a mim, por ele ajunto
Com ele minhas lágrimas, e crece
Uma com outra dor, pois se oferece
Chorar quem já fui, e quem sou, junto.

Choro porque o não vejo qual o via,
Ele porque me vê, qual me vê chora,
De mim, e dele, só lágrimas há.

Espero por um dia, cadadia
Que ou acabe de ser quem sou agora,
Ou acabe o lembrar-me quem fui já.

Martim Castro do Rio

Perdime dentro em mi como em deserto,
Minha alma está metida em labarinto,
E posto em tal perigo já me pinto
Cair noutro maior nelle incobeto.

Tenho o remédio longe ca morte perto,
Pois mouro do que temo e do que sinto,
Se alguém me quer valer não lho consinto
Por vir o que receio a vir mais certo.

Nova invenção de mal, novo tormento,
Ser cutelo da vida a mesma vida,
Ser desatino usar do entendimento.

Vingai-vos dor cruel mal conhecida,
Que à vossa custa sei do pensamento
Que em grande dor, não há vida comprida.

Francisco Sá de Miranda

Comigo me desavim,
Vejo-me em grande perigo;
Não posso viver comigo,
Não posso fugir de mim.

Antes que este mal tivesse,
Da outra gente fugia.
Agora já fugiria
De mim se de mim pudesse.

Que cabo espero ou que fim,
Deste cuidado que sigo,
Pois trago a mim comigo,
Tamanho imigo de mim.

Diogo Bernardes

Soneto LXII

El tiempo pasa como pasar suele,
Pasan con él los gustos, y contento,
No pasa (aun que vuela) el pensamiento
Que siempre firme está en lo que duele.

Por tierra vaya, o por el aire vuele,
No se aparta jamas de mi tormento:
Triste de quien no pierde el sentimiento,
Si cosa es pera ver que le consuele.

Mas quien será que triste ser no quiera,
Ya que no puede ser dejar de sello
Trayendo lo pasado en la memoria?

Hay de quien vio el bien para perdello,
Que es un dolor que mata y desespera
Pensar continuo en la perdida gloria.

Fr. Agostinho da Cruz

Soneto XLIX

Mostrai-me, meu Senhor, em que deserto,
Em que ribeira, vale, monte, ou serra,
Em quanto me deixais andar na terra,
Do ceo me deixareis andar mais perto.

Que pois, ou coberto ou desencoberto,
Me faz cruel imigo cruel guerra,
De quanto dentro em mim mesmo se encerra
Lugar da defensão tenha mais certo.

Mas como, onde posso defender-me,
Enquanto for de mim acompanhado,

Com tanta experiência de perder-me,

Senão sendo metido em vosso lado
Para todo de mim mesmo esquecer-me,
E só de vós, meu Deos, ser alembrado?

Notas

1. Vasco Mousinho de Quevedo e Castelo Branco, *Discurso sobre a vida e morte de Santa Isabel, e outras várias rimas*, Lisboa, Manuel de Lyra, 1596, fól. 67v (Biblioteca Nacional de Lisboa, Res. 4248).

2. *Discurso…*, fól. 62v.

3. *Discurso…*, fól. 72r. O subtítulo é uma nota manuscrita no exemplar consultado.

4. Luís Fernando de Sá Fardilha, *Poesia de D. Manoel de Portugal. I. Prophana - edição das suas fontes*, Porto, Faculdade de Letras do Porto - Instituto de Cultura Portuguesa, 1991, p. 12.

5. *Discurso…*, fól. 61r.

6. *Discurso…*, fól. 75r.

7. *Discurso…*, fól. 74v; subtítulo manuscrito no exemplar consultado.

8. Arthur Lee-Francis Askins, *Cancioneiro de Cortes e de Magnates, ms. CXIV/2-2 da Biblioteca Pública do Arquivo Distrital de Évora* (Berkerley, Los Angeles: UCP, 1968), p. 487. Cf. notas a este soneto para outras ocorrências, nomeadamente a atribuição a Fernão Coerreia de Lacerda no *Canioneiro de Fernandes Tomás*, com variantes textuais ligeiras.

9. Arthur Lee Francis Askins, *op. cit.,* p. 112; *cfr*. variantes em *Poesias de Francisco de Sá de Miranda* (edição de Carolina Michaelis de Vasconcellos), Halle, M. Niemayer, 1885, p. 15 e *Obras* (estudo introdutório de V. M. Aguiar e Silva), Braga, Universidade do Minho, 1994, fac-símile da edição de Lisboa, Manuel de Lyra, 1595, fól. 150r.

10. Diogo Bernardes, *Rimas Varias Flores do Lima* (edição de Aníbal Pinto de Castro), Lisboa, Inprensa Nacional Casa da Moeda, fac-símile da edição de Lisboa, Manuel de Lyra, 1597, fól. 40r.

11. Fr. Agostinho da Cruz, *Sonetos e Elegias* (edição de António Gil Rafael), Lisboa, Hiena, 1994, p. 93.

A viagem para o Brasil e a desintegração
da «unidade telúrica» em Miguel Torga

Maria da Assunção F. Morais Monteiro
Doutorada em Literatura Portuguesa
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
Vila Real — Portugal

Neste Congresso Internacional de Lusitanistas, realizado no Rio de Janeiro, em que um dos temas de trabalho é "O mar, a viagem, o encontro", vale a pena evocar Miguel Torga, um escritor português de verdadeiro nome Adolfo Rocha, nascido na aldeia de S. Martinho de Anta,[1] perto de Vila Real, em Trás-os-Montes e que emigrou para o Brasil na adolescência.

Pertencendo a uma família de parcos recursos económicos, após o exame da 4ª classe não teve possibilidades de continuar a estudar. Na sua autobiografia romanceada *A Criação do Mundo — os dois primeiros dias*, Torga refere o diálogo do Pai com o professor da escola primária, o senhor Botelho, acerca do prosseguimento dos estudos no liceu da vila. Salienta as palavras daquele relativamente à impossibilidade de o fazer, deixando em aberto apenas a ida para o seminário, se conseguisse estudar gratuitamente ou pagando pouco. Entretanto a mãe pediu a uns senhores da terra um emprego para o filho, num escritório no Porto, mas este acabou por ir trabalhar como criado em casa deles, naquela cidade. Depois desta experiência foi para o seminário de Lamego, que frequentou apenas durante um ano.

Em *A Criação do Mundo — os dois primeiros dias*, explica que, constatando que não queria ser padre, acabou por dizê-lo ao pai:

Quase no fim das férias, declarei a meu Pai que não queria ser padre.

Quando tal ouviu, a primeira coisa que fez foi correr à porta a ver se alguém passava que tivesse ouvido a blasfémia. Depois, mandou-me calar, acrescentando que me partia a cara se eu continuasse a dizer baboseiras.

— Pedaço de asno! — concluiu. — A gente a querer tirá-lo da miséria, e ele a agradecer desta maneira![2]

Após o abandono do seminário, foi em busca de melhores condições de vida como emigrante para o Brasil (com apenas treze anos), tal como sucedeu a tantos outros jovens de que a Literatura Portuguesa é um reflexo, através do tipo social do brasileiro torna-viagem, ou, simplesmente designado como o brasileiro.

Em português, este vocábulo é geralmente usado como um adjectivo, significando referente ou pertencente ao Brasil, que nasceu neste país, ou se naturalizou brasileiro. Todavia, para além desta acepção, existe uma outra, aquela que nos interessa. Nesta segunda acepção, a palavra é um substantivo e designa o "português que, tendo morado no Brasil, retorna à pátria, levando *ou* não bens".[3]

Torga, então ainda Adolfo Rocha, viveu e trabalhou no Brasil, na fazenda de um tio, mas também estudou e frequentou o Ginásio Leopoldinense, designado por Ginásio Ribeirense em *A Criação do Mundo — os dois primeiros dias.* De regresso a Portugal, com o apoio do tio, continuou a estudar. Concluiu o sétimo ano do Liceu em três anos, estudou Medicina e acabou por formar-se em 1933 pela Universidade de Coimbra.

Adolfo Rocha, como algumas personagens ficcionais, vivenciou a emigração e, como muitas dessas figuras, voltou a Portugal, só que em circunstâncias diferentes das habituais, visto que regressou com alguns estudos feitos e pôde continuar a estudar.

Na Literatura Portuguesa encontramos figuras de emigrantes que foram para o Brasil e que vieram ricas. Podemos citar, a título de exemplo, algumas personagens de obras de Camilo Castelo Branco como Feliciano Rodrigues d'*A Brasileira de Prazins,* Bento, irmão de Felícia, em *Eusébio Macário,* ou o Comendador Pinho d'*A Correspondência de Fradique Mendes* de Eça de Queirós. Já no séc. XX, podemos referir a figura do Brasileiro Raimundo do conto com o mesmo nome (*in Terra Ingrata*) de João de Araújo Correia, autor transmontano-duriense do qual se comemora o centenário do nascimento, neste ano de 1999.

Há, porém, outras personagens que não tiveram êxito na sua tentativa de enriquecer e melhorar as condições de vida. Como exemplos, podemos apontar o que sucede no conto "O Filho", de Fialho de Almeida (*in O País da Uvas*), em que a Mãe vai à estação do comboio esperar o filho que vem do Brasil e fica a saber que ele morreu pelo caminho. Também no conto "Maria Lionça" (*in Contos da Montanha*) Miguel Torga, através de uma longa analepse feita após a morte da protagonista, mostra a vida de sofrimento de Maria Lionça, ao longo de anos sucessivos. Primeiro foi a ausência do marido, que emigrou para o Brasil e que acabou por regressar doente e quase a morrer; depois, foi o filho, que também saiu da aldeia, Galafura,

e que também adoeceu. Foi ela própria que o foi buscar e o transportou consigo, morto, no comboio, para regressar e ser sepultado na sua terra.

A obra de Torga deixa transparecer as dificuldades da gente humilde transmontana e da sua própria família, já que ele mesmo se viu na necessidade de emigrar. Como referimos em trabalho anterior,[4] o precoce e forçado abandono da sua aldeia e da região natal, numa fase da vida ainda em desenvolvimento da personalidade, deixou estigmas profundos no adolescente, tão profundos como se fossem gravados a "ferro em brasa". Numa conferência sobre «O Drama do Emigrante Português», proferida em 19 de Agosto de 1954, no Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, Torga fala dessas marcas profundas:

"Pronuncia-se aqui não um pobre escritor, mas um antigo emigrante. Um homem que aos treze anos embarcou também para a lonjura, e ficou marcado pelo ferro em brasa de cinco anos de ausência da sombra tutelar dos seus penates, e endemoninhado pela sedução duma terra tropical, onde até o pranto deita raízes. Um adulto que, replantado outra vez na sua courela original, ama devotamente o Brasil onde a sua infância infeliz acabou e a sua juventude atormentada começou".[5]

Nesta citação, para além das marcas deixadas pela partida, constata-se que também a nova terra o seduziu e, através de uma metáfora muito sugestiva, Torga diz que ficou «endemoninhado pela sedução duma terra tropical», o que revela a força que aquela terra exerceu sobre ele.

Tendo em conta as palavras do próprio Torga, facilmente se tira a ilação de que a partida do jovem Adolfo Rocha para o Brasil constituiu um «abalo anímico», foi um «safanão emotivo», ao ver-se obrigado a deixar o seu lar em busca de uma vida melhor:

Quem nunca se sentiu a mais na própria terra, a pontos de ser obrigado a deixá-la e a procurar na distância o calor que ela lhe nega, mal pode compreender o que significa esse golpe de consciência, essa vergastada no amor-próprio, esse sentimento dorido de todo o filho segregado do lar materno. [...] Mas não fica por aqui o abalo anímico, a gravidade do safanão emotivo.[6]

Aquele «rapazinho de treze anos», desenraizado da aldeia e afastado da família, criou raízes na nova terra onde passou a viver. Mais tarde, Torga mostra até que ponto a realidade brasileira o influenciou, até que ponto se apegou a essa realidade, aquela que passou a fazer parte da sua adolescência, identificando elementos da nova paisagem com outros da anterior. Em carta a Ribeiro Couto, escreve:

"E lá cheguei finalmente ao Rio.

Creio que nunca te fiz uma confidência que respeitarás: o Rio é o meu S. Martinho de Anta da outra margem. O Pão de Açúcar que o assinala foi o negrilho de pedra que na infância ali me recebeu. De tal modo lhes quero e me sinto bem naquelas ruas, que uma igrejinha barroca interrompe ou um penedo ruraliza, que saltei na praça Mauá como se me apeasse no Eirô que me viu nascer."[7]

Torga, que sentiu na pele o sofrimento provocado pelo afastamento do lar paterno e pela permanência num país longínquo, soube traduzir a dor daquele que emigra para terras distantes. Por isso na conferência sobre «O Drama do Emigrante Português», que já referimos anteriormente, fala do sofrimento provocado pelo afastamento, aludindo ao «lancinante» «mal da lonjura» e ao «trágico dilema duma insatisfação agónica» que resulta dum desejo de ficar e dum desejo de regressar. Só que «regressar é despertar do sonho, é voltar as costas ao Sésamo real; ficar é prolongar o martírio». Por isso, consciente do desequilíbrio a que o espírito está sujeito, considera que desde a primeira hora está «fendido ao meio, fracturado como um cristal agredido por um golpe de vento cruel». E vai mais longe, ao falar de «qualquer coisa de estilhaçado que grita pela unidade, e que não pode, por mais que queira, encontrar a paz dum só lar, dum só gosto, duma só enxada».

A importância da terra, a influência que esta exerce sobre o indivíduo, o telurismo no sentido de «influência da natureza dos terrenos [...] nos habitantes, quanto à sua constituição, tipo morfológico, usos e costumes, doenças, etc.»[8] são bem expressos por Torga, quando este fala de gravação nos cromossomas, o que metaforicamente remete para a influência da terra na maneira de ser e de agir do indivíduo. Assim, neste caso a propósito de S. Martinho de Anta, Torga escreve:

Não tenho fronteiras espirituais, mas trago gravados nos cromossomas os marcos da minha freguesia e a fisionomia dos meus conterrâneos.[9]

Note-se que também a influência da terra brasileira se faz sentir nos Portugueses que nela viveram. Torga é bem claro quando, nas palavras a José Lins do Rego, em 1951, a propósito da realidade brasileira, diz que nós lhe conhecemos os recantos, «porque temos o negativo dela gravado nos cromossomas»[10] e o nós de quem se fala são forçosamente os que lá viveram.

A permanência no Brasil durante cinco anos originou o que Torga chamou a desintegração da sua «unidade telúrica». No entanto, parece-nos importante levantar a questão de se tratar ou não de desintegração da «unidade telúrica», já que a obra torguiana documenta que houve uma assimilação da nova realidade, a natureza do novo país influenciou também o adolescente que a ele aportou. Esta influência é ilustrada de forma inequívoca em *Traço de União* :

A terra nativa lá continuava a acenar. Mas a alma dele ia-se dividindo, repartida entre o passado e o presente, escanchada sobre o oceano. O Novo Mundo era agora uma nova pátria embutida nos sentidos. Nada de raciocinado, de construído, de voluntário. Assimilação apenas. Impregnação indelével de tatuagem. Vacina que pega e que, mesmo quando a imunização acaba, deixa uma marca na pele.[11]

Após o regresso a Portugal, passam a existir outras marcas, outras sensações, consequências de quem se viu arrancado do ninho e, quando regressa já não se sente o mesmo. É, assim, estabelecido um contraste entre o «então» e o «agora», isto é, entre o passado e o presente:

Então, uma pobre e tenra criatura, modelada por hábitos estratificados, rituais, abruptamente arrancada do ninho, e posta em face de outras paisagens, doutros costumes, doutras noções; agora, esse mesmo ser humano, que aumentou o seu pecúlio de experiências, que alargou os seus horizontes espirituais, a lutar dentro da antiga pele onde já não cabe.

Ah, como eu gostaria de estremar o recheio da memória [...] e sentir reduzida a um só vector a disparidade de forças que me atravessam![12]

Estas palavras de um antigo emigrante revelam o dualismo interior e o sofrimento que o mesmo provoca, conforme se pode constatar logo a seguir, no mesmo texto, onde Torga fala da desintegração da unidade telúrica, a confusão e mistura de elementos que pertencem ao velho Continente e ao Novo Mundo:

Confundo no mesmo espanto a Ursa Maior e o Cruzeiro do Sul, a flor do ipé e a do rosmaninho, a água do Doiro e a do Paraíba. Misturo tudo. E esse dualismo interior mortifica-me o coração. Torna-me inseguro e vulnerável. A minha unidade telúrica desintegrou-se. E convivem na mesma carcaça dois seres opostos. Um, europeu, de medidas greco-latinas; outro, americano, anárquico e transbordante.[13]

A dualidade de sentimentos leva, segundo escreve no mesmo texto, a «gemer por Portugal no Brasil, e pelo Brasil em Portugal", a «ougar num por alheiras, e no outro por feijão preto», a «trazer o corpo e o espírito neste vaivém de grávida com desejos».

Numa outra passagem, falando do emigrante, Torga, de forma bastante dura e reflectindo a própria dureza da experiência do que se passou com Adolfo Rocha, escreve: o «pacóvio que retorna ou o vizinho que, maltratado pela fortuna, lá fica pelos sertões a mourejar, é um ser bifronte, a olhar perpetuamente em duas direcções opostas, perplexo, ansioso por partir e regressar no mesmo instante, a chupar mangas e a desejar cerejas no paladar».

Também no *Diário* VII,[14] Torga recorda o passado e revela a dualidade a que está sujeito:

Guanabara, 6 de Agosto de 1954 — Nem sei o que sinto. Recordo-me no cais, criança, a tactear confuso a penumbra do passado, e vejo-me adulto, aqui no convés do barco a receber em cheio o sol do presente.

No final desse registo, Torga questiona-se acerca da possibilidade de juntar as duas metades da sua vida (« Como poderei juntar as duas metades da minha vida?»).

Torga tem duas vivências do Novo Mundo, como escreveu em "A América vista pela Europa":[15] «uma como intelectual e outra infiltrada no sangue». Esta última é resultante da sua condição de antigo emigrante que permaneceu cinco anos no Brasil, uma vivência que, segundo Torga, «é certamente subscrita por quantos tenham uma experiência análoga e não pensam a América, mas se encorporam nela sem deixarem de ser Europeus».

Numa nota diarística de 9 de Setembro de 1990, Torga mostra como o destino lhe baralhou a condição, afastando-o de S. Martinho de Anta e da casa paterna:

Plantou-me aqui e arrancou-me daqui. E nunca mais as raízes me seguraram bem em nenhuma terra.[16]

Numa entrada datada de *Coimbra, 18 de Abril* [de 1950], Torga a propósito de uma visita de alguém vindo do Brasil, revela a importância daquele país novo, onde ele também teria coisas novas para dizer. Então é levado a afirmar: «Foi o diabo eu não ter ficado naquela grande terra! Ali, entre gente nova e virgem, é que eu tinha coisas para dizer!»[17]

E, na carta a Ribeiro Couto,[18] refere-se ao Brasil como um «virginal e maravilhoso país onde vale a pena ser poeta: há lá muito que cantar».

A perspectiva que Torga tem deste país é diferente da do Portugal em geral, já que, segundo ele,[19] Portugal tem uma imagem do Brasil que permanece fiel à imagem quinhentista, aquela que resultou da descoberta de Pedro Álvares Cabral, isto é, como «qualquer coisa de muito grande e muito distante, tórrido e rico, para onde se desterra a esperança em último recurso». Não deixa de dizer que poucos o consideram uma «incomensurável pátria moderna, sem pergaminhos do passado mas com alvarás do futuro».

Durante um almoço oferecido a José Lins do Rego, em 1951, em Coimbra,[20] Torga refere a necessidade mútua de ambos os países se conhecerem melhor pois, segundo ele, «assim como o Brasil nos desconhece, desconhecemos nós o Brasil»; do lado português, «porque ficámos fiéis à imagem burocrática de uma colónia, fugiu-nos a fisionomia de uma pátria nascente» e, do lado do Brasil, «porque ficou fiel à imagem dominadora da metrópole, esfumou-se-lhe o perfil de uma pátria materna».

Portugal e Brasil necessitam, pois, de se conhecer melhor e, segundo Torga, poderiam fazer um intercâmbio: o Brasil dar a Portugal «um pouco da sua juventude, da sua confiança, da sua impetuosidade social», enquanto Portugal poderia ensinar-lhe «o segredo da medida, o comedimento da experiência, a receita de alguns valores que o progresso espezinha, na cegueira mecânica de chegar depressa».[21]

Portugal e o Brasil, na sua maneira de ver,[22] são dois países vivos, desiguais, independentes e ambos «terão pelos séculos dos séculos a alegre penitência de estarem continuamente presentes na mente um do outro».

É a recordação que lhe ficou do Brasil, na adolescência, um país diferente do seu, cheio de vida, apesar do trabalho duro e dos momentos difíceis passados, e, simultaneamente, a lembança dos momentos agradáveis e de prazer que lá vivenciou na idade adulta, que faz com que Torga não tenha esquecido este país.

Se a força da terra transmontana lhe deixou marcas profundas, na infância e no início da adolescência, proporcionando uma formação que ficou gravada para toda a vida, a força da terra brasileira acrescentou essa formação e deu-lhe novos pontos de referência, deixando também as suas marcas: «a aldeia da alta lombada onde nasceu e o rancho seratanejo onde morou são estremas dos sete palmos da sua humanidade. Vivo, será sempre desses dois pólos; morto, terá o cadáver ausente de um deles».[23]

No mesmo ser juntam-se dois telurismos, um constituído pela força da terra portuguesa, mais precisamente, transmontana, e o outro o da natureza brasileira. Na nossa perspectiva, em vez de se falar de «desintegração da unidade telúrica», deve-se antes falar de unidade resultante de uma confluência telúrica. Não houve uma perda ou uma desintegração, antes uma influência de duas naturezas diferentes sobre o mesmo indivíduo, marcando metaforicamente os seus cromossomas, infiltrando-se no seu sangue.

As duas naturezas, a transmontana e a do Brasil, em confluência telúrica, marcaram profundamente Miguel Torga e fizeram com que hoje possamos afirmar:

Miguel Torga é um transmontano-brasileiro de coração.

Notas

1. Em Maio de 1999 foi votada na Assembleia da República a elevação de S. Martinho de Anta a vila.

2. Miguel Torga, *A Criação do Mundo — os dois primeiros dias*, Coimbra, Edição do Autor, 1969, 4ª edição refundida, p. 101.

3. Cf. José Pedro Machado (coordenação), *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Lisboa, Amigos do Livro Editores, 1981, Volume II, p. 410.

4. Assunção Morais Monteiro, "Trás-os-Montes: um paraíso perdido e reencontrado por Torga", *Estudos Transmontanos e Durienses* 7 (Vila Real, Arquivo Distrital de Vila Real, 1997) 167-184.

5. Miguel Torga, "O Drama do Emigrante Português", *Traço de União*, Coimbra, Ed. do Autor, 1969, 2ª edição revista, p. 99-119.

6. *Idem, ibidem*.

7. Miguel Torga, "Carta a Ribeiro Couto", *Traço de União*, Coimbra, Ed. do Autor, 1969, 2ª edição revista, p. 145-157.

8. José Pedro Machado (coord.), *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*,, Lisboa, Amigos do Livro Editores, 1981, Volume XI, p. 539.

9. in *Diário* XVI, Coimbra, Edição do Autor, 1993, p. 135.

10. Miguel Torga, "Palavras a José Lins do Rego", *Traço de União*, Coimbra, Ed. do Autor, 1969, 2ª edição revista, p. 29-35.

11. "A América vista pela Europa" in *Traço de União*, Coimbra, Ed. do Autor, 1969, 2ª edição revista, p. 37-48.

12. Miguel Torga, "O Drama do Emigrante Português", *Traço de União*, Coimbra, Ed. do Autor, 1969, 2ª edição revista, p. 99-119.

13. *Idem, ibidem*.

14. Cf. *Diário* VII, Coimbra, Ed. do Autor, 3ª edição revista, 1983, p. 118-119.

15. "A América vista pela Europa" in *Traço de União*, Coimbra, Ed. do Autor, 1969, 2ª edição revista, p. 37-48.

16. in *Diário* XVI, Coimbra, Edição do Autor, 1993, p. 32.

17. Miguel Torga, *Diário* V, Coimbra, Ed. do Autor, 3ª edição revista, 1974, p. 83.

18. Miguel Torga, "Carta a Ribeiro Couto", *Traço de União*, Coimbra, Ed. do Autor, 1969, 2ª edição revista, p. 143-157.

19. Veja-se Miguel Torga, "O Brasil", *Traço de União*, Coimbra, Ed. do Autor, 1969, 2ª edição revista, p. 9- 27.

20. Miguel Torga, "Palavras a José Lins do Rego", *Traço de União*, Coimbra, Ed. do Autor, 1969, 2ª edição revista, p. 29-35.

21. Miguel Torga, "O Brasil", *Traço de União*, Coimbra, Ed. do Autor, 1969, 2ª edição revista, p. 9- 27.

22. Miguel Torga, "Palavras a José Lins do Rego", *Traço de União*, Coimbra, Ed. do Autor, 1969, 2ª edição revista, p. 29-35.

23. Miguel Torga, "O Drama do Emigrante Português", *Traço de União*, Coimbra, Ed. do Autor, 1969, 2ª edição revista, p. 99-119.

A unidade essencial: O "Drama em Gente" Fernando Pessoa

Aline Mara Garcia Lemos

Levando-se em consideração o ensaio de Jacinto do Prado Coelho em *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* (1977) percebe-se que este estudo revela a presença de "rasgos linguísticos comuns que permitem assinalar a existência de um estilo único, reflexo de uma originalidade pessoal inconfundível" (p. 174), ou seja, o crítico lusitano aponta uma similaridade de estilo entre Fernando Pessoa ortônimo e os heterônimos. Esta semelhança entre o Pessoa ortônimo e seus outros "eus" revela-se no uso de hipérbatos, antíteses e neologismos, entre outros recursos estilísticos. Portanto, apesar de reconhecer que existem caracteres individuais na obra de cada um dos heterônimos e do Pessoa ortônimo, Coelho ressalta uma unidade fundamental na obra pessoana: *"*não obstante os estilos dos heterônimos traduzirem atitudes temperamentais e modos de conceber a vida diferentes, é possível (...) reduzir as afinidades de estilo dos heterônimos a uma unidade psíquica basilar" (p. 140).

Partindo da análise de Jacinto do Prado Coelho, este trabalho pretende rastrear aspectos desta unidade fundamental estabelecendo relações entre o "drama estático" *O Marinheiro* (1913) e os poemas intitulados "Passos da Cruz", do livro *Cancioneiro,* ambos de autoria do Pessoa ortônimo. A contribuição que o trabalho procura acrescentar à constatação de uma unidade essencial na obra pessoana é a identificação de alguns elementos temáticos, ligados à tradição simbolista e ao saudosismo de Teixeira de Pascoaes, que na obra do modernista português ganharam complexidade e singularidade especiais. Este trabalho, em fase de aprofundamento[1], apóia-se na hipótese de que, na raiz desse tronco comum, anterior à pluralidade da produção literária do modernista português, estaria a concepção metafísica do universo, que tem origem no idealismo platônico e que mantém estreitas relações com a obra dos poetas simbolistas e com as doutrinas saudosistas desenvolvidas em Portugal pelo grupo da Renascença, ao qual Pessoa esteve ligado no iníncio de sua atividade literária.

De essência metafísica e platônica, os elementos simbolistas e saudosistas presentes nos textos aqui analisados, fundamentam a unidade psíquica e estilística apontada por Jacinto do Prado Coelho.

Como primeiro exemplo do uso destes elementos simbolistas e saudosistas, serão analisados alguns aspectos de *O Marinheiro*. Tratando de temas metafísicos como a morte e o sonho, Fernando Pessoa demonstra sua capacidade de vasculhar o ambiente onírico, construindo um texto que se caracteriza pelas sugestões vagas e pela atmosfera irreal, no qual praticamente não se verifica nenhuma ação, o que levou o autor a denominá-lo como um "drama estático". O ambiente onírico e as sugestões vagas são características da estética simbolista, que também se apóia na musicalidade, no uso de aliterações e de sinestesias, valorizando as manifestações de uma realidade inconsciente ou oculta à razão. Pode-se dizer que, em Fernando Pessoa, essas características simbolistas vêm apresentadas em sua temática metafísica, na preocupação com aquilo que está além do mundo físico e material. Para exemplificar esta metafísica em *O Marinheiro* pode-se citar, primeiramente, o espaço mimético, aquele no qual se dá a ação propriamente dita. No "drama estático", esse espaço identifica-se como sendo o espaço do inconsciente, da imaginação e do sonho. Tudo é ambíguo e sugerido: "quarto que é sem dúvida num castelo antigo". O narrador não afirma "é num castelo antigo". A a ambigüidade é explorada no texto descritivo, num discurso que incorpora as impressões subjetivas, como na frase: "Vê-se que é circular"; ou, então, nesta outra: "à direita quase em frente a quem imagina o quarto".

O desenrolar da ação praticamente ocorre em um nível metafísico, já que esta ação se passa, provavelmente, apenas no inconsciente de uma das personagens (a Segunda veladora); ela ocorre, então, num plano não-material. O texto se constrói a partir de sugestões, contendo elementos esotéricos, ligados a uma interpretação ocultista do universo, revelando-se em vários símbolos, como os números: 3 veladoras, que formam 4 personagens, contando com uma morta, total que traz implícito um quinto personagem.

Os diálogos apresentam um núcleo narrativo, que se apresentam de modo fragmentário, que consiste num sonho, contado pela Segunda Veladora, sobre um marinheiro que, por sua vez, também sonhava com uma pátria ideal. Com o avançar da narração do sonho, as outras veladoras, e a própria narradora, vão desesperando-se com todas as palavras ditas, como se estas as distanciassem cada vez mais da "realidade", se é que se pode chamar de "realidade" o ambiente onírico e misterioso representado na peça. Durante esta narração, os elementos simbolistas da obra vão sendo apresentados, tanto na maneira sugestiva da linguagem, quanto no assunto predominante, que é a morte e os sonhos; tanto no tempo "real", cronológico da peça - a madrugada em que se dá o estranho velório -, quanto no espaço, onde se encontram as misteriosas personagens, o que é reforçado, ainda, pela presença de uma quinta pessoa cuja presença é referida apenas de modo indireto, nas diversas falas. Possivelmente, é no inconsciente da quinta personagem que se dá este "drama estático"; é possível interpretar a narrativa como representação de um estado interior, onde as referências a uma pessoa deitada, que é velada, fosse referências de vozes internas

de uma realidade psíquica que desse modo sugerissem a presença da entidade física, que ali estivesse dormindo[2]. Portanto, a peça poderia ser compreendida como uma representação das vozes interiores do eu-lírico, vozes em conflito e tensão, mas todas vozes do inconsciente. Parece estranho falar em eu-lírico como o sujeito de uma peça teatral, mas o texto é mais poético do que dramático, o que é confirmado pela linguagem metafórica e simbólica.

Além deste teor metafísico, há ainda imagens presentes na peça que descrevem a incerteza e o mistério da vida. A imagem do "olhar para a chama da vela" , por exemplo, que aparece na fala da Terceira veladora, sintetiza o gesto de "olhar para a vida", "para o vivido". Outra imagem representativa é a imagem do barco sonhado, que não tem destino definido, confundindo-se assim com a própria essência da vida. Uma outra imagem ainda relevante no relato do sonho, ressaltando o platonismo e o saudosismo na peça, aparece no seguinte trecho: "Só o mar das outras terras é que é belo. Aquele que nós vemos dá-nos sempre saudades daquele que não veremos nunca" (1980, p.114).

O mar das outras terras seria o mar ideal e perfeito, possível somente no mundo das idéias platônicas. O mar que se vê é o mar real e o que causa saudades do mar ideal, existente no mundo dos sonhos. Esta saudade do desconhecido é característica do Saudosismo português, movimento literário que desejava, entre outros objetivos, estabelecer uma simbiose entre saudade histórica e saudade da "alma", de essência platônica, resultando ambas numa pátria ideal. O desejo desta pátria ideal, saudosista , está presente em *O Marinheiro* na pátria criada pelo próprio marinheiro em sonho, por ele descrita como ideal. Verifica-se, ainda, a saudade metafísica que as veladoras revelam ter de um outro mundo, como subentende-se em: "Todo este país é muito triste...Aquele que vivi outrora era menos triste*"* (1980, p.114).

Também em "Passos da Cruz" encontram-se indícios deste saudosismo, justificando mais o seu aspecto metafísico. A saudade que se percebe nestes poemas de Fernando Pessoa não se referem à pátria terrena, portuguesa, mas a uma pátria celestial, ou melhor dizendo, uma pátria do Além.

Uma forma de melhor definir esta saudade é chamá-la de "nostalgia metafísica", como se pode depreender da leitura dos versos:

> "Inconscientemente me divido
> Entre mim e a missão que o meu ser tem,
> E a glória do meu Rei dá-me o desdém
> Por este humano povo com quem lido (1992 , p.58)"

Parece haver nestes versos uma distinção entre o "humano povo" com quem o poeta lida e o seu Rei, que estariam num mundo além do material. Percebe-se uma clara relação entre esta nostalgia metafísica e a idéia de que o poeta teria sido incumbido de uma missão:

> "Emissário de um rei desconhecido
> Eu cumpro informes instruções do Além,
> E as palavras que aos meus lábios vêm
> Soam-me a um outro e anômalo sentido" (1992, p.57)

Posicionando-se como emissário de um rei desconhecido, o sujeito poético diz cumprir instruções do Além, externando palavras que soam estranhas a ele mesmo, como se as dissesse independentemente de sua vontade, espontaneamente. Pode-se concluir que, em Fernando Pessoa, o Saudosismo teria contribuído para marcar a consciência do eu-lírico a respeito de uma missão superior. Assim como em *O Marinheiro* também em "Passos da Cruz" percebe-se uma sugestão de que uma força maior impulsiona tudo, podendo esta ser o inconsciente.

Há semelhanças destes poemas com o drama estático ainda devido à conotação metafísica e ao imagismo descritos pelo eu-lírico ao longo dos poemas de "Passos da Cruz", o que confere a esses textos poéticos uma atmosfera de sonho. Assim sendo, pode-se afirmar a possibilidade de semelhança temática entre estes trabalhos de Fernando Pessoa: a busca metafísica de uma essência do universo e do ser, confirmando a hipótese da unidade temática que une todas as facetas do poeta. A essa busca platônica do poeta pelo mundo perfeito deve-se a unidade essencial de sua obra, que tem por objetivo compreender a verdadeira essência do ser, buscando-a não neste mundo sensível, mas sim no desconhecido mundo do "Além", que também poderia ser chamado, como na teoria de Platão, como mundo inteligível.

Bibliografia

BOTELHO, Afonso. Da Saudade ao Saudosismo. Lisboa: Biblioteca Breve,1990

COELHO, Jacinto do Prado. Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa. São Paulo: Verbo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

PESSOA, Fernando. O Eu Profundo e os outros Eus. (Seleção e nota Editorial de Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PESSOA, Fernando. Antologia Poética (Selecção e Apresentação de Isabel Pascoaes). Lisboa: Biblioteca Ulisséia de Autores Portugueses, 1992.

Notas

1. Esta comunicação apresenta resultados parciais de uma pesquisa em andamento, que a autora está desenvolvendo como bolsista do PET/Letras/CAPES, sob orientação da Profª Drª Maria Lúcia Fernandes Guelfi, na FCL-UNESP/Araraquara.

2. Embora não seja possível fecher uma interpretação como a única plausível, pela própria ambigüidade estrutural do texto, arriscamo-nos a dar esta interpretação, com base no final do drama, quando alguns sons como o chiar de um carro e o cantar de um galo remetem o leitor passa uma realidade externa, para a qual o personagem que estaria dormindo acordasse.

A viagem dos portugueses e a viagem de Sá de Miranda

Márcia Maria de Arruda Franco
UFOP / CNPq

Desde o século XV, as viagens portuguesas esperavam por uma narrativa épica que as "imortalizasse". Os latinistas e D. João II conceberam-na em latim (Ramalho, 1993 e Matos, 1991). Garcia de Resende, no prólogo do *Cancioneiro Geral*, de 1516, também suspira por uma epopéia **em lingoagem**. Esta idéia será obsessivamente repetida entre os poetas da escola nova, Ferreira, Bernardes, Caminha, e só realizada por Luís de Camões.

Sá de Miranda manifestou o desejo de ver as Descobertas cantadas em estilo alto na dedicatória a D. João III que precede a *Fábula do Mondego*, uma obra luso-castelhana. Ao poema pastoril é dado um exórdio épico em que são referidas tanto a gesta dos portugueses e a guerra contra o infiel:

> Ínclito Rey, que d'este al otro Polo
> enchistes de trofeos, abriendo al Nilo,
> desd'el Tajo, luz nueva y nuevo día,
> mudando en esto la natura estilo:
> dándoos Neptuno el mar, dándoos Eolo
> sus vientos, y armas Marte a la porfía.
> Por la zona que ardía
> en brava, continuamente,
> vuestra animosa gente,
> los Portugueses, a que nada espanta,
> a vós, Señor, los ojos, y a la santa
> empresa y lealtad propria y d'abuelos,
> contra amenaza tanta
> gran denuedo venció tantos recelos.(*Ibidem*)

A *Fábula do Mondego* não permanece no registro épico, "reconociendo al tiempo el su poder", senão por listar os signos caracterizadores da região do Mondego ("Ya munda, que es dezir, clara agua y pura"), isto é , Coimbra, em que estão as ruínas da Torre de Hércules (estrofe 6) e o túmulo de Afonso Henriques (estrofe 7). A *Fábula do Mondego* envereda por uma reflexão sobre a poesia ao gosto do Renascimento (reconta-se a lenda de Orfeu e Eurídice) e sobre a loucura amorosa, mal de que padecem, como Diego, muitos pastores mirandinos. A possibilidade de, à semelhança de Vergílio (Sá de Miranda, 1976, 75), o gênero pastoril incluir referências ao assunto alto ou épico é feita na terceira estrofe da dedicatória.

A obra de Sá de Miranda (Comédias, Cartas e algumas Éclogas em vernáculo) está no início do processo de constituição da moderna poesia portuguesa. É a primeira a trazer para as letras portuguesas os pressupostos formais e conteudísticos da cultura humanística. Isto é feito sem que sejam renegadas a herança cancioneiril peninsular e a prática luso-castelhana, sendo está a mais arraigada tradição ibérica de Sá de Miranda.

A sua culta lira soube fazer uma crítica ética à empresa indiana, denunciando o seu ponto chave: a transformação cultural operada pelos novos signos da cultura marítima. As imagens náuticas, que a retórica antiga lia como alegorias do Estado, da situação política, a guerra e/ou a paz (HANSEN, 1987, 13), ganham, por assim dizer, uma determinação histórica, referindo-se agora às Grandes navegações. Para Sá de Miranda, a aventura portuguesa, como chance ilusória de enriqueimento rápido, atráves do comércio ultramarino, era uma "clara peçonha" que entrava pelos portos (rimando com mortos) portugueses:

> Entrou, dias há, peçonha
> clara pelos nossos portos,
> sem que remédio se ponha:
> uns dormentes, outros mortos,
> alguém polas ruas sonha.(Sá de Miranda, 1977,84)

O poeta sabe do valor épico da gesta portuguesa. Sua crítica refere-se à ganância gerada pela aparente riqueza indiana:

> Fez no começo a pobreza
> vencer os ventos e o mar,
> vencer quási a natureza;
> medo hei de novo à riqueza,

que nos venha a cativar.(*Ibid*.)

A Carta a António Pereira Marramaque abre com uma crítica à relação dos Pereiras com os lucros da empresa indiana. O poeta rima "correr pardaus", a circulação da moeda indiana, com "caminhos tão maus":

> Como eu vi correr pardaus
> por Cabeceiras de Basto,
> crescerem cercas e o gasto,
> vi, por caminhos tão maus,
> tal trilha e tamanho rasto, (*Ib*., 83)

Dias Miguel (1980, 148) acha que estes **pardaus** vieram para as terras do senhor de Basto em 1544, com a morte do seu irmão bastardo Rui Vaz Pereira que permaneceu no Oriente por um quarto de século, envolvido nas lides das armas e no comércio indígena, "engrossando uma fortuna apreciável de **pardaus**, que, por ser seu herdeiro António Pereira, acabaram afinal por ir parar a Cabeceiras de Basto" (*Ibidem*).

Na seqüência da Carta, Sá de Miranda critica a política ultramarina por despovoar o reino, na famosa quintilha, escrita no melhor do seu estilo concreto:

> Não me temo de Castela
> donde inda guerra não soa;
> mas temo-me de Lisboa,
> que, ao cheiro desta canela,
> o Reino nos despovoa. (*Ibidem*)

O problema político com Castela é minimizado em face do despovoamento de Portugal; o vazio deixado no reino português pelas viagens dos descobridores e dos comerciantes é um vazio de identificação cultural, na medida em que os valores antigos estão sendo transformados, substituídos por valores "alheios". Para Sá de Miranda, o império lusitano assume o sentido de uma empresa econômica arriscada, quer dizer, que colocava o reino em risco. O império marítimo, ao absorver as vontades e os sonhos, revolucionava os costumes ibéricos, tão caros ao poeta e a seus amigos. "O cheiro da canela" uma especiaria indiana "despovoa o reino", desestruturando a orgnização agrária da sociedade portuguesa. Sem camponeses, que todos afluem à Lisboa e ao comércio, fica impossibilitado o prosseguimento da atividade agrícola.

O "cheiro da canela", como salienta Maria Vitalina Leal de Matos (1987,154), é transformado em *símbolo*, sinal motivado dos tempos. Referindo-se à diferença de costumes entre o presente e a época de Viriato, o poeta se considera um representante da tradição e dos costumes religiosos, trazendo "óleos" e não "perfumes": "Os leitos, mesas e os lumes, / todo cheira: eu óleos trago; / vem outros, trazem perfumes." (Sá de Miranda, 1977, 84). Adiante o trabalho com o signo concreto do "cheiro" reaparece, na mesma clave da crítica ao comércio indiano:

> Disto o cheiro, disto a cor
> que preço nam tem igual,
> milagres de Portugal,
> cousas de tanto sabor
> para saberem tam mal! (*Ibidem*, 86)

Os "milagres de Portugal" são vistos ironicamente, isto é, como decorrentes de uma política econômica equivocada, que estocava mercadorias perecíveis, sem organizar a sua venda, "pagando o pato":

> Onde se há de lançar tanto?
> Aquilo é pagar o pato!
> (...)
> Que contas vão tão erradas!
> Enfastia o que sobeja; (*Ibidem*)

Em nota, Rodrigues Lapa sugere que "pagar o pato" talvez queira dizer "pagar o prejuízo que outrem fez" (*Ibidem*) . Por fim, o perigo que Sá de Miranda pressente no abandono do reino por conta das viagens marítimas, leva-o a atacar a figura do marinheiro, que é ridicularizada:

> Os marinheiros vadios
> que vilmente a vida apreçam,
> polas cordas dos navios
> volteam como bugios,
> inda que vos al pareçam.(*Ibidem*, 98)

Está sendo atacada aquilo que se constituirá em arquétipo do português, principalmente para a mentalidade romântica: a figura do navegador é comparada à de um "mico". Escrita no momento em que se iniciava o

processo quinhentista de construção da imagem imperial lusíada, a obra mirandina se posiciona criticamente em relação à revolução cultural centrada nos signos do mar.

O fausto da empresa indiana, a promessa da riqueza súbita são vistos como um sonho. Em outra carta, a D. Fernando de Meneses, o poeta sintetiza a sua crítica ao devaneio indiano e brasileiro: "Teme-se dum amigo apoderado, / do tempo, que só sonha Índia e Brasil, / té que cada um de lá torne dourado." (Sá de Miranda, 1977, p. 104). Os amigos em poder dos tempos, isto é, levados pelo sonho indiano, deixam as terras (o cultivo da agricultura) e se dirigem à corte, deixam Portugal e se dirigem para as Índias. Sá de Miranda, por sua vez, não se deixa estar em poder dos tempos: permanece firme em sua argüição severa dos novos valores, ao tentar abrir os olhos de António Pereira que, como senhor feudal, deveria ter uma outra atitude em relação à empresa indiana, não descuidando do cultivo e do governo das suas terras:

> Ao reino cumpre em todo ele
> ter a quem o seu mal doa,
> não passar tudo a Lisboa,
> que é muito o peso, e com ele
> mete o barco n'água a proa.(*Ibidem*, 97)

O poeta alerta contra a febre indiana: "Destes mimos Indianos / hei gram medo a Portugal" (*Ibidem*, 52), na carta a João Roiz de Sá de Meneses. Com a crítica feita no calor da hora aos engodos da empresa marítima, o poeta, para o juízo oitocentista, se transforma em vate: prevê a ruína do império português, ainda na primeira metade de quinhentos. Dele dirá Carolina Michaëlis de Vasconcelos:"foi [...] também um dos primeiros que pressentiu o perigo e apontou, propheticamente, para a origem do mal futuro." (Vasconcelos, 1885, V). Por isso, Sá de Miranda, já no século XX, tem sido comparado ao Velho do Restelo, defensor das tradições ibéricas e crítico da aventura indiana:"O Velho do Restelo fustiga a ambição desmedida dos navegantes portugueses, preanunciando, como Sá de Miranda já antes, a ruína econômica de Portugal, de um Portugal já despovoado", comenta Pina Martins (Martins, 1981, XXVI).

A aproximação entre o discurso anti-indiano de Sá de Miranda e o do Velho do Restelo ainda pode ser depreendida por uma leitura atenta desse episódio do canto épico. Algumas imagens e conceitos evocam certas passagens da obra mirandina, como por exemplo os versos:

> Deixas criar às portas o inimigo,
> Por ires buscar outro de tão longe,
> Por quem se despovoe o Reino antigo,
> Se enfraqueça e se vá deitando a longe! (Lus., IV, 101)

lembram, como indica o editor d'*Os Lusíadas*, Emanuel Paulo Ramos (2a ed, 1978, p.450), a famosa quintilha acima citada da *Carta* de Sá de Miranda a António Pereira Marramaque; aquela em que o poeta teme "de Lisboa, que, ao cheiro dessa canela, o Reino nos despovoa".

A crítica à artilharia, como um mal uso do fogo, também está presente tanto na *fala* do Velho do Restelo como na Carta de Sá de Miranda a Pero de Carvalho. Diz Sá de Miranda do "fogo":

> Deste engenho que diremos,
> de que nós tais gabos damos,
> com quem tudo acometemos?
> quantas vezes dele usamos
> mal, e como não devemos?
>
> Dom do Céu nosso especial,
> e veo a ser todavia
> este homem racional
> tam engenhoso em seu mal,
> como ontem na artilharia!" (Sá de Miranda, 1977, 69-70).

E n'*Os Lusíadas* o Velho lamenta: "Trouxe o filho de Jápeto do Céu / O fogo que ajuntou ao peito humano, / Fogo que o mundo em armas acendeu, / Em mortes, em desonras (grande engano!)." (Lus., IV, 103).

Com essa breve aproximação não se pretende afirmar que o velho do Restelo seja uma referência explícita de Camões a Sá de Miranda, mas sim salientar que havia em quinhentos um discurso anti-indiano construído a partir de determinados pontos-chave: o mal uso do fogo, o despovoamento do reino, a ambição desmedida, etc, pontos que se reencontram tanto no discurso do Velho do Restelo como nas cartas mirandinas. Há um detalhe que opõe o Velho do Restelo a Sá de Miranda, o primeiro amaldiçoa o canto da gesta marítima: "Oh! Maldito o primeiro que, no mundo, / Nas ondas vela pôs em seco lenho! / Dino da eterna pena do Profundo,/ Se é justa a justa Lei que sigo e tenho! / Nunca juízo algum, alto e profundo, / Nem cítara sonora ou vivo engenho, / Te dê por isso fama nem memória, / Mas contigo se acabe o nome e

glória! (Lus., IV, 102), e o segundo, como poeta que é, toma uma atitude muito diversa.

Os signos da aventura marítima serão usados por Sá de Miranda para simbolizar a sua própria gesta de introdutor de um novo metro e de um novo conceito de poesia. A construção do sentido dos poemas deriva de um ato hermenêutico proposto pelo leitor: "Quantos ledores tantas, as sentenças; / c'um vento velas vem e velas vão." (Sá de Miranda, 1977, 287). Para sugerir a dinâmica interpretativa do poético, Sá de Miranda utiliza imagens de navegação.

A "Elegia a uma senhora muito lida, em nome de um seu servidor" alude ao saber dessa senhora letrada que parece colaborar com as "descobertas mirandinas", ajudando a limar os primeiros decassílabos mirandinos:

> Cuidando em vós, senhora, no alto engenho
> delicado saber, na tanta estima,
> não sei com que ousadia ante vós venho,
>
> Por dom da natureza posta em cima
> **de todo o que aqui vemos descoberto**,
> a que é tam necessária vossa lima.(grifo meu, *Ibid*., 13)

A obra mirandina se posiciona criticamente em relação à aventura marítima e comercial dos portugueses, fundando a escola nova ou mirandina como *descobridora* de um novo metro (o decassílabo) e de novas formas e gêneros para o poético.

A primeira estrofe do Canto V d'*Os Lusíadas* abre com uma referência ao Velho do Restelo: "Estas sentenças tais o velho honrado / Vociferando estava, quando abrimos / As asas ao sereno e sossegado / Vento, e do porto amado nos partimos" (Lus., V, 1). Em seguida, é retomado um costume dos navegadores portugueses ao largarem do cais: "E, como é já no mar costume usado, / A vela desfraldando, o céu ferimos, / Dizendo: - Boa viagem! Logo o vento / Nos troncos fez o usado movimento" (Lus., V, 1). Esta expressão será usada por Sá de Miranda em relação à aventura com o novo metro e as novas formas.

Na dedicatória a D. Manuel de Portugal, a encabeçar a primeira écloga vernácula mirandina, *Encantamento*, o poeta compara a sua gesta de introdutor do novo gosto italiano com a de Horácio, que introduziu o metro grego na língua latina, e também com a gesta dos portugueses. Sá de Miranda abriu os portos da língua aos cantares peregrinos. D. Manuel de Portugal e outros podem seguir a viagem iniciada por Sá de Miranda, que "fez o que pôde":

> [...] Já que fiz
> aberta aos bons cantares peregrinos,
> fiz o que pude, como por si diz
> aquele, um só dos líricos Latinos;
> provemos esta nossa linguagem,
> e, ao dar da vela ao vento: Boa viagem.(*Ib*.,223)

Bibliografia:

1.CAMÕES, Luís Vaz de, *Os Lusiadas*, 2a ed, Porto, Porto ed., 1978.

2.GARCIA, Alexandre M, org., *Poesia de Sá de Miranda,* Lisboa, Comunicação,1984.

3.LAPA, Rodrigues, sel. pref. e notas, *Poesias Escolhidas de Sá de Miranda,* Belo Horizonte, Itatiaia, 1960.

4.HANSEN, João Adolfo, *Alegoria, construção e interpretação da metáfora*. 2a ed., São Paulo, Atual, 1987.

5.MARTINS, J. V de Pina, *O Humanismo na obra de Camões,* Separata dos Arquivos do Centro Cultural Português (XVI), Paris, Fundação Calouste Gulbenkian,1981.

6.MATOS, Luís de, *L'Éxpansions portugaise dans la literature latine de la Renaissance,* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian,1991.

7.-------, *Itinerarium Portugallensium,* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian,1992.

8.MATOS, Maria Vitalina Leal de, *Ler e Escrever,* Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda,

1987.

9.MIGUEL, António Dias, *António Pereira Marramaque, Senhor de Basto*, Subsídios para o estudo de sua vida e obra, Paris, Calouste Gulbenkian,1980.

10.SÁ DE MIRANDA, Francisco de, *Obras Completas,* 4a ed /3a ed, Lisboa, Sá da Costa, 1976/1977. 2 vols.

11.RAMALHO, Américo da Costa, "Os humanistas e a divulgação dos Descobrimentos",In: Congresso Internacional Humanismo Português na época dos Descobrimentos**,** *Actas,* Coimbra, Universidade de Coimbra / Fac. de Letras, 1993.

12.VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*. Halle, Max Niemeyer, 1885.

A Viagem em *Pedro e Paula*, de Helder Macedo

Marisa Corrêa Silva
UEM

Pedro e Paula, segundo romance de Helder Macedo, pode ser lido como uma narrativa de peregrinação. Suas personagens procuram em diferentes tempos e espaços um sentido para suas vidas. As trajetórias dos protagonistas fundamentam a narrativa, cada uma emblemática das contradições e das transformações que moldaram o Ocidente na segunda metade do século XX. Para citar algumas: o feminismo, a queda do Muro de Berlim, o desvio do foco da utopia de uma noção de "igualdade" para a de "pluralidade", uma certa liberalização dos costumes de par com a sobrevivência de valores que aparentemente teriam sido ultrapassados.

Além dos dois irmãos, outras personagens se delineiam através do signo da viagem: Fernanda, Gabriel, Ana, José, Ricardo Vale, o próprio narrador. Em maior ou menor grau, o deslocar-se para/em espaços distintos proporciona um jogo de imagens que marca etapas fundamentais na construção de cada uma das personagens. A viagem funciona, pois, como metáfora de busca e como elemento de composição de personagens no texto macediano.

Genericamente falando, nota-se primeiro um trânsito entre três espaços que chamaremos externos, nacionais, visitados pelos personagens: Londres, Lisboa e Lourenço Marques. Cada uma dessas cidades em "L" funcionará na narrativa como fulcro simbólico de uma busca, consciente ou não, de valores e de chances de realização pessoal. E há também a dualidade do espaço regional, contrapondo Lisboa e a província, mais exatamente o Alentejo, em cujo âmbito se dá a trajetória de Fernanda.

Antes de olharmos mais atentamente os espaços nacionais e regionais, convém que nos detenhamos sobre o primeiro capítulo da obra.

Esse primeiro capítulo é uma espécie de resenha do tratamento que a narrativa dará à relação entre realidade e ficção. A frase inicial do texto reza: "O que certamente não aconteceu foi talvez o seguinte:". A partir desse começo desconcertante (REIS, 1998: 22-23) Macedo se apropria de várias personagens do filme "Casablanca" e procede de maneira a sugerir uma continuidade - ainda que não um fecho- no filme.

Essa continuidade se divide ora em continuidade dentro do universo do filme, ora continuidade fora desse universo, quando fala-se de "Ilze" e "Lazslo" a propósito dos acontecimentos subseqüentes na vida dos atores que personificaram o casal. Não há uma delimitação formal das fronteiras entre o universo real (de Ingrid Bergmann, por exemplo) e imaginário (de Ilse), antes uma propositada dissolução de suas fronteiras.

Assim, "o casal búlgaro terá conseguido ou não diluir os ignorados remorsos de culpas inocentes no seu partilhado sonho americano" (p. 15), mas "Ilse, já não Ilse, foi para a Itália (...) e começou o escândalo com o Rossellini, enquanto Victor Laszlo deve ter regressado a Hollywood..." (id.). O hábil e reiterado uso das condicionais ("terá conseguido ou não", "Laszlo deve ter regressado") mescladas com afirmativas ("foi para a Itália") constrói essa sensação de apagamento de fronteiras.

Notemos que "Casablanca" é um filme em que os diferentes espaços, percorridos ou buscados pelos protagonistas, também possuem significado simbólico. Nesse primeiro capítulo, junto com o casal austríaco e o casal búlgaro, Ilse e Laszlo (logo a seguir "confundidos" com os atores que os personificaram) afinal aterrisam em Portugal. A partir daí, entram referências aos filmes de Antonio Silva, ao Teatro de Revista português, até concluir:

"Tudo para que este livro de agora, moderno e europeu, pudesse ter começado assim, à maneira realista. Ou seja: baseado no que eu próprio vi e não no mero diz-se." (p. 17)

Ora, esse "eu próprio vi" não é uma afirmação de um testemunho do real, antes o "ver" de quem vai ao cinema, testemunhar ficções que podem ou não ser baseadas em acontecimentos do real. Ele próprio viu (= assistiu) "Casablanca" e os filmes de Silva; presumiu uma continuidade plausível na "vida" do casal búlgaro; recorda-se vagamente de uma carreira posterior de "Laszlo" em Hollywood; assistiu o diálogo da revista no Parque Mayer. O cinema e o teatro ficam assemelhados à Literatura: representação transfigurada de uma verdade que transcende o universo dessa representação. Há que ler cuidadosamente, portanto, a "maneira realista" de que nos fala o autor.

Há também que se observar que o "escândalo com Rossellini" deve ter sido "visto" através dos relatos nos meios de comunicação de massa, uma vez que Macedo sequer estava na Itália. Cinema, teatro e relatos de comunicação de massa passam a valer como origem de testemunho, opostos ao "mero diz-se".

É como se a possibilidade de distorção e/ou manipulação dos conteúdos fosse menos importante do que a

verdade simbólica que eles instituem ao serem recebidos e universalizados, passando a integrar o repertório de uma grande quantidade de indivíduos que se identificariam, mais ou menos conscientemente, com certos valores ali postulados. O repertório desse imaginário coletivo é uma "verdade" e um testemunho na medida em que fornece casos exemplares de uma determinada mundivisão, de uma determinada ideologia, de uma determinada cultura.

Viajar pelo repertório do imaginário não é, portanto, centrar fogo na ficção: é, também, "à maneira realista", visitar um registro simbólico de uma sociedade.

Essa mistura propositada entre ficção e realidade é, também, uma clara advertência ao leitor de que as fronteiras não importam dentro dessa obra. O apoderar-se das personagens de um dos filmes mais populares que há acaba sendo uma espécie de manifesto do autor, explicando ao leitor atento seus procedimentos específicos de:

a)- Intertextualidade, aliás iniciada já nas epígrafes, que são verdadeiras chaves de leitura do romance. Seis citações viajam (e não utilizamos esse termo por acaso) de Bernardim Ribeiro a Camões, a Garret, Eça, Cesário e Machado de Assis.

A importância da viagem é bastante conhecida na obra dos três primeiros autores; em Eça, pensemos na contraposição "anglicidade vs. portugalidade romântica" n' *Os Maias*, ou no tratamento do tema em *A Cidade e as Serras*. A "Lisboa interior" de Cesário e o Brasil universalizado de Machado emolduram bem o quadro. Aliás, o fragmento escolhido de Cesário ("E eu recompunha, por anatomia/ um novo corpo orgânico, aos bocados") remete imediatamente à teoria do mosaico (composição literária feita de harmonização de fragmentos) que Macedo propõe em seu primeiro e extraordinário romance, *Partes de África*.

b)- Intratextualidade. Exemplificando, tomemos o pequeno trecho de Teatro de Revista que é posto a "dialogar" com "Casablanca" numa passagem de ritmo alucinado:

-Compére: Veneza!... Ó Menina Flausina, parece que já vem ali a gôndola. Música, maestro!

Coro: Veneza, Veneza...

Foi por isso que a Ilse (...) teria caído com febres de África. Mas sempre se podia chamar o falso médico do filme onde o Vasco Santana, o que estava para o António Silva como o Bucha estaria para o Estica (...) e podia cantar-lhe um fado terapêutico, que era o melhor que se podia arranjar num país onde já dizia o outro que a ocupação nacional é estar doente (...)

E que foi, cantando e rindo, a imagem dessa Lisboa (...) que me ia chegando às minhas remotas partes de África. (pp.16-17)

"Casablanca", *Os Maias*, teatro de revista, cinema português, tudo isso parte para compor um sistema de referência interno ao texto, assumido como tal pelo narrador; intratextual.

c)- Desconstrução da narrativa tradicional: através de, em primeiro lugar, jogar-se abertamente com a questão da ficcionalidade; em segundo, de esse mesmo jogo tornar-se tão complexo que desestabiliza quaisquer pretensões metaliterárias. Aliás, esse desmistificar da metaliteratura já se dava em *Partes de África* (DAL FARRA, 1993: 117-120). Além disso, essas referências também cumprem um papel proléptico (Cf. Genette) de diversos elementos da narrativa subseqüente.

Começa o livro, portanto, com uma peregrinação ao imaginário, ao repertório da contrafacção que acaba por simbolizar um estado de coisas dentro do mundo real. Não importa que as referências culturais que permearão o livro todo (música, ópera, cinema, teatro, pintura) possam ser díspares sob um ponto de vista mais purista, que ressinta-se, por exemplo, do fato de "Casablanca", gênero ligado à fase de implantação da indústria cultural, ser posto lado a lado com as óperas de Wagner: o repertório dessas referências é já em si revelador. Trata-se de um determinado espaço e de um determinado tempo em que a mistura dessas referências díspares faz parte do repertório de qualquer indivíduo razoavelmente culto que pertença a esse contexto.

Viaja-se, por assim dizer, de "Casablanca" a "2001: Uma Odisséia no Espaço"; de Antonio Silva aos Irmãos Marx; de Mozart a Stravinsky e Schoenberg; de Debussy e Satie a Liszt; de Wagner a Joplin; do "Noivado do Sepulcro" aos concertos na Gulbenkian e óperas no S. Carlos; de Matisse a Balthus; da revista no Parque Mayer ao Teatro de Maria do Céu Guerra.

Mais ainda, podemos cruzar essas referências e viajar de Wagner a "Casablanca", de Debussy a Matisse, de Maria do Céu Guerra a "2001". O movimento de apropriação histórica (cf. SILVA, 1995: 117-124) dá-se não somente na linha temporal, mas também num cruzamento de gêneros e formas através das leituras individuais que se podem fazer das temáticas abordadas, dos modos de representação, citações e influências, etc.

Alguns elementos dessa "viagem pelo imaginário" referendam os aspectos míticos e psicanalíticos que serão utilizados na narrativa, especialmente no tratamento dos temas do incesto e da repressão. A Tetralogia do Reno e "Casablanca" destacam-se entre eles, a começar pelo sugestão da "dentista-parteira" alemã de que os gêmeos sejam batizados como Sigmundo e Siglinda. A máscara de "segurança" que se apõe aos mecanismos de repressão asseguradores de dominação política também é apresentada, e de forma didática, em "Casablanca"; e será recuperada na trajetória do inspetor da Pide.

A partir do capítulo introdutório, temos a narrativa propriamente dita, que abrange duas gerações mas centra-se na vida dos gêmeos. De Portugal a Londres e Moçambique, Pedro e Paula vão em busca de um espaço que lhes permita realizar sua potencialidade humana (seja ela apresentada como eufórica ou disfórica pela narrativa).

Além disso, temos Gabriel (padrinho dos gêmeos e, anos depois, companheiro de Paula), Vale, Fernanda (namorada que Pedro abandona grávida, acreditando ter ela feito um aborto, e com quem se casa anos depois) Ana (a mãe) e José (o pai), cada um com seu "roteiro de viagem", por vezes a cruzar-se e descruzar-se com os dos protagonistas. Se olharmos bem cada um desses "roteiros", compreenderemos que não existe em *Pedro e Paula* um determinismo no sentido convencional do termo, onde o simples mudar de espaços condiciona as atitudes e projetos de vida. Cada um dos personagens reagirá aos mesmos pontos de peregrinação segundo sua própria natureza.

Por exemplo, Paula vai a Lisboa e depois a Londres em busca de um espaço social que lhe permita um tipo de estudos e uma carreira que certamente ser-lhe-iam negados em Lourenço Marques. Moçambique é, para ela, o espaço onde sua potencialidade humana é negada e aprisionada; o espaço de domínio do sistema de valores que condenou sua mãe a tornar-se uma pessoa frustrada e resignada e que, caso nele permaneça, torna-la-á igual à mãe.

Já a breve estadia em Londres representa para Paula um encontro consigo mesma. Após isso, ela faz suas opções; encontrou-se por um momento num espaço onde sua independência e seus valores eram possíveis, mais que isso, eram *prováveis*. Seu retorno a Portugal, embora motivado pelo apego ao irmão, acaba sendo uma ampliação de sua individualidade.

Expliquemos: ela deixa o contexto onde pôde afirmar seus valores, mas leva esses valores consigo para afirmá-los num contexto muito diferente e, sob vários aspectos, menos tolerante: o de Lisboa. Em Londres, ela vai *aprender* a liberdade de uma forma mais profunda do que já havia "ensaiado" em Portugal. Ao regressar a Lisboa ela passará a *ensinar* essa liberdade amadurecida, ao menos no contexto da narrativa, que contempla e erige Paula em exemplo através de várias estratégias, uma delas a própria afirmação do narrador de que "tomei partido: gosto da Paula, apetece-me a Paula..." (p.47).

Isso não que dizer que os espaços nacionais sejam absolutamente rígidos em sua imagem de conservantismo/mediocridade vs. libertarismo/brilho. Londres também é o espaço onde Gabriel leva uma vida estagnada; e Lourenço Marques é o palco de uma tragédia colonialista, onde as relações de poder, levadas ao extremo, concedem uma liberdade perversa ao sadismo de um Ricardo Vale. Conservantismo, sim, mas em meio à mediocridade que se depreende do meio laurentino a ação da PIDE (condenável, sem dúvida, mas jamais desprezível) sobressai como realização de uma distopia. Lourenço Marques, polo sem privilégios da relação colonial, não oferece possibilidades eufóricas, mas não se esgota na mediocridade.

Pedro, por sua vez, sai jovenzinho de Moçambique a Lisboa com a intenção de buscar o "bom ensino", o diploma na metrópole que distingue os filhos das melhores famílias da colônia. Não é sua liberdade que busca, senão a continuação de um projeto colonialista, ao contrário da irmã.

Após alguns anos em Lisboa, ele sofre uma espécie de colapso nervoso e simplesmente não comparece aos exames finais de medicina. Pior que isso, não tem coragem de revelar aos pais sua situação. Ricardo Vale, inspetor da PIDE, colaborador de José, vem de Lourenço Marques e obtém que o rapaz faça novamente os exames através do exército. Tendo sido "transformado em metáfora nacional de falso médico" (p.70), o rapaz acaba por regularizar discretamente sua situação e encontrar refúgio em Lourenço Marques, onde torna-se por algum tempo um dos luminares da *intelligentsia* local. Fá-lo de uma maneira semelhante, embora mais confortável e menos dramática, à de Fernanda ao retornar para a província após ser abandonada.

Quando, à pág. 95, lê-se que Pedro "passou a ser o médico da moda e o favorito genro potencial de toda a cidade. Foi-se portanto deixando ficar em Lourenço Marques, finalmente desvanecido o pesadelo distante dos seus últimos tempos de Lisboa...", o tipo de oposição que o texto cria entre Lisboa e Lourenço Marques é clarificado. Embora os exames tenham afinal sido prestados através de um subterfúgio, Pedro não consegue superar a sensação de falha.

Lisboa, onde os colegas da Faculdade e a irmã sabiam a verdade, é o lugar da vergonha, espaço onde a "superioridade" encontrada na colônia se desfaz para dar lugar à consciência da sua dependência do pacto de silêncio implicitamente celebrado com os ex-colegas (através do esquecimento) e abertamente celebrado

com Paula através da afetividade. Na colônia, onde não se soubera da falha, a mentira dos exames bem-sucedidos pode ser vivida e dar início a uma existência "venturosa".

Mas a mentira (e a vida que se inicia a partir dela) tem duração limitada. A independência de Moçambique e a conseqüente nacionalização da medicina forçam Pedro a regressar a Lisboa, cenário de sua falha; é como se a relação colonial e os privilégios criados artificialmente para os colonizadores ficassem metaforizados nessa trajetória vitoriosa de Pedro, baseada no desconhecimento de seus pares sobre sua falha passada; e o desfazer-se dessa vida através da ruptura da situação colonial fosse um desvestir de máscara, uma vez que Pedro, sozinho e por seu próprio valor, não será bem-sucedido na metrópole.

O final da guerra colonial, o suicídio do pai e a nacionalização da medicina destroem a ilusão de segurança em que Pedro vivia. Seu regresso a Lisboa é para ele uma reiteração do fracasso, regresso ao espaço onde falhara, abandono de um lar confortável pela má moradia e o anonimato que julga não merecer.

Seus sentimentos sobre Gabriel, Paula e a própria mãe (que mora numa bela casa em Azeitão, graças a Paula e Gabriel) não são narrados (no sentido do narrador onisciente), mas suas atitudes indicam uma inveja surda e não assumida do que julga ser a "boa vida" deles. Por exemplo, após o casamento e o reconhecimento da paternidade de Elmano, Fernanda e Ana estabelecem a princípio uma aparência de bom relacionamento. Ao descobrir que Ana quis amamentar o próprio neto, Fernanda corta relações com a sogra e Pedro aumenta o rancor da mulher contra Ana contando-lhe a estranhíssima relação da mãe com Ricardo Vale (p. 148). Ou ainda, quando Fernanda o persuade a interditar a mãe, a focalização centra-se no rapaz e persegue uma irritação crescente e injusta contra Ana e Paula, até terminar em "nunca esqueceria as humilhações que o tinham feito passar" (p.165).

A viagem é, para Pedro, uma provação e uma tentativa de fuga. Ao sair de África para estudar em Lisboa, ele passa pelas "provações" do comportamento rebelde de Paula e do colapso nervoso nos exames. De lá, foge para Lourenço Marques: se consegue alguma paz de espírito, também passa pela "provação" do suicídio paterno no final da guerra. Expulso de Lourenço Marques, foge a contragosto para Lisboa: o difícil recomeço e a relativa pobreza são, para ele, novas provações, humilhações, após o sucesso laurentino. Sem alternativa melhor, ele torna a viajar, desta vez para o Alentejo, buscando um passado "corrigido"; refugia-se em Fernanda e acaba por responsabilizar a mãe e a irmã pelos percalços causados pelo desmantelamento do império colonial.

Os pais dos gêmeos partilham uma grande viagem, que é a ida a Lourenço Marques. Revoltado por ter sido preterido na carreira diplomática, José escolhe fazer carreira em Moçambique como uma fuga de sua frustração. Lá, torna-se (ou revela-se) um burocrata incapaz de compreender a realidade que o cerca; segundo o próprio Ricardo Vale, "o pateta da política dos espíritos" (p. 108). Ana, acompanhando o marido, com quem se casara sem grande inclinação, vê-se gradativamente exasperada por uma vida de frustração pessoal; acaba por tornar-se neurótica, talvez desequilibrada (como interessa a José e depois a Pedro rotulá-la), certamente manipuladora a partir de sua postura de vítima, como atesta o diálogo com Paula nas páginas 153 a 156.

O regresso de Ana a Lisboa ocorre após a Independência de Moçambique e o suicídio do marido: trata-se do oposto da peregrinação, o oposto do regresso de Gabriel. Ana já não luta por mais nada, projeta sua realização na filha e ao mesmo tempo ressente-se do fato de Paula ter obtido sucesso em seus projetos pessoais. Nesse ponto, sua relação com Vale é de uma coerência extrema, embora isso não diminua sua estranheza. (Vale, sob pretexto de levar notícias da "filhinha querida", acaba por demonstrar métodos de tortura utilizando uma foto de Paula que Ana lhe mostra. Isso acontece repetidas vezes - segundo Vale).

Ana passa a ser um eco do passado, perdida em Azeitão, finalmente internada em um asilo. Ela perde as próprias metas ao casar com José e a ele entregar o comando de sua vida; morto o marido, ela não se reencontra, passa a procurar nos filhos a voz de comando a que obedecer. Sua patética fantasia de apossar-se do neto (Elmano) resume essa temática da vida de frustrações que tenta se projetar compensatoriamente nas gerações seguintes.

É fundamental observar que o fato de a Lourenço Marques não se ter atribuído nenhuma possibilidade efetiva de desenvolvimento eufórico não significa, de maneira nenhuma, que Macedo assuma uma postura *blasé* com relação à África. A relação colonial é que é vista como criadora de um beco sem saída para os habitantes de seu polo oprimido, seja ele qual for. Ao tornar-se autônomo, esse mesmo espaço se transforma e essa transformação é simbolizada primeiro no fato de Vale ter que fugir de lá; esse lugar já não é seu *habitat*, antes um ambiente a ele hostil. Depois, as modificações desse ambiente acabam por obrigar Ana e, ainda adiante, Pedro, a voltarem para Lisboa. Ao deixar de ser colônia, Moçambique expulsa (ou destrói, como no caso de José) as personagens que emblematizam sua mediocridade e conservantismo.

A volta dos gêmeos a Lisboa é um ponto crucial na rota dessa peregrinação: só a partir daí é que as diferenças na trajetória de cada um passam a ser significativamente comparáveis, cada um constituindo-se como narrativa de uma potencialidade humana e não como produto do meio.

É em Lisboa que Paula consuma o amor com Gabriel e estabiliza sua vida afetiva. Essa união acaba por tornar mais proveitosa a vida de Gabriel, que volta a se interessar pelo ativismo político. Esse homem, a quem o exílio em Londres fora a busca de uma liberdade estéril (simbolizada pela vida "contemplativa" e pelo fracasso de seu casamento, seguido de vários relacionamentos breves e insatisfatórios), faz de sua viagem de volta a Lisboa o retomar de um projeto perdido. É como se Gabriel, após um interregno marcado pela frustração que o faz comparar-se a um *voyeur* (p. 42), reencontrasse o próprio rumo numa pátria que abandonara por julgar erroneamente não ter mais o que lhe oferecer.

Se em Londres Gabriel encontra um anonimato confortável, onde pode cultivar seu suposto cinismo e desilusão, é lá que o vai buscar Paula, que experimenta, pela primeira vez, longe do poder paterno direto ou indireto, exercido pelo irmão "protetor", uma liberdade efetiva. O encontro definitivo entre ambos, porém, não se dará nessa Londres ao mesmo tempo metafórica de liberdade e de estagnação. acontecerá, como já dissemos, em Lisboa. Londres representa a *chance*, o potencial de tudo para acontecer ou não acontecer. O retorno ao espaço lisboeta é que confirmará o encontro ocasional, a possibilidade efetivada do leque entreaberto.

Ali Paula acaba sendo, ao contrário do que se poderia esperar de uma personagem que pregava a rebeldia e o inconformismo, "exemplar": um bastião de certos valores humanos. Ela tenta sinceramente ajudar a mãe e o irmão; tenta manter uma relação amistosa com Fernanda; tenta mesmo suportar a presença de Vale quando Pedro teme que o inspetor revele seu fracasso aos pais. Lealdade, apego à família, fidelidade sem esforço ao companheiro, generosidade, simpatia pelas causas libertárias, etc.: Ana, Fernanda e Pedro parecem ter mantido apenas as aparências desses valores, ou ainda have-los, a partir de um determinado ponto, pervertido - como o "amor materno" de Ana, tornado em brincadeira perversa com Vale.

A confrontação entre os irmãos é prenunciada no livro através de diversas prolepses, de indícios e de verdadeiros "ensaios". Curiosamente, esses "ensaios" são sempre esvaziados ou contornados pela disposição conciliatória da "rebelde" Paula. (Por exemplo, no diálogo às págs. 133-134, quando Pedro insulta violentamente a irmã e esta reage com um "Deixa lá, Pedro. Pois é.") Na verdade, embora o incesto e a confrontação estejam prefigurados, o leitor surpreende-se com a maneira que ambos ocorrem.

O inspetor da PIDE, Ricardo Vale, se desloca entre Lisboa e Lourenço Marques, mas tem também passagens pela "África do Sul, Malawi, complicações no aeroporto de Londres, um trânsito rápido em Espanha para ainda cheirar um arzinho vindo de Portugal, até que chegou no ano seguinte à zona Norte do Rio." (p. 107) Essas rápidas linhas são indícios da vetorização na trajetória de Vale. Nesse "roteiro" das ex-colônias para a Metrópole, em países que viviam sob regimes ditatoriais, etc., sobressai a menção às complicações em Londres. Essas complicações fazem *pendant* com a quase detenção que Gabriel sofre ao chegar no aeroporto da Portela, em Lisboa (p. 71), marcando a oposição "ditadura/liberdade" que as duas cidades assumiram na época em que se passa essa parte da ação.

Em seu reaparecimento em Lisboa, Vale continua perverso e sádico: aprendeu, porém, a jogar com o potencial alheio para a violência. Factualmente, ele é o estopim da violência final de Pedro contra Paula. Embora utilize sempre o discurso (sinistro) do "desejar proteger", o que se vê é Vale jogando com as fraquezas de Ana, Pedro e da própria Paula, até que a confrontação cuidadosamente evitada durante anos venha à luz, e aconteça no primeiro momento em que Paula insulta o irmão, jogando-lhe ao rosto sua nulidade como ser humano.

Esse inspetor (ou simplesmente pide, o nome da corporação tornado genericamente a descrição sumária de um tipo) também é quem "esvazia" Ana e Pedro de seus últimos resquícios de dignidade. É através do seu narrar que ficamos sabendo das entrevistas onde Ana lhe cedia a fotografia de Paula para que ele lhe explicasse técnicas de tortura; é através de sua influência que Fernanda finalmente convence Pedro a interditar os bens da mãe; é por sua ação direta, enviando a Paula a carta que Pedro lhe escrevera, que ocorrem a briga final e o estupro. A peregrinação de Vale pelas ditaduras refinou sua monstruosidade.

Temos ainda Macedo, o autor-narrador. Ele também vai da Inglaterra a Portugal, nesse percurso conhecendo Paula, Pedro e Gabriel, e afinal ouvindo de Paula a narrativa de que, dentro do texto, afirma se apropriar. Segundo essa lógica interna ao texto, Macedo se institui narrador através do conhecimento (e posterior relato) de uma estória, o que acontece durante as viagens. Do ponto de vista da construção do autor-narrador no texto, a viagem é a um só tempo o germe e o espaço de sua própria constituição.

De jovem marxista a proprietária de imóveis, cuja última vitória "aquisitiva" se dá às custas da mãe do marido, Fernanda exemplifica à perfeição o tipo de mulher narrado na anedota inglesa sobre as *ladies* expressando seu repúdio ao sufragismo: "Qualquer esposa que não seja capaz de influenciar o marido a votar em quem ela deseja não é digna desse marido". Fernanda tem uma trajetória toda definida em termos do "espaço interno". Ela é, no momento em que surge na narrativa, (p. 56) uma jovem ingênua. Engravidada e abandonada por Pedro, ela desaparece, aparentemente após um aborto.

Anos depois, em 1972 (p. 131), Fernanda reaparece abruptamente com o filho que, afinal, resolvera ter e criar sozinha. Em 75, quando fica sabendo da estória, Pedro vai procurá-la e acaba por encontrá-la em

Borba, no Alentejo. Esse regresso à província, onde enfrentara dificuldades devido à situação de mãe solteira e à atividade política (conta que ela e a criança chegaram a estar na cadeia); e onde afinal se tornara delegada regional, fundamentam a evolução da personagem.

A dureza das situações que Fernanda teve de enfrentar é apenas mencionada pela narrativa; seu regresso à província vai, simbolicamente, dirigi-la às próprias raízes. Essa jovem socialista que prega a reforma agrária irá, assim que tiver oportunidade, transformar-se em aquisidora de bens imóveis, numa perversão do sentimento de amor pela terra. O regresso a Lisboa pela mão de Pedro, com quem se casa, é a "volta por cima". Sua primeira ida a Lisboa foi, a um só tempo, um fracasso (gravidez, abandono) e a semente de seu triunfo futuro (casamento, domínio sobre o marido, enriquecimento). Os anos passados no Alentejo são, simbolicamente, os anos de germinação dessa Fernanda implacável e obstinada, cuja transformação em capitalista é narrada à pág. 143:

... não rir demais da caricatura inimiga de si própria em que a tenaz militante porventura se irá tornar se ou quando vestir a pele do inimigo, a imitar o inimigo para melhor se vingar dele, até que a imitação se tornasse em natureza e a pele postiça na que já outra não pudesse ser a menos se esfolada o que, convenhamos, sempre aleija.

A segunda ida a Lisboa permite que essa Fernanda se realize em relativamente pouco tempo. Antes do final desse capítulo, já a teremos proprietária de casas, rompida com a sogra (cuja amizade pelo neto a princípio favorecera, e há indícios textuais de que só o fizera por interêsse), dominando Pedro.

Ao buscar Fernanda e o filho no Alentejo, Pedro encontra o sustentáculo de que necessitava para dar impulso à sua carreira como médico. Escudado pela vontade da mulher, pode dar-se ao luxo de alimentar os rancores desta contra a própria mãe, Ana, e contra Paula. As rupturas, a partir daí, ocorrem pela intermediação de Fernanda, embora o marido sempre tenha algumas palavras a acrescentar para açular a indignação da mulher. Pedro e Fernanda são complementos naturais um do outro, tanto como diz o narrador terem sido Ana e José.

Ou seja: a viagem de Pedro ao Alentejo também tem conotações ambíguas. Se lá ele busca o próprio passado representado por Fernanda, e encontra nesse passado forças para melhorar sua condição presente, ele também faz desse "resgate do passado" o motor com que desenvolverá seus piores defeitos: a falsidade, a deslealdade, o egoísmo acomodativo. No confronto final com Paula, ele afirma: "É à Fernanda que devo tudo. Exclusivamente." (p. 181). Da ótica da evolução da personagem, essas palavras são exatas. A mulher é quem proporciona a Pedro a vitória do ponto de vista material, e o naufrágio final de seus valores humanos.

Se pensarmos em tudo isso como metáfora, poderíamos dizer que, contrariando Freud, nem sempre o resgate do passado significa a solução da neurose. Poderíamos inclusive fazer um parêntesis relacionando a predileção de Pedro por Wagner e seus heróis míticos predestinados a falhar (pensemos em Sigmundo e sua peregrinação em busca do próprio passado e da própria identidade, cuja tentativa de resgate leva-o à destruição), e ecos do nazismo (discutivelmente) prenunciado na mitologia wagneriana. Tema que fatalmente nos levaria de volta a "Casablanca"...

A jornada de Fernanda ao Alentejo também tem, como já antecipamos, pontos em comum com a volta do recém-formado Pedro a Lourenço Marques. Ambos vão de regresso a um espaço onde suas desditas são ignoradas. Se ele pode firmar-se no *status* afinal obtido de médico, ela também pode reconstruir a estória de seu abandono, tal como o faz às pags. 139-140, ao fazer o filho pensar que o pai nunca os procurara antes porque "teve de ir para a África,(...) onde havia a guerra".

A diferença maior é que Fernanda teve que criar o filho sozinha, com medo da PIDE, sem família que a apoiasse, enfim: sob condições muito mais difíceis. Pedro tem diversos privilégios na colônia. Mas, como já vimos anteriormente, as dificuldades enfrentadas fortalecem o ânimo de Fernanda, capacitando-a a dominar totalmente o marido anos depois; e Pedro apenas se fragiliza mais em África, torna-se mais e mais egoísta e incapaz de lidar com adversidades. É como se essas peregrinações quase que simultâneas preparassem um para o outro, tornando possível e mesmo desejável uma união que, no tempo da faculdade de Medicina, seria impensável para o rapaz.

De modo que temos o espaço regional (Alentejo) a um só tempo assimilado funcionalmente ao espaço da colônia (local para onde se "fogem" dos fracassos) e contraposto a esse mesmo espaço (pois no Alentejo se focaliza a vida de uma personagem "oprimida", destituída de privilégios, e em Lourenço Marques o foco está com um detentor de privilégios).

Trata-se, de qualquer maneira, de um espaço de retrocesso, de volta a um passado reconfortante. Mais do que a própria identidade, Fernanda - e Pedro, ao buscá-la- tentam encontrar no Alentejo a recordação de tempos mais felizes, anteriores à falha de cada um: o abandono e o colapso nervoso. Só que, ao invés de reencontrarem uma inocência perdida, encontram o germe da perversão dos valores humanos.

Comparemos essas jornadas com as de Paula e Gabriel, que buscam ou o espaço do futuro (Londres) ou o espaço da luta presente (Lisboa), sem jamais intentarem recobrar um passado mitificado. É por isso que a Lisboa de uns é tão diferente da Lisboa dos outros: esses vivem pelo e para o passado, para a preservação desses valores retrógrados a partir do momento em que isso lhe dê privilégios; aqueles vivem o presente, aceitando e mesmo buscando as mudanças. É como se houvesse uma clivagem temporal desse mesmo espaço lisboeta, causada pelo vetor do olhar dos protagonistas.

Pedro e Paula contrapõe, dessa forma, três tipos de peregrinação: primeiramente, a do espaço externo, que vai a outros países e culturas em busca de imagens (de liberdade, como a Londres de Paula; de consolo na mediocridade, como a Lourenço Marques de Pedro e José) que concretizem/presentifiquem necessidades e impulsos de cada personagem, em determinados momentos de crise em suas vidas.

Se a imagem de Londres no texto é predominantemente a de liberdade, Portugal representa um espaço intermédio, onde Fernanda, embora presa por seu ativismo político, não sofre nada semelhante às torturas que a PIDE faz aos supostos revolucionários moçambicanos. Lourenço Marques (e não Maputo: a distinção entre a colônia e o país independente é fundamental) é o espaço da degradação da mediocridade em neurose (Ana), em tolice (José), em egoísmo extremo (Pedro). É o espaço onde só encontra "brilho", num sentido absolutamente disfórico, o sadismo de Ricardo Vale.

A relação crise/viagem se repete em diversos momentos da narrativa (saída de Paula de Moçambique, falha de Pedro nos exames, encontro de Paula e Gabriel, volta de Pedro a Lisboa, transformação de Fernanda em capitalista, morte de Gabriel, etc.) embora não especificamente na confrontação final entre Pedro e Paula, que culmina no estupro. Mas nesse momento, a Lisboa em que os irmãos vivem já é uma Lisboa multifacetada, a cidade onde vivem em liberdade tanto os artistas libertários quanto os ex-inspetores da PIDE, espaço múltiplo onde passado, presente e futuro convivem quase que sem se aperceberem, a não ser em encontros ocasionais na Gulbenkian ou no S. Carlos. Já se trata de uma Lisboa onde espaços externos convivem na mesma urbe.

O segundo tipo de peregrinação é a do espaço interno, não somente por tratar-se de um mesmo país mas também porque representa uma retração, uma reelaboração íntima (e porque não intimista?) das próprias raízes. Ao contrário do que se poderia imaginar, essa reelaboração dentro do livro acaba sendo polêmica: se, de fato, ela dá a Fernanda e empresta a Pedro forças para vencer as dificuldades e, sob seu ponto de vista pessoal, triunfar, por outro lado também é o período de incubação de uma perversão dos valores tradicionais, que leva os mesmos Fernanda e Pedro a tornarem-se criaturas totalmente perdidas para valores humanos, personagens disfóricas.

A importância dessas peregrinações é enfatizado pelo capítulo inicial, com o seu *corpus* de referências culturais, com destaque para "Casablanca". Esse capítulo instaura o terceiro tipo de peregrinação, radicalmente distinta das outras duas: a viagem ao imaginário, de onde saem os significados simbólicos que permearão o livro, evidenciando a funcionalidade das diferentes imagens dos espaços externos e internos e seus jogos dentro da narrativa.

Concluímos, assim, que o signo da viagem em *Pedro e Paula* se inicia através de um intertexto com obras de Bernardim Ribeiro, Garret, Camões, etc; manifesta-se dentro do texto como estratégia de evolução de personagens; e ainda assume uma dimensão simbólica e estabelecedora de certos protocolos de leitura ao configurar-se logo no primeiro capítulo como viagem ao imaginário.

É como estratégia na construção das personagens que a importância de viagem na obra se faz notar a um primeiro olhar; mas ela só alcança um grau mais profundo e original ao correlacionar-se com a viagem ao imaginário; essa correlação é que mostra a consciência que o texto evidencia das próprias estratégias internas. Ao invés de se utilizar de uma metalinguagem, constrói-se a dimensão profunda e simbólica do tema da viagem em *Pedro e Paula* logo no primeiro capítulo, após as epígrafes, através do jogo com o repertório das referências.

Referências Bibliográficas:

Maria Lúcia Dal Farra, "Epitáfio para a Metaliteratura.", Revista "Vértice" II série, nº 53 (Março/Abril de 1.993) 117-120.

Gérard Genette, -*Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

Helder Macedo, *Pedro e Paula,* Lisboa, Presença, 1.998.

_____- *Partes de África*, Lisboa, Presença, 1.991.

Carlos Reis, "Helder Macedo e Rita Ferro: As Duas Literaturas". *JL (Jornal de Letras, Artes e*

Idéias), 717 (08 a 21/04/98), 22-23.

Marisa Corrêa Silva, "Apropriação Histórica: um breve estudo do conceito." *Revista Pós-História*,vol3 (Assis,UNESP,1995)117-124.

_____- "Partes de África: cartografia de uma Identidade Cultural Portuguesa". Inédito, 1.999.

A visão alegórica: *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, de Nuno Marques Pereira.

Rodney José Paolillo
(UNESP – Assis)*

A obra de Nuno Marques Pereira, *Compêndio Narrativo do Peregrino da América,* publicada em 1728, foi concebida propositalmente em forma alegórica, visando a edificação dos leitores segundo as concepções da moral religiosa pregada pelos jesuítas, grupo responsável pela disseminação impositiva dos ideais contra-reformistas promulgados no Concílio de Trento.

A presença jesuítica em solo brasileiro, bem como em toda a América espanhola, é parte de um projeto da Igreja Católica Romana de implantar suas doutrinas no "Novo Mundo", participando do processo de colonização desde seu início. Aliados às coroas portuguesa e espanhola, os jesuítas ocupar-se-íam dos assuntos espirituais e da cristianização das populações indígenas, enquanto Suas Majestades ocupar-se-íam com a exploração e administração das riquezas naturais encontradas em suas novas colônias.

Vários recursos foram empregados pelos jesuítas para que atingissem seus objetivos, criaram as reduções, espécie de reserva indígena administrada com total autonomia pelos religiosos, sem a intervenção dos representantes reais, o que, por vezes, gerou vários atritos entre os dois grupos; e também fundaram várias escolas em pontos estratégicos das colônias, formando os filhos dos colonizadores segundo os moldes intelectuais, morais e espirituais ditados pelo Concílio de Trento. Nuno Marques Pereira dedica o segundo volume de seu *Compêndio Narrativo* à apresentação e justificativa elogiosa das disciplinas ministradas em tais escolas.

Uma das formas adotadas pelo catolicismo contra reformista para evangelizar os pagãos e edificar os fiéis foi a utilização de imagens. A iconografia barroca brasileira é abundante e encontramos exemplos significativos deste estilo nas Minas Gerais, Bahia e

Pernambuco, não ignorando as mostras de menor vulto espalhadas pelo restante do país.

Sendo o barroco uma arte de cunho popular, visando glorificar e exaltar Deus e, deste modo, intensificar a piedade e devoção dos fiéis, notamos a proeminência da comunicação como meio de envolver e inflamar seu público.

Na literatura barroca encontramos os discursos religiosos carregados de figuras retóricas, com sentenças pomposas, trazendo para os textos toda a suntuosidade da arquitetura e artes plásticas do mesmo estilo.

Para que as obras literárias não fugissem à intenção contra- reformista da evangelização e edificação, são empregados muitos exemplos com fundo moral e espiritual nos textos. Chamamos de alegoria a esta forma de construção literária expressa em dois planos: o da representação figurada, literal e visível, e o da significação encoberta, sabendo-se que os elementos da primeira correspondem aos da realidade ocultada, e a correspondência entre os dois planos se dá pelo princípio da analogia.

João Adolfo Hansen, em sua obra *Alegoria*, escreve que não se deve falar em alegoria, e sim em alegorias e apresenta, não negando a existência de outras, duas formas de construções alegóricas: a dos poetas, voltada para o procedimento construtivo, uma forma de expressão retórica, e dos teólogos, que se dedica à interpretação e entendimento de textos sagrados.

A obra de Nunes Marques Pereira enquadra-se no segundo modelo alegórico apresentado por Hansen, ou seja, o dos teólogos. O *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, composto em dois volumes, é estruturado de forma didática. Em ambos, o Peregrino conta as suas experiências a um ancião que declara ser "o tempo bem empregado".

No primeiro volume são dadas orientações sobre a humildade, caridade, pecado, redenção e de forma mais expressiva a apologia dos Dez Mandamentos. Já no segundo volume, encontramos a apresentação e exaltação das disciplinas oferecidas pelos colégios jesuíticos, considerações sobre a austeridade que se deve ter na vida, questões doutrinárias que versam sobre o Juízo Final, o Céu, o Inferno, a vida, a morte, entre outras. Em ambos os volumes, os temas são tratados através de numerosos exemplos, óbvios demais em suas intenções de persuasão. O Peregrino sempre está conversando com alguém que lhe expõe suas dúvidas, logo por ele esclarecidas, sem questionamentos ou discordâncias posteriores. Todos os exemplos dados pelo protagonista são sempre suficientes e parecem revestidos de autoridade divina. O discurso alegórico, assim apresentado, faz eco às palavras de Antonio Candido em sua obra *A Educação pela Noite e outros Ensaios*:

> De fato, a alegoria é um modo não-ficcional de ver o mundo; é mesmo antificcional apesar das aparências, na medida em que nela a ficção é um pretexto e um veículo, a ser dissolvido quanto antes pelos fluidos da noção e da informação (moralmente condicionados), que devem suplantar a aparência romanesca (p.86).

À semelhança das parábolas evangélicas, o autor recorta acontecimentos cotidianos para a formulação de seu discurso alegórico, engajando o texto em seu momento histórico, ou seja, o Brasil- colônia do início do século XVIII. Tal dado possui implicações assim relatadas por Antonio Candido, no livro supracitado:

> Importantes seriam a idéia abstrata ou o princípio ético, integrantes do sistema ideológico de um dado tempo; e isto faz que a alegoria se torne fetichizadora e fique presa demais ao seu momento histórico, sendo um código contingente que perde o interesse para a posteridade, mesmo quando esta possui a chave do segredo.

Exemplificando a forma de Nuno Marques empregar o discurso alegórico, tomamos o capítulo XI, em que o Peregrino reclama a seu hospedeiro do barulho produzido pelos negros ao entoar seus calundús enquanto ele dormia. Diz que tais práticas são abomináveis aos olhos de Deus, ferindo o primeiro mandamento do Decálogo, e que deveriam ser proibidas pois o objetivo cristão do escravismo é a conversão das negros pagãos ao cristianismo. O dono da casa chama os negros para conversarem com o viajante que lhes explica, recorrendo à etimologia de calundú em português e latim, que os rituais africanos são diabólicos e quem os pratica está intimamente comprometido com o Diabo e apartado de Deus. O feiticeiro-chefe é exorcizado, todos rezam e fazem penitências por seus pecados, inclusive o hospedeiro, pois permitia que seus escravos realizassem rituais de origem africana. Os instrumentos dos negros são queimados e todos ficam em paz.

Por este breve resumo já é possível notar que o significado de todo o enredo é a interpretação, o entendimento religioso, como apresentado por Hansen. O significado oculto é escancaradamente óbvio; a saber: defesa dos valores religiosos cristãos sobre todos os demais. O ideal contra-reformista é latente, mostrando o processo de evangelização dos pagãos, no caso os escravos, e a edificação dos cristãos, representados pelo hospedeiro.

Nota-se o comprometimento do autor com sua época e, em especial, com as classes dominantes, tendo em vista a defesa da manutenção da escravatura, essencial como mão-de-obra nas colônias de exploração, como são as luso-espanholas. Percebe-se a aliança Igreja-Estado quando o Peregrino defende as bases religiosas cristãs que devem motivar a escravidão em solo brasileiro, a saber: levar os negros ao cristianismo.

O estilo barroco se faz representar pela construção de imagens retóricas densas e, por vezes, forçadas, basta que imaginemos os negros analfabetos de uma senzala tendo que ouvir um estranho argumentando contra as suas práticas religiosas e culturais, no caso os calundús, baseando-se na significação que os fonemas da palavra, extraída do idioma quimbundo, possui em português (calo) e latim (duo). A interpretação segue o modelo alegórico dos teólogos e transmite uma visão do cristianismo católico como sendo a única correta e elevada, capaz de aproximar os homens de Deus. Exemplos como os do capítulo XI se repetem à exaustão por toda a obra de Nuno Marques.

Concluímos esta comunicação afirmando que a visão alegórica apresentada no *Compêndio Narrativo do Peregrino da América* foi aproveitada pelos religiosos do século XVIII para a catequização dos habitantes da colônia, contando com cinco edições naquele século, sendo o grande sucesso editorial setecentista.

Notas

*Rodney José Paolillo é mestrando em Literaturas de Língua Portuguesa na UNESP-Assis, teólogo, professor de Filosofia da Faculdade de Pedagogia de Assis-IEDA.

Referências Bibliográficas

CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e outros Ensaios.* 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – Construção e Interpretação da Metáfora.* São Paulo: Atual, 1986.

PEREIRA, Nuno Marques. *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1939. v.1 e 2.

Resumo

Nuno Marques Pereira, em sua obra *Compêndio Narrativo Peregrino da América* (1728), utiliza o discurso alegórico com a finalidade de transmitir o ideal moral contra-reformista. Através de um levantamento de

situações apresenta problemas que ferem os dez mandamentos e que acabam solucionados pela orientação espiritual do protagonista, vencendo sempre, e sem contestação, a visão moralista dominante no século XVIII.

Unitermos

Literatura Brasileira; Nuno Marques Pereira; Barroco; *Compêndio Narrativo do Peregrino da América;* Alegoria.

A visualidade como proposta de leitura da obra de Teolinda Gersão : paisagem com mulher e mar ao fundo

Profa. Dra. Maria dos Prazeres Mendes
(USP-PUCSP)

Resumo: A pretexto de revelar Portugal advindo das guerras coloniais, imerso em seus efeitos desastrosos, Teolinda Gersão rompe com as expectativas de uma narrativa de cunho temático-social, para tecer linguagem poética: ao contracenar com o mar, as personagens deixam-se contaminar com seus movimentos, fluxos e refluxos, em ondas de linguagem que fluem e refluem, do vivido ao imaginado. Teolinda Gersão expõe esse mar com linhas e cores, confronta-o com a paisagem arenosa, dimensiona-o a partir da visão dele se tem do alto das rochas, lança-o como limite da sensibilidade e da reflexão da mulher que se faz elemento paisagem, coisificada e quase anulada. Palavras que desenham imagem, palavras que revelam a paisagem mas também denunciam relações de domínio e submissão entre o real e o imaginário.

Palavras-chave: narrativa ,linguagem poética, visualidade, metáfora.

> "O que em cada momento está dentro do olho é o que o olho em cada momento é , todo o querer ser através dos sentidos, e principalmente através do olhar, não através do "cogito" da distinção e do distanciamento. Ser é um ato conjunto de apreender e ser apreendido: a existência-sujeito e a existência-objeto isoladas não existem. "
>
> Alberto Pimenta

Paisagem com mulher e mar ao fundo, obra de Teolinda Gersão tem marcas de modernidade, de crise do gênero, de maior envolvimento do receptor com a decifração. Essa ruptura faz-se em termos de visualidade, promovendo campos icônicos que atenuam a carga de referencialidade factual e ideológica de caráter terceiro, ou simbólico, que permeia o discurso metafórico: a obra trata das consequências da guerra de Portugal com as colônias de África, e das agruras da convivência com a ditadura de Oliveira Salazar (O . S.).

Isso não se faz de maneira linear. Dá-se o emaranhado de tempos e espaços a partir do entrelaçamento de vozes, como coloca a autora coloca no prefácio da obra: " O resto do texto também não é meu. De diversos modos foi dito, gritado, sonhado, vivido por muitas pessoas e por isso o devolvo, apenas um pouco mais organizado debaixo desta capa de papel, a quem o reconheça como coisa sua ". (GERSÃO, 1982)

A narrativa é feita de pedaços - vidas cortadas, "estilhaçadas" , "o que desenha a linha que vai cerzindo esses pedaços é a visão que Hortense tem do mundo, da vida" (MAGALHÃES, 1987, p. 25).

Para Bakhtin, a percepção artística só se revela no que está além do campo de visão do outro. Para ele, não interessa constituir a unidade do campo de visão e da percepção humana, mas exatamente seus pontos de inacabamento, que se complementam com a visão do outro. Esta é a mais íntima relação entre arte e vida. (MACHADO, 1994).

Em conseqüência, é impossível definir a figura do autor independente da relação com seus personagens visto que estamos diante de relações dialógicas. Trata-se, antes de mais nada, da manifestação de concepções de mundo divergentes, de pontos de vista diferenciados e nem sempre concluídos, por isso mesmo capazes de gerar polifonia.

Ao dar fala à personagem, o narrador monológico é substituído em nome da valorização dos sujeitos discursivos e da bivocalidade. Eis a alma da polifonia: as vozes que entram para a constituição do romance são sujeitos plenivalentes daquilo que enunciam porque são, sobretudo, idéias em confronto, são pontos de vista em constante interação. Não se trata de autor-criador, mas autores-sujeito cujos discursos se apresentam em constante interação.

Para Bakhtin quanto mais diversificado for o plano discursivo da obra - autor, narrador e personagens - maior será a dimensão estilística e dialógica fundamental para o surgimento da polifonia. "A luz do dialogismo, o romance não somente conta uma história, mas o romance fala. O texto do romance fala com enunciações articuladas, com o contexto da fala onde se situa o não-dito e com pensamentos, inclusive memórias de épocas e gêneros. Por isso o texto do romance é sempre um discurso citado, conceito formulado por Bakhtin como forma de apreender a palavra em sua funcionalidade, onde ela não só representa, mas ela própria é objeto de representação. Como veículo de representação, a palavra se reporta à composição temática; como objeto, ela é discurso dos personagens, do narrador, do gênero, do momento histórico ou, como preferiu Bakthin, é voz". (MACHADO, 1994, p. 109)

A idéia básica de Bakhtin é que todo romance deveria ser lido como um texto entre aspas. A enunciação nele reproduzida não é emissão de uma voz narradora, mas transmissão do discurso de outrem citado pelo autor. O caráter fictício do romance é sua condição de discurso de representação, ou seja, um discurso bivocalizado. (BAKHTIN, 1988)

Isabel Magalhães (1987, 420) analisa a obra *Paisagem com mulher a mar ao fundo*, observando que o texto é tripartido:

-parte I : tempo presente na vida de Hortense, narradora principal da obra, em angústia e vazio; tentativas de suicídio pela morte de Haroldo, o marido, "sem motivo nem finalidade", em oposição a Clara e Pedro, o filho: "outros modos de viver" .

-parte 2 : tempo das memórias de Hortense : infância e adolescência, ela e Horácio (mortes do marido e do filho) mais o povo (emigração, guerra, prisões, exílio) anos 60/70 - realidade histórica do povo português como pano de fundo político-social da vida deste romance.

-parte 3 : presente de Hortense (logo a seguir ao da 1ª parte) Clara está vazia e desesperada (suicídio: vida sem Pedro) Hortense recobra energia e a salva. Festa na vida coletiva (25 de abril).

Confrontaríamos, porém, esse caráter tripartido do texto de Teolinda Gersão com a constatação de que há dois eixos em torno dos quais os temas recorrentemente se arquitetam. Variações sintagmáticas são elaboradas em torno de dois paradigmas, em jogo metonímico, resultando na construção da metáfora.

O primeiro jogo metonímico refere-se às relações entre casa e corpo: rosto/corpo/voz de um lado e casa/paisagem/mar/espelho de outro, estabelecendo, por sua vez, analogia com vida e morte.

Junto a essa metonimização do texto, há o trabalho com a sonoridade, articulando também o caráter poético e metafórico da narrativa: " A casa rondando o Verão, rasando o Verão, voando em torno, em vôos cada vez mais baixos, abrindo as suas portas para prender o Verão, mas sempre o Verão evadindo-se através de todas as portas (...)". (GERSÃO, 1982, p. 18)

Esse caráter poético (relação intercambiável entre metonímia e metáfora) faz-se em jogo com as marcas de referencialidade (guerra de África e ditadura de O . S.) em intervalos de tempo desconexos, em tempo de sensações e reflexões trazidas pela memória, fazendo o imaginário confluir e confundir-se com os fatos do tempo "real". Ou como conclui Magalhães : "a ausência de controle do tempo, a falta de razão e finalidade que dão sentido à temporalidade, conduzem à sensação de que tudo acontece inesperadamente: o tempo em "confusos nós vertiginosos".

Podemos verificar esse trajeto de rupturas e poeticidade, que geram extrema visualidade no percurso de leitura da obra *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, quando da correspondência icônico-simbólica entre o espaço da página (intervalo) e o que se narra. Mais precisamente à página 14, o leitor encontra grande espaço em branco separando dois parágrafos (sempre iniciados pela letra minúscula), o primeiro descrevendo " uma pausa na sua obscura luta contra o o mundo" , e o segundo, continuando a reflexão (após o espaço em branco) : "percorrer cem vezes o espaço entre a janela e a porta (...)". Ou como vemos em outro intervalo de texto situado entre dois grandes espaços:

> "e agora ele assomava outra vez de manhã cedo e atravessava a aldeia para fugir aos sonhos e, colado a cada casa, emergindo de um buraco no cimento, de um palmo de terra entre dois tijolos, de um minúsculo canteiro entalado entre dois muros, havia sempre um pé de flores-da-noite, amarelas, azuis, vemelho-claro ou escuro, talvez de todas as cores possíveis, combinadas, e em todas as esquinas, ruas, varandas, escadas, labirintos, assomava sempre e de repente o mar, o mar, de repente, entre duas paredes, duas portas, dois muros, dois batentes de janela, o mar como um espelho ". (GERSÃO, 1982, p. 21)

O caráter cinematográfico dessa descrição, a imagem de espaços em entremeios labirínticos, provoca o olhar do leitor que visualiza a cena e sente a tensão que decorre de sua sintaxe. São elos metafóricos, construídos a partir de lances metonímicos feitos em "close-up ", montados em " travelling ".

Há sempre as imagens das palavras como palavras-coisas ou mesmo palavras-labaredas , as palavras de O . S. :

> " porque não era possível lutar contra as palavras, riscá-las, quebrá-las, anulá-las, elas transformavam-se noutras, renasciam sempre, outra vez, em labaredas." (GERSÃO, 1982,p. 83)

A metáfora das palavras como casas propõe o outro lado: as palavras de oposição, abafadas, limitadas, presas:

> "Ela perdera sua vida, e por isso o universo era caótico e informe, soube. Tinha havido tempo em que as palavras eram as casas das coisas, e quando se transpunha a porta das palavras as coisas estavam lá, sossegadas e familiares, guardadas e disponíveis, prontas para usar de novo. Mas agora as coisas tinham partido de dentro das palavras, e quando ela empurrava as portas as palavras eram casas vazias, e ela não saberia mais o lugar de coisa alguma ". (GERSÃO, 1982, p. 15)

Trata-se de estar-se impedido de captar o real no esfacelar do tempo:

> "ou era ela que perdera a capacidade de atravessar o tempo porque o seu corpo era demasiadamente leve, não tinha a densidade nem forma e a qualquer momento podia desmoronar-se em mil partículas e ser espalhado em todos os sentidos pelo vento. O real tinha-se tornado num jogo de transparências (...)". (GERSÃO, 1982, p. 23)

A associação da personagem com a paisagem, gerando reflexos, como outro recurso metafórico utilizado pela autora, gera elos que intensificam a visualidade do texto. Vejamos:

> "ela andava em todos os sentidos do vento e continuava emparedada, como o vento andando em roda, dentro de muros, enrodilhando-se, enovelando-se sobre si mesmo, dentro de um espaço exíguo, e a tensão crescendo sempre, no vazio (...) deixar cair todas as palavras, porque todas se equivaliam e nenhuma tinha sentido algum ".(GERSÃO, 1982, p. 14)

> "Era uma voz que paralisava e entorpecia, e quem ficasse escutando acabaria por ceder ao encantamento, desceria a correr as escadas do mar e ficaria mil anos dormindo no fundo, o corpo transformado em pedra". (GERSÃO, 1982, p. 32)

É a metáfora que se esvazia. Há a urgência de explicitar sensações e sentimentos mas a insuficiência de meios (o vazio da palavra) impede a concretização da fala. Essa constatação se faz de modo a se criar mais um efeito visual: o emparedar do vento dentro de um espaço exíguo.

Esse caráter reflexivo, em ambos os sentidos - o refletir processado pela mente e o refletir como espelho, faz-se em intervalos de flagrantes do mundo, a realidade de seu tempo e espaço. A terceira pessoa assume o narrar e o circunstancializa:

> "Ela acorda numa casa vazia, levanta-se devagar, porque também o seu dia é longo e por nenhuma coisa preenchido. Sua vida quebrada ao meio. O homem que ela amava estava morto e não veria jamais seu filho". (GERSÃO, 1982, p. 29)

Intervalo que se faz preencher novamente no presente, dissipando a visão realista, em novos reflexos - a primeira pessoa que narra - erigindo a opacidade do discurso: evidencia-se aqui a metonímia como elemento construtor da desreferencialização do real:

> "Teu corpo estilhaçado na memória. Nem mesmo sei mais como é o teu corpo, Clara. Ou sei, apenas fragmentos. Cabelos, olhos, boca, seios, mãos. Mas o sorriso foge. Quero uma imagem parada no tempo, sempre igual, e não a encontro. Porque de cada vez o rosto se desmancha. E as fotografias são mais irreais do que a memória ". (GERSÃO, 1982, p. 50)

Percebemos, assim, ao longo da narrativa, vozes emparelhadas, entrecortadas, discursos enovelados em tempo difuso a propor o dilema do próprio narrar.

Fica, por fim, a marca metafórica do desejo, do grito que anula a impossibilidade da fala, evocando a possibilidade de mudança da realidade: a morte de O . S., o fim da ditadura, a volta dos homens que guerreavam e o fim da espera junto ao mar:

> "Acordar de noite e lutar contra o mar. Impor, sobrepor, a minha voz à sua. Acima do seu canto o meu grito, mais lato que a sua música a minha raiva, o meu choro, a minha discordância. Atirar pedras, facas, contra o mar. Fechar contra ele todas as portas e janelas. Contra o seu infinito a minha finitude. Partir o mar como se fosse um espelho ". (GERSÃO, 1982, p. 59)

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de estética - a teoria do romance.* Trad. Aurora Fornoni Bernardini et allii. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. *Estética da Criação Verbal.* Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GERSÃO, Teolinda. *Paisagem com mulher e mar ao fundo.* Lisboa: O Jornal. 1982.

MACHADO, Irene. *O Romance e a voz - a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago/FAPESP, 1994.

MAGALHÃES, Isabel ALLEGRO. *O Tempo das Mulheres.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987..

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

Alexandra Alpha, uma leitura

Lucia Maria Moutinho Ribeiro - UFRJ

Para Cleonice Berardinelli

Em *O anjo ancorado*, o primeiro romance de José Cardoso Pires, publicado em 1958, a imagem de uma:

Garrafa com um rótulo representando a própria garrafa que, por sua vez, tem também o mesmo rótulo, em mais pequeno, e o qual contém reproduzido, a mesma garrafa de sempre e esta o mesmo rótulo, mais reduzido ainda, e este a mesma garrafa... até ao limite de um ponto que é a destruição do objeto que lhe deu origem - a garrafa, neste caso (Pires, J. C., 1977, p. 127), intuía os mecanismos de reprodução gráfica exacerbadamente eletrônicos do mundo de hoje e que parecem anular a origem dos fatos, das obras, seus autores... Expliquemo-nos. Se se considera qualquer romance como simulacro de um fenômeno recortado da realidade, o trecho cardosiano acima que põe em questão a representação, dentro do texto que é representação da realidade também, pode ser considerado metassimulacro por isso. Em *O hóspede de Job*, publicado em 1963, a imagem que se nos oferece para refletir sobre essa matéria é a do mapa, pois:

Mula Branca, conforme foi explicado por Três-Dezasseis, é um dito; nunca um alvo. Alvo, aquilo que a pólvora procura, é certa zona tracejada no mapa dos exercícios que cobre os campos mais afastados do polígono. Não tarda que a metralha remexa todo esse território, tantos graus à esquerda de, por exemplo, um moinho, tantos metros à retaguarda dum regato - coisas que nós não conseguimos ver daqui mas que não podem realmente deixar de existir porque figuram no mapa.

E o mapa não falha. É, a bem dizer, a face da terra espalmada sobre o papel. Uns riscos indicam bosques, outros, de cor azul, marcam os rios, rios mesmo secos; há sinais para as casas e sinais para os cemitérios; sinais para as pontes, para as estradas que nos levam à família, para as baterias em posição. A própria ventania, o próprio tempo, estão no mapa em setas de todos os sentidos e em números que os comandos tiram das tabelas. Assim, se faz mau tempo as ordens são umas, se faz sol as ordens são outras e o mapa risca-se de maneira diferente (Pires, J. C. : 1975. p. 96).

Ora, se um mapa desenha a guerra e seus "sinais" e com ela nada tem a ver, embora tente imitá-la, o mesmo se dá num texto de ficção que busca parecença com a realidade e a esse mecanismo discute, tornando-se metaverossímil, então .

O romance *Alexandra Alpha* de 1987 é um manancial de simulacros. Nele se discutem, ao longo de todo o discurso narrativo, gravuras, posters (o de Max Ernst), um livro aberto em inglês (*The diary of Anais Nin)*, fotos (de Alexandra, de Beto, de mulher grávida na casa de Sophia, da mulher do faquir, do álbum das viagens de Diogo), revista em quadrinhos (Leni), pinturas em muros e paredes das cidades, como o Parque das Serpentes - "mural de Los Angeles; /.../ imagem do jardim que ele continha, o jardim" (p. 51) , o filme de François Désanti sobre Lisboa, outros filmes, romances, poemas, *Uma abelha na chuva* (filme sobre o romance de mesmo nome), as linguísticas e as semiologias de Bernardo Bernardes e Roland Barthes, campanhas publicitárias (até porque essa é a profissão de Alexandra Alpha), mulheres infláveis (os manequins de Afonsinho), gravações em fitas-cassete (em que Alexandra conversa consigo mesma, registrando suas observações, uma espécie de diário), tatuagens, happenings, grafitti. Já na introdução, o flagrante do vôo do amante carioca de Alexandra, Roberto Waldir Lozano, em que, diz o texto, "o écran era percorrido pela aparição voadora a planar muito serena sobre o Alto Joá, em imagens de acaso filmadas por um turista japonês. E logo depois cenas da recolha nos rochedos da Ponta do Arpoador" (p. 10), e a própria asa-delta denotam essa preocupação cardosiana com os simulacros, presente desde as primeiras obras. Embora esse esporte só tenha sido introduzido no Rio de Janeiro na década de 80, na narrativa, aquele fato teria acontecido nos anos sessenta que o romance reporta, anos de liberação sexual e de revolução nos costumes, que se estendem pelos anos 70 da Revolução dos Cravos em Portugal. No decorrer da narrativa, inside, por quatro vezes, pelo menos, o obsidiante e "estranho desenho de um homem-pássaro segurando uma mulher nua pelos cabelos (The birdman, Max Ernst)" (p. 16), que está nas paredes do "apartamento da Barão da Torre" (p. 15), estará no de Lisboa e na lembrança de Alexandra. Na cama de um dos namorados, o "Menino das Bruxas" (p. 220), ela recorda a imagem e intui o seu fim:

A cama aqui não era rodeada de cidade e de antenas de televisão [...]. Meia a dormitar, pressentia o sítio e a hora em que estava, [...] longe [do] seu quarto de todos os dias [...]. Alexandra sabia que, para lá da janela aberta, andava um vulto vermelho a passear no areal por entre ânforas naufragadas.

Pareceu-lhe ouvir um berro de ave, um berro esgarçado como só têm as aves marinhas, mas tão solto e tão misterioso que duvidou que não tivesse sido apenas um eco saído do sono-claridade em que ela pairava.

Lembrou-o como um rasgar de sons, [...] se abrisse os olhos (imaginou a seguir), talvez encontrasse o desenho dum homem-falcão a arrebatar uma madona desnuda (Max Ernst, O Homem-Pássaro). Que ideia, o Homem-Pássaro ali. E naquele quarto. Há anos que o Beto, quando criança, o destruíra, onde isso ia. Cobrira-o de punhais desenhados com crueldade, à imitação daqueles que o Max Ernst tinha cravado no corpo da mulher sacrificada. De olhos fechados, Alexandra passou a língua pelos lábios ressequidos: nunca nenhum quadro fora violentado assim, tão a sós e com tanta fúria infantil, lembrou-se ela. (p. 222)

Cercada de violência e sexualidade, essa imagem, evidentemente, sugere vôo, transgressão e a morte misteriosa que arrebatará Alexandra e os amigos (ou amantes?) Maria e Miguel, no final do romance, devido a uma sabotagem no avião que este pilotava, assim como arrebatara Waldir, no início, voando de asa-delta. Se se concordar com afirmações do próprio autor, poder-se-á admitir também que Alexandra é simulacro de Maria que é, por sua vez, simulacro de Alexandra. Disse-me o autor em carta que:

.... só Jason Gass do *Neq York Review of Books* reconheceu que a Maria e a Alexandra deste livro são duas figuras contraditórias e comprometidas duma só mulher, as duas faces duma heroína... E eu que, para sublinhar isso mesmo, fui ao ponto-limite de afirmar que ambas, na sua camaradagem universitária, tinham tido os períodos menstruais nas mesmas datas [...].

Eu, como leitora da obra cardosiana, tenho para mim que se trata de duas figuras distintas, sim, embora envoltas em aura de mistério, como, aliás, todo o enredo. Além disso, ninguém me tira da cabeça que uma pessoa como Alexandra terá existido deveras e nela se inspirou a confecção do personagem, como confirmam dados, aparentemente extra-ficcionais para mim, datados pelo escritor de Lisboa, fevereiro de 1987, transcritos antes do relato e assinados por J.C.P.:

Alexandra Alpha faleceu a 14 de novembro de 1976. Além duma comunicação sobre Identité Sociale et Marketing, publicada nas actas do II Simpósio Internacional de Publicidade, Lausanne, 1970, deixou [...] apontamentos de leitura e várias notas pessoais gravadas em fita magnética. Desse conjunto, vulgarmente designado por "Papéis de Alexandra Alpha", que se encontra actualmente nos arquivos do 10. cartório notarial de Beja, transcreveu ou adaptou o autor algumas referências incluídas neste romance e disso deixa público reconhecimento ao legal depositário (p. 8),

Naquela mesma carta transcrita acima, parece-me despistar dizendo que a "dedicatória, por exemplo: nenhum crítico a tinha reconhecido até agora como a ficção que ela de facto é, com vistas a dar desde o início uma falsa unidade documental àquele mundo romanesco". Izabel Margato, pesquisadora da obra cardosiana, concorda com o autor. Tal recurso, usado desde os narradores românticos de Herculano e Camilo, confere verssimilhança e credibilidade ao texto e torna-o mais sedutor. Quem sabe as asserções de Alexandra não corresponderiam às do próprio Cardoso, ficcionalizadas através da voz no gravador ? Parece-me que a simpatia e a admiração extremas que devota o narrador por Alexandra seriam as mesmas do autor. É uma intuição minha que ele mesmo negou, mas da qual não abro mão, até porque já se disse que os demais personagens são representativos de toda a sua geração.

Mas, voltemos aos simulacros. Para que servem? A libertária e liberada Alexandra o resolve, a propósito de reflexões muito íntimas sobre amor, sexo, homens, ao fugir do casamento proposto por um partido, colega de trabalho que conhecera em Los Angeles, onde trabalhava, rumo a Lisboa:

Foi nesse regresso ao doce lar que a nove mil metros acima do oceano acordou com um avião a projectar-se contra ela. Um avião, um boeing de passageiros a sair das nuvens, [...] voava simplesmente no écran do cinema de bordo [...].

Agora, sentada na cama e a fumar, pensava: Um boeing dentro dum boeing. Como cada pessoa, também o avião transportava uma imagem de si mesmo. [...] sem as imagens que cada um cria de si, como é que as pessoas poderiam prolongar-se e resistir? Ela que ali estava vivia com um gravador à cabeceira da cama, o gravador era um espelho da sua voz, outra imagem, outro desdobramento de si mesma; e cada vez que erguia o olhar como estava a erguer agora tinha um espelho a repeti-la na porta do quarto. Via-se lá pálida e de cabelos baços. "Tenho a cabeça numa vergonha", lamnetou a meia voz. (p. 51)

Os simulacros são nosso espelho e como tal nos repetem e, por nos repetir, neles nos conhecemos, nos projetamos, nos expandimos, nos vemos e ouvimos a nós próprios. A eles corresponde uma necessidade narcísica, lúdica e catártica, que nos alimenta para esquecermos o tic-tac da vida contado, no romance, pelo "relogiozinho de ouro" (p. 155) de pulso ao qual Alexandra dá corda insistentemente. Adiante, voltando da sessão do filme de François Désanti sobre Lisboa, ela registra comentários a respeito de estátuas, que lhe trazem à memória os manequins do primo Afonsinho e que confirmam aquele significado. Leiam-se as páginas 153 a 155 e o trecho transcrito abaixo:

A voz, no gravador: (*) "Repetimo-nos em círculo fechado, passamos a vida a repetir pessoas, locais e situações, e eu creio que é por uma afirmação de identidade, não vejo outro motivo. Procuramos sinais de grupo onde quer que a gente esteja... procuramos uma identificação com o lugar, é o que isso quer dizer. Segurança. A identificação é também segurança, quer-me parecer, e talvez seja por isso que nos repetimos

socialmente com tanta persistência. [...].

(*) Nos, assim chamados, Papéis de Alexandra Alpha (caixas A e B) encontram-se, por escrito ou em gravação magnética, outras referências à simbologia circular: a Terra e o Ovo, a postura fetal como círculo embrionário, o círculo como uma recta que se fechou em si mesma à dimensão do infinito, etc.[p. 44]

As reflexões de Alexandra se encarregaram de explicar-nos o motivo de tantas reproduções e metarreproduções que cercam o nosso mundo, enfim. Circular é também este romance que começa e termina com vôos e mortes misteriosas.

Bibliografia

Ernst Fischer, *A necessidade da arte,* Lisboa, Ulisseia, [s.d.].

Izabel Margato, "*Alexandra Alpha*, metáfora de Portugal", *Cleonice*, clara em sua geração, (Org. Gilda Santos, Jorge Fernandes da Silveira, Teresa Cerdeira), Rio de Janeiro, UFRJ, 1995, p. 290-297.

Jean Baudrillard, *Simulacro e simulação,* Lisboa, Relógio d"Água, 1991.

José Cardoso Pires, *Alexandra Alpha,* Lisboa, Dom Quixote, 1987.

------, *O anjo ancorado,* Lisboa, Moraes, 1977.

------, *O hóspede de Job,* Lisboa, Moraes, 1975.

Roland Barthes, *A câmara clara:* nota sobre a fotografia, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política,* São Paulo, Brasiliense, 1987

Notas

1. Vivemos, hoje, a era da simulação, porque, parece, os referenciais da realidade têm sido liquidados, o real não tem tido oportunidade de se produzir. A função do modelo consiste, logo, em matar o real ou até provocar a sua ressurreição, porque, nessa concepção, a criação, a imaginação, precedem a realidade. A esse conceito Jean Baudrillard denomina "precessão do simulacro" (Baudrillard, 1991, p. 7). Os objetos, reproduzindo o real, correm o risco de o exceder. Parece haver cada vez menos realidade e mais objetos produzidos artificialmente como numa Disneylândia sem fim, que, é claro, fazem parte também dessa realidade, tornando-se, assim, metarreais. No futuro, quem sabe, restará apenas uma lembrança do que houve só através de reproduções devido à "onipotência do simulacro" (Baudrillard, 1991, p. 11). Por isso, para Hillel Schwartz, copiar "é tudo o que fazemos agora" e a duplicidade "se tornou um inescapável elemento da modernidade", a ponto de registrar que vender cópias de uma cópia é que tem valor, como num leilão de réplicas do colar de pérolas falsas de Jacqueline Onassis, que rendeu US$ 211.500 (do artigo "A cultura da cópia nos EUA", *Jornal do Brasil*, Idéias, Rio de Janeiro, 15-02-1997, p. 6). Mas não sejamos tão pessimistas e admitamos com a teoria benjaminiana de ruína e fragmento alegórico que todas as eras são e foram as eras do simulacro ou não teríamos história, conhecimento, memória. O engenho humano, através do mecanismo da reprodução, da mimese, do simulacro, que estabelecem uma relação dialética entre semelhança e diferença, vida e morte, presença e ausência, verdadeiro e falso, realidade e simulação, possibilita-nos, pela Internet e seus endereços virtuais, por exemplo, a visita a salas dos mais distantes museus ou a pesquisa dos mais guardados arquivos, dentro de nossas casas, graças à faculdade mimética própria do homem, presente desde a infância com os jogos e os brinquedos e reconhecida nas correspondências mágicas dos povos primitivos, hoje perdidas nas sociedadess urbanas. A língua "seria a mais alta aplicação da faculdade mimética" e o "contexto significativo contido nos sons da frase /.../, o fundo do qual emerge o semelhante, /.../ com a velocidade de um relâmpago" (Benjamin, 1987, p. 112). Comparem-se a epígrafes de Baudrillard e do consagrado "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica" para reflexão: "O simulacro nunca é o que oculta a verdade - é a verdade que oculta que não existe. O Eclesiastes" (Baudrillard, p. 7) e "O verdadeiro é o que pode; o falso é o que quer. Madame de Duras" (Benjamin, p. 165). Tais asserções parecem dizer-nos que a natureza e as criações humanas sempre puderam ser imitadas por outros

homens. Mas com o advento do modo de produção capitalista, as condições produtivas facilitaram as reproduções e demoliram, assim, os conceitos tradicionais de criatividade, gênio, validade eterna, estilo, forma, conteúdo, originalidade, exclusividade. A fotografia, como reprodução técnica que é, pode mesmo acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva e nem sempre ao olhar humano. A fotografia, pois, rompe com a fugacidade do tempo, da vida, da verdade, enfim, ao fixar um instante irreprodutível às faculdades humanas (a não ser pela lembrança, geralmente sujeita a deformações ou lapsos). A reprodução técnica expõe cópias do original impossíveis para o próprio original, aproximando a obra do indivíduo e substituindo a existência única por uma existência serial. Isso abalou a concepção clássica do belo, que só aceitava a arte pela arte e nunca a sua função política e social, e lhe derrubou a aura de exclusividade, espiritualidade, elevação, distância. Entretanto, um soneto de Camões será sempre um soneto de Camões mesmo reproduzido no mais reles xerox, por outro lado, será mais lido, por mais pessoas, ou, pelo menos, ficará mais barato, deixando de ser aquele livro único, raro, precioso e caro, publicado em 1595. Quer dizer, o suporte material nem sempre tem a ver com a essência da obra de arte. Mas a percepção e a recepção da obra também são históricas - uma estátua de Vênus para os gregos era objeto de culto que viria a ser repudiado pelos doutores da igreja medieval (Benjamin, p. 172). A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e quanto menos colocar em seu centro a obra original. Em cinema isso é obrigatório, se assim não for não haverá público nem filme. O romance do século XIX, divulgado em folhetins e publicado em massa como mercadoria, graças ao aparato industrial surgido naquela época, prenuncia esses fatos (Fischer, p. 70). Para Barthes, a fotografia repete mecanicamente o que nunca poderá reproduzir-se existencialmente. Ela é o olho que flagra, fixa, tesstemunha, denuncia. Lembremo-nos dos filmes *Blow up* de Michelangelo Antonioni e *Cortina de fumaça* de Wayyne Wang sobre roteiro de Paul Auster). Para Kafka "[f]otografam-se coisas para expulsá-las do espírito" (apud Barthes, 1984, p. 87). O espectador pode recriar a foto conforme a impressão que tem dela, pois ela pode fugir ao que lhe está circunscrito, conforme a percepção de quem a observa. Logo: a) simulacro é o termo aplicado por teóricos contêmporâneos a filmes, fotos, videos, Disneylândia, gravações, fitas-cassete, discos lasers, jogos eletrônicos, TV, *clips, chips*, *games*, CD Rom, Internet, *sites,* etc., criados na era da reprodutibilidade técnica e inconcebíveis para a filosofia da mimese; b) no confronto com a realidade objetiva ou com seu simulacro, não se escapa da subjetividade; c) a recepção de simulacros (aí incluída a obra de arte) é histórica, quer dizer, impregnada da visão de mundo de cada época, da época que a vê e do veículo que a comporta; d) só conseguiria abordar o romance *Alexandra Alpha* e as inúmeras imagens de simulacros que o povoam e nos intrigam mediante, admito, tão enfadonha reflexão.

2. As citações do romance são extraídas da edição referida na bibliografia.

Alberto Caeiro – O Mestre do Paganismo

Vera Lúcia da Conceição Siqueira

É através da carta enviada por Fernando Pessoa a seu amigo e crítico literário Adolfo Casais Monteiro, em 13 de janeiro de 1935, que tomamos conhecimento da gênese de Alberto Caeiro:

"(Basta de maçada para si, Casais Monteiro! Vou entrar na gênese dos meus heterônimos literários, que é, afinal, o que V. quer saber. Em todo o caso, o que vai dito acima dá-lhe a história da mãe que os deu à luz.)

"Ai por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à idéia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular(não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato de pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis.)"

"Ano e meio, ou dois anos depois, lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já não me lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira – foi em 8 de março de 1914 – acerquei-me de uma cômoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, 'O Guardador de rebanhos'. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutro papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a 'Chuva oblíqua', de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reação de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro ". (PESSOA, Fernando, 1969, p. 697).

O surgimento do mestre Caeiro desencadeia o nascimento de todos demais heterônimos:

"Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir – instintiva e subconscientemente – uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jato à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a 'Ode triunfal' de Álvaro de Campos – a 'Ode' com esse nome e o homem com o nome que tem. (...) " (PESSOA, Fernando, 1969, p. 697).

Considerações de Ricardo Reis acerca de Alberto Caeiro

Nos apontamentos soltos de Ricardo Reis, encontramos as seguintes observações sobre o seu mestre:

"...a naturalidade e a espontaneidade dos poemas de Caeiro (...) são, ao mesmo tempo, rigorosamente unificados por um pensamento filosófico que não só os coordena e concatena, mas que ainda mais, prevê objeções, antevê críticas, explica defeitos, por uma integração na substância espiritual da obra." (PESSOA, Fernando, 1990, p. 197).

" Mas como quem sente a Natureza, e mais nada. / E assim escrevo, ora bem, ora mal, / Ora acertando com o que quero dizer, ora errando, / Caindo aqui, levantando-se acolá, / Mas indo sempre no meu caminho como um cego teimoso".

"(Louvado seja Deus que não sou bom, / E tenho o egoísmo natural das flores / E dos rios que seguem o seu caminho/ Preocupados sem o saber / Só com o florir e ir correndo".

Poeta objetivo exprimindo em quatro de suas canções impressões inteiramente subjetivas, todavia, como o próprio Reis esclarece, não podemos dizer que houve erro, já que esses poemas "foram escritos durante uma doença e que, portanto, têm por força que ser diferentes dos seus poemas normais, por isso que a doença não é a saúde".

Notamos que a objetividade do poeta é abrandada em virtude do mesmo estar amoroso, fazendo surgir um pequeno desvio no seu paganismo, já que a idéia, essencialmente pagã, usa, por vezes, um traje emotivo.

Antes de estar amoroso:

> "Mas não penso nele / Porque pensar é não compreender...

"Porque quem ama nunca sabe o que ama".
"Amar é a eterna inocência, / E a única inocência não pensar..."
"Pensar incomoda como andar à chuva / Quando o vento cresce e parece que chora mais".

Após estar amoroso:

"Penso em ti e dentro de mim estou completo". / "Por tu me amares, amo-a do mesmo modo, mas mais".
"Amar é pensar". / "Penso em ti, murmuro o teu nome: e não sou eu: sou feliz."

Esse "traje emotivo", como diz Ricardo Reis, não acontece abruptamente: nos poemas finais de O Guardador de Rebanhos, já podemos perceber o prelúdio da unidade idéia-emoção:

"As quatro canções que se seguem / Separam-me de tudo o que eu penso,
Mentem a tudo o que eu sinto,/ São do contrário ao que eu sou..."
"Escrevi-as estando doente/ E por isso elas são naturais".

Em O Pastor Amoroso, não temos, em Caeiro, um poeta subjetivo, o que acontece é que o subjetivismo e o objetivismo se confundem, pois ele começa agora a refletir sobre as sensações.

"E sentiu que de novo o ar lhe abria, mas com dor, uma liberdade no peito".
"Não sei o que fazer das minhas sensações".

Agora não são apenas sensações, são sentimentos:

"Todos os dias agora acordo com alegria e pena.
Antigamente acordava sem sensação nenhuma: acordava".

É ainda Ricardo Reis que nos afirma que a coerência intelectual prepondera sobre a sentimental ou emotiva:

"Meto-me para dentro, e fecho a janela.
Trazem o candeeiro e dão as boas noites,
E a minha voz contente dá as boas noites."

Caeiro é o resgate do verdadeiro paganismo que o cristianismo fez com que se perdesse:

"Creio no mundo como num malmequer./ Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender... / O mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos) / Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...
Eu não tenho filosofia: tenho sentidos..."

É o inocente olhar pagão, é o sentir primeiro, sem a contaminação Cristista que insere a pessoa, pelo batismo, em uma cultura. É a reconstrução da essência pagã.

Reis o mais disciplinado de todos os heterônimos e o que mais se aproxima de Caeiro, finaliza seu comentário:

"Falta, nos poemas de Caeiro, aquilo que devia completá-los:
a disciplina exterior, pela qual a força tomasse a coerência e
a ordem que reina no íntimo da obra".

"Exagero, porventura e abuso. Tendo aproveitado a
ressurreição do paganismo que Caeiro conseguiu, e
tendo, como todos os aproveitadores conseguido a
fácil arte secundária de aperfeiçoar, é talvez ingrato
que me revolte contra os defeitos inerentes à
inovação com que aproveitei. Mas, se os acho
defeitos, tenho, embora os desculpe, que os
apelidar de tais". (PESSOA, Fernando, 1990, p. 202).

Álvaro de Campos, o poeta das emoções, em suas *Notas para a Recordação do meu Mestre,* dá-nos uma visão encantadora de Caeiro:

"Conheci o meu mestre Caeiro em circunstâncias excepcionais".
(...)
"Vejo ainda, com claridade da alma, que as
lágrimas da lembrança não empenham, porque a
visão não é externa...
"A expressão da boca, a última coisa em que se reparava – como se

falar fosse, para este homem, menos que existir –
era a de um sorriso como que se atribui em verso às
coisas inanimadas belas, só porque nos agradam - ,
flores, campos largos, águas com sol – um sorriso de existir, e não de nos falar.
Meu mestre, meu mestre, perdido tão cedo!
Revejo-o na sombra que sou em mim, na memória
Que conservo do que sou de morto..."
(PESSOA, Fernando, 1990, pp. 246-247).

Ao mesmo tempo que Pessoa, Reis e Campos, através dos seus comentários sobre o mestre, deixam claro para nós as suas características, traçam também a maneira como eles mesmos pensam:

-Fernando Pessoa "pensa" com a imaginação;
-Ricardo Reis "pensa" com a razão;
-Álvaro de Campos "pensa" com a emoção;
-Alberto Caeiro "pensa" com a sensação.

Poemas de Caeiro – com relação ao conteúdo

Tanto Ricardo Reis quanto Álvaro de Campos colocam-se a par do estilo de Caeiro, contudo vale ainda salientar outros aspectos.

Uma das características marcantes dos poemas de Caeiro é o sensacionismo, manifestando uma visão objetiva das coisas. Em decorrência disso, temos:

-A sensação das coisas tais como são, sentindo tudo da maneira que é:

"Eu não tenho filosofia: Tenho sentidos... / E os meus pensamentos são todos sensações./

Penso com os olhos e com os ouvidos / E com as mãos e os pés / E com o nariz na boca".

-O sentir sem pensar que sente:

"Amar é a eterna inocência, / E a única inocência não pensar..."

-A inocência de olhar, eliminando os vestígios de subjetividade:

"Creio no mundo como um malmequer, / Porque o vejo. Mas não penso nele / Porque pensar é não compreender..."

-Abolição das fronteiras de tempo e espaço:

"Vê-las sem tempo, nem espaço, / Ver podendo dispensar tudo menos o que vê".

"Mas eu não quero o presente, quero a realidade; / Quero as cousas que existem, não o tempo que os mede"

-A aceitação de todas as desigualdades e injustiças sociais, estoicismo, aceitação da naturalidade da própria natureza:

Todo o mal do mundo vem de nos importarmos uns com os outros,/ Aceito as dificuldades da vida porque são o destino,/Como aceito o frio excessivo no alto do Inverno – /Calmamente, sem me queixar, como quem meramente aceita,/E encontra uma alegria no fato de aceitar – /No fato sublimemente científico e difícil de aceitar o natural inevitável".

Caeiro se limita a perceber tudo quanto há, todo o fenômeno, sem querer interpretá-lo: é um fenomenologisa puro.

"O luar através dos altos ramos,/ Dizem os poetas todos que é mais/ Que o luar através dos altos ramos / Mas para mim, que não sei o que penso, / O que o luar através dos altos ramos/ É, além de ser/ O luar através dos altos ramos, / E não ser mais/ Que o luar através dos altos ramos."

Caeiro é nominalista, recriando a visão primitiva das coisas pela linguagem:

"Porque só sou essa cousa séria, um intérprete da natureza,/ Porque há homens que não percebem a sua linguagem,/ Por ela não ser linguagem nenhuma".

Ele elimina de sua visão poética a metáfora e a imagem, pretendendo cingir-se ao objetivismo da pura identidade:

"Cada coisa é o que é".

O panteísmo ametafísico é outro traço marcante em sua obra. Deus é o conjunto de tudo quanto existe, é a universalidade dos seres. A problemática de Deus só tem sentido se Deus for o mundo em que vivemos. É a divinização da natureza.

"Não acredito em Deus porque nunca o vi./ Se ele quisesse que eu acreditasse nele,/ Sem dúvida que viria falar comigo / E entraria pela minha porta dentro/ Dizendo-me, *Aqui estou!/* (...)/ Mas se Deus é as flores e as árvores/ E os montes e sol e o luar,/ Então acredito nele.

No seu misticismo naturalista, ele não nega a existência de Deus, nega o falar e o pensar em Deus:

"Pensar em Deus é desobedecer a Deus,/ Porque Deus quis que o não conhecêssemos./Por isso se nos não mostrou..."

Fernando Pessoa diz que Caeiro encara a natureza de um modo metafísico e místico, que é "o puro místico do sensacionismo".

"Se quiserem que eu tenha um misticismo, esta bem, tenho-o. / Sou místico, mas só com o corpo./A minha alma é simples e não pensa./ O meu misticismo é não querer saber./ É viver e não pensar nisso.

A negação da memória, a afirmação do instante também é encontrada:

"A recordação é uma traição à natureza,/ porque a Natureza de ontem não é Natureza./ O que foi não é nada, e lembrar é não ver".

Ele desembrulha-se e torna-se não homem, mas um animal humano, sem pretensões pré-concebidas, contentando-se com a gratuidade da Natureza e trazendo o Universo ao Universo.

"Ainda assim, sou alguém./ Sou o Descobridor da Natureza./Sou o Argonauta das sensações verdadeiras. /Trago ao Universo um novo Universo / Porque trago ao Universo ele-próprio".

A multiplicidade, o mistério, o devir das coisas:

"A Natureza é partes sem um todo./ Isto é talvez o tal mistério de que falam".

A verdade primordial se explica pela pluralidade da Natureza, que não existe como um todo.

Devia haver adquirido um sentido do ‘conjunto’;/Um sentido como ver e ouvir do ‘total’ das cousas/E não, como temos, um *pensamento* do ‘conjunto’; / E não, como temos, uma idéia, to ‘total’ das cousas./E assim – veríamos – não teríamos noção do ‘conjunto’ ou do ‘total’,/ Porque o sentido do ‘total’ ou do ‘conjunto’ não vem de um total ou de um conjunto/ Mas da verdadeira Natureza talvez nem todo nem partes".

Utilizando-se do recurso da tautologia, Caeiro, com freqüência, diz a mesma coisa recorrendo a formas diferentes.

"Sei que a pedra é real, e que a planta existe./ Sei isto porque elas existem./ Sei isto porque os meus sentidos mo mostram./Sei que sou real também./Sei isto porque os meus sentidos mo mostram,/ Embora com menos clareza que me mostram a pedra e a planta./ Não sei mais nada. / Sim, escrevo versos, e a pedra não escreve versos./ Sim, faço idéias sobre o mundo, e a planta nenhumas./ Mas é que as pedras não são poetas, são pedras; / E as plantas são plantas só, e não pensadores".

Resumindo, podemos afirmar que Caeiro:

-Não julga, exprime opiniões originárias;
-Assume com naturalidade a verdade;
-Não tem ciência; ele é a ciência;
-Não é pagão; é o próprio paganismo;
-É ingênuo e natural, infantil, sem malícia, em estágio de originalidade;
-É o homem das sensações em estágio puro.
Nele não há transcendência.

Finalizando essas considerações acerca do mestre Caeiro, cabe citar Eduardo Lourenço que diz:

"...só em sonho saímos do espaço inumano que nos cerca. Ele inventou, para poder respirar o irrespirável, as formas óbvias para existir no meio de uma civilização onde só se podia ‘ser’ não ‘sendo’. (LOURENÇO, Eduardo, 1983, p. 157).

"Pessoa (...) Foi (...) apenas uma sensível alma lusitana terrorizada pela própria audácia e sofrendo como

uma danado a visão e a pressão de uma sociedade estruturalmente hipócrita, uma sociedade que se levanta todas as manhãs da cama imaculada onde nunca se passou nada que a perturbasse". (Idem, p. 159).

Alguns apontamentos sobre
a recepção da obra camoniana no século XVI

Sheila Moura Hue

Nem todas as obras clássicas já nascem clássicas, aliás poucas devem ter nascido já glorificadas. Portanto, me pareceu interessante pesquisar como uma obra canônica há pelo menos quatrocentos anos deu os seus primeiros passos entre os leitores de sua época. Se *Os Lusíadas* e também as *Rimas* de Camões são as obras canônicas por excelência da Literatura Portuguesa, de que forma elas foram vistas quando ainda eram novatas na sociedade e no meio editorial da época?

A tradição registra que Camões enfrentou a inveja e uma espécie de preconceito dos poetas seus contemporâneos. É essa tradição que está presente, por exemplo, no poema de Jorge de Sena intitulado "Camões dirige-se aos seus contemporâneos", em que os poetas da época são acusados de terem roubado as idéias e as palavras do poeta, e também de não o terem citado, suprimindo-o e aclamando "outros ladrões mais felizes". Temos alguns testemunhos da época sobre esse movimento de hostilidade, que são alusões não muito esclarecedoras, mas que descrevem um clima geral de inveja e ataque da obra camoniana. Esses testemunhos, no entanto, não nomeiam quem seriam os, digamos assim, inimigos de Camões. Sobre essa hostilidade, temos também os estudos de alguns críticos portugueses do nosso século que, estes sim, dão nome aos bois: os inimigos de Camões, segundo esses críticos, seriam os poetas que gravitavam em torno de Sá de Miranda, poetas que queriam escrever uma epopéia portuguesa, e que nutriam uma forte repulsa por Camões.

Precisamos observar, porém, que a recepção da obra camoniana começa antes mesmo da publicação d'*Os Lusíadas*. Isso porque, neste final do século XVI, as obras poéticas corriam principalmente através de manuscritos. A recepção da obra de um poeta dessa época se dava através das cartas que os poetas escreviam uns aos outros, dos poemas que trocavam, e dos cancioneiros que então registravam a produção contemporânea. Foi somente na década de 1590 que começaram a sair as primeiras edições da poesia lírica dos autores da época. É interessante observar que nunca Antônio Ferreira leu Sá de Miranda ou Diogo Bernardes num livro impresso. As obras desses poetas eram conhecidas dos leitores unicamente através da circulação de manuscritos. Por isso, podemos dizer que mesmo antes da publicação d'*Os Lusíadas*, a obra de Camões já estava sendo lida e avaliada por seus contemporâneos. E se houve uma avaliação negativa por parte desses contemporâneos, esta começou a se formar através da leitura de manuscritos que então deviam circular no Oriente, onde o poeta passou 17 anos, e também em Portugal.

Deste modo, antes de 1572, a obra camoniana devia ser conhecida através dessa circulação manuscrita. O público leitor podia conhecer sua poesia através de cartas ou de cancioneiros, como o de Luís Franco Correia, que começou a recolher poemas em 1557, e que, além da produção lírica de Camões, traz também o primeiro canto de *Os Lusíadas* em uma versão diferente da impressa em 1572. Ao final da cópia desse primeiro canto encontra-se uma nota que diz: "Não continuo porque saiu à luz". Ou seja, a cópia é interrompida porque *Os Lusíadas* haviam sido publicados e não havia mais necessidade de copiá-los. Assim, antes da publicação do poema podia-se achar cópias manuscritas dele, como essa que o cancioneiro de Luís Franco toma por base.

Ainda a respeito dos cancioneiros manuscritos que então veiculavam a obra de Camões, precisamos observar que o fato de alguns deles registrarem uma grande massa de poemas camonianos é uma prova de que então havia, além dos lendários inimigos do poeta, também grandes admiradores de sua obra. Pois só um grande admirador mandaria copiar um número tão grande de poemas de um mesmo autor.

No entanto, vejamos alguns dos testemunhos da época que registram ter havido uma forte corrente contrária a Camões antes de sua morte e glorificação. Uma das imagens mais fortes é a mostrada por Fernão Álvares do Oriente, um dos primeiros a reconhecer Camões como mestre. Em seu livro *Lusitânia Transformada*[1], o autor mostra dois pastores que, após uma peregrinação, chegam ao Templo da Poesia, que encontram inteiramente destruído. A idéia é a de que a poesia, na época, está em decadência, praticamente em ruínas. A única estátua no Templo que se encontra íntegra e de pé é a estátua de Camões. Porém, ela não está lá sozinha, mas cercada de inimigos invisíveis. Diz Fernão Álvares do Oriente que ao pé da estátua há um esquadrão de Bávios e Zoilos "que com muitos tiros pretendiam danificá-la"[2]. Bávio foi rival de Virgílio, e Zoilo, de Homero. Portanto, o que Fernão Álvares diz é que os poetas contemporâneos de Camões, que também pretenderam escrever uma epopéia, atacavam diretamente e invejosamente o poeta.

Outro testemunho da época é o de Estevão Lopes, editor das duas primeiras edições das *Rimas*, que diz em seu prólogo de 1598 que "juízos pobres" perseguem o poeta. Também o primeiro comentador d'*Os Lusíadas*, o cura Manuel Correia, diz que o poema era uma obra não entendida por todos e caluniada por muitos. Desta forma, temos Bávios e Zoilos a atirar contra a estátua de Camões, temos juízos pobres que o

perseguem, e ainda aqueles que o caluniam.

Esse clima pouco favorável também está presente na primeira edição de *Os Lusíadas*, presente justamente pela ausência, nesta primeira edição, dos então usuais prólogos e sonetos laudatórios. Ao contrário dos demais livros publicados na época, todos devidamente dedicados a algum protetor, apresentados ao leitor através de um prólogo, e acompanhados de uma série de poemas que louvam não só o autor do livro como também a figura ilustre a quem a obra é dedicada, a edição *princeps* de *Os Lusíadas* vem à luz praticamente nua.[3] Antes do texto do poema propriamente dito, temos apenas os pareceres do rei e da Inquisição, e mais nada. Essa ausência de prólogos, apresentações e louvores pode ser vista também como uma espécie de silêncio por parte de seus contemporâneos.

É curioso observar que se na primeira edição d'*Os Lusíadas* não encontramos os poemas laudatórios habituais, foi justamente no espaço reservado a tais poemas que os primeiros versos líricos de Camões são publicados. Seu primeiro poema a ser impresso saiu em 1563, em Goa, na primeira edição de *Colóquio dos Simples e Drogas da Índia*, de Garcia de Orta, e era justamente uma ode,[4] em louvor do então Vice-rei da Índia, ode que figura entre onze páginas de homenagens e elogios a Garcia de Orta e a seus protetores. A segunda vez que um poema lírico de Camões é impresso ocorre em uma situação similar, também no espaço reservado aos elogios de praxe. Desta vez, trata-se de um soneto e de um poema em tercetos[5] publicados no livro *Historia da província de Santa Cruz*, de Pêro de Magalhães de Gândavo, impressa pelo mesmo editor d'*Os Lusíadas*, Antônio Gonçalves, em 1576. Pêro de Magalhães de Gândavo, aliás, além de ter posto em seu livro sobre o Brasil poemas de um autor não muito citado na época, é o primeiro a fazer um elogio público de Camões, nas suas *Regras que ensinam a maneira de escrever*, impressa pelo mesmo Antônio Gonçalves, em 1574, dois anos depois da publicação d'*Os Lusíadas*.

Nestes autores que citam Camões, como fazem Fernão Álvares do Oriente e Magalhães de Gândavo, assim como naqueles que lhe encomendam poemas laudatórios para homenagear seus protetores, como Garcia de Orta, temos uma espécie de primeira recepção da obra camoniana, uma recepção que podemos chamar de positiva. Outro dos raros autores quinhentistas a citar Camões é André Falcão de Resende, autor de uma sátira dedicada ao poeta, em que critica aqueles que não sabem admirar a alta cultura e em que ilustra a pobreza do poeta em Lisboa, sátira contemporânea da publicação d'*Os Lusíadas*.

Portanto, se de um lado temos esses homens que admiraram a obra de Camões publicamente, temos, por outro, a história dos inimigos de Camões, história delineada pelas interpretações de críticos do nosso século. José Maria Rodrigues, em suas *Fontes dos Lusíadas*, é quem mais vivamente levanta o enredo dessas inimizades. No capítulo sobre Antônio Ferreira e Camões, Rodrigues interpreta poemas do próprio Ferreira, de Andrade Caminha e de Diogo Bernardes, enxergando em certos versos farpas agudas contra o poeta. A idéia geral de José Maria Rodrigues é a seguinte: em cartas a vários amigos poetas, Antônio Ferreira incentiva-os a escrever uma epopéia sobre os feitos portugueses, e, sabendo que Camões está escrevendo a sua, e julgando-o abaixo do valor dessa tarefa, quer que alguém de seu grupo o faça antes, de modo a inutilizar o que Camões vinha escrevendo. Um dos destinatários dessas cartas é Pêro de Andrade Caminha, que ficou para história mais pela sua lendária inimizade a Camões do que por sua produção poética. Segundo José Maria Rodrigues, Caminha[6] teria se fartado de escrever epigramas contra Camões, em que, entre outras coisas, chama-o de mau poeta, e diz que seus versos parecem versos de cavalo, secos, duros, impuros. Antônio Ferreira, por sua vez, teria se referido a Camões, dando-lhe duas alcunhas, a de pomposo Quérilo[7], que é um nome simbólico de mau poeta épico na tradição humanista, e a de Magálio, em que parece criticar a mania de grandeza do poeta.

Diogo Bernardes que, segundo José Maria Rodrigues, também fazia parte do grupo dos inimigos, é um caso a parte. Se num primeiro momento, ele se encontrava neste grupo, num segundo momento, posterior ao seu cativeiro em Alcácer Quibir, ele aparece entre os que louvam Camões, como atesta seu soneto publicado na primeira edição das *Rimas*, em 1595. No entanto, ainda sobre esse primeiro momento de hostilidade, o professor Américo da Costa Ramalho[8] parece ter uma prova concreta da indisposição de Diogo Bernardes contra Camões. Trata-se de uma carta em que Bernardes descreve a jornada que Pêro d'Alcáçova Carneiro faz a Castela, e em que parodia a proposição d'*Os Lusíadas*, quatro anos depois da publicação do poema. Escreve Bernardes:

> Não cantarei aqui fábulas vãs
> De novidades sempre tão amigas,
> Que vem a converter homens em rãs,
> E tornam a fazer homens em formigas.
> Verdades contarei, verdades chãs
> E vistas por meus olhos, não antigas,
> Da jornada que fez o bom Carneiro
> Dos Alcáçovas tronco verdadeiro.

Diogo Bernardes parece, assim, acompanhar o percurso da recepção da obra camoniana no século XVI,

hostilizando-o antes de 1580, e louvando-o depois, quando as exigências do tempo já eram outras. "Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades." E mudam-se também, ao que parece, as leituras que se fazem de uma obra de acordo com as peculiaridades de cada tempo. Ou como diz Sá de Miranda: "Quantos ledores, tantas as sentenças;/ c'um vento velas vem e velas vão."

Notas

1. Publicada postumamente em 1607.

2. Fernão Álvares do Oriente, *Lusitânia Transformada*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, 69v.

3. Dois anos depois, publica-se o poema épico de Jerônimo Corte Real, *Sucesso do segundo cerco de Diu* (1574), com os usuais prólogos e sonetos laudatórios, entre eles um de Diogo Bernardes.

4. Em louvor de D. Francisco Coutinho, Conde de Redondo.

5. Poemas em louvor de D. Leonis Pereira, a quem é dedicado o livro.

6. Américo da Costa Ramalho, em *Camões no seu tempo e no nosso*, Coimbra, Livraria Almedina, 1992, diz, na página 10, que os epigramas de Caminha contra Camões não são "todos muito convincentes, embora em alguns pareça inegável o propósito de ferir Camões".

7. Carta 8.ª do livro I, a Pêro de Andrade Caminha.

8. Américo da Costa Ramalho (1992), p.37-45.

Álvaro de Campos e a partida sempre adiada ...

Maria Natália Gomes Thimóteo
Universidade Estadual do Centro-Oeste
Unicentro Guarapuava-Pr

A poesia de Álvaro de Campos segue a trajetória da sua desilusão, do absurdo pensamento da existência, da vertigem perante o pavoroso e apaixonante ato de viver. O Campos que quer estar sozinho *"enquanto tarda o Abismo e o Silêncio",* revela o Pessimismo nietzcheniano da oposição, com um discurso persuasivo contra a vida. Apesar de se confessar um "amoroso", o poeta revela esse amor nesse heterônimo como uma inversão. Talvez porque tenha pedido à vida mais do que ela poderia oferecer a uma alma tão terna como a do ortônimo: *"Alma nenhuma mais amorosa ou terna do que a minha jamais existiu, alma nenhuma tão cheia de bondade, de compaixão, de tudo quanto é ternura e amor".*[1]

Essa ternura, essa amabilidade, no entanto, não se estendem à vida, que a seu ver, sempre o tratou como 'órfão', ou pelo menos, é assim que o poeta se sentiu por toda a sua vida. Essa orfandade irá fazer com que a sua visão sobre a vida o faça sentir cada vez mais estrangeiro e marginalizado. Assim é que "não tirou bilhete à vida", apenas pedia para ser somente "o seu vizinho". Campos é o heterônimo pessoano que teve o privilégio de sofrer uma evolução, apresentando duas grandes épocas. Teresa Rita Lopes considera essas duas épocas como sendo a primeira a do "Poeta Decadente" – 1913-1914 – ou antes de Caeiro, e a segunda, depois de Caeiro. Dentro dessa segunda época, a autora considera a existência de três fases: a das "grandes odes" do início, com o fôlego imenso do "Engenheiro Sensacionista"- de 1914 - 1923; em seguida a do "Engenheiro Metafísico" – 1923-1930 - fase em que o poeta já não se atordoa com o mundo exterior, sempre às voltas com a insônia e o cansaço de existir; e a do "Engenheiro Aposentado"- 1931-35, o Campos na sua fase mais madura, passo mais curto e o desencanto cada vez maior.

Em muitos poemas, a vida pesa-lhe como um fardo de chumbo e a sua raiva de ser extrapola as raias do absurdo. A náusea, o tédio, o desassossego provocam no poeta uma dor de existir, um sentimento de vacuidade e solidão que, apesar de ter a violência e a agressividade como disfarce, não a tornam uma poesia desesperada. Antes, o sentimento que a norteia é uma vertigem incessante perante o nada, um desgosto e desinteresse pela vida, aparentemente sem causa. Em todas as suas fases, Álvaro de Campos apresenta uma tensão psíquica que se revela numa constante necessidade de mudança, de busca de novidade, mesmo sem saber ao certo o que procura:

> *Vou passar a noite em Sintra por não poder passá-la em Lisboa,*
> *Mas, quando chegar a Sintra, terei pena de não ter ficado em Lisboa,*
> *Sempre esta inquietação sem propósito, sem nexo, sem consequência,*
> *Sempre, sempre, sempre,*
> *Esta angústia excessiva do espírito por coisa nenhuma,*
> *Na estrada de Sintra, ou na estrada do sonho, ou na estrada da vida...*[2]

Em 26.04.1926, após alguns anos sem nada produzir, Campos tem outra vez rompida a sua inspiração poética, de tal maneira renovada que, nesse dia nasce o segundo poema de *Lisbon Revisited* e em seguida, um longo poema sem título, mas que já revela no seu primeiro verso o tom de tragédia e desencanto que irá marcar essa fase, de cor muito negra, de um Pessimismo atroz, que os outros poemas subsequentes irão confirmar e tornar ainda mais forte. Poema de exortação, extrapoético, um poema que mais parece uma "homilia negativa que nos ameaça com um efeito alienatório"[3]. Com o intuito de ressaltar o nenhum valor da vida, Campos defende o suicídio como sendo a única solução, não para ele, mas para o seu interlocutor. Enumera uma série de argumentos que conduzem ao convencimento da inutilidade da vida.

> *Se te queres matar, por que não te queres matar?*
> *Ah, aproveita! Que eu, que tanto amo a morte e a vida,*
> *Se ousasse matar-me, também me mataria...*
> *Ah, se ousas, ousa!*
>
> *De que te serve o quadro sucessivo das imagens externas*
> *A que chamamos mundo?*
> *.....*
> *Talvez matando-te, o conheças finalmente...*
> *Talvez, acabando, comeces...*
> *E, de qualquer forma, se te cansas seres,*
> *Ah, cansa-te nobremente,*
> *E não cantes, como eu, a vida por bebedeira,*

Não saúdes como eu a morte em literatura!

Fazes falta? Ó sombra fútil chamada gente!
Ninguém faz falta; não fazes falta a ninguém...
Sem ti correrá tudo sem ti.[4]
(...)

Podemos considerar este poema como o anúncio das composições futuras, espécie de profecia da "escuridade" que marca toda a fase do "Engenheiro Metafísico", prenúncio da *Tabacaria* de 1928, monumento do Pessimismo e do fracasso de viver pessoano. Mas aqui, a sua visão da existência nunca foi tão amarga e dilacerante. Nunca o poeta tentou com tanta violência arrancar a máscara da Ilusão do homem, de poder ser amado e contar com alguma espécie de solidariedade. " *Jamais a fraternidade absoluta do seu coração com o coração anônimo dos homens encontrou tão certeiramente o eco universal onde, lendo-o, nós mesmos nos lemos"*[5]*.* E continua Campos com a sua tétrica argumentação:

Primeiro é a angústia, a surpresa da vinda
Do mistério e da falta da tua vida falada...
Depois o horror do caixão visível e material,
E os homens de preto que exercem a profissão de estar ali.
Depois a família a velar, inconsolável e contando anedotas,
Lamentando a pena de teres morrido,
E tua mera causa ocasional daquela carpidação,
Tu verdadeiramente morto, muito mais morto que calculas...
Muito mais morto aqui que calculas,
Mesmo que estejas muito mais vivo no além...
Depois a trágica retirada para o jazigo ou a cova,
E depois o princípio da morte da tua memória.
Há primeiro em todos um alívio
Da tragédia um pouco maçadora por teres morrido...
Depois a conversa aligeira-se quotidianamente,
E a vida de todos os dias retoma o seu dia...
.....
Encara-te a frio, e encara a frio o que somos...
Se queres matar-te, mata-te...
Não tenhas escrúpulos morais, receios de inteligência!
Que escrúpulos ou receios tem a mecânica da vida?
.....
Não vês que não tens importância absolutamente nenhuma?[6]

Um grande desprezo pela vida e uma imensa ironia é lançado ao ego de quem ele se dirige. Se o seu interlocutor possui ainda alguma esperança de merecer sentimentos como o amor, afeto, saudade, vê-se então na condição de um órfão, que não tem o direito de provocar sentimentos depois de partir. E nem enquanto vive... Mas, o poeta, o "advogado da Morte", não é capaz de cometer tal ato. Apesar de todos os argumentos a favor do suicídio, o poeta sabe que tal ato para ser praticado deve vir acompanhado de uma coragem extrema, a qual ele não possui – *"Se ousasse matar-me, também me mataria".*

Nesse poema, o ser humano transforma-se no que Heidegger chama de "o-ser-para-a-morte", onde o poeta nega o valor da vida por ela não apresentar um fim em si mesma e não tendo uma importância transcendente, é apenas um acidente. Ao mesmo tempo, o poeta dessacraliza o tempo. No poema, o tempo é desprovido de importância, o que entra em choque com a orientação cristã, onde os homens só têm uma vida para viver, portanto a Vida é uma preparação para a Eternidade. Como para o poeta a felicidade é inatingível, propõe que os inconvenientes da vida sejam evitados. Daí a necessidade imperativa da autodestruição.

Todo o poema é uma tentativa de destruir a dúvida e o medo. O *se* condicional conduz o processo indutivo que culmina numa certeza incondicional. Porém, a tensão maior do poema está na sua impossibilidade de ir até o fim. O que realmente surpreende é a incapacidade de superar o conflito entre a convicção e a ação. Falta a Campos o perfil de desertor, lamentado num verso inédito: *"Ah! Quem tivesse a força para desertar deveras!"*[7]*.* A razão fundamental da sua pregação a favor da destruição da vida , na verdade é um agônico pedido de socorro, é uma desesperada reivindicação de mais vida. Essas razões para desmerecer a vida vêm ao encontro do pensamento de Schopenhauer:

> *Longe de ser a negação da vontade, o suicídio é um fenômeno de forte afirmação da vontade...O suicida quer a vida, e só não está satisfeito com as condições em que ela lhe é dada. Portanto não abandona o desejo de viver, mas simplesmente a vida, já que ele destrói o fenômeno individual. Ele quer a vida, quer a existência incondicional*

e a afirmação do corpo; mas a combinação das circunstâncias não lhe permite que assim seja,e para ele o resultado é um grande sofrimento[8].

Campos e a sua falta de audácia, o seu medo do desconhecido, do "horror" de " encontrar o Mistério face a face", celebra o suicídio apenas "em literatura". A vida, por pior que seja, e apesar da angústia hamletiana, é sempre preferível ao desconhecido. Essa vida-outra, incógnita, objeto de uma perspectiva aterradora, é tema incessante do *Fausto*:

Pudesse eu ter por certo que na morte
Me acabaria, me faria nada,
E eu avançaria para a morte, pávido
Mas firme do seu nada.[9]

Alguns momentos de fulgurante epifania, como se percebe no poema *Magnificat,* não são suficientes para afastar a angústia que lhe causa o Mistério e a necessidade de um dia o enfrentar. Em *Passagem das Horas,* Campos nos alerta de que " ***Seja de que maneira for, é preciso continuar a viver./(...) Eu sou o que sempre quer partir,/ E fica sempre, fica sempre, fica sempre."***[10]

Portanto, Campos quer vida. Clama por vida! Mesmo quando afirma o contrário. Suas queixas, seus desencantos com a vida, com o tédio, com o sono, com o cansaço, sentimentos que para ele nada mais são do que uma penitência que tem que pagar injustamente. Por mais que a vida seja sempre para "vomitar", permite-se assim um "existir" para não morrer. Apesar de vestir-se de luto para a vida, um luto que o perseguirá até o fim, tudo é preferível a ter que partir. Como no poema *Là bas, je ne sais où*, o poeta apregoa a sua necessidade vital de permanecer:

Quero, neste momento...
Ficar só a pensar em partir,
Ficar e ter razão,
Ficar e morrer menos...

Vou para o futuro como para um exame difícil.
Se o comboio nunca chegasse e Deus tivesse pena de mim?
.....
Partir! Meu Deus, partir! Tenho medo de partir...[11]

Os poemas de Campos são confissões da vida real tornadas poesia. Na dor de viver estão presentes os sentimentos vitais e poéticos, reveladores de sua frustração, do desprezo por si e pelo mundo, da passividade e desesperança. No entanto, Campos crê na sua descrença. O que o mantém "encantado" como poeta é o seu desencanto. A fé negativa é pregada através da sua voz de pregador ortodoxo. Apesar de ser um oposicional, esmagado pelo pessimismo, luta desesperadamente para continuar vivendo.

Devo tomar qualquer coisa ou suicidar-me?
Não: vou existir. Arre! Vou existir.
E-xis-tir...
E-xis-tir...
.....
Dêem-me de beber, que não tenho sede![12]

O desconsolo e desencanto revelados em *Grandes são os desertos*, o questionamento implícito que reveste o "*arrumar a mala do ser"*, trabalho infinito de Sísifo, já crente que "*grande é a vida e não vale a pena haver vida"*, coloca-o mais fortemente diante de um sentido de "adiamento" perante todo o universo, onde a mais difícil façanha é "arrumar a mala".

A rejeição da vida significa, na verdade, a reivindicação da vida. Apesar de tudo, o "morto futuro" que se anuncia em toda a obra pessoana deseja a vida, mesmo que fuja sempre, através da evasão do real, do jogo heteronímico, e de buscar todas as formas possíveis de acolhimento para o seu ser "órfão". Ele mesmo nos dá a pista para esse entendimento, quando se interroga, na voz das veladoras do drama *O Marinheiro*: " *Porque é que se morre? Talvez por não se sonhar bastante"*[13]. O Sonho, para Pessoa, foi um espantalho do Mistério que o aterrorizava :

Vou para o futuro como para um exame difícil.
Se o combóio nunca chegasse e Deus tivesse pena de mim?

Notas

1. PESSOA, Fernando. *Obra em Prosa.* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1990,p.34

2. PESSOA, Fernando. *Obra Poética,* Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1990, p. 370

3. SILVA, Luís de Oliveira e. *O materialismo idealista em Fernando Pessoa.* Lisboa, Cássica Editora, 1985, p. 157

4. PESSOA, Fernando. *Obra Poética,* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1990, p. 357

5. LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa Revisitado,* Porto, Inova, 1973, p. 189

6. *Obra Poética*, pp. 358-359

7. LOPES, Teresa Rita. *Álvaro de Campos – Livro de Versos*.p. 208

8. *O Materialismo Idealista de Fernando Pessoa,* op. cit, p. 158

9. PESSOA, Fernando. *Obra Poética*, p. 483

10. *Obra Poética, p. 343*

11.*Obra Poética, p. 418*

12. idem, p. 380

13. *Obra Poética,*p. 448

Amigos certos, fortuna incerta: Carlos e Ega n'*os maia*s

Maria Manuel Lisboa
Universidade de Cambridge

(i) A exclusão das mulheres

Samuel Butler, contemporâneo de Eça, proclamou que "as amizades de um homem e a sua força de vontade, são anuladas pelo casamento."[1] Psicanaliticamente, a resolução do conflicto de Édipo, e a identificação masculina (isto é, enquanto machos), entre pai e filho, e adiante entre amigos do mesmo sexo, já reconhecida em Freud e salientada pela teoria feminista pós-Freudiana,[2] requer a exclusão da mulher como pomo de discórdia; silogismo, aliás, que remete ao protótipo de Adão e do seu Pai Divino, cujo diálogo harmonioso foi interrompido por uma mulher. Se a tentação que a mulher e a serpente introduziram no Jardim do Paraíso abriu as comportas do mal, dita a lógica que a exclusão desses dois elementos agitadores seria a via de restauração de um bem-estar edénico entre entes masculinos compatíveis. Para Nietzsche, também contemporâneo de Eça, e em antecipação a Freud, a ênfase no amor entre os sexos subsiste em prejuízo do sentimento mais nobre da amizade (solidariedade, identificação) de homem para homem, sejam estes amigos, ou pais e filhos:

> Na antiguidade clássica, a amizade era vivida com força e profundeza... Era nisso que residia a vantagem que os Gregos tinham sobre nós; na nossa época, idealizámos o amor entre os sexos. Todas as grandes virtudes dos antigos fundavam-se neste facto, de que o homem estava ao lado do homem, e nenhuma mulher podia proclamar ser a mais querida ou a mais amada... ou a única amada.[3]
>
> Aqui e ali ainda existe à face da terra uma espécie de perpetuidade do amor, onde este desejo voraz de duas pessoas uma pela outra deu lugar a uma ânsia e desejo diferentes, uma sede mais elevada e compartilhada por um ideal que excede esses dois seres: mas quem sabe o que é este amor? quem já o sentiu? o seu verdadeiro nome é *amizade*.[4]

Para Nietzsche, as mulheres são as plantas trepadeiras que enfraquecem a pujança da árvore da amizade masculina,[5] dando o filósofo alemão valorização prioritária àquela amizade derivada da harmonia entre duas mentes, que exclui as urgências da carne. Eça, nascido um ano depois de Nietzsche e morto no mesmo ano que ele, faz eco consciente ou inconsciente desta preferência defensiva, no retrato que nos dá da amizade entre Carlos e Ega. No que abaixo se segue defenderemos a tese de serem as relações de amizade entre homens n'*Os Maias* preconizadas pelo autor como a tentativa (que ele porventura desde logo reconheceu como intrinsecamente baldada), de sarar a ferida psíquica do amor impossível, e de repelir os perigos implícitos na lesão social causada pelo incesto.

Nas relações humanas de Carlos e Ega, nenhum ser, nem do sexo masculino nem muito menos feminino, alcança a longo prazo a importância que cada um dos dois amigos tem para o outro. Entre Carlos e Craft, por exemplo, apesar de se tornar aquele "em poucas semanas, íntimo do Ramalhete," unido a Carlos pelas "muitas similitudes de gosto e de ideias, o mesmo fervor pelo bricabraque e pelo bibelot, o uso apaixonado da esgrima, igual diletantismo de espírito" nunca há mais, porém, do que "relações de superfície, fáceis e amáveis."[6] Ou seja, não verdadeiramente de amizade.

E Maria Eduarda, amada mas também respeitada por ter tudo para reter o amor e o respeito — "tinha a beleza, a graça, a inteligência, a alegria, a maternidade, a bondade, um incomparável gosto" (488) — não alcança porém a longevidade de Ega na vida de Carlos, visto o elemento sexual intervir de formas diversas: primeiro, quando as suas culpas passadas, e segundo a sua consanguinidade, são desvendadas.

Talvez seja neste aspecto pertinente contemplar a possibilidade de porventura ser aquilo que no final exige a separação eterna de Carlos e Maria Eduarda, justamente o que até aí quase tinha equiparado esta, na capacidade de companheira daquele, ao insubstituível Ega: nomeadamente o facto de ser ela sua irmã. Em circunstâncias menos extraordinárias, as relações entre os dois nunca teriam excedido as de um parentesco forte que, à falta de pai, mãe e irmã, Carlos mantém com Ega. Aquilo que torna Maria Eduarda a única mulher impensável enquanto amante de Carlos — a fraternidade — é também, curiosamente, o que a torna uma amante tão inimitável, a única que consegue ser para ele além de sua amada ideal, também, e literalmente a sua alma-gémea. Uma alma-gémea, aliás, nesse aspecto funcionalmente semelhante no pelouro da amizade-fraternidade a um Ega que, não sendo na realidade irmão, ainda assim o é simbolicamente, ao passo que ela, sendo efectivamente irmã, a longo prazo terá que vir a não ser nada para

Carlos.

Ou, vendo o problema por outro ângulo, se para Aristóteles, assim como para a generalidade dos poetas e filósofos gregos, (e para o enquadramento Helenicizante trágico pelo qual Eça neste romance enveredou) a amizade significa sempre um sentimento nobilitador entre membros do mesmo sexo,[7] a Maria Eduarda, visto ser mulher e não homem, apenas duas opções estão abertas, no seu relacionamento com Carlos: a função de irmã, que ela é, e/ou a de amada, que vem a ser. O que ela nunca, em caso algum, pode ser para ele, segundo a lógica aqui delineada, é sua fraternal amiga/companheira, visto que se assim fosse, o sentimento que os unisse ameaçaria perigosamente abarcar aquele elemento de amizade que nem a filosofia grega, nem a visão fundamentalmente machista da Geração de 70 foram por fim capazes de configurar, entre membros de sexos opostos.

Para o paradigma grego de que Eça n'*Os Maias* afinal se abeira, a preservação da distinção entre o relacionamento (heterosexual/amoroso) entre os sexos e o relacionamento de amizade entre homens, era considerada tão fundamental à perpetuação de certos ideais sociais e políticos da cidade-estado ou *pólis*, como é para nós, por exemplo, aquela distinção entre laços sexuais e familiares, que o incesto ameaça. É a amizade (*Filia*), e não o amor (*Eros*) que para Platão se apresenta como a base de toda a harmonia, justiça e possibilidade de felicidade que o termo *Eudaimonia* transmite.[8] O que os homens no universo d'*Os Maias* de um modo geral (e Carlos, em relação a Maria Eduarda e a Ega em particular) tentam alcançar (embora, como arguiremos adiante, sem sucesso), é a substituição de *Eros* por *Filia* num universo desvestido do elemento feminino ameaçador dessa *Eudaimonia*. O primeiro encontro entre Carlos e Ega, que dá início à acção do romance propriamente dito, após os *flashbacks* fornecedores dos necessários antecedentes, ensaia imediatamente o projecto de um *modus vivendi* em que para Ega as mulheres seriam um acessório decorativo (e uma higiene sexual necessária), e para Carlos nem isso:

> E imediatamente voltou à sua ideia: apenas o Craft chegasse do Porto relacionavam-se, organizava-se um cenáculo, um Decâmeron de arte e diletantismo, rapazes e mulheres, três ou quatro mulheres para cortarem, com a graça dos decotes, a severidade das filosofias...
>
> Carlos ria-se desta ideia do Ega. Três mulheres de gosto e de luxo em Lisboa, para adornar um cenáculo! Lamentável ilusão de um homem de Celorico! O marquês de Souselas tinha tentado, e para uma vez só, uma coisa bem mais simples — um jantar no campo com actrizes. Pois fora o escândalo mais engraçado e mais característico: uma [...] queria levar para a festa uma tia e cinco filhos; outra temia que aceitando, o brasileiro lhe tirasse a mesada; uma consentiu, mas o amante quando soube deu-lhe uma coça. [...] Enfim esta coisa banal, um jantar com actrizes, resultou em o Tarquínio do Ginásio levar uma facada...
>
> — E aqui tens tu Lisboa. (109)

O projecto de Ega alcança mais tarde realização efémera na Toca, quando os amigos se reúnem na Toca para serões bi-semanais:

> Estas reuniões alegres foram ao princípio, como dizia o Ega, dominicais: mas o Outono arrefecia [...] e Carlos acumulou-as duas vezes por semana, nos velhos dias feriados da Universidade, domingos e quintas. ...] De todas as coisas da Terra e do Céu se grulhava com fantasia — menos de "política portuguesa," considerada conversa indecorosa entre pessoas de gosto. [...] Bebia-se à saúde de Maria: ela sorria, feliz entre os seus novos amigos, divinamente bela, quase sempre de escuro, com um curto decote onde resplandecia o incomparável esplendor do seu colo. (526-27)

As tertúlias na Toca, porém, requintadas embora, não têm a longo prazo fruto intelectual mais rico do que a desastrosa tentativa do marquês com actrizes.

> Maria, no entanto, não cessava de lembrar os planos intelectuais do Ega: queria que [Carlos] trabalhasse, ganhasse um nome: seria isso o orgulho íntimo dela, e sobretudo a alegria suprema do avô. Para a contentar (mais que para satisfazer as suas necessidades de espírito), Carlos recomeçara a compor alguns dos seus artigos de medicina literária para a "Gazeta Médica." Trabalhava no quiosque, de manhã. [...] E por fim achara um grande encanto em estar ali, com um leve casaco de seda, as suas *cigarettes* ao lado, um fresco murmúrio de arvoredo em redor — cinzelando as suas frases, enquanto ela ao lado bordava silenciosa. (528)

Para Carlos, o trabalho, quer solitário quer em cenáculo, só é aceitável enquanto actividade hedonista, no mesmo lugar, e rodeado dos mesmos apetrechos ambientais e mobiliários que circunscrevem os episódios de amor com Maria Eduarda, também esses saboreados no mesmo pavilhão japonês da Toca. A credibilidade da sua actividade profissional é-lhe assim retirada por Eça, que subtilmente estabelece comparações (e analogias) sucessivas entre este trabalho bem-intencionado mas principalmente destinado a satisfazer as exigências da amada, o prazer sensual com Maria Eduarda, e aquele grotesco cenáculo

pseudo-intelectual do marquês, de "rapazes e actrizes" em Sintra; este último enxerta em si elementos paródicos e grotescos quer da actividade cerebral (os artigos de "medicina literária" de Carlos), quer da paixão carnal (o seu amor por Maria Eduarda), ambos ficando reduzidos, por associação com o fiasco do marquês, ao seu mais baixo denominador comum, e tal como esse acontecimento malogrado, destinados a uma desistência inglória.

O que o incidente de Sintra profetiza especificamente para o futuro da actividade intelectual dos amigos não é nobilitante. As únicas mulheres concebíveis como figurantes num cenáculo de intelectos masculinos são na pior das hipóteses prostitutas, e na melhor belos objectos decorativos. Ou, perturbantemente, dado o passado turvo da luminosa Maria Eduarda, uma mistura das duas coisas. Será talvez ainda esse outro paralelo que Eça aqui procura estabelecer entre a recentemente respeitabilizada Maria Eduarda e Maria de Monforte no passado. Esta, antes do casamento com Pedro era, como diz o velho Vilaça a Afonso com alguma severidade, "uma menina honesta" (27), e mais tarde presidirá em Arroios, qual divindade inspiradora, a reuniões análogas aos futuros folguedos da Toca, antes da sua metamorfose na mulher perdida em que mais tarde se há-de transformar. Mãe e filha, por conseguinte, seguem trajectórias morais inversas mas de efeitos análogos: Maria de Monforte passa de musa portuguesa em Arroios a mulher perdida em Paris, ao contrário da filha que se transforma de mulher caída em Paris na musa portuguesa das noitadas de amigos na Toca. Ambas, porém, presidem aos projectos analogamente efémeros e transitórios de duas gerações de intelectualidade masculina sem convicção e sem futuro.

Ao longo do romance várias tentativas indiferentes são feitas ou de introduzir um elemento feminino ou de justificar a sua ausência do mundo dos Maias e dos seus acólitos. Durante a infância de Carlos, a única senhora da família "era uma Runa, uma prima da mulher de Afonso, que [...] casara com um fidalgote galego [...] um borracho, um brutal que lhe batia: depois, viúva e pobre, Afonso recolhera-a por dever de parentela, e para haver uma senhora em Santa Olávia" (55). Mas é uma presença silenciosa, atenuada e insignificante, que Vilaça, de visita, "descobriu [...] enfim a um canto, entre o aparador e a janela [...] vestida de preto, tímida e queda [...]. Não achou uma palavra para dizer ao Vilaça, e estendeu-lhe a mão papuda e pálida, com um dedo embrulhado num pedaço de seda negra." (59).

Já formado e de regresso a Lisboa, e em resposta à pergunta de Ega acerca da disponibilidade de "mulheres," Carlos descreve-lhe o Ramalhete (diga-se aliás que com uma certa complacência), como sendo "um covil de solteirões [onde] não há quem as receba" (107). Com maior ironia, perante a tentativa mal disfarçada da condessa de Gouvarinho de se fazer convidada para esse luxuoso covil, ele responde com uma paródia ao estatuto celibatário (ou, no seu caso específico, supostamente celibatário) dos seus habitantes:

> Carlos lamentava também que uma existência de solteirões lhes impedisse, a ele e ao avô, de receberem senhoras. O Ramalhete estava tomando uma melancolia de mosteiro. Se assim continuassem mais alguns meses, sem que se sentisse ali um calor de vestido, uma [sic] aroma de mulher, vinha a nascer a erva pelos tapetes.
>
> — É por isso — acrescentou ele muito sério — que eu vou obrigar o avô a casar-se. (209).

O que, visto ser óbvio que Afonso, quase octagenário, não se vai casar, é o mesmo, evidentemente, que profetizar, soubesse-o ele com mau agouro para si próprio, que nenhum casamento de um homem Maia jamais se voltará a realizar, nem no Ramalhete nem em nenhum outro lado.

À primeira vista, o vácuo que é a ausência de mulheres no mundo dos Maias tem início com a fuga de Maria de Monforte, embora de facto a mãe de Pedro, Maria Eduarda Runa, já se tenha também na geração anterior tacitamente ausentado da vida familiar, ao refugiar-se sob a influência claustrofóbica de uma série de padres. Quando Maria de Monforte foge deixando o filho e levando a filha, golpe que estabelece uma bissectriz vincada na família entre os homens que ficam e as mulheres que partem, Pedro tenta articular e infundir algo de positivo naquela opção de desistência do feminino que Afonso, Carlos e Ega mais tarde porão inconscientemente em prática nos seus projectos de cenáculos e no covil de solteirões que é o Ramalhete:

> Não havia de ir correndo as estalagens da Europa à busca de sua mulher. [...] Restava-lhe somente o desprezo. Era uma bonita amante que tivera alguns anos, e fugira com um homem. Adeus! Ficava-lhe um filho, sem mãe, com um mau nome. Paciência! Necessitava esquecer, partir para uma longa viagem, para a América talvez; e o pai veria, havia de voltar consolado e forte. (47)

Pedro não consegue ser fiel à sua intenção, e deixa-nos ademais com o mal-estar resultante da ideia de um pai tão pronto a prescindir da filha que a esposa fugida lhe levou, que nem sequer a menciona. Ou como dizem os ingleses, que Afonso tanto admira, mas cujo estofo não consegue incutir nem em Pedro nem em Carlos, um pai tão pronto a despejar o bebé juntamente com a água do banho. Neste aspecto, pelo menos, Pedro assemelha-se aos homens da geração anterior (Afonso), e seguinte (Carlos), ambos, excessivamente prontos a esquecerem essa neta e irmã que, porque esquecida, quando regressa, irreconhecível quanto ao

parentesco, os destrói.

Após a fuga de Maria de Monforte e a morte de Pedro, qualquer vestígio daquela é por ordem deste expungida por Afonso:

> Em tudo tenho obedecido ao que Pedro me pediu, nessas quatro ou cinco linhas da carta que me deixou. Quis ser enterrado em Santa Olávia, aí está. Não queria que o filho jamais soubesse da fuga da mãe; e por mim, decerto, nunca o saberá. Quis que dois retratos que havia dela em Arroios fossem destruídos; como você sabe, obtiveram-se e destruíram-se. (83)

Pedro parece aqui esquecer inteiramente a filha que Maria de Monforte levou, e àcerca da qual, extraordinariamente, ele não deixa quaisquer instruções quando se mata, embora as deixe, e minuciosas, acerca de disposições funerárias e retratos a serem queimados. E o próprio Afonso, como já dissemos, sem aparentes descargos de consciência, aceita a perda da neta às mãos de uma mulher que ele considera anátema:

> Depois pouco a pouco Afonso [...] todo ocupado do neto que crescia belo e forte ao seu lado, no enternecimento contínuo que ele lhe dava, foi esquecendo a Monforte e a sua outra neta, tão distante, tão vaga, a quem ignorava as feições, de quem mal sabia o nome. (79)

Quando mais tarde se põe a hipótese de reaver essa neta para a respeitabilidade da família, Afonso aceita sem grandes debates a opção de um *laissez faire* e comodismo que reduzem a pequena Maria Eduarda à insignificância de "um detalhe," indiferença cujo castigo, terrivelmente, será realizado precisamente através do regresso dessa neta, não como membro da família, mas como amante do irmão perdido:

> A filha [...] que ela levou [...] ninguém o sabe em Lisboa. *Foi um detalhe* que passou despercebido no grande escândalo. Mas enquanto a mim, a pequena morreu. Senão [...] se a menina fosse viva, a mãe podia reclamar a legítima que cabe à criança... Se o não faz é que a criança morreu.
>
> — Talvez — disse Afonso.
>
> E acrescentou, parando diante de Vilaça [...]. Talvez... Suponhamos que morreram ambas, e não se fale mais nisso. (81, itálicos nossos)

A má consciência que ainda pudesse afligir Afonso é assiduamente apaziguada pelo resto do raciocínio de Vilaça:

> A menina devia ir nos seus treze anos. Estava uma mulher, com o seu temperamento formado, o carácter feito, talvez os seus hábitos... Nem falaria o português. As saudades da mãe haviam de ser terríveis... Enfim, o sr. Afonso da Maia trazia uma estranha para casa... (82)

Mas será justamente por Maria Eduarda regressar mais tarde na capacidade de "uma estranha" e não com parentela reconhecida, que o incesto se torna possível. No decorrer da conversa que vimos citando, a tentativa mole por parte de Afonso de retorquir à lógica do seu procurador ("você tem razão, Vilaça. Mas a mulher é uma prostituta, e a pequena é do meu sangue," 82) carece tão profundamente de convicção que a interrupção trivial que se segue (Carlos tinha achado uma corujazinha caída do ninho no jardim), serve de pretexto para pôr fim ao assunto, que nunca mais volta a ser reatado. É Carlos, inocentemente responsável por essa interrupção, quem mais tarde pagará amargamente pelo esquecimento aqui desencadeado. Curiosamente, nessa ocasião, a ternura com que Afonso observa o cuidado de Carlos em que a coruja bebé seja reposta no ninho a fim de não afligir a mãe, leva os dois homens comovidos a estabelecerem uma comparação desfavorável entre essa mãe coruja, aflita pela sua cria, e a desnaturada Monforte ("a mãe dele é que não tem saudades! Sempre o disse, é uma fera!," 82) — mas não os leva a um paralelo óbvio e igualmente pouco lisonjeiro entre a maternidade dedicada da ave e o parentesco descuidado de um avô que tão facilmente abandona a sua neta às mãos da tal "prostituta" e "fera."

A decisão brutal de lavar as mãos das mulheres da família pode ser considerada como directamente responsável não só pelo equívoco de identidades, mas também pelo abandono e penúria que mais tarde levarão Maria Eduarda à semi-prostituição nos braços de Mac Gren e Castro Gomes, e que a arrastam com este a Lisboa, ao encontro com Carlos e ao incesto que daí resulta, para castigo e morte de Afonso.

A proclamação subentendida do estatuto intocável de todas as mulheres Maias, por conseguinte, pode dizer-se ser a causa cujo efeito é a extinção da linhagem masculina (Afonso e Pedro mortos, Carlos incapaz de voltar a amar, de se casar e de procriar). A lição de ter o ostracismo das mulheres consequências nefastas para os homens da família, não é porém assimilada por Carlos, nem mesmo após o desenlace do incesto, conforme ilustrado pelo simbolismo da coroa de flores que Maria Eduarda envia para o funeral de Afonso. Este é o avô que Carlos já sabe ser também dela, mas que ela porém ainda desconhece enquanto tal, sendo ainda nesse momento apenas o avô estremecido do homem que ela ama, e a quem assim presta

um delicado tributo. Carlos, porém, não aceita, nem mesmo toca, na dádiva funerária dela:

> Carlos, no entanto, deu ainda alguns passos pela antecâmara. Ao canto de um divã ficara um grande cesto com uma coroa de flores, sobre que pousava uma carta. Reconheceu a letra de Maria Eduarda. Não lhe tocou, recolheu ao escritório. (675-76)

Esta recusa adquire aqui a dupla brutalidade de um acto vindo simultaneamente do amante que a rejeita, e do irmão que lhe recusa o direito de chorar a morte de um avô que afinal também era dela. Quando Carlos, abalado pela morte de Afonso, se sacode da inércia do incesto consciente, o instinto dita-lhe (tal avô, tal neto) que a solução imediata para o problema é o exílio de Maria Eduarda para longe do torrão familiar, e para um desterro financeiramente remunerado, que aos olhos dele inconscientemente a devolva àquele estatuto de mulher teúda e manteúda que ele instintivamente lhe volta agora a atribuir:

> — Além disso desejo que ela parta, que parta já para Paris... Seria absurdo ficar em Lisboa... Enquanto se não liquidar o que lhe pertence, há-de-se-lhe estabelecer uma mesada, uma larga mesada... Vilaça vem daqui a bocado para falar desses detalhes... Em todo o caso, amanhã, para ela partir, levas-lhe quinhentas libras. (677)

Como sempre, as simetrias, consciente ou inconscientemente, reafirmam-se ciclicamente em Eça. Carlos prova aqui que não aprendeu a lição cujo descuido o avô e o pai já pagaram com a vida, e que ensina que as mulheres Monforte-Maia não se compram. Sabemos por exemplo, contra os pronunciamentos de Vilaça no passado, que mesmo tendo tido o direito a fazê-lo, Maria de Monforte preferiu a pobreza, por vezes extrema, a reclamar aos Maias o quinhão pecuniário que à filha caberia, e assim involuntariamente perpetuou o equívoco de identidades que tornou o incesto possível. Tal como ela, também agora Maria Eduarda recusa a parte substancial daquilo que lhe é devido da herança familiar, e que oficialmente a consagraria com o honorífico de Maia (711). Ao fazê-lo, nega a Carlos o poder de a reclassificar enquanto mulher agora diferentemente paga, e continua assim a persistir na sua identidade escolhida de amada monetariamente desinteressada, e por isso condigna daquele amor que o deixa a ele perpetuamente inconsolável, irremediavelmente "ressequido" e "impotente de sentimento, como Satanás" (151).

(ii) Gregos e Troianos

Aristóteles vislumbra várias características em comum nos sentimentos nutridos da parte de um amigo por outro, ou da parte de uma mãe por um filho:

> Definimos como um amigo aquele que deseja que o seu amigo viva e exista, para seu próprio benefício; tal como as mães os seus filhos [...]. Ou aquele que lamenta ou se regozija com o seu amigo; e também esta faceta pertence às mães mais do que a qualquer outro ser.[9]

Maria de Monforte parece sentir isto pela filha mas não pelo filho. Maria Eduarda, porém, a imagem física mas não moral dessa mãe desnaturada, compensa desse descuido materno o irmão que não sabe que Carlos é, tomando a si as dores dele, por exemplo o dever de chorar altruisticamente por ele ("pálida, toda coberta de negro, [...] uma lágrima [tremendo] nos olhos pisados," 681), quando este sofre, após a morte de Afonso, e antes de ela própria saber que o homem chorado em nome de outrem é também seu avô.

A descoberta do incesto prova porém que Maria Eduarda não é nem irmã, nem esposa, nem amante, nem companheira/amiga que sirva a Carlos, e a sua exclusão requer que o vácuo emocional que ela deixa atrás de si passe a ser de novo preenchido por Ega, o amigo que ela afinal apenas temporariamente eclipsou. C.S. Lewis diz-nos que

> sem Eros nenhum de nós teria sido engendrado e sem a Afeição nenhum de nós teria sido criado; mas podemos viver e procriar sem a Amizade. A espécie, biologicamente, não necessita dela. O rebanho ou a manada — a comunidade — até chega a desconfiar dela. Os chefes certamente que sim [...] e inquietam-se quando as amizades muito profundas se formam entre pequenos grupos dos seus súbditos.[10]

A comunidade talvez receie os perigos implícitos na exclusividade da amizade a dois, mas quando a comunidade entra em vias de extinção, conforme simbolizado pelo ruir do amor, da família (e por extensão da nação) n'*Os Maias*, faz sentido que seja sobre essa *folie à deux* entre amigos, mais controlável do que a paixão entre amantes, que o náufrago em que Carlos se transformou, se arrime.

O pensamento grego relativo à amizade divide-se essencialmente em duas facções: primeiro a Platónica, que vê a amizade como o auge da sublimação do amor (pressupõe-se que homosexual) entre dois homens, conforme debuxada por exemplo nas doutrinas Socráticas. E segundo a Aristotélica, Estóica e Epicurista, que entendem haver uma incompatibilidade básica entre o amor e a amizade, e apresentam a amizade, ao contrário do amor, como o produto da razão (a amizade é um acto racional, e só se é amigo de quem o merece).[11] No nosso entender, o amor entre Carlos e Maria Eduarda e entre Carlos e Ega esboça uma

trajectória triangular capaz em muitos aspectos (embora por fim fracasse), de sintetizar os pensamentos Platónico e Aristotélico. Vejamos.

Maria Eduarda, como já ficou dito, tirante a paixão sexual que Carlos tem por ela e ela por ele, ameaça além disso trespassar para o plano masculino da amizade, que é supostamente a esfera de operações de Ega. Pelas suas qualidades para além da beleza, ela está tão apta à função de amiga de Carlos, como à de sua amante. Devido à consanguinidade, porém, o amor é-lhes impossível, e devido ao incesto, a amizade fraternal torna-se também posteriormente inconcebível ("pois tu imaginas que por me virem provar que ela é minha irmã, eu gosto menos dela do que gostava ontem, ou gosto de um modo diferente? Está claro que não! O meu amor não se vai de uma hora para a outra acomodar a novas circunstâncias, e transformar-se em amizade... Nunca! Nem eu quero!" 647).

O amor de Carlos por Maria Eduarda não pode ser sublimado em amizade (a trajectória Platónica), mas pode ser transposto e sublimado em amizade por Ega, substituto dela nesse campo. E dada a incompatibilidade entre o amor e a amizade (que é a premissa Aristotélica), a amizade por Ega vai tentar transmutar-se ademais no antídoto a que Carlos recorre na tentativa de restabelecimento daquela *Eudaimonia* pessoal, social e nacional que o incesto ameaçou.

Há de resto em Eça uma desconfiança profunda relativa à influência perniciosa e generalizada das saias femininas (sejam elas incestuosas ou não), sobre a fibra moral masculina. Pedro, e em outro romance Amaro, são ambos vítimas de uma infância caracterizada por pais somática ou emocionalmente ausentes, e pela influência de uma série de mulheres. A força de carácter de ambos fica por essa razão minada. Em ambos romances a associação de causa e efeito é pressuposta e (embora por fim fracassadamente) compensada: Amaro passa dos cuidados da mãe, das criadas e da Marquesa de Alegros para o meio exclusivamente masculino do seminário. E Afonso proporciona a Carlos (o neto em quem ele tenta remediar todos os erros da educação de Pedro) primeiro um lar sem mulheres (exceptuando a invisível viscondessa), que contrasta com a omnipresente asa de galinha da mãe de Pedro; e segundo, um amigo incomparável, nomeadamente Ega, filho de um amigo do próprio Afonso, e teoricamente capaz de suprir as carências emocionais habitualmente preenchidas pelo elemento feminino ausente.

Mas existe ainda outro aspecto do triângulo Carlos-Maria Eduarda-Ega, que apresenta Ega como a possível panaceia (porém fracassada), para o vazio deixado pela mãe fugida que é Maria de Monforte, e mais tarde pela irmã amada que é Maria Eduarda. Já noutra ocasião arguimos que o amor de Carlos por Maria Eduarda é o amor simultaneamente edipiano e narciso do filho por uma irmã fisicamente parecida com a mãe, e consanguineamente consigo mesmo. O amor que Maria Eduarda inspira em Carlos é o amor narcisista do eu por algo que com esse eu se parece (a parecença consanguínea, visto serem eles irmãos). Nesse aspecto, aproxima-se lateralmente daquele amor homossexual também entendível como narciso (por ser o amor por um ser do mesmo sexo, que é outra forma de ser igual) — que Platão e Sócrates tentaram reorientar pela via da sublimação da amizade. A troca de Maria Eduarda (amor narciso) por Ega (amizade), aparece assim como a tentativa (que porém se virá a revelar intrinsecamente falhada) de excluir o nocivo elemento feminino agitador e narciso, e restaurar a ordem e o racionalismo de cenáculos inteiramente masculinos. Estes, contudo, irão afinal de contas provar-se serem também narcisos, erro que sugere que pelo menos neste caso, um mal não se cura com o seu igual.

No caso de Carlos, a transposição do feminino para o masculino representa apenas o trajecto de um narcisismo para outro, porque se limita a transplantá-lo da irmã igual a si porque consganguínea, e incestuosamente amada, para o amigo-irmão, e para a reatada exclusividade pouco sadia (outra versão do igual com igual) de jovens e velhos solteirões parecidos uns com os outros e uns nos outros confundidos. Para Carlos, por conseguinte, a substituição do amor narciso (porque consanguíneo) pela amizade narcisa (porque com um amigo do mesmo sexo, congénere, e além disso tão quase-irmão que pelo menos nessa pseudo-fraternidade se assemelha a Maria Eduarda), não representa por isso necessariamente nem uma mudança de agulha muito vincada, nem uma solução muito eficaz. E a insolubilidade do problema é ainda agravada por duas dificuldades: primeiro, no caso de Maria Eduarda, o sucesso do apelo narciso foi demasiado perfeito. Maria Eduarda e Carlos, almas irmãs que de facto o são, eram uma mão e uma luva de medida demasiado certa para que qualquer substituto, até mesmo o próprio Ega, possa de facto emulá-los. Segundo, e talvez por essa razão, a restauração do monopólio de companheirismo masculino no final do romance, longe de ser o bálsamo para o caos causado pela intrusão do feminino na pessoa de Maria Eduarda, passa a não assinalar mais do que o beco sem saída de uma família (e porventura metonimicamente de uma nação) sem filhos, sem fruto e sem futuro.

Jacques Lacan distingue entre o pénis (referente anatómico do estatuto biológico masculino) e o falo (lócus simbólico do poder social masculino). Segundo Eve Sedgwick, "a fórmula lacaniana abre um espaço no contexto do qual o sexo anatómico e o género cultural podem permanecer distintos um do outro, e em que as diferentes vias de relacionamento entre os homens e o poderio masculino podem ser exploradas."[12] No final d'*Os Maias* Carlos e Ega, inegavelmente possuidores de um pénis porque são homens, apresentam-se porém em retirada do pelouro do falo, visto que prescindem de dois dos componentes que crucialmente constituem o aparelho ideológico e político do patriarcado: o trabalho como rótulo da identidade masculina e

instrumento reprodutor das relações de poder, e a paternidade transmissora do nome, do sangue e da propriedade do macho.

Denis de Rougemont chama-nos a atenção para o fascínio provocado pelo amor ilícito no imaginário ocidental.[13] N'*Os Maias*, quando a possibilidade do amor ilegítimo *porque adúltero* é anulada pela descoberta de ser Maria Eduarda afinal *não casada*, e por isso *casadoira*, a relação (e o romance), paradoxalmente, por um triz que acabam. Mas quando a possibilidade do amor ilegítimo *porque incestuoso* é terminantemente anulada, resultando na separação dos irmãos-amantes, o romance acaba de facto, visto que do eventual casamento respeitável de Maria Eduarda, a história não pode rezar, ao passo que o sonhado casamento de Carlos "com sua mulher, legitimamente sua, flor de graça doméstica, pequenina, tímida, pudica" (667), nunca chega a ser mais do que hipotético.

A mulher, seja ela ancestral Eva, bela Helena, adúltera Ginebra, atormentada Hermengarda ou sacrificada Iracema, é a representação antropomórfica do fruto proíbido original, e por isso tradicionalmente vituperada, mas sem deixar de ser desejada. Deus e Adão entraram em discórdia quando a mulher foi criada, mas a sua criação teve origem na solidão do homem para quem a compadria da Divindade não bastava. A mulher introduz no universo masculino o prazer ("esta é, realmente, osso dos meus ossos e carne da minha carne. [...] Por esse motivo o homem deixará o pai e a mãe para se unir à sua mulher; e os dois serão uma só carne"[14]), mas também a anarquia. Maria Eduarda torna-se perigosa não enquanto mulher supostamente casada e legalmente inacessível, embora adúltera, mas antes quando se torna claro que afinal Carlos se pode casar com ela, isto é, que as linhas divisórias claramente demarcadoras de mulheres de prazer e mulheres respeitáveis se difundem, e que o prazer desenfreado pode afinal existir sob o resguardo da sacrossanta instituição do matrimónio, cujos baluartes morais ficam assim sujeitos à anarquia de mutações numa moralidade previamente pressuposta imutável. E sendo assim o incesto, paradoxalmente, ao restabelecer o estatuto de Maria Eduarda enquanto mulher agora por razões diferentes interdita a Carlos, talvez introduza temporariamente o caos emocional, mas a longo prazo actua como aliado da moralidade estabelecida, visto ser o seu efeito final a restauração das categorias comprovadas e aceites de mulheres respectivamente convenientes e inconvenientes para fins matrimoniais.

A nível pessoal, e especificamente no que diz respeito a Carlos, figura de proa do *status quo* aqui fragilizado, o efeito do incesto é sem dúvida cataclísmico, a curto e a longo prazo, incapacitando-o para os deveres e direitos masculinos da progenitura. A solução queirosiana para esta catástrofe, como temos vindo a dizer, é a restauração de uma comunidade de irmãos-de-armas absolvidos de contacto com a anarquia de um feminino perturbador desse satus quo. Perturbador e por conseguinte indesejável, mas porém, noutro plano (o dos atractivos irresistíveis de Maria Eduarda), profundamente desejável, e é nessa contradição que reside o dilema enfrentado pelos personagens masculinos d'*Os Maias*. Com todas as suas aspirações a inovação, *blague* e provocação, o cenáculo dos amigos é uma entidade essencialmente conservadora, incluindo o próprio Ega, ovelha tresmalhada afinal trazida ao curral da gente bem pensante, ou pelo menos da velha guarda da geração anterior que Alencar representa, e que ele afinal de contas "agora apreciava imensamente" (706). Para os espíritos afinal essencialmente convencionais que são Carlos e Ega, o desejável-indesejável que Maria Eduarda configura representa também o impensável. Carlos ousa em duas ocasiões diversas articular a hipótese de uma decisão que alteraria, para bem ou para mal, os paradigmas da moralidade vigente: primeiro ao propôr casamento a uma mulher de virtude duvidosa; e segundo, ao contemplar a revolução pressupostamente inconcebível (mas que ele fugidiamente concebe) de um incesto voluntariamente perpetuado:

> A sua vida moral estava estragada. Então, para que partiria — abandonando a paixão, sem que por isso encontrasse a paz? Não seria mais lógico calcar desesperadamente todas as leis humanas e divinas, arrebatar para longe Maria na sua inocência, e para todo o sempre abismar-se nesse crime que se tornara a sua sombria partilha na Terra? (666)

Essa decisão transformá-lo-ia num proscrito do *status quo* mas simultaneamente no pioneiro de um novo *modus vivendi*, e o romance concluiria com um desfecho aberto a múltiplas possibilidades. Por fim, porém, a decisão tomada sustenta a reticência da moralidade estabelecida, e Maria Eduarda é exilada da *pólis* masculina cuja estabilidade ameaçou.

A hipótese radical do incesto enquanto alternativa de vida é por conseguinte posta de parte; paradoxalmente, porém a vitória da ordem vigente, fundada na premissa da camadagem substituta do amor transgressivo, fica na melhor das hipóteses equívoca, visto que até a força dessa amizade é afinal, se bem que apenas temporariamente, posta em questão. No instante da prova suprema, a força do sentimento que une Ega a Carlos sofre um precalço quase imperceptível mas significativo. Ega declara-se disposto a tomar a si "metade da dor de Carlos" (624), mas não consegue acompanhá-lo no momento oracular da revelação do incesto: "o desgosto supremo da vida de Carlos não viria de palavras caídas da sua boca!" (625). Esta recusa é interpretável enquanto a decisão de se poupar a si e não a Carlos, visto ser a única alternativa a opção (pior, do ponto de vista de Carlos), de deixar ao amigo a humilhação de ouvir a verdade íntima e terrível da boca de um homem que é afinal o procurador de negócios da família, não importa quão dedicado ou fiel. Nesta ocasião de prova, a amizade de Ega expõe ainda outras fragilidades, que são os poderes

balsâmicos de um estômago refastelado e da vaidade afagada. Por exemplo, nos momentos angustiosos que pautam a hesitação entre dizer ele mesmo a verdade a Carlos e encarregar Vilaça de o fazer, Ega consola-se com um belo almoço e com a doçura da adulação de um artigo elogiador da sua *verve* na "Gazeta Ilustrada" :

> E enquanto esperava o almoço, Ega percorreu os jornais. [...] Seguia-se a lista das pessoas que a "Gazeta" se recordava de ter visto, entre as quais "destacava, com o seu monóculo, o fino perfil de João da Ega, sempre brilhante de *verve*. Ega sorriu, cofiando o bigode. Justamente o bife chegava fumegante, chiando na frigideirinha de barro. Ega pousou a "Gazeta" ao lado, dizendo consigo: "Não é nada mal feito, este jornal!"O bife era excelente: — e depois de uma perdiz fria, de um pouco de doce de ananás, de um café forte, Ega sentiu adelgaçar-se, enfim, aquele negrume que desde a véspera lhe pesava na alma. (630)

Ega encontra o bálsamo egoísta para a suas dores, que afinal são as de Carlos, na lisonja de um jornal que no passado ele tinha apostrofado com azedume de "bestas," "burros" e "idiotas" (134). O mesmo egoísmo (que ele reconhece enquanto tal), volta a afirmar-se quando perante a certeza do crime já consciente em que Carlos se vai afundando, só a fuga lhe ocorre, a fim de não testemunhar a infâmia do amigo. E até nesse momento de desespero, a dor que sente é composta de uma certa dose de considerações de interesse pessoal, e susceptível de alguma suavização, "misturando aos seus pensamentos de cólera lembranças da *soirée* da véspera, certos olhares da Alvim, certas esperanças que lhe tornavam saudosa a partida" (663). Por fim, no entanto, a amizade prevalece:

Podia ele, hóspede querido dos tempos alegres, partir, agora que uma onda de desgraça quebrara sobre essa casa, onde o acolhiam afeições mais largas que na sua própria? Seria ignóbil! Tornou logo a desfazer a mala; e furioso no seu egoísmo com todas aquelas amarguras que o abalavam, arrajava outra vez a roupa dentro da cómoda, com a mesma cólera com que a desmanchara, rosnando:— Diabo levem as mulheres, e a vida, e tudo!... (665)Após a morte de Afonso, os dois amigos partem numa viagem pelo mundo que reproduz aquela feita por Carlos antes do retorno inicial a Lisboa, cidade à qual ele agora regressará apenas esporadicamente, da sua residência fixa em Paris. A decisão de deixar Portugal desencadeia uma série de fins: o fim do amor, da família, das amizades lisboetas, do herói no seu contexto nacional, e do próprio enredo, do qual neste ponto restam apenas alguns fios a alinhavar. Mas mais crucial é o desfazer do conceito de amizade, tão deturpado que nesta sequela da tragédia os amigos íntimos (Craft, o marquês, o Taveira) são mais ou menos perdidos de vista, e nem mesmo os inimigos, útil contraste em relação ao qual a amizade outrora ganhava definição, continuam a ser o que eram. Ega passa a "apreciar imensamente o Alencar" (706), seu rival de antanho no amor e na arte, enquanto que este, por sua vez, dedica-lhe "coisitas" poéticas nos jornais (694). E o próprio Dâmaso, antigo adversário, agora dez anos mais velho, "barrigudo, nédio, mais pesado [...] com o ar regaladamente embrutecido de um ruminante farto e feliz" (697), acha-se de novo insensivelmente cativo do antigo fascínio por um Carlos que por seu lado lhe "abandon[a] dois dedos, sorrindo também, indiferente e esquecido" (698).

A pouca importância do homem que outrora mereceu a Carlos ameaças de chicotadas e arrancadelas de orelhas, e que trabalhou por lhe vilipendiar o seu grande amor, agora, dez anos volvidos, remete esse amor ao estatuto de um incidente passado, na expressão devastadora do próprio Carlos, "sem mesmo deixar memória" (712), espelho exacto, aliás, do remate dado por Ega a Raquel:

> Carlos teve um grito. E a Raquel, é verdade! A Raquel? Que era feito da Raquel, esse lírio de Israel?Ega encolheu os ombros:— Para aí anda, estuporada...Carlos murmurou: "Coitada!" E foi tudo o que disseram sobre a grande paixão romântica do Ega. (713)

No passado, num momento de desespero ao ler na "Corneta do Diabo" o artigo ultrajante de Dâmaso acerca de Maria Eduarda, Carlos previu um futuro de vergonha e desgostos para o filho que pudesse vir a ter dela (533). O remate, porém, é se possível mais disfórico ainda, porque esse filho previsto e antecipadamente lamentado nunca chega a nascer. Após a perda de Maria Eduarda, Carlos parte para Paris armado de um antigo retrato do pai e da pena de não ter um do avô (os dois da mãe foram queimados após a fuga dela, mas ele não lhes sente a falta), e aí recompõe uma versão parisiensemente envernizada da antiga roda de solteirões no Ramalhete, da qual as mulheres são de novo excluídas, ou quando muito admitidas a funções exclusivamente periféricas, e ao estatuto de meros passatempos, análogos ao bricabraque, à *blague* e aos tiros às lebres no inverno.

Passeio a cavalo no Bois; almoço no Bignon; uma volta pelo *boulevard*; uma hora no clube com os jornais, um bocado de florete na sala de armas; à noite a Comédie Française ou uma *soirée*; Trouville no Verão, alguns tiros às lebres no Inverno; e através do ano as mulheres, as corridas, certo interesse pela ciência, o bricabraque, e uma pouca de *blague*. Nada mais inofensivo, mais nulo, e mais agradável. (713)E Maria Eduarda, por seu lado, a amada que outrora sonhava ser a pedra de toque da vida de Carlos, transformando-a alquimicamente numa missão nobre e útil, parece então extinguir-se para sempre da memória, em conjunto com aquelas boas intenções de que fica o inferno cheio.

Porém Eça, nem com essa certeza triste nos deixa. A conclusão talvez seja ainda mais devastadora do que

parece, pelo menos para os machos do romance, ou os que restam, na sequela do marquês morto, do bom Sequeira morto, do Craft alcoolizado, de Carlos e Ega efectivamente aniquilados em vidas sem proveito. Porque o contraste porventura mais castigador que o autor cruelmente nos oferece para o espectáculo do "curto brilho, o fim brusco de toda essa mocidade estouvada," todos eles "mortos, sumidos" (696), é o das possibilidades diversas, ambíguas e fascinantes que o futuro esfumado de Maria Eduarda deixa extra-diegeticamente antever. A grande novidade que Carlos dá a Ega quando de passagem por Lisboa no final do romance, é a do casamento próximo da irmã com um seu vizinho francês, acontecimento que ele prefere entender como "a união de dois seres desiludidos da vida, maltratados por ela, cansados ou assustados do seu isolamento, que, sentindo um no outro qualidades sérias de coração e de espírito, punham em comum o seu resto de calor, de alegria e de coragem, para afrontar juntos a velhice..." (710-711). Tudo, enfim, menos um possível casamento de paixão que ele não quer ou não pode enfrentar.

Num ensaio incluso no seu célebre *Ce sexe qui n'est pas un*, Luce Irigaray discute a função da mulher enquanto mercadoria de câmbio no mercado do matrimónio em sociedades patriarcais, mas provoca-nos com uma interrogação acerca do "que aconteceria se a mercadoria se recusasse a ir para a praça."[15] As últimas acções de Maria Eduarda talvez ofereçam uma glosa para este mote. No que diz respeito a esta protagonista, afigura-se-nos que, apoucada pelas vicissitudes da vida mas engrandecida quando descobre a sua missão vocacional amorosa (a paixão por Carlos), nunca a partir daí deixa ela de merecer o estatuto de heroina trágica que Eça consciente ou inconscientemente lhe concedeu, e que, ao contrário do que é hábito no autor, nunca lhe voltou a retirar, através por exemplo daquelas pequenas intervenções caricatas com que raramente resistiu a interromper os momentos de tragédia dos outros personagens.

Quando Maria Eduarda se inteira do incesto, a sua decisão de partir para longe de Carlos é imediata e fulgurante, contrastando com o incesto consciente que o irmão prolonga por vários dias. No caso dela, à descoberta aristotélica num dia segue-se a partida no dia seguinte, sem que faça qualquer tentativa de jamais voltar a ver o bem-amado agora interdito. O único pedido que ela faz refere-se à informação acerca do sítio onde está enterrado o avô que só descobre ter depois deste já morto, pedido que deixa Ega indeciso, "sem sentir bem se aquela curiosidade de Maria era indiscreta ou tocante" (686). Ega prova-se aqui incapaz de interpretar o simbolismo poderoso de uma decisão que é por parte de Maria Eduarda a de se assumir (enquanto irmã, filha e neta), como parte da família que ela julgava ir entrar como esposa, e que afinal a expulsou, tal como, embora com algumas diferenças, já tinha expulsado a mãe no passado. Este acto de tomar as rédeas do destino, não importa quão malfadado, nas suas próprias mãos, pode afinal ser ajuizado como um acto simultaneamente de resignação e de suprema coragem, face à realidade do trajecto que a transformará em Maria Eduarda Maia, não afinal pela via desejada do matrimónio com Carlos, mas da consanguinidade com ele. E é uma prova de carácter que talvez elucide também a possível vitória derradeira que Eça elipticamente, quem sabe se inconscientemente, lhe concedeu. Na conversa final entre Carlos e Ega, o autor faz questão de nos fazer saber a idade dela. Quando Carlos, conforme acima citado, expõe perante Ega a sua avaliação da natureza do casamento supostamente assexuado de Maria Eduarda, aquele não responde directamente, limitando-se a perguntar:

> — Que idade tem ela?
>
> Carlos pensava que ela devia ter quarenta e um ou quarenta e dois anos. (711)

O contraste aqui estabelecido entre os dois irmãos fica subentendido mas nem por isso menos potente. A relação de Carlos com a paternidade nunca vem a ser mais do que ou hipotética e irónica (aquele Charlie maliciosamente seu homónimo, e filho da Gouvarinho, sua antiga amante, mas que nunca, nem cronologicamente, poderia na verdade ter sido seu filho), ou desmoralizante (aquele inconcebido filho que ele teria tido com Maria Eduarda, e a quem previu um futuro de vergonhas causadas por uma mãe impura, sem sequer vislumbrar a catástrofe pior de dois pais incestuosos). No final, porém, fica estabelecido que Carlos morrerá um solteirão sem filhos. Maria Eduarda, em contrapartida, aquela mulher dotada de "beleza, graça, inteligência, alegria, [...] bondade, um incomparável gosto," e acima de tudo de "maternidade" (488), isto é, de uma fecundidade já comprovada pela existência de Rosa, casa-se, com "quarenta e um ou quarenta e dois anos," ou seja, mesmo a tempo de ter ainda aquele filho legítimo que a narrativa omnisciente nos assegura que o último macho da dinastia nunca terá, ao passo que sobre ela mantém a incerteza discreta dessa possibilidade consoladora e empolgante.

Notas

1. Samuel Butler, *The Way of All Flesh*. Nova Iorque: Dutton (1916), 380. Tradução nossa.

2. Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley, Los Angeles e Londres: The University of California Press (1979).

Nancy Chodorow, *Feminism and Psychoanalytic Theory*. New Haven e Londres: Yale University

Press (1989).

Dorothy Dinnerstein, *The Rocking of the Cradle and the Ruling of the World*/ Londres: The Women's Press (1987).

3. Friedrich Nietzsche, *The Daw of Day* (trad. Johanna Volz). Londres: T.F. Unwin (1910), 503. Tradução nossa.

4. Friedrich Nietzsche, *The Gay Science* (trad. e org. Walter Kaufmann). Nova Iorque: Vintage Books (1974), secção 14, 87. Tradução nossa.

5. *The Dawn of Day*, op.cit., 503. Tradução nossa.

6. Eça de Queirós,*Os Maias*. Lisboa: Edição Livros do Brasil (s/d), 186. Todas as citações que se seguem serão indicadas entre parênteses no texto e referem-se a esta edição.

7. Horst Hutter, *Politics as Friendship: The Origins of Classical Notions of Politics in the Theory and Practice of Friendship*. Ontario, Canadá: Wilfrid Laurier University Press (1978), 58.

8. Aristotle, *The Nichomachean Ethics*. Tradução inglesa de H.Rackham. Londres: Heinemann (1926).

Plato, *Lysis; Symposium*. Tradução inglesa de W.R.M. Lamb. Londres: Heinemann (1983).

Plato, *The Last Days of Socrates*. Harmondsworth: Penguin Classics (1969).

9. *Nichomachean Ethics*, op.cit., 1166a, 1-10. Tradução nossa.

10. C.S. Lewis, "Friendship" from *The Four Loves*, in Marshell Carl Bradley and Philip Blosser, *Of Friendship: Philosophic Selections on a Perennial Concern*. Wofeboro, New Hampshire: Longwood Academic Press (1989), 367. Tradução nossa.

11. Para excelentes comentários panorâmicos acerca das teorias greco-romanas sobre a amizade, consulte-se Ludwic Dugas, *L'amitié antique d'aprés les moeurs populaires et les theories des philosophes*. Paris: Felix Alcan (1894).

Horst Hutter, *Politics as Friendship*, op.cit.

12. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Nova Iorque e Guildford: Columbia University Press (1985), 24. Tradução nossa.

13. Denis de Rougemont, *Love in the Western World* (trad. Montgomery Belgion). Princeton, New Jersey: Princeton University Press (1983).

14. *Génese*, 1: 23-24.

15. Luce Irigaray, "When the Goods Get Together" in Elaine Marks e Isabelle Courtivron (organização e tradução) *New French Feminisms*. Nova Iorque e Londres: Harvester Wheatsheaf (1981), 110. Tradução nossa.

Anticastelhanismo e sebastianismo
nas traduções espanholas do *frei Luís de Sousa*

Xosé Manuel Dasilva
Universidade de VIGO

Apesar da extrema qualidade artística que oferece a sua produção literária em géneros diversos, o *Frei Luís de Sousa* é paradoxalmente a única obra de Garrett traduzida na íntegra para espanhol e, ainda mais, através de quatro versões feitas em alturas diferentes ao longo de quase cem anos. Em primeiro lugar é preciso referir a tradução realizada por Emilio García de Olloqui, vinda à luz no ano 1859 em Lisboa com escassa distância cronológica a respeito da morte do escritor[1]. Uma outra adaptação do *Frei Luís de Sousa* será dada ao público na mesma época oitocentista, levada a efeito por Luis López Ballesteros e Manuel Paso sob o título *Después del combate*[2], enquanto já no século actual aparecem uma terceira tradução, de responsabilidade anónima e sem datar, supostamente editada nos anos vinte[3], e ainda a última versão espanhola até agora, publicada em 1942 e disposta por José Andrés Vázquez e Antonio Rodríguez de León[4].

É interessante notar nas edições espanholas do *Frei Luís de Sousa* pertencentes ao século XX uma feição instrumental que se submete, em larga medida, ao propósito fulcral de tornar acessível para receptores forâneos uma obra original estrangeira. Porém as versões oitocentistas representam, pelo contrário, duas amostras claras de manipulação estética sujeitas ao desejo de adequar o texto garrettiano às normas do sistema literário espanhol no período correspondente[5]. Para lá desta análise não deixaria de ser útil, todavia, desvendar quer nas mesmas traduções para espanhol, quer no processo de recepção dessas traduções a hipótese de uma outra classe de manipulação, neste caso de pendor ideológico, no que diz ao presumível anticastelhanismo de alguns passos da obra. E é que se faz preciso levar em conta que a interpretação por parte de uma comunidade cultural dos textos literários, designadamente se estes forem estrangeiros, responde de modo habitual, além do seu significado isoladamente estético, a razões de natureza ideológica[6]. Quanto à recepção do *Frei Luís de Sousa* é importante trazer à baila, como ilustração desse conceito, a referência que um anónimo prefaciador introduz na tradução vinda a lume em 1942 acerca da oportunidade de apresentar a obra aos leitores espanhóis no contexto ditatorial coevo que dominava os dois países ibéricos:

> Con el cuidado y la responsabilidad que cumple a sus prestigiosos nombres, han traducido respetuosamente este drama los ilustres escritores José Andrés Vázquez y Antonio Rodríguez de León, en homenaje a la gloriosa literatura escénica de la Nación hermana, y como servicio obligado en esta hora feliz de compenetración cordial de ambos pueblos peninsulares, reunidos para tejer juntos un nuevo destino superior y fecundo de la historia humana[7].

Com independência deste episódio pontual, a verdade é que não raro se tem dito que o *Frei Luís de Sousa* apresenta, quase a constituir esta ideia um tópico irrefragável a despeito das variegadas interpretações que suscita a leitura da obra[8], uma orientação ideológica de manifesto signo anticastelhano[9]. Como bem se sabe, o conflito patriótico de Manuel de Sousa que ocupa a parte final do acto primeiro aparece quase inteiramente esquecido, por não dizer eliminado, a partir do acto seguinte, mas nem por isso se desprezou a hipótese de salientar o valor político da cena admirável do propositado incêndio perante a ameaça da submissão aos espanhóis[10]. É inegável que nesta insistência hermenêutica teve de influir a censura teatral que se exerceu sobre a tentativa de encenar o *Frei Luís de Sousa* no Teatro do Salitre em 1847, já que o texto foi mutilado então para ser representado sem ofender a sensibilidade espanhola[11].

Consoante essa mutilação da obra caberia suspeitar que nas traduções para espanhol, e designadamente na versão feita por García Olloqui em 1859 dada a sua proximidade temporal, se tivesse produzido qualquer intervenção com o alvo de banir ou modificar de caso pensado trechos originais. Não é perceptível, no entanto, o mínimo sinal de censura ideológica no concernente às afirmações mais nitidamente anticastelhanas do *Frei Luís de Sousa* que se contêm sobretudo ao longo do acto primeiro. Vejam-se, por exemplo, as palavras de Maria na cena III deste acto:

> Meu pai, que é tão bom português, que não pode sofrer estes castelhanos, e que até, às vezes, dizem que é de mais o que ele faz e o que ele fala... em ouvindo duvidar da morte do meu querido rei D. Sebastião... ninguém tal há-de dizer, mas põe-se logo outro, muda de semblante, fica pensativo e carrancudo; parece que o vinha afrontar, se voltasse, o pobre do rei. Ó minha mãe, pois ele não é por D. Filipe; não é, não?[12]

Tais palavras aparecem reproduzidas assim na tradução:

> Mi padre, que es tan buen portugués que no puede soportar á estos castellanos, y que algunas veces aseguran ser demasiado lo que dice y hace, en oyendo dudar de su muerte todo él se inmuta, queda pensativo, abrumado; parece que lo vendría a sonrojar el pobre rey si volviese. ¿Y en qué consiste?... ¿Pues él no está por D. Felipe: no está, no?[13]

O mesmo respeito em face do texto original é exequível adverti-lo na cena VII do mesmo acto, quando Manuel de Sousa anuncia encolerizado a intenção de os governadores, ao serviço dos espanhóis, se hospedarem no seu palácio:

> Luís de Moura é um vilão ruim: faz como quem é. O arcebispo é... o que os outros querem que ele seja. Mas o conde de Sabugal, o conde de Santa Cruz, que deviam olhar por quem são, e que tomaram este incargo odioso... e vil, de oprimir os seus naturais em nome dum rei estrangeiro!... Oh, que gente, que fidalgos portugueses! Hei-de-lhes dar uma lição, a eles e a este escravo deste povo que os sofre, como não levam tiranos há muito tempo nesta terra[14].

O que se transcreve com os seguintes termos na versão espanhola:

> Luis de Moura es un villano ruin, y obra como tal: el arzobispo es... lo que los otros quieren que sea: mas el conde de Sabugal, el conde de Santa-Cruz, que debieran mirar por su nombre, y que tomaron este encargo odioso y vil de oprimir á sus naturales por cuenta de un rey extrangero... ¡Oh, qué gente! ¡qué hidalgos portugueses!... He de darles una lección, á ellos y á este esclavo pueblo que los sufre, como no la llevan tiranos hace mucho en esta tierra[15].

Uma atitude tradutora idêntica ainda se pode ver nestas palavras de Telmo a Maria, na cena I do acto segundo, a louvar a acção heróica do pai que encerrou o acto anterior:

> Vosso pai, D. Maria, é um português às direitas. Eu sempre o tive em boa conta; mas agora, depois que lhe vi fazer aquela acção, que o vi, com aquela alma de português velho, deitar as mãos às tochas e lançar ele mesmo o fogo à sua própria casa; queimar e destruir numa hora tanto de seu haver, tanta coisa de seu gosto, para dar un exemplo de liberdade, uma lição tremenda a estes nossos tiranos... Oh, minha querida filha, aquilo é um homem! A minha vida, que ele queira, é sua[16].

Verifique-se a correspondência espanhola para este aceso patriotismo de Telmo:

> Vuestro padre, Dª Maria, es un portugués á las derechas. Yo siempre lo tuve en buena estima. Pero desde que le vi ejecutar aquella accion, desde que le vi con aquella *alma heroica* echar mano á las antorchas y lanzar él mismo el fuego á su propia casa; quemar y destruir en una hora tanto de su haber, tanto objeto precioso y de su cariño, solo por dar un ejemplo de libertad, una leccion tremenda á esos nuestros tiranos... ¡oh! hija mia, aquello es ser hombre: mi vida que él quisiera seria suya[17].

Como se pode corroborar nestas citações, não é factível descobrir qualquer intervenção de carácter político nesta primeira versão espanhola do *Frei Luís de Sousa* a fim de minguar o anticastelhananismo de certos passos, o que é um juízo que cumpriria ainda estender às sucessivas traduções da obra. No texto introdutório que aparece na versão dada à luz em 1942 inclusivamente se afirma, nessa mesma linha, a falta de inteligência patenteada nas mutilações que o texto tinha sofrido para ser posto em cena pelo Teatro do Salitre, um comentário que, ao fim e ao cabo, não faz mais do que considerar de leve transcendência as amostras de patriotismo português perante os inimigos castelhanos que se incluem no texto dramático:

> Circunstancias de carácter político impidieron de un modo sistemático que durante algún tiempo se representase el hermoso drama en los teatros públicos. Fué preciso que mudase el ambiente, y que viniese de fuera la consagración, para que la magnífica obra entrase en el acervo literario nacional portugués. La docta Alemania abogó con su elogio por que los obstáculos se allanasen; obstáculos que en algún momento consistieron en coaccionar a los admiradores del teatro del Salitre, que se proponía dar a conocer al gran público la insigne producción de Almeida Garrett. La autorización se consiguió al fin, pero mediante tremendos cortes ineptos. La Censura dramática, ejercida por Andrade, secretario del Marqués de la Frontera, se justificó con unas supuestas complicaciones diplomáticas, que podrían sobrevenir con España, por desarrollarse la acción del drama durante el reinado de Felipe II en Portugal, y ser el protagonista don Manuel de Sousa, fiel amante de la restauración portuguesa[18].

Conquanto não se percebam intercessões censórias levadas a efeito pelos tradutores das versões espanholas do *Frei Luís de Sousa* é possível apreciar, todavia, a mediação de outras estratégias mais subtis

para domar, por assim dizer, o espírito anticastelhano de alguns diálogos do texto original. Entre essas estratégias deve-se frisar de modo muito especial, em primeiro termo, a indicação tendenciosa de fontes realizada em Espanha para a obra portuguesa. Como se sabe, o próprio Garrett tinha apontado para a génese do *Frei Luís de Sousa* a influência de uma "comédia famosa" de autor espanhol, identificada logo presumivelmente como *A secreto agravio, secreta venganza*, de Calderón de la Barca[19]. Esta obra, que ele viu representada por uma companhia ambulante na Póvoa de Varzim, inclui uma cena em que o cavaleiro português D. Lope de Almeida incendia o seu palácio em Lisboa. Ora bem, é curioso advertir nos escritos paratextuais de algumas versões espanholas do *Frei Luís de Sousa* uma insistência particular no valor dessa presença calderoniana[20]. Não seria impossível conjecturar, assim, que o facto de ter sido salientada neste país a influência do dramaturgo espanhol justamente sobre o episódio do incêndio que destrói o palácio de Manuel de Sousa, sem dúvida o de maior fôlego anticastelhano da obra, respondesse ao intuito de minguar a sua força ideológica. Tal conjectura ainda se torna mais sólida se se leva em conta uma outra fonte espanhola, e agora sem se cimentar em qualquer testemunho mais ou menos fidedigno como acontecia no caso anterior, para este episódio concreto de *Frei Luís de Sousa*. Está-se a fazer referência à suposta inspiração de Garrett no romance histórico *Un castellano leal*, do Duque de Rivas, lançada primigeniamente, já no mesmo período oitocentista, pelo polígrafo espanhol Romero Ortiz: «Esta escena, que es la de más efecto que tiene el drama, carece por completo de originalidad. Está tomada del bello romance que, con el título de *Un castellano leal*, dió á luz el Duque de Rivas»[21].

Contudo não apenas no campo das influências é evidente, através do seu processo de recepção em Espanha, uma certa vontade de refrear o tom anticastelhano de alguns fragmentos do *Frei Luís de Sousa*[22]. Uma outra estratégia para isso, não menos importante, consistiu em outorgar à personagem de Manuel de Sousa um fundo predominantemente romântico mais do que ideológico, de acordo com o retrato dele feito por Cervantes na obra *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), onde se narra a sua infeliz história amorosa e se insere o seguinte epitáfio:

> Aquí yace viva la memoria
> del ya muerto
> Manuel de Sousa Coutiño,
> caballero portugués,
> que a no ser portugués, aun fuera vivo.
> No murió a las manos
> de ningún castellano,
> sino a las del amor, que todo lo puede.
> Procura saber su vida,
> y envidiarás su muerte,
> pasajero.[23]

Destarte a presença de Manuel de Sousa na própria tradição literária espanhola teria contribuído, em alguma medida, para diminuir o relevo anticastelhano desta personagem no *Frei Luís de Sousa*. De resto o romantismo do seu perfil, bem patente nos traços que o delineiam, aliás, na qualidade de protagonista na adaptação espanhola intitulada *Después del combate*, ligar-se-ia à principal linha de leitura que o sebastianismo da obra de Garrett merece em Espanha durante a época oitocentista[24]. Com efeito, é interessante dar atenção ao drama espanhol *Traidor, inconfeso y mártir*, de José Zorrilla, estreado em 1849[25], onde a inspiração sebastianista é utilizada para apresentar, mais do que qualquer significado político referido à monarquia dos Filipes, um fio argumental de natureza romântica à volta do protagonista, Gabriel de Espinosa, usurpador da verdadeira identidade do desaparecido rei português. É muito plausível que esta interpretação do mito sebastianista, mormente estética e alheia a orientações ideológicas anticastelhanas[26], estabelecesse no contexto espanhol da altura um código de leitura aceitável para os excertos mais problemáticos da obra de Garrett.

Conclui-se, portanto, que o *Frei Luís de Sousa* circulou de forma muito fluente no âmbito espanhol através de numerosas traduções, mesmo por cima de prováveis reticências que os seus mais vivos conteúdos patrióticos pudessem suscitar entre os seus leitores vizinhos. Nem por isso se pode esquecer, porém, a construção de um discurso crítico destinado a restringir os seus passos de alento anticastelhano, sobretudo por meio da identificação parcial de fontes espanholas para a obra portuguesa. Da mesma perspectiva seria possível explicar, enfim, a linha de leitura que a tradição literária receptora fornece sobre a significação do ingrediente sebastianista que faz parte do texto original.

Notas

1. Almeida Garrett, *Fray Luis de Sousa. Drama histórico en tres actos,* Lisboa, Imprenta Nacional, 1859. Trad.: Emilio García de Olloqui.

2. Almeida Garrett, *Después del combate (Drama en tres actos y un cuadro, en verso, escrito sobre un pensamiento de Almeida Garrett)*, Madrid, Florencio Fiscowich Editor, 1890. Trads.: Luis López-Ballesteros e Manuel Paso.

3. Almeida Garrett, *Fray Luis de Sousa*, Madrid - Buenos Aires, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, s.d. Prólogo de Álvaro de las Casas.

4. Almeida Garrett, *Fray Luis de Sousa*, Cádiz, Escélicer, 1942. Trads.: José Andrés Vázquez e Antonio Rodríguez de León. Existe constância de uma outra tradução mesmo hoje inédita, de Pedro Blanco Suárez, que permitiria falar na verdade da existência de cinco versões espanholas do *Frei Luís de Sousa*. *Cfr.* Henrique de Campos Ferreira Lima, "Garrett em Espanha", *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela* IX, 30 (1940) 22-23.

5. *Vid*. Xosé Manuel Dasilva, "Sobre a recepção do *Frei Luís de Sousa* em Espanha", *Actas do Congresso Internacional Garrett: um romântico, um moderno* (Coimbra, 3-5 de Fevereiro de 1999). No prelo.

6. *Vid*. Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1994, p. 50-53.

7. Sem Assinatura, "El autor y su obra", *Fray Luis de Sousa*, Cádiz, Escélicer, 1942, p. 10.

8. «Aglutinados em torno de um núcleo central (...) vários temas se interligam no drama, polarizados em cada uma das suas personagens principais. Daí a pluralidade de leituras que ele consente: para uns, o *Frei Luís de Sousa* será um drama histórico ou político, para outros um drama psicológico de consciências, ou mesmo psicanalítico, para outros ainda um drama existencial, consoante o ângulo de visão em que o intérprete se coloque» (Luiz Francisco Rebello, *O teatro romântico (1838-1869)*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, p. 46-47).

9. Por exemplo, eis a interpretação ultra-nacionalista de Crabée Rocha: «Não entra na peça para haver mais movimento com a fuga precipitada dos protagonistas, nem para proporcionar à plateia uma coisa espectacular, no género das trovoadas, relâmpagos, meteoros, e outros fenómenos da natureza tão queridos dos ultra-românticos. Tem um outro papel. Ilumina a alma, ao mesmo tempo que a casa, de D. Manuel. Um gesto dêstes dá-nos garantias sôbre o carácter e a moralidade do fidalgo, e prova, desde logo, que não pode haver impureza na maneira como agiu em relação ao seu casamento; prepara a digna e estóica renúncia aos seus afectos depois da renúncia aos seus bens; motiva ainda a presença das personagens na casa de D. João de Portugal, e permite os efeitos dramáticos que daqui se tiraram. Enfim, era para Garrett uma ocasião maravilhosa de dar sem perigo uma lição aos espanhóis, no seu desejo continuo e coerente com o seu nacionalismo de abrandar a soberba castelhana» (Andrée Crabée Rocha, *O Teatro de Garrett*, Coimbra, 1944, p. 160). A citada autora ainda acrescenta em rodapé: «Compreende-se que Garrett nunca tomasse posse do seu cargo de embaixador de S.M.F. no reino vizinho!». É conveniente trazer à colação ainda as notas políticas que Teófilo Braga tinha destacado já no *Frei Luís de Sousa*. A obra possuía, em seu entender, a função de excitar o espírito revolucionário dos portugueses no momento em que se estavam a perder os frutos da revolução de 1836. *Vid*. Teófilo Braga, *Garrett e os Dramas Românticos*, Porto, Livraria Chardron de Lello & Irmãos, 1905, p. 352. Por outro lado, é conhecido que o "espantalho" ibérico não raro foi utilizado em Portugal ao longo do século XIX para estimular o patriotismo lusitano. *Vid*. Pilar Vázquez Cuesta, "O espantalho ibérico como arma política no Portugal do século XIX", *Estética do Romantismo em Portugal (Primeiro Colóquio 1970)*, Lisboa, Grémio Literário, s.d, p. 39-43.

10. É adequado transcrever, nesse sentido, o seguinte juízo de Kayser: «O incêndio da própria casa quer ser um desafio aos governadores. Porém isto não prossegue, nem com uma só palavra: fica sendo um *motivo cego*» (Wolfang Kayser, *Análise e Interpretação da Obra Literária*, Coimbra, Arménio Amado Editora, 1985, 7ª ed., p. 419).

11. *Vid*. Braga, *op. cit.*, p. 352-354. Corresponderia a Rebelo da Silva denunciar, segundo Braga, essa actuação censória através de um artigo sob o título *A censura moral do theatro*, publicado na *Revista Universal Lisbonense*, em que figura este gesto de afervorada indignação: «Para suspender, e depois mutilar *Fr. Luiz de Sousa*, argumentou-se com Hispanha! O rasgo nobre de um portuguez, não pode nunca offender um castelhano».

12. Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, Lisboa, Seara Nova, 1969, 8ª ed., p. 21. Edição de

Manuel Rodrigues Lapa.

13. Almeida Garrett, *op. cit.*, p. 18.

14. Almeida Garrett, *op. cit.*, p. 28.

15. Almeida Garrett, *op. cit.*, p. 25.

16. Almeida Garrett, *op. cit.*, p. 41.

17. Almeida Garrett, *op. cit.*, p. 34-35. O cursivo para o sintagma original «português velho», que é nosso, põe de relevo a única divergência importante que se regista no trecho traduzido.

18. Sem Assinatura, *op. cit.*, p. 9. Um comentador ulterior, também espanhol, até indicou que «es adjetivo que en la obra de Garrett se profieran algunas expresiones anticastellanas» (O. A., "Apunte sobre un tema cervantino y romántico: el *Frei Luís de Sousa*", *La Estafeta Literaria* 444-445 (1970) 34) e que «si alguna obra portuguesa es representable en Castilla, el *Frei Luís de Sousa* lo es» (*ibid.*, p. 35).

19. *Vid*. Henrique de Campos Ferreira Lima, *Inventário do Espólio Literário de Garrett*, Coimbra, Publicações da Biblioteca Geral da Universidade, 1948, p. 4-5.

20. *Cfr*. Álvaro de las Casas, "Prólogo", em Almeida Garrett, *Fray Luis de Sousa*, Madrid - Buenos Aires, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, s.d., p. 5-6; Sem Assinatura, *op. cit.*, p. 7-8. Não menos curioso é observar, em troca, a obstinação crítica portuguesa dirigida a tirar importância ao peso de Calderón de la Barca na origem do *Frei Luís de Sousa*, inclusivamente com a argumentação de o testemunho do próprio Garrett ser apenas um eco erudito de Goethe: «Uma representação de cómicos ambulantes, na Póvoa de Varzim, vista há vinte anos, a servir de fonte de *Frei Luís de Sousa!* Quem é que se não lembra logo de Goethe, a partir também de uma representação de bonifates para o seu *Fausto*? O nosso poeta sabia arranjar paralelos! (...) Ora, para quem tinha o gôsto da pompa e a si próprio se chamava sumidade da nação, não era tolice nenhuma desejar, um pouco infantilmente, vestir o seu *Frei Luís de Sousa* —a obra da sua vida— da tradição majestosa que cobria o grande drama alemão» (Rocha, *op. cit.*, p. 147).

21. Antonio Romero Ortiz, *La literatura portuguesa en el siglo XIX (Estudio literario)*, Madrid, Tipografía de Gregorio Estrada, 1869, p. 195-196. É uma presunção mais tarde contestada por Teófilo Braga. *Cfr*. Braga, *op. cit.*, p. 323. Um outro autor português, Joaquim de Araujo, mesmo assinala por seu turno que foi o Duque de Rivas quem na verdade recebeu a inspiração de Garrett, segundo este tinha confessado numa nota do seu *Romanceiro*: «O contrário é que se deu; o duque de Rivas é que foi influenciado pela obra do nosso grande escriptor, de quem tomou palavras, em epigraphe, no seu primeiro trabalho *El Moro Expósito*. A acção de Garrett reflectiu-se na renovação da literatura hespanhola, como já dominara na brasileira» (Joaquim de Araujo, *O* Fr. Luiz de Souza*, de Garrett*, Lisboa, 1905; *apud* Lima, *op. cit.*, p. 21).

22. Faz-se necessário consignar, por certo, a circunstância de um estudioso espanhol assinalar nos últimos anos a seguinte tese a respeito das influências espanholas na obra garrettiana: «Finalmente, como resultado del análisis realizado a través del presente artículo, llego a la conclusión de que en el estudio de las fuentes de *Frei Luís de Sousa* puede, sin detrimento alguno, prescindirse de las obras españolas que en tal concepto venían citándose tradicionalmente» (Fernando González Ollé, "*Frei Luis de Sousa* y la literatura española", *Revista de Literatura* IV, 8 (1953) 423). *Vid*. ainda Fernando González Ollé, "Sobre el proceso de la creación dramática y una obra de Almeida Garrett", *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Patronato Marcelino Menéndez y Pelayo, 1957, t. VII, vol. 1, p. 309-329.

23. Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Editorial Castalia, 1978, p. 281. Edição de Juan Bautista Avalle-Arce. Na obra cervantina a história de Manuel de Sousa desenvolve-se no capítulo dez, intitulado precisamente "De lo que contó el enamorado portugués", do "Libro Primero" e, ainda logo, no capítulo primeiro do "Libro Tercero".

24. Sobre a presença do sebastianismo no texto garrettiano, *vid*. especialmente Erilde Melillo Realli, "Garrett e i miti del sebastianismo", *Annali del Instituto Universitario Orientale* XII (1970) 127-146.

25. José Zorrilla, *Traidor, inconfeso y mártir*, Salamanca, Anaya, 1970. Edição de Ricardo Senabre.

26. *Cfr*. Tom Lewis, "Zorrilla and 1848: Contradictions of Historico-Nationalist Romanticism in *Traidor, inconfeso y mártir*", *Hispania* 81 (1998) 818-829.

António Nobre e a Literatura Brasileira -
Simbolismo e Periodização Literária

Alfeu Sparemberger
UNIJUÍ - RS

A existência de uma conexão entre o Simbolismo e o Modernismo é fato consolidado pela crítica literária brasileira. O Modernismo, em boa medida, é visto ainda como um prolongamento de atitudes e tendências simbolistas. Ou seja, a morte de Cruz e Sousa, que em 1893 inaugurou o Simbolismo com Missal e Broquéis, numa época em que já são claros alguns sinais pré-simbolistas, não impede a continuidade do movimento, vigoroso ainda em vários pontos do país. A passagem, portanto, entre os dois sistemas literários traz como implicação a fragilidade dos métodos histórico-literários, principalmente quando tratamos da substituição de modelos literários no conjunto do sistema literário brasileiro.

A repercussão do livro Só (1892), de António Nobre, é imediata no desenvolvimento da literatura brasileira, atestando a complexa trama das relações literárias entre Brasil e Portugal. Esta repercussão alcança exatamente o período em que o Simbolismo, na fase chamada de "pós-simbolismo", constitui um momento de transição para a ruptura instaurada pelo movimento modernista. Entendida deste modo, a obra de António Nobre contribui para a continuidade do movimento simbolista.

Os primeiros sinais da presença da obra de António Nobre podem ser localizados na obra do paranaense Silveira Neto, autor da elegia "Antônio Nobre" (1900):

> Nobre Lusitânia, como esse Anto,
> A lira tens vibrado das Nevroses;
> E amavas, como nós amamos tanto,
> O seu perfil doente,
> Suas queixas atrozes;
> E o tom enfermo de seus versos (quando
> A Dor mais dolorida se renova)
> Como o som de um órgão responsando
> Dentro de um templo sem altar, nem portas,
> Onde vão levas de almas mortas
> Ouvir a missa de uma cova; (...)[1]

O soneto "Josafá", de Antonio Francisco da Costa e Silva, mantendo o tom do texto de Silveira Neto, incluído no livro Sangue (1908), confirma a presença de António Nobre na literatura brasileira:

> Voltaire, a assobiar, traça-me o necrológio
> Verlaine, Mallarmé, Cruz e Sousa, António Nobre
> Rezam juntos, por mim, num profundo Eucológico.[2]

Os poemas e poetas formados na leitura da obra nobreana conformam um número considerável, podendo-se citar Paulo da Silva Araújo, Pereira da Silva, Severiano Resende e Mário Pederneiras[3]. O depoimento de Antonio Austregésilo confirma a relação entre a literatura brasileira e a portuguesa, bem como a presença de António Nobre, levando-nos a supor que muitos poemas do livro Só, escritos na década de 80, já fossem do conhecimento dos simbolistas brasileiros:

> Não podemos negar que a maior influência nos veios (sic) de Portugal, com João Barreira, Eugênio de Castro, e Antônio Nobre. (...) Grande impressão deixara em todos nós as poesias de Antônio Nobre, do livro Só. Repetíamos freqüentemente os lindos versos do infeliz poeta lusíada, como expressões bíblicas do nosso ritual 'Males de Anto', sonetos, elegias, brotavam-nos da alma como as águas das fontes. Antônio Nobre foi inegavelmente um dos maiores líricos, verdadeiro messias, como lhe chamou Alberto d'Oliveira[4].

A repercussão da obra de António Nobre ultrapassa o primeiro grupo de autores simbolistas e, alcançando o período "pós-simbolista", distende os limites periodológicos tradicionalmente estabelecidos para aquele período literário. Assim, a presença do livro Só alcança o período imediatamente anterior ao do Modernismo e, como veremos adiante, a admiração pela obra do escritor portuense ultrapassa a semana de 22.

Antes de abordarmos os três exemplos escolhidos para a confirmação da tese, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Mario Quintana, é preciso lembrar que o Simbolismo foi efetivamente mais um período de

transição do que objeto de ataque dos modernistas:

> Os modernistas poupam o simbolismo em seu organizado ataque às correntes estéticas anteriores. Na verdade respeitam a escola simbolista, chegando mesmo a considerá-la inspiradora de muitas de suas atitudes e a admitirem até estarem dando prosseguimento aos princípios por ela formulados[5].

O Simbolismo, dividido em grupos e pouco organizado, apresenta-se mais como um "momento de passagem", "continuidade no desenvolvimento literário nacional". Foi, de certo modo, facilitador do surgimento da corrente modernista, pois esta reaproveita "tendências e atitudes espirituais que poderíamos denominar de simbolistas". Neste período de transição, antes da ruptura instaurada a partir de 1922, há um "verso exagerado" de Mário Sobral, pseudônimo que "esconde" o de Mário de Andrade, do livro Há uma gota de sangue em cada poema:

> Meio-dia. Um crepúsculo indeciso
> gira, desde manhã, na paisagem funesta...
> De noite tempestou
> chuva de neve e de granizo...
> Agora, calma e paz. Somente o vento
> continua com seu oou...[6]

O "verso exagerado" foi o que mais interessou a Oswald de Andrade. "A inusitada e agressiva rima de Mário de Andrade - rima bem mais de Mário de Andrade do que de Mário Sobral - surgia, aos olhos de Oswald, como uma confirmação às suas frustradas tentativas inovadoras".[7]

Talvez esta rima não seja mais ousada do que aquela presente no poema "Ladainha", de António Nobre, incluído na segunda edição do livro Só:

> Dorme os teus sonhos, dorme e não nos digas,
> Dorme filhinho! dorme, dorme "ó-ó"...
> Dorme, minha alma canta-te cantigas,
> Que ela é velhinha como a tua Avó![8]

O livro de Manuel Bandeira, A Cinza das Horas, onde encontramos o poema "A Antônio Nobre", é um claro exemplo do período de transição em que se encontra a literatura brasileira. Pós-simbolista na dissolução das formas e na simplicidade, a aceitação da obra de A. Nobre não ocorre no plano exclusivo da produção, mas também no plano da experiência de leitor, traço que, no soneto referido, demonstra uma identificação existencial com o autor do Só:

> Tu que penaste tanto e em cujo canto
> Há a ingenuidade santa do menino;
> Que amaste os choupos, o dobrar do sino.
> E cujo pranto faz correr o pranto:
>
> Com que magoado olhar, magoado espanto
> Revejo em teu destino o meu destino!
> Essa dor de tossir bebendo o ar fino,
> A esmorecer e desejando tanto...[9]

O último exemplo aqui indicado atesta as dificuldades classificatórias com que se deparam os métodos histórico-literários. Desenvolvido principalmente na região Centro/Sul, o Simbolismo varia de um Estado para outro, como ainda pode, cronologicamente considerado, aparecer num período mais tardio, mas com impacto importante para a literatura ali desenvolvida e com uma participação, portanto, específica na série geral da literatura brasileira.

O Simbolismo no Rio Grande do Sul ocupou as duas primeiras décadas do século XX e confirma a presença da obra de A. Nobre no Brasil. Neste Estado, o movimento foi responsável por uma mudança radical nos temas e linguagens praticados até então. O impacto do Simbolismo só é superado na década de 50. Para o rompimento com o localismo/regionalismo, os simbolistas contam com a fundamental contribuição dos poetas portugueses, entre eles A. Nobre.

O depoimento de Mario Quintana, sinalizado a "confluência" com a obra de A. Nobre, a que se poderia acrescentar o de Álvaro Moreyra, é o reconhecimento da importância para os escritores gaúchos da obra do escritor português:

> Em meu primeiro livro A Rua dos Cataventos tenho, por dever e devoção, um soneto

> a ele dedicado e mais uma referência em outro poema. Isto bastou para acusarem em mim a influência de António Nobre. Protesto: não há influência - há confluência, pois a gente só gosta de quem parece com a gente.[10]

O soneto referido por Mario Quintana apresenta não só uma identificação literária com o autor português mas também existencial, fato constatado igualmente no poema de Manuel Bandeira. A rima arrojada de Mário de Andrade, e que tanto interessou a Oswald, não o é, como vimos, muito mais audaciosa do que a de António Nobre, nem sempre visto como simbolista, mas como, em muitos casos, um neo-romântico. Assim, o Simbolismo efetivamente constitui um período de transição para o Modernismo, ultrapassando-o em alguns casos, e esta transição configura um "núcleo de uma meditação histórico literária que se queira não apenas cronológica, mas estrutural, acerca da substituição de sistemas literários específicos dentro da série mais ampla do sistema literário brasileiro"[11]. (Julho, 1999)

Notas

1. In CAROLLO, Cassiana L. Decadismo e simbolismo no Brasil. Crítica e poética. Vol.2. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1981. p.213-4.

2. In MURICY, Andrade. Panorama do movimento simbolista brasileiro. Vol.2. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. p.923.

3. Ver a esse respeito NEVES, João Alves das. "A influência de António Nobre na poesia brasileira" in Ocidente - Revista Portuguesa Mensal. n.355, v.73, nov., 1967, p.194-211.

4. In MURICY, Andrade. Op.cit. Vol.2. p.687.

5. In BRITO, Mário da Silva. História do modernismo brasileiro - Antecedentes da Semana de Arte Moderna. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1978. p.207.

6. São Paulo: POCAI E COMP., 1917, p.13.

7. In BRITO, Mário da Silva. Op.cit., p.79.

8. In NOBRE, António. Só. Introd. Agustina Bessa-Luís. Porto: Livraria Civilização, 1983. p.123.

9. In BANDEIRA, Manuel. Estrela da vida inteira. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. p.44.

10. In STEEN, Edla Van. "Mario Quintana" in Viver e escrever. vol. 1. Porto Alegre: LePM, 1981. p.13.

11. BARBOSA, João Alexandre. "Prefácio", in MURICY, Andrade. Op.cit. vol1. p.XV.

Ao som de *Valsa Lenta*
(a omnisciência do **eu**, que também é o
outro, em *De Profundis* de José Cardoso Pires)

Isabel Vaz Ponce de Leão
Universidade Fernando Pessoa
Porto - Portugal

Não é, de modo nenhum, pacífica a leitura de *De Profundis, Valsa Lenta* de José Cardoso Pires. Se por um lado o escritor já havia habituado o público a uma escrita *sui generis* reveladora de um hibridismo de géneros literários, a sua fixação, ou o predomínio de um deles sobre outros, torna-se aqui mais problemática.

A discussão dos géneros literários remonta a Platão, a Aristóteles, a Horácio, mas é o Renascimento que, tendo como base estes teorizadores, os sistematiza e os submete a um processo normativo sujeito a regras imutáveis, logo, coercivas, nos aspectos formais, estilísticos e temáticos. Por tal os géneros híbridos foram, nesta altura, proscritos. Deve-se ao movimento alemão *Sturm und Drang* a rebelião contra este espartilhamento do classicismo quando, no século XVIII, estabelece o primaz do individualismo que, caracterizando-se por tensões e contradições, tende à liberdade do processo criativo. Não menos importante foi o francês Diderot, quando no artigo "Génie" que publica na *Enciclopédia Francesa*, afirma: «la force et l'abondance, je ne sais quelle rudesse, l'irrégularité, le sublime, le pathétique, voilà dans les arts le caractère du génie» (1959, 12). Os escritores românticos caracterizaram-se pela defesa quer prática, quer doutrinária da simbiose dos géneros literários, abrindo caminho à modernidade, ainda que, para tal, no século XIX, um nome como o de Brunetière, influenciado pelo evolucionismo de Spencer e Darwin, tivesse que ser combatido por Bergson e Croce. De facto, a este último se deve um permanente questionar do conceito de género, que se arrasta até aos dias de hoje.

Não há dúvida que há normas que devem ser respeitadas, «desde as estruturas retórico-estilísticas às estruturas semânticas e aos componentes pragmáticos» (Aguiar e Silva, 1982, 376), mas estas normas devem ser relativizadas em função das «modificações históricas, socioculturais e estéticas sobrevenientes à produção do texto» (Aguiar e Silva, 1982, 377). Assim os géneros e subgéneros literários podem assumir uma feição autónoma, diferenciando-se com rigor através de uma hipercodificação, ou surgirem de tal forma mesclados que o *incipit* do texto remeta para uma simbiose de processos, cuja amplitude seja multímoda e variável.

Tal é o caso dos textos sobre a escrita do **eu**, que se revestem de um duplo fascínio: o da percepção desse **eu**, porventura enigmático, e o do desvendamento de uma escrita por ele produzida. Este fascínio não está, todavia, isento de bloqueios epistemológicos, sempre que se ensaia uma definição da poética dos géneros autobiográficos. A escrita do **eu** não pode ser encarada como um projecto meramente individual já que as opções da sua essência passam, necessariamente, pelo factor coexistência. O uso do pronome de primeira pessoa legitima a possibilidade de uma escolha, mas o sujeito não existe sem o mundo, em virtude da índole construtiva do existir. Assim se depara com um cenário intramundanal, em que deve optar entre a autenticidade e a inautenticidade. Se a vivência de uma intimidade pode ser garante de autenticidade, a comunicação dessa vivência pode (ou não), involuntariamente embora, assumir um carácter transgressor. Por maior que seja a transgressão, a escrita do e sobre o **eu** «implique une présence d'esprit intrinsèquement supérieure à celle de la parole, un degré supérieure de mobilisation» (Gusdorf, 1991, 97) e é, antes de mais, um acto de consciência, um exercício espiritual que, recapitulando o espaço e tempo do ser, recapitula o espaço e o tempo da humanidade, contribuindo assim para a elaboração de uma história individual e colectiva. Mesmo que se questione a correspondência exacta entre os limites da linguagem e a realidade humana, a verdade é que «L'écriture met en oeuvre cette insondable cohabitation de l'organisme et de la pensée dans l'exercice d'une fonction décisive pour le progrès de la connaissance, qu'il s'agisse du destin de l'individue ou du destin de l'humanité» (Gusdorf, 1991, 44).

Parece ser consensual que a escrita do **eu** é, nos dias de hoje, «mais do que um porto de abrigo, a afirmação de uma singularidade que não quer morrer e, como tal, se assume e proclama» (Mathias, 1997, 61). Menos consensual será a caracterização dos géneros autobiográficos. Se o processo de autognose é inerente à sua poética, não se pode ignorar que ela abrange a autobiografia, o diário, o romance autobiográfico, a memória, a confissão, o auto-retrato, a carta, a crónica ou mesmo o relato de viagem, cujas características similares, e porventura tangenciais, inviabilizam uma definição teórica rígida de cada um deles.

De Profundis, Valsa Lenta, parece-me caber no género memorialístico, já que o estrato semântico se sobrepõe ao técnico-compositivo e os acontecimentos evocados são presentificados pelo recurso à lembrança, logo à memória. O **eu** individual reconstitui «passo a passo esse Outro» (Pires, 1998, 29) que,

sendo o próprio, aparece indissociável do **eu** social postulando-se, no entanto, como uno e natural protagonista. Sendo este protagonismo resultado de uma experiência individual, não há o normal recurso a documentos nem a referência a acontecimentos histórico-políticos, como é apanágio do género. Assim, é óbvio o hibridismo acima referido, ainda que seja claro que a obra "presta um serviço aos vindouros, legando-lhes um testemunho, cuja justificação primeira é o valor documental" (Rocha, 1992, 39).

Valsa Lenta confirma, afinal, a problemática acima referida da (in)definição rígida dos géneros autobiográficos, por isso, tomo aqui a classificação que o próprio autor lhe atribuiu – «uma espécie de documento pessoal, (...), um livrinho, uma memória» (Viegas, 1998, 18). De facto, o **eu** narrante mantém com o **eu** narrado, que é também um **outro**, uma relação de tal forma próxima que a narração, naturalmente ulterior, não aparenta distanciamento. O exercício de concentração do *narrating self* é de tal forma levado ao extremo que se dilui no *experiencing self*[1], o que confere à obra um carácter de excepcionalidade quer em termos de construção narratológica, quer em termos conteudísticos.

A complexidade da construção narratológica é desde logo assumida pelo próprio autor, quando afirma:

... meti-me numa construção um bocado difícil; o problema é este: o sujeito é múltiplo; sou eu e o outro, aquele que eu chamo o outro de mim, o gajo que saiu de mim, que anda lá no hospital, eu sou o gajo que eu sigo para obter informações, através de dados que tenho da minha mulher, dos médicos, disto e daquilo. (...) Mas isto é a história, e quando se conta uma história com um sujeito duplo há montes de problemas na estrutura, na construção da coisa, nunca tinha experimentado, mas... (Viegas, 1998, 18).

De facto, o eu narrante relata uma experiência vivida pelo eu narrado que, por sua vez, se sentiu desdobrado no **eu** e no **outro** que eram, afinal, um só, sendo, por tal, recorrente o uso quer da primeira, quer da terceira pessoa do singular. Três entidades concomitantemente ficcionais e reais que, aparentemente, se desdobram para, posteriormente, convergirem na construção de uma entidade única, consciente perante si própria das ocorrências vivenciadas porque, segundo o autor, «O livro é rigoroso. Tudo aquilo é verdade.» (Nunes, 1998, 27).

«Aquilo», que o autor refere, é um curioso relato de um leve toque no rosto da morte, que demonstra a necessidade do homem de desvendar o que está para além da vida, talvez um desejo de eternidade, a que Platão já havia aludido na *República*. A morte continua a ser um enigma indecifrável, e quem a já viu próxima, relativiza o seu papel no mundo, e define essa visão como um longo túnel escuro, uma luz dourada e branca, um precipício ou um extremar de sensações eufóricas e disfóricas... Estas definições não têm qualquer tipo de suporte científico e, ainda que não se exclua a hipótese de poderem ser induzidas pelo uso de substâncias alucinogénicas, ou pela estimulação eléctrica do lóbulo cerebral direito, a verdade é que se desconhece o que ocorre entre o momento em que o coração pára e o acto de reanimação.

À sua experiência chamou José Cardoso Pires (1998, 29) «Morte branca» e, recorrendo à memória, dá conta «como bruscamente o (...) eu se transformou ali noutro alguém, noutro personagem menos imediato e menos concreto» (Pires,1998, 23), vivenciando uma espécie de «introdução à perda de identidade» (Pires, 1998, 23).

O que, efectivamente, confere peculiaridade a *De Profundis*, é o facto de, «passados dois anos» (Pires, 1998, 30), o **eu** narrante evocar a sua experiência com uma precisão e um distanciamento e, paradoxalmente, uma proximidade que lhe permitem descortinar um **eu** e um **outro** na experiência vivida que são, afinal, a entidade única, que é o **eu** narrado. Por tal, falo em omnisciência, muito mais no sentido de lucidez do que, propriamente, no sentido de uma omnisciência narratológica que, naturalmente, está subjacente.

Apesar de se tratar de um escritor cuja discrição lhe inviabiliza o gosto de se rever nos seus livros, como frequentemente afirmou em várias e não menos informais entrevistas, como informal era a sua maneira de estar no mundo, questionado sobre a natureza desta obra, confirma as presentes reflexões sobre os géneros autobiográficos, em geral, e o memorialismo, em particular, e adianta:

- Este livro é a minha história no hospital, aquela coisa, a morte cerebral que eu tive. Eu não queria escrever aquilo, porque sempre detestei os escritores que aproveitam todas as oportunidades da sua vida para mais um livrinho. (...) Bom, mas eu nunca pensei escrever aquela coisa, só que fiz conhecimento com um tipo excepcional, um tipo de que eu gosto muito... (...) que deu comigo lá, no hospital, e me tratou bem, me viu como devia ser, o João Lobo Antunes, neurocirurgião... Ele é que diz que as coisas que eu lhe contei são importantes: «Você não perca isso! Eu conheço tantos relatos dessa experiência e há coisas que você diz que nunca ouvi antes...» Enchi-me de entusiasmo e pus-me a escrever aquilo. Fiz uma versão inicial. Mas eu, como sempre, faço uma, duas, e depois comecei a pensar: isto tem aqui uma data de coisas, literatices... Aquilo era suficientemente rico para um gajo meter-se ali e ir por aí fora, mas, depois, pensei, vou escrever uma coisa mais gira, exactamente o pouco que eu me lembro, aquilo que eu ouvia às pessoas e só isso. Não quero nada de criativo, e tirei aquela tralha. Neste momento está um terço do que era, uma coisa pequenina. De qualquer maneira, vou fazer aquilo. Chama-se *De Profundis, Valsa Lenta*. É a

experiência da morte cerebral. (Viegas, 1998, 18)

De Profundis apresenta-se como a hermenêutica de «l'art qui représente la vie intérireure et privée» (Madelénat, 1989, 24) e que, pondo de lado o narcisismo que, veladamente embora, carreiam os géneros autobiográficos, dá conta de um fenómeno de lenta despersonalização que destitui o **eu** «de memória e de passado» (Pires, 1997, 23). Confrontado com a sua imagem no espelho, símbolo este da revelação da verdade, não se reconhece, sentindo-se transferido «para um Outro sem nome e sem memória» (Pires, 1997, 24). Memória é, assim, signo exegético de todas as ocorrências, já que o autor a sabe «indispensável para que o tempo não só possa ser medido como sentido.» (Pires, 1997, 25), e é também ela que, à distância de dois anos, lhe consente a afirmação: «Da mesa onde agora estou a escrever, sigo-me nesse discurso. Ou antes, sigo-o a Ele desde que entrou, (...), na recepção do Hospital» (Pires, 1997, 27). Mas é também essa «desmemória» (Pires, 1997, 38) que viabiliza a serenidade como se deixa conduzir para a morte cerebral, aquela brancura por onde o **outro**, apaticamente, deambula ora se confundindo, ora se distanciando, ora se aproximando do **eu**, sempre numa situação de incomunicabilidade com o mundo.

«Ilha de náufragos» foi a metáfora escolhida para denominar a enfermaria do Hospital que partilhava com «dois vultos (...). Duas sombras espalmadas» (Pires, 1997, 31), por onde andou «a passear de alma ausente pelo anoitecer da memória» (Pires, 1997, 32), em que significantes não encontravam os equivalentes e lógicos significados. A ironia aparece, então, como defesa para escapar ao desespero de situações irresolúveis; é renúncia e desafio, mas é também reminiscência cultural que, inconscientemente embora, o leva a respostas incoerentes, ou a apenas escrever com legibilidade a letra do nome menos identificadora - «O *J* de José». (Pires, 1997, 37). É essa mesma ironia que, já em estado de plena consciência, o leva a apreciar, com notável sentido de humor, os até então «dois vultos» (Pires, 1997, 31), agora «Dois passarões arruinados» (Pires, 1997, 47), «um deles com um braço paralizado ao longo do corpo, o outro, um velho de auscultadores ao pescoço» (Pires, 1997, 46) – o Martinho e o Ramires, «candidatos à morte no maior dos carnavais» (Pires, 1997, 46). Humor, ironia e, porventura, uma réstia de sarcasmo contribuem para chamar aos seus diálogos «baile das malícias» (Pires, 1997, 53), não hesitando em dar conta de expressões pitorescas, como «tirar a tampa», ou «arejar a mioleira» (Pires, 1997, 47), caracterizadoras de um estrato sociocultural, mas não menos denunciadoras de uma das multímodas formas de iludir o medo.

Assim, lentamente, da desmemória volta à memória. O **eu** reencontra-se com o **outro**, através da comunicação com o mundo, de que fazia parte aquele «par de corvos» (Pires, 1997, 56), porventura principais responsáveis pela revitalização das suas faculdades cognitivas e, com certeza, motivadores do seu ressurgimento como escritor, atento observador das realidades mais prosaicas. As «trevas brancas» (Pires, 1997, 41), através da recuperação gradual dos sentidos, manifestada pela «luz discreta dum meio sorriso» (Pires, 1997, 43), cedem lugar ao «sentido da presença» (Pires, 1977, 46). Mais uma vez, o espelho tem aqui especial simbologia. Se acima referi ser representativo da revelação da verdade, parece-me que agora ganha a dimensão mágica do mito de Amaterasu[2], fazendo sair a luz divina da caverna e reflectindo-a sobre o mundo, seja, resgatando o Eu da morte, fá-lo reconhecer-se e unificar-se, fechando o círculo da desmemória para o projectar na vida, como refere o autor, através de uma eufórica perplexidade, que não nega uma certa influência da filosofia nietzschiana, defensora de valores especificamente vitais:

...reconheci-me no espelho: Eu. Eu, saído da névoa, a ir ao encontro de mim na superfície de um vidro emoldurado e com a sensação ou com a certeza (ah sim, com a certeza, a mais que certeza) de que encontrara a memória. Incrível, a memória tinha reaparecido, o coágulo de sangue, esse selo que me estrangulara o cérebro, diluíra-se no segredo do corpo e eis-me livre, renascido (Pires, 1997, 47)

De facto, em Cardoso Pires, era contagiante a alegria de viver. Questionado sobre a forma como encarava a morte, ele respondeu: «Hemingway disse: "É mais uma Puta". É isso. Pena que a definição não seja minha.» (Nunes, 1998, 27). Por tal, finda a sua «viagem à desmemória» (Pires, 1997, 63), o autor afiança: «Sinto-me tomado de gratidão. Isto de alguém se recomeçar assim depois de nulo é algo que deslumbra e ultrapassa.» (Pires, 1997, 50).

Deslumbramento contagiante, através de um estilo depurado, mais intenso de que extenso, a que a sistemática referência à música – «marchas militares, (...) sonatas ou grandes sinfonias» (Pires, 1997, 48) – dá o tom de melopeia. *Forever*, a primeira canção que ouviu, no fim da sua dança com a morte. Evoca, posteriormente, o «Quarteto das Dissonâncias» de Mozart» porque «No renascer de cada vida a música é um privilégio abençoado» (Pires, 1997, 62). E foi através dela, em ritmo de valsa, quiçá tocada pela lira de Anfião, que o **Eu** e o **Outro** saíram lentamente das profundezas da morte para, de novo, se reconstruírem num só.

De *De Profundis, Valsa Lenta*, disse José Cardoso Pires: «Memória, Memória Descritiva e, daí, *Memória duma Desmemória* poderia chamar-se a este relato se o rigor científico me tolerasse um título de metáfora tão esguia e o gosto da escrita o não rejeitasse por exibicionismo fácil» (1997, 65). Tudo isto, mas também um considerável documento humano, enriquecido pelo prefácio explicativo de João Lobo Antunes, que, citando Chechov, diz ser a «Medicina a mulher legítima, e a literatura, a sua amante» (Pires, 1997, 9),

antecipando, assim, a estreita cumplicidade entre a ciência e a arte, de que *Valsa Lenta* é corolário.

Bibliografia

AGUIAR E SILVA, Vitor, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina,1982.

BAPTISTA, Abel Barros, "O Espelho Perguntador", *Colóquio/Letras* 143/144 (Lisboa, 1977) 63-78.

CROCE, Benedetto, *La poesia*, Bari, Laterza, 1963.

DIDEROT, Denis, *Oeuvres Esthétiques*, Paris, Garnier, 1959.

GUSDORF, Georges, *auto-bio-graphie*, Paris, Editions Odile Jacob, 1991.

HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, Berlim, E. A., 1927.

MADELÉNAT, Daniel, *L'intimisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

MATHIAS, Marcello Duarte, "Autobiografias e diários", *Colóquio/Letras* 143/144 (Lisboa, 1997) 41-62.

NUNES, Maria Leonor, "De Profundis" (entrevista), *JL* 733 (Lisboa, 1998) 27.

PIRES, José Cardoso, *De Profundis, Valsa Lenta*, Lisboa, Dom Quixote, 1997.

ROCHA, Clara, *Máscaras de Narciso*, Coimbra, Almedina, 1992.

STANZE, Franz, *Narrative Situations in the Novel. Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses*, London, Indiana University Press, 1971.

VIEGAS, Francisco José, "Última Valsa" (entrevista), *Diário de Notícias* (Lisboa, 1998) 15-18.

Notas

1. Cf. a este propósito a obra de Franz Stanze (61), citada na bibliografia final.

2. Divindade da mitologia japonesa que, segundo a lenda, esteve na génese da família imperial.

Artifícios da construção textual:
a representação em Outrora Agora**, de Augusto Abelaira**

... a literatura veicula a ironia não tanto por ser "representação",
mas porque, nessa qualidade, é fortemente comunicativa."
Maria de Lourdes Ferraz

Estudiosos da ironia, como André Bourgeois (1994) e Maria de Lourdes Ferraz (1987), mostram a complexidade existente na definição deste termo e afirmam que o discurso irônico vai além do "dizer o contrário do que pensamos", caracterizando-se pela instauração do reino da dúvida, marcado pela ambigüidade.

Guido Almansi (1978) explica a ironia chamando a atenção para o *tongue-in-cheek*, expressão ligada especificamente à língua inglesa e que significa "uma cerimônia secreta que se desenvolve em um compartimento muito privado da cavidade oral do locutor." (Almansi, 1978, p. 01), imperceptível ao espectador. Na literatura, a sutileza do *tongue-in-cheek* supera a piscadela do autor, exigindo do leitor um grande esforço para detectá-lo, o que nem sempre é possível, limitando-se este apenas à busca, através de caminhos tortuosos com pistas enganosas. É nessa tentativa de se desfazer a ambigüidade que, segundo os três teóricos acima citados, reside a importância da ironia, como artifício que possibilita o texto literário se afirmar como tal, propiciando a efetivação do processo comunicativo. Para Maria de Lourdes Ferraz a ironia se constitui como um "princípio necessário e inevitável da expressão estética." (Ferraz, 1987, p.19).

O jogo irônico, pelo não-dito, pela relação entre o ser e o parecer, provoca no leitor a busca de um sentido (im)possível na obra, estabelecendo-se, desse modo, uma relação dialógica entre o autor e o leitor, a qual só é possível devido à existência de um "eu" enunciador, representado pelo narrador implicado, e que, por sua vez, pede a presença de um "tu" receptor – o narratário – considerado por Maria de Lourdes Ferraz como complemento textual. (Ferraz, op. cit., p. 34).

O romance **Outrora Agora**, de Augusto Abelaira, através da representação desse "eu" enunciador evidencia a visão irônica que o Autor tem do mundo. Sem esconder os artifícios da representação, o narrador cria um ambiente teatral, como a dizer ao leitor que não se iluda. Desse modo, cumpre-se o que propôs Bertold Brecht para o teatro – *Vida de Galileu*: "... a decoração do palco não deve ser de molde a fazer o público julgar que se encontra num quarto da Itália Medieval ou do Vaticano. O público deve ser mantido na convicção de que se encontra num teatro." (Brecht, 1977)[1].

A rejeição ao ilusionismo, defendida por Brecht, é visível em **Outrora Agora**. Toda a narrativa está centrada na representação. O espaço físico onde se desenrolam as ações transfigura-se num espaço teatral. Não parece aleatória a escolha do Algarve como ambiente, pois esta província, pelo seu relevo constituído de serras dispostas em arco, é comparada a um grande anfiteatro voltado para o sul. Além desse aspecto físico, a região tem como principais indústrias modernas a hotelaria e o turismo (Enciclopédia Barsa, v.2). Vai-se ao Algarve para ver o Algarve, como se vai ao teatro para ver a peça teatral. É no palco do anfiteatro algarvio que Jerónimo, aos sessenta e tantos anos, encena a peça de sua vida.

Impossível ler **Outrora Agora** sem considerar esse aspecto e, conseqüência disso, sem considerar a presença da ironia romântica. O narrador deixa clara a consciência da representação, seja descrevendo os gestos teatrais dos personagens ("Pula para a praia e cai-lhe cinematograficamente nos braços." (Abelaira, 1996, p. 84)[2] e "E como as gelosias estão fechadas e acendeu a luz, pode ver – autêntico teatro de sombras chinesas – a sombra da Filomena projectada na parede do hall, seguir os movimentos dos braços ao tirar o vestido, o recorte súbito do corpo nu.", p. 253); seja criando diálogo e situações reveladoras da mentira e do fingimento ("simpático, embora continuando a mentir", p.24 e "Escondeu-se sempre do pai", p.68) ou discutindo a relação realidade-ficção ("A imaginação, isto é, a vida que não foi, a vida que gostaria de ter vivido ou de vir a viver. A vida vive-se, não dá jeito escrevê-la, é sempre desinteressante.", p.172) ou ainda dizendo que a vida é um teatro ("Embora a comédia faça parte da vida, seja metade da vida. Ou mais.", p.260).

Em **Outrora Agora** nada se afirma definitivamente. Tudo se desdobra no disfarce, na representação, confirmando-se a todo instante o caráter fictício da obra. Não há nenhuma intenção por parte do narrador em afirmá-la como realidade.

Esse jogo enganoso é possível graças à consciência de que o texto se elabora enquanto linguagem, que permite ao homem disfarçar, esconder a verdade, e que, ao mesmo tempo, seduz e encanta. Vivemos num mundo de metáforas e símbolos, onde se torna difícil perceber em que terreno estamos pisando, se no da verdade ou no da mentira. O signo lingüístico, em **Outrora Agora**, serve inclusive para explicar o caráter teatral da obra, evidenciando a possibilidade do jogo: "**Representar** pode ser uma forma de sinceridade, o

modo de dizer as coisas, de torná-las mais vivas. Não é isso a arte? [...] **Teatraliza** o tom:", (p. 96) "Tinha subido definitivamente no **palco**." (p. 169 - grifos meus)

Além de expressões dessa natureza, o narrador faz uso de rubricas, que reforçam a característica dramática do romance. Aparecem, por exemplo, as expressões "Irônica:" (várias vezes) "Ousado" (p. 100) "Após uma pausa:" (p. 149), como se as personagens da narrativa fossem atores que devessem ser orientados para o modo como reagir na encenação da peça.

Outrora Agora é uma obra por demais irônica. Como se não bastassem os artifícios usados para construir o texto, o narrador discute constantemente a questão do jogo irônico, apontando a ironia das personagens, como se pode notar no fragmento "...embora ficcionando para si própria a hesitação (a hesitação é irônica)" (p. 183). O narrador tanto mostra a presença da ironia como convida o leitor a descobri-la, estabelecendo-se, desse modo, a comunicação entre as duas instâncias narrativas: "Qual? Pensar nisto mais tarde. Talvez irônica, mas porquê irônica? E onde está a ironia?" (p.257).

Sustentada na representação, a comunicação com o leitor perpassa por toda a obra. Página após página, este é convidado a refletir sobre a leitura, a atribuir um sentido ao texto, enfim, a participar do ato criador. Várias interrogações são feitas ao narratário, como se o narrador estivesse sempre a pedir sua participação na construção textual. Diante dessas interrogações, a posição do leitor é instável, de acordo com os vários fatores que vão determinar sua condição de dialogar com a obra.

Não só através de interrogações o narrador se dirige ao narratário. Em todo o texto se evidencia o processo comunicativo, que acontece também por meio dos monólogos interiores da personagem. O autor implícito alerta o leitor para a situação de comunicação neles instalada. É da boca da personagem que ouvimos sobre isso:

> Falar com o outro. Quando julgo falar comigo própria, quando julgo falar de mim para mim, com quem falo? Explico: quem é o meu interlocutor solitário? O ou os, posso ter vários. – Professoral: – Nunca é conosco que falamos, está dito e redito, o monólogo é uma ilusão, há sempre um diálogo. O diálogo que não temos no mundo real. (p. 163).

É, sem dúvida, mais pelos monólogos de Jerónimo que o leitor fica por dentro da sua história, facilitando-se, assim, a compreensão do texto. Além disso, sabendo-se ser a criação literária um ato solidário, ela não passa de um (suposto) monólogo que, vindo a público, transforma-se num diálogo com inúmeros receptores.

O diálogo em **Outrora Agora** dá-se também, e em larga escala, com outras obras e com a história sócio-política de Portugal. O fenômeno da intertextualidade está presente em todo o texto de Augusto Abelaira e falar dele, fazendo as relações intertextuais, constitui objeto de estudo para outra análise. Entretanto, não podemos deixar de observar o diálogo existente com um poema de Fernando Pessoa, cuja última estrofe foi usada como epígrafe do romance. Segundo o próprio Abelaira, em entrevista a Márcio Serelle (Scripta, v.1, n.1, 1997), esse poema causou-lhe profunda impressão, sobretudo pela expressão "outrora agora" que veio dar título à sua obra. Em ambos os textos as lembranças do passado vêm à tona, o que provoca, tanto no eu-poético (Fernando Pessoa) como na personagem (Abelaira), um desejo de revivê-lo. Sem nenhuma certeza de felicidade passada ou futura, os textos mergulham no espaço da dúvida, marcado em **Outrora Agora** pelo vasto teor de ambigüidade que percorre a narrativa, a começar pelo seu título.

Além dos artifícios dos quais já falamos, **Outrora Agora** afirma seu caráter ficcional pela metaliteratura. A personagem Cristina está a escrever um livro, sobre o qual discute com Jerónimo. Em suas falas transparecem alguns mecanismos da criação, podendo o leitor ouvir, através desse jogo, novamente a voz do autor implícito que, como em outras obras de Abelaira, segundo Lélia Duarte, "mostra-se por trás das personagens, revelando o estatuto da metaliteratura de sua criação e alertando o leitor para que não se deixe enganar pelas manobras de personagens e narradores não confiáveis." (Duarte, 1996, p. 124). É o próprio narrador que, através dos monólogos de Jerónimo diz: "Os romancistas, a liberdade de dizer asneiras, disfarçando-se atrás das personagens." (p. 47).

É no plano do enunciado que acontecem essa manobras, as quais, vistas atentamente, revelam o jogo irônico montado pelo sujeito da enunciação. O leitor atento pode observar que no começo (p. 11) e no final (p. 270) da narrativa, Jerónimo mostra-se preocupado por ter-se esquecido de pagar a conta de telefone. É possível notar que ele revela tal preocupação no início, no Algarve e, no final, a caminho do Algarve, quando volta para encontrar Cristina. Afinal, Jerónimo tinha mesmo estado antes no Algarve e, ao voltar, assalta-o o mesmo pensamento? Ou não tinha estado? Situação ambígua. Na segunda hipótese, pode-se dizer que tudo não passou do desejo da personagem, reafirmando-se o caráter fictício da obra.

O surgimento da mosca também no início e no final da narrativa desperta igual suspeita. Atentando para o discurso, vê-se que na página 45 aparece a expressão "uma mosca" que passa a ser "A mosca" no final (p. 278). A definitivização leva o leitor a perceber que se trata da mesma mosca, portanto Jerónimo não viveu a história no Algarve, apenas abriu o baú de lembranças pessoais. A morte o surpreendeu quando a caminho

da felicidade desejada.

Uma leitura possível. Não se pode, porém, pensar em certeza em nenhuma obra literária, muito menos na que estamos analisando. Falar de **Outrora Agora** é falar de ambigüidade, presente no título da obra, na construção do narrador, nos sentimentos e ações das personagens, nos mecanismos da narração. Aquilo que é dito pelo narrador ou pensado pela personagem é, muitas vezes, posto em dúvida entre parênteses, revelando uma divisão do "eu" e introduzindo uma nova perspectiva do sujeito da enunciação através de um constante desdobramento desse sujeito. A narração é feita ora em 3ª pessoa, por um narrador onisciente, com diálogos diretos das personagens, ora em 1ª pessoa, passando pela intensa utilização do discurso indireto livre. Nesse jogo de foco narrativo, a fala da personagem confunde-se com a do narrador, como se pode observar no fragmento seguinte:

> ... foi com uma moto que o Fernando teve o desastre – e aquilo que me prende às longínquas origens da vida desligou-me do futuro, deixou-me sozinho, vazio, diante do universo. Agora ele (ele, o Jerónimo) ali à varanda, trinta anos depois, a gozar o sol, os olhos no mar. (p. 11)

Esse modo de construção textual reitera o caráter enganoso da obra, mostrando que há outra voz atrás das falas do narrador e das personagens.

Através do processo de comunicação instalado na narrativa via representação e ambigüidade, o Autor chama a atenção do leitor para o mecanismo da língua(gem) – esse organismo vivo – que, de forma oral ou escrita, transmite a história e a cultura de um povo a gerações futuras. Todo o esforço do autor em dialogar com o leitor, de várias maneiras, exprime o seu desejo de livrar da morte a linguagem.

Concluindo

A produção literária de Augusto Abelaira, percorrendo os caminhos da ironia romântica, mostra um mundo fantasioso, onde nada se explica e tudo deve ser relativizado e onde as relações humanas podem não passar de uma representação. Cada homem é ator e espectador de sua própria história (cf. fala de Jerónimo, p. 204). Lélia Duarte, em estudos sobre a construção irônica em **As boas intenções, Bolor** e **O bosque harmonioso**, deste mesmo autor, discute essa questão, afirmando:

> Com essa ironia revela a sua convicção de que o mundo é um vácuo (in)significante, onde se realiza a fusão do trágico e do cômico, e em que qualquer riso esboçado é logo suspenso, transformando-se na universal linguagem da ironia. [...] é impossível afirmar algo definitivamente, já que o homem, o mundo e a própria linguagem não existem de forma absoluta, mas são relativizados pela necessidade de estabelecimento de uma situação de comunicação. (Duarte, op. cit., p.125)

Através da representação consolida-se o fazer literário em **Outrora Agora**. Abrem-se as cortinas do "teatro", em prol de uma maior cumplicidade com o leitor, e tem início a comunicação. O leitor não pode perder nenhum gesto das personagens tem ainda que ficar atento aos ditos e não-ditos do narrador, pois neles pode aparecer a piscadela do autor implícito. As artimanhas da construção em **Outrora Agora** exigem, portanto, bastante perspicácia do leitor. Trata-se de uma obra que quebra as barreiras dos gêneros literários e a seu respeito, pergunta-se: romance ou teatro? Sem possibilidade de certezas.

Fingimento, jogo de contrários, como em Blablalie (Almansi, op. cit., p.05). O mágico aqui se chama Augusto Abelaira. Ele, como todos os mágicos da linguagem, sabe construir sereia de papel que encanta e seduz o leitor para aprofundar-se nas águas do texto literário, cujo leito é escorregadio e movediço. Jogos enganosos levam-no (o leitor) para o fundo em busca de um terreno firme (o sentido) que pode ou não ser encontrado, pois também este é relativo. É preciso que o leitor seja um bom detetive e tenha cuidado com as muitas pistas falsas que estão pelo caminho. Enquanto ele investiga, invisivelmente, debaixo da língua do narrador, pode estar acontecendo o *tongue-in-cheek*.

Bibliografia

ABELAIRA, Augusto. *Outrora Agora*. Lisboa: Presença, 1996.

ALMANSI, Guido. L'affaire mystérieuse de l'abominable *tongue-in-cheek*. Trad. Luiz Morando. *Poétique*. Paris, Seuil, n. 36, nov. 1978, p. 413-426.

BOURGEOIS, André. L'ironie romantique. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974. Trad. Luiz Morando. In: *Cadernos do NAPq,* n. 22. Belo Horizonte: CESP/FALE/UFMG, p. 55-80, dez. 1994.

BRECHT, Bertold. *Vida de Galileu*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

CARA, Salete de Almeida. *Fernando Pessoa* um detetive leitor e muitas pistas. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DUARTE, Lélia Maria P. De boas intenções... – a construção irônica de alguns romances de Augusto Abelaira. In: *Quinto Império*. – Revista da Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa. Salvador: Centro de Estudos Portugueses, v. 1, p. 126-129, 1º Sem. 1996.

_____ . Ironia, humor e fingimento literário. In: *Cadernos do NAPq*. n.º 15. Belo Horizonte: FALE/UFMG, p. 54-78, fev. 1994.

ENCICLOPÉDIA BARSA. v. 2

FERRAZ, Maria de Lourdes, Ironia. In: *A ironia romântica*. Lisboa: IN-CM, 1987.

NIESTZSHCE, F. Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral. 1873. In: *Obras Incompletas.* Col. Os Pensadores, 2. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

REIS, Carlos. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.

SANTOS, Jussara. O triunfo da morte ou o triunfo do *tongue-in-cheek*? In: *Cadernos CESPUC de Pesquisa*. Belo Horizonte: PUC MINAS, n. 3, p. 7-16, abr. 1998.

SERELLE, Márcio. Entrevista a Augusto Abelaira. In: *SCRIPTA* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-Afro-Brasileiros da PUC MINAS. Belo Horizonte, V. 1, n. 1, p. 283-287, 2º Sem. 1997.

Notas

1. Afirmação citada na apresentação da obra

2. Todas as citações com indicação de página referem-se à obra em estudo

As cidades e as outras terras – uma análise sócio-lingüística-geográfica em Camilo Castelo Branco

Walter de Souza Lopes
Doutorando-Pesquisador

Ano passado, assistimos um filme. Era mais uma das obras de arte de Manoel de Oliveira. Em tal fita[1], vimos um grupo cinematográfico percorrendo o interior da terra lusa. Tal odisséia tinha por motivo imediato procurar as origens familiares de um dos da trupe, um ator francês. Ele e seus amigos saem da cidade, e vão para o meio rural; só que tal viagem ao princípio de si não é apenas espacial, já que tem muito de temporal. Parece-nos, a nós espectadores-cúmplices, que voltamos no tempo, que estamos de volta, por exemplo, a um século atrás.[2]

Assim sendo, lembramos que no início do século XIX, transformações ocorrem por todos os lados da Europa; que descobertas científicas, diferentes modas, um novo homem se apresenta. Para o artista, porém, que ainda não estava pronto para as sucessivas mudanças ocorridas, só há uma forma de escapar: a evasão. Em outros termos, o Romantismo.

E, realmente, tal movimento-momento vale também para as nações que começavam a se dar conta de suas especificidades, e que consideram tal instante cronológico propício para seus desígnios histórico-geográficos. Vai daí que o nacionalismo estava na ordem do dia; era o individualismo em sua forma coletiva.

E é esse indivíduo em altas quantidades que, em uma transformação social sem igual, irá acorrer, em grandes emigrações, do campo para a cidade. E, se antigamente o campo era considerado o passado, que tinha de ser deixado para trás, com o fito de se ir para as cidades, de se encontrar o progresso finalmente atingido, agora, com a visão das hostes de miseráveis urbanos, começa a surgir a nostalgia em relação à vida no campo.

Em Portugal, onde a veia rural nunca deixou de ser forte, tal sentimento nostálgico nem por isso deixaria de existir. E seus grandes escritores românticos não tardaram a trabalhar tal temática. Mais que todos, porém, Camilo.

Camilo Castelo Branco, efetivamente, talvez por seu nascimento rural e sua educação posteriormente citadina, sempre teve em si essa dualidade de temas. Um detalhe, aliás, muito bem percebido por Antonio Houaiss quando escreve : "Coloquialismo tramontano, duriense ou minhoto, isto é, das localidades provinciais em que passou a sua formação e de onde derivou, no fundamental, sua temática."[3]

E, de fato, com uma linguagem chegando às vezes ao mais erudito, indo às origens da língua, outras vezes, aproximando-se saborosamente do coloquialismo, seja urbano seja provincial, Camilo, sempre escrevendo sobre o indivíduo a-histórico, nunca alçando, aparentemente, vôos mais abrangentes, acabou por alcançar o supra-sumo da pessoa humana.- Como exemplos dessa dualidade campo/cidade, trabalharemos então com seus Coração, cabeça e estômago, de 1862; Amor de salvação, de 1864; A queda dum anjo, de 1866.

Pelos anos mencionados acima, temos a época que nos é dado estudar. Época, portanto ,de transição , em que o ruralismo ainda era força importante, mas já não tanto como em anos anteriores. Afinal, já foram abolidos os direitos senhoriais, confiscados de vez os bens da Igreja e extintas as ordens religiosas. Além do campo ser tomado por novos tipos de proprietários ,os burgueses rurais.[4] - Mas esses são principalmente os "brasileiros", sobre quem Camilo também muito escreveu, mas sua preferência de temas era mesmo pelos fidalgos que ,na juventude se divertem e desandam , e depois, na maturidade, se casam e se recolhem tranqüilos às suas terras.

Em Coração, cabeça e estômago , por exemplo, Silvestre da Silva , o protagonista, relata suas aventuras envolvendo seus casos amorosos, que nunca acabaram bem (o coração) ; seus planos de casamentos por conveniência e tentativas de vida intelectual e política, onde também não logrou sucesso(a cabeça) ; e seu melhor momento, quando vê sua situação política em alta e quando casa com a filha de um outro senhor de terras , pertencendo agora a uma nova família em que se integra como a peça que faltava (o estômago) .

As duas primeiras partes da novela transcorrem na cidade, com um pequeno intervalo no campo, durante o relacionamento de Silvestre, o narrador, com uma jovem e sofrida prostituta[5]. A última parte envolve o retorno do protagonista ao meio rural, onde tem uma propriedade. Na convivência com outros fazendeiros, conhece Tomásia, a filha de um deles. Uma boa campônia, em tudo e por todos os detalhes de sua vida, o protótipo da vida e do não-artificial.

A história é contada no melhor estilo camiliano, ou seja, em tom de memórias , com um apêndice final do editor.[6] – Já no início, vemos o amor citadino, na figura de um comerciante que, por amor, e por estar na frente da amada, sofre fracasso econômico, mas não mostra sua face menos nobre: "Aristocratizara-o o amor: envergonhava-se ele de tais alicantinas, debaixo do olhar distraído da mulher amada.[7]"

A mesma amada que também o era de Silvestre, e também do padrinho-tutor, e que acabou por se casar com o último, o mais bem arranjado financeiramente falando. No que não se enganou , pois em pouco tempo ele faleceu, deixando para a "infeliz " viúva artigos de ourivesaria e títulos bancários.

O antigo comerciante ganha um prêmio na loteria espanhola, e logo se torna amado pela viúva. A ambição por ouro vindo da moça , a concupiscência do velho, o dinheiro nas mãos do algibebe, são bem o início de um desfilar de fatos e pessoas que continuariam tal itinerário até a saída de Silvestre da cidade.

Na urbe, também não poderia faltar a francesa, modista, no caso. É amada de um amigo, para quem Silvestre escreve cartas e mais cartas de amor, à francesa, à Victor Hugo: "Não me pareceu custoso fingir a língua de Vítor Hugo , sendo a semelhança julgada pela modista. Parece-me que Vitor Hugo não entenderia as minhas cartas escritas no seu idioma ; quero , porém, acreditar que a francesa não acharia mais poesia nem mais correção raciniana no poeta das Orientais."[8]

O amigo e ele foram se encontrar com a modista e uma amiga sua, e utilizaram o mais que puderam a linguagem do espírito. O resultado não foi mal, notando Silvestre junto a sua francesa a estultice de seu país dele, impressionável em excesso com todo o aparato Europa adentro: "País de tolos , este o nosso, tolos esquisitos que, até no amor, adoram o galicismo, ainda mesmo que, na boa linguagem francesa, ele já tenha caído em desuso por antiquado e de mau quilate."[9]

Falando sobre velhos ricos em Lisboa, vem a constatação de que os mesmos, conforme a classe social que ostentem, não se julgam velhos, muito pelo contrário: "Em Lisboa, só se sabe que Fulano ou Sicrano era velho, quando morre, se a lista de ‘mortalidade’ nos diz em que cemitério foi enterrado e os anos que tinha. Em Lisboa não há velho nenhum vivo."[10]

Assim é nas cidades, onde o ritmo de vida frenético, a vida social intensa, o desejo de se perpetuar, numa progressão infinita, faz com que tanto os homens quanto as mulheres adiem o seu momento de assumirem a maior idade que possuem às calendas.- E o que vale para a idade, não deixa de valer para os ideais românticos, que acabam por serem deixados irremediavelmente para trás.

Silvestre, por exemplo, após muitas desilusões, resolve se assumir como citadino que é, e começa por deixar , após horas no barbeiro predileto, os cabelos desmanchados. Também passa a tomar beberagens[11], a fumar charutos, a passar essências raras nos olhos, para dar aparência de olheiras. O citadino tinha de seguir os padrões de sua época. E o padrão da época era o pseudo- doentio. Silvestre não tinha muito como fugir a tal fato.

É nessa fase de sexo e perversão que ele conhece Marcolina, mulher que o mundo despreza, que foi prostituída pela própria mãe. Ex-amante de barão, quando está prestes a se suicidar, Silvestre a salva. E faz ainda mais, levando-a para a província, onde outra moral a esperava.

Lá, apesar da tísica que a matava aos poucos, e dos vizinhos que se escandalizavam com a concubinagem de Silvestre, a jovem citadina aprendia a amar os rochedos e as sombras das matas. As faces até lhe ficavam tintas e a tosse às vezes cessava: o campo trazia saúde em seu bojo.

Intrinsecamente rural, ela porém chegara muito tarde ao seu "habitat " natural. Pouco depois, no outono, sua saúde desabou de vez, e Silvestre sofreu a perda da mulher que, com orgulho e saudade, ele assumiu que a amara.

Sozinho, e após altercações com o regedor municipal, resolve voltar à civilização, para mostrar seus talentos em matéria de governação pública; na cidade grande, porém, tem novas decepções, principalmente com um processo que um milionário janota lhe move por conta de uma denúncia de sedução feita por Silvestre. Ainda que com razão, pois toda a sociedade portuelense conhece a esposa e a donzela seduzidas, Silvestre é quem é processado e quase preso por conta de suas ações denunciatórias.

Decepcionado, Silvestre sai de vez da cidade. No campo, até suas palavras vão se transformando, adquirindo substância , deixando de ser apenas elegantes:"Antes sair com as mãos feridas do arroteamento de carrascais e silvados que ver abafados os renevos entre o mato. Notem já que a minha linguagem vai adquirindo um corpo e cor e uma certa consistência que não tinha."[12]

Por fim, já tendo conhecido Tomásia, ouve-lhe frases que nunca ouvira na metrópole. Por exemplo, sobre o costume citadino de negar a idade, Tomásia a um comentário de Silvestre chamando-a de "menina ", ela do

alto de seus 26 anos de pronto respondeu, meio injuriada: "Menina! Eu sou mulher, não sou menina! "[13]. Sobre o amor, o narrador-protagonista explica que inventou-o o estragamento dos bons costumes gregos e romanos, como coisa necessária e acirrante aos paladares botos dos filhos viciosos das cidades, afinal, "nas aldeias não se diz 'ama' ; mas sim 'querem-se ' ".[14]

No fundo, Silvestre sempre fôra um campônio, tendo em si toda a moral vigente do local. Chegando da cidade, com dificuldade, assumiu o que era. E quando encontrou a mulher típica do lugar, com todos os tiques próprios do mesmo, nada mais teria a fazer a não ser casar com ela, e serem felizes. Da melhor maneira campesina possível.

E é assim a relação cidade e campo, na obra camiliana. - Desde Virgílio, denunciando o êxodo dos camponeses em direção à Roma, o problema perpassa as comunidades envolvidas. A necessidade de trabalho, as maiores comodidades, o lazer citadino, em comparação com a calmaria, as relações conflituosas com os senhores rurais, sempre falou muito fortes. Colbert, em tempos já franceses, nutria a mesma preocupação: "Que o rei favoreça através de boas instituições, por vantagens particulares, a sorte dos cultivadores que são os pais nutridores do reino, mas que se transformam em perigosos quando abandonam os campos para irem a Paris trocar suas bestas pelo martelo do operário."[15]

Em Amor de salvação , encontramos duas amadas, uma , a salvacionista, representada por uma jovem do meio rural,a outra, a perdida , personificada pela mulher da cidade. O protagonista é Afonso de Teive que ,se em toda sua vida fôra um citadino, não logra nenhuma felicidade duradoura com esse procedimento ; após a mudança sofrida pelo personagem, a felicidade surge, ainda que de uma forma um tanto estranha: com um cacho de filhos, acabado fisicamente, com a esposa de excessivo peso e rudes modos .

A história começa mostrando o tédio do narrador urbano, durante as festas natalinas. Vai para o campo, e pernoita na casa de um gordo homem, com chinelas aldeãs. Percebendo que conhece o aparentemente desconhecido anfitrião , que fôra um antigo companheiro de juventude, um exilado das cidades, ouve-lhe : " A gente das cidades pergunta-me em que país do mundo florescem, em dezembro, bouças e montados.... Respondo que é em Portugal, no perpétuo jardim do mundo, no Minho, onde os inventores de deuses teriam ideado as suas teogonias, se não existisse a Grécia."[16]

Mostrando a sua casa, Afonso ressalva-a em seu aspecto rural-patriótico . A própria barba não escanhoada já é prenúncio de seu novo ser , puro, aristocrático. O mesmo, valendo para a decoração, a linguagem: " A decoração diz com as minhas barbas! Aqui é tudo português. Até a linguagem é portuguesa de lei: olha que estou falando vernacularmente, meu amigo. Há catorze anos que tu me convidavas urbanamente a não insultar os Lucenas e os Sousas com as minhas francesias."[17]

Em seu contraponto local, o narrador descreve como a senhora rural veste-se, ao contrário da citadina, sem elegância excessiva, que o seu semblante é doce, que é boa por natureza e sem quaisquer dissimulações[18]. Também fala do estômago, onde as diferenças cidade e meio rural são espicaçadas pelo olhar diferencial daquele que passou pelos dois mundos: "A aldeia dispensa ao espírito investigador um curso completo de ciências. A poesia do estômago, esta mais que toda poesia humanitária, não se dá nas cidades; lá come-se materialmente, aqui dá-se ao espírito a presidência em todas as matérias assimiláveis."[19]

Mas é nas materialistas cidades que percebemos como elas parecem elas mesmas, feitas de criaturas vivas e de coisas inanimadas, uma própria figura humana, com todos os movimentos e leis da vida. O fracasso surge, mas é logo esquecido. Nas cidades, ao contrário das pequenas províncias, a miséria, a ruína, a desgraça, são logo esquecidas, pela própria atividade elétrica, contínua , do ser cidade. Os indivíduos ali não existem, são apenas células solitárias (e livres) de um enorme organismo chamado coletividade urbana.[20]

Para contrabalançar os exilados da cidade, temos também o exílio de alguém do campo. No caso presente, Calisto Eloy de Silos e Benevides de Barbuda, morgado da Agra de Freimas, senhor poderoso na aldeia de Caçarelhos, termo de Miranda, contrário até então às cidades modernas e seus totens, agora um defensor das mesmas e dos seus ideais renovadores.

Em A queda dum anjo , que principia com o protagonista já na casa dos cinqüenta anos, acompanhamos as suas lembranças, chegando até os bancos escolares, onde ele então estuda num colégio de padres, aprendendo latim corretamente, quando seu apegar aos valores vetustos seria o mais natural dos caminhos, e dos quais não haveria quaisquer desvios.[21]

Às instâncias da mãe viúva, renuncia à carreira das Letras,entregando-se porém vorazmente à leitura das obras dos cronistas e historiadores antigos, os que entendiam o verdadeiro valor da língua pátria, sem esquecer de casar com uma prima, boa de casa ruim de juízo outro.

Por partido político, escolhera facilmente o de ânimo mais conservador; era em si,em suma, como se daria a conhecer, um Quixote e um Sancho Pança. O primeiro representando a província, a aristocracia pura, enfraquecida ao contato com a cada vez mais forte burguesia, Sacho Pança por natureza, a felicidade terrena. Quixote como sinônimo de anjo. Anjo caído, no sentido de Sancho Pança.

Após ter aceitado presidir o município, tem altercações com a câmara e renuncia. Tempos depois, é escolhido como representante às Cortes. Em Lisboa, as desavenças entre o campônio letrado e a cidade real se chocam. Lugares antigos que seriam a quintessência de qualquer arqueólogo competente não se mostram como tal; águas "antigas e medicinais" quase o matam. E as mulheres que deveriam ter o rosto mimoso e natural, só se as viam sardentas e crespas de pele.[22] A mesma crítica é colocada em relação ao grande teatro São Carlos: "Não vades pedir ao lavrador quebrado de trabalho os ratinhados cobres das suas economias, para regalos da capital, enquanto ele se priva do aprezigo de uma sardinha, porque não tem uma pogéia com que comprá-la."[23]

E assim vai até conhecer Ifigênia, viúva de um afastado parente, morto no Brasil. A partir de quando vão morar juntos, em uma casa decorada requintadamente com móveis franceses, ocorrem mais e mais transformações. Renega a esposa ; se torna politicamente um liberal ; em suma: " A minha vinda para Lisboa foi o ressurgimento da vida, sepultada antes de haver consciência de si. Achei-me entre homens, aquecidos à luz deste século."[24]

Ainda com um recado de Camilo ressoando em nossos ouvidos[25], voltamos a este século, sentimos na procura do telemaquiano personagem pelas suas origens a nossa própria busca pelas nossas.[26] E se ele, ao tentar, em francês, conversar com sua velha tia monoglota, acaba conseguindo se comunicar, com ambos chorando ao recordar a fuga do pai do rapaz, anos atrás, também nós conseguiremos dialogar com nosso passado rural e nosso irremediavelmente futuro citadino.[27]

Notas

1. OLIVEIRA, Manoel de. *Viagem ao princípio do mundo*. Port/Fra, 1996. Com Marcello Mastroianni, Jean-Yves Gautier, Leonor Silveira.

2. Essa contraposição cidade/campo é típica nos escritos portugueses (e até quando apenas se baseiam neles, como por exemplo Antonio Tabucchi, e o filme baseado em seu livro: *Réquiem*, dirigido por Alain Tanner). Pensamos principalmente no rural *Terras do demo*, de Aquilino Ribeiro; no citadino "O sentimento dum ocidental", de Cesário Verde.

3. HOUAISS, Antonio. Camilo Castelo Branco. In: BRANCO, Camilo Castelo. *Amor de perdição*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1969, p. 21

4. SARAIVA, Antonio José & LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 12.ed.Porto: Porto Ed., 1982, p. 719

5. Que, ao contrário das personagens femininas tolstoianas ou dostoievskianas, quase se salva, não pelo sofrimento, mas por entrar em contato com o meio rural.

6. José Edil de Lima Alves (*A paródia na construção da novela-folhetim camiliana*. Rio de Janeiro: UFRJ, Fac. de Letras, 1980, p. 46) chega a afirmar que em quase todas as obras de Camilo, ele tem esse proceder. O mais das vezes, para tecer considerações sobre o fazer literário, seu e/ ou de outros, patrícios ou estrangeiros. (Como, por exemplo, sobre a escola romântica – cf. *Alves*, J.E.de L., op. cit., p. 48)

7. BRANCO, Camilo Castelo. *Coração, cabeça e estômago*. Sintra: Europa-América, s.d., p. 21

8. Ibidem, p. 36

9. Ibid., p. 38

10. Ibid., p. 39

11. Entre muitas notas de pé de página o autor faz uma ressalva a respeito da palavra 'bêbado ' . "Bêbado "é o homem que se embebeda na taverna. Ao bebedor que se embriaga nos cafés e nas salas, a não se lhe dar nome de 'espirituoso', também não deve chamar-se 'bêbado ' (Branco, C. C., op. cit., p. 73)

12. Ibid., p. 141

13. Ibid., p. 151

14. Ibid., p. 160

15. COLBERT Apud MENDRAS, Henri. *Sociedades camponesas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 164

16. BRANCO, Camilo Castelo. *Amor de salvação*. São Paulo: Saraiva, s.d., p. 1

17. Ibidem, p. 16

18. E isso, sem nunca esquecer que, se quando órfã Teodora era toda inocência rural, após casar-se com Eleutério Romão, esse Bovary luso, logo transformou-se em uma poderosa citadina Palmira. Com tudo que isso queira dizer, como por exemplo na linguagem por ela utilizada, em uma carta para seu amante Afonso, que faz com que o mesmo interrompa a leitura da carta para tecer consideraçõs a respeito de autorias masculinas ou femininas, número exato de escritores em uma só escritora, motivos intrínsecos, além do que aparentemente parecia ser. (BRANCO, C.C., op. cit., p. 73)

19. Ibidem, p. 18

20. LINS, Álvaro. *História literária de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1965, p. 42

21. Ou aí estaria já a causa das mudanças posteriores, posto que o seu verdadeiro "eu" estaria aí já sendo impedido de se mostrar como realmente era (Algo parecido aconteceu com o eciano Padre Amaro). – Fato que o velho Machado já percebera quando escreveu que o menino era o pai do homem.

22. Novidades que a Jacinto (do eciano *As cidades e as serras*) por certo não desgostaria.

23. BRANCO, Camilo Castelo. *A queda dum anjo*. Rio de Janeiro: Livr. Cultural, s.d., p. 33

24. *Ibidem, p. 131*

25. "Calisto Elói, barão, com prima nova, dois filhos, deixa de ser um dos últimos a lutarem contra o sistema, para ser mais um homem comum, um anjo caído. Deixá-lo ser feliz: deixá-lo, Calisto Elói, aquele santo homem lá das serras, o anjo do fragmento paradisíaco de Portugal velho, caiu." (BRANCO, C.C., op. cit., p. 188)

26. A respeito, seria interessante ver o belo filme produzido pelo português Paulo Branco e dirigido pelo chileno Raoul Ruiz, *O tempo redescoberto*, adaptação que encantaria o próprio Proust. Principalmente, a parte que mostra os personagens, pós primeira guerra, em particular, a decadência de Charlus.

27. *No caso português, lembramos imediatamente do* Céu de Lisboa*, de Wim Wenders (quando conhecemos o celestial Madredeus), e de* Páginas da revolução/ Sostiene Pereira*/, de Roberto Faenza (quando reverenciamos a voz magnífica de Dulce Pontes).*

As imagens da cidade na poesia de cesário verde

Cátia Monteiro Wankler

Uma cidade é, antes de tudo – diz-nos Kevin Linch[1] - um ambiente físico, uma "unidade funcional", uma construção, no sentido arquitetônico do termo, composta de alguns elementos fixos, como as edificações, e outros móveis, como os homens, por exemplo.

Desde os antigos gregos e sua idéia de *pólis* que a cidade é o grande foco da vida intelectual e política, dos grandes debates, dos quais se originam movimentos culturais e sociais. É nas cidades que primeiro circulam novas informações, notícias inéditas e as novas tendências estéticas e filosóficas. Isto porque a cidade é o ambiente em que se encontram diferentes pessoas (e grupos), oriundas de diferentes lugares, portadoras de idéias e visões de mundo também diferentes.

Embora "a cidade" possa ser tratada, a princípio, genericamente, cada cidade tem suas particularidades, assim como cada época concebe a sua noção de cidade. A propósito disto, Linch[2] afirma que a cidade possui uma "imagem pública" que se forma a partir da sobreposição das imagens criadas por vários indivíduos, sendo que cada um tem uma imagem própria e única da cidade. Para Malcolm Bradbury, a grande cidade exerce sobre o homem um "poder de atração e repulsão"[3] que tem servido freqüentemente de tema para a literatura, cujo olhar vai desconstruir o espaço urbano para concebê-lo de uma maneira própria e particularizada, ordenando-o, limitando-o ou expandindo-o, para então reconstruí-lo como imagem através da linguagem.

É este o nosso assunto: as imagens da cidade a partir da poesia de Cesário Verde, passando por uma visão mais geral para então chegar a Portugal e a Lisboa, cidade observada nos poemas de Cesário.

O século XIX, historicamente, é portador de grandes mudanças, no campo intelectual, social e tecnológico. A dissolução das relações de produção ainda baseadas num modelo feudal e a Revolução Industrial de 1850 deslocam cada vez mais gente do ambiente rural para os espaços urbanos. A cidade é então o lugar primordialmente ocupado pela burguesia, que passa a ser responsável por praticamente toda sua atividade econômica, investindo, inclusive, em arte. Daí, estabelece-se uma ligação "logística" entre literatura e cidade, onde se concentravam bibliotecas, livrarias, editoras, revistas, museus etc.[4] É exigência para a arte permanecer na cidade.

A literatura surgida a partir de meados do século XIX é tipicamente citadina. Isso já começa a ser percebido com o romance romântico, que, por se deter no modelo de vida burguês, tende a se concentrar mais nos espaços urbanos, mas sem perder de vista a concepção de que o campo é o lugar ideal, que concentra uma forma idílica de pureza original. Talvez pelos mesmos motivos que fizeram com que os românticos "guardassem" o desejo do campo, os realistas do fim do século XIX se afastaram cada vez mais dele, concentrando sua atenção primordialmente na vida da cidade.

É Baudelaire, no entanto, quem funda uma poesia voltada para a cidade e oriunda dela, escrevendo sobre a Paris do Segundo Império[5], uma cidade grandiosa, planejada, urbanizada, centro da produção intelectual e cultural e pólo irradiador de idéias na época. A face da Paris que revela é caótica e opressora, apresenta claramente aquele caráter dicotômico que aponta para a atração e a repulsa. O olhar da poesia volta-se para o submundo, para a miséria humana: a mulher é a prostituta, as imagens são carregadas em cores fortes, sombras e detalhes, produzindo estranhamento, choque, horror e, ao mesmo tempo, fascínio. A cidade baudelairiana é também a da solidão, ou, como coloca Hyde[6], baseia-se na "descoberta de que as multidões significam solidão".

Ainda segundo Hyde, é essa imagem de cidade produzida por Baudelaire que vai, de certa forma, influenciar toda a poesia produzida depois dele, sem que, contudo, nenhum consiga igualar-se-lhe neste sentido. O mais importante aqui é que poetas, ou talvez fosse melhor dizer que escritores das mais diferentes procedências escreveram sobre cidades e que, de fato, Baudelaire teve um papel primordial neste sentido.

Se Baudelaire escreveu sobre a grandiosa Paris, Cesário Verde escreveu sobre a provinciana Lisboa da segunda metade do século XIX. Esse foi o momento de agravamento da crise portuguesa iniciada já nos fins do século XVI devido ao processo de decadência econômica do país, que não acompanhou a evolução dos meios de produção e comércio do resto da Europa.

A época de Cesário Verde também é marcada pelo forte abatimento moral do povo português diante desta situação econômica e do enfraquecimento progressivo de sua nobreza e, portanto, de seu governo. O país estava à mercê dos ingleses há quase meio século, desde a fuga de D. João VI e da Família Real para o

Brasil em 1806/1807.

A pequena burguesia rural entrava em falência e emigrava para as colônias, sobretudo para o Brasil, e aquela população da cidade cuja sobrevivência provinha do trabalho industrial estava cada vez mais miserável, pois a mecanização da produção, crescente na maior parte da Europa, em Portugal só conhecia arremedos. Este quadro persistiu e se agravou com a consolidação do liberalismo no país, embora as instituições parlamentares estivessem funcionando de modo operacional e a comunicação com o exterior fosse cada vez mais intensa.

Nesse ambiente, a chamada "Geração de 70", na qual, apenas cronologicamente, Cesário Verde se inclui, promovia alguma "agitação cultural", mas sempre, e ainda, "bebendo nas fontes" dos ingleses, alemães e, sobretudo, dos franceses. Politicamente, contudo, sua atividade era bem mais intensa e autônoma, chegando mesmo a haver debates públicos pela imprensa e proibições de suas atividades, como foi o caso das Conferências Democráticas do Casino, que pretendiam discutir a sociedade, a política e, principalmente, novos rumos da literatura nacional.

Embora Cesário Verde tenha permanecido meio que à margem desses processos, não ficou alheio à atmosfera ao seu redor, produzindo uma poesia cujo percurso se iniciou com um lirismo ingênuo e adolescente e evoluiu, rapidamente, mudando de tom e tratando de questões cada vez mais vinculadas à realidade de seu tempo e de seu país. Durante os 31 anos de sua vida, Cesário nasceu e viveu em Lisboa. Tendo levado uma vida simples de pequeno comerciante, o poeta viu, ouviu e sentiu bem de perto o dia-a-dia da capital, o que acabou se refletindo em sua poesia.

O livro de Cesário Verde, coletânea de poemas organizada pelo melhor amigo do autor, Silva Pinto, e publicada postumamente, divide-se em três séries de poemas: "Crise romanesca"(CR), "Naturais"(N) e "Poemas dispersos"(PD). De cada um deles, destacamos alguns textos marcados por imagens de cidade.

Começamos com *Deslumbramentos* (CR) e *Esplêndida* (PD) que, próximos ambos de *A uma passante,* de Baudelaire*,* apresentam uma mulher tipicamente urbana, uma transeunte (a *milady)*: bela, solene, de olhar ardente, misturando o angelical e o demoníaco. Ela é cosmopolita, fria, altiva, diplomática e fascinante, uma "flor do luxo", cercada de conforto. É uma mulher dotada de um certo nível de intangibilidade, na medida em que possui um estatuto de superioridade em relação ao sujeito poético, chegando a despertar desejos e sentimento de vingança dos "povos humilhados", incluindo-se aí o eu do poema, por tudo aquilo que aquela figura representa

Humilhações (CR) aborda a questão das desigualdades sociais, contrapondo dois ambientes tipicamente urbanos: o interior de um teatro e a movimentação na parte de fora em dia de apresentação. O primeiro manifesta a frivolidade das pessoas envolvidas pela sofisticação dos salões e camarotes do teatro; o segundo descreve uma cena de miséria, em que uma espécie de guarda municipal espanca o povo pobre que ronda o local enquanto uma velhinha imunda e maltrapilha pede cigarros.

Como *Humilhações*, *Contrariedades* (N) destaca a miséria urbana através da figura de uma engomadeira tísica, contemplada pelo eu do poema num momento de irritabilidade em que ataca o mundo moderno, o cientificismo e a impessoalidade da própria arte, sujeitada a fatores econômicos. A engomadeira aparece, ao mesmo tempo, como um indicativo da fraqueza da sociedade apodrecida e como foco de resistência a essa mesma sociedade, na medida em que, apesar de tudo, "insiste" em manter-se viva.

Em *Num bairro moderno* (N), numa situação cotidiana, de alguém que caminha em direção ao seu emprego, o eu do poema observa as desigualdades sociais, através da contemplação das "casas apalaçadas", que "ferem as vistas", e uma espécie de feira-livre, onde vê uma feia e maltratada vendedora de hortaliças. Ele começa a compor aos poucos uma figura humana a partir dos produtos vendidos pela moça e a imagem que resulta disto acaba assumindo uma aparência mais vívida, exuberante e humana que a da própria criatura que as vendia, anulada que está pela situação de miséria.

Noite fechada (N), num tom carregado de lirismo, descreve o passeio romântico de um casal sob a luz do luar e do "gás amarelado" pelas ruas da cidade. Tudo transcorre calma e enlevadamente até que o homem é tomado pelo ímpeto de violentar a moça, num processo quase inexplicável de bestialização, impulsionada pelo próprio ambiente, pela atmosfera "viciada" que respira.

Dedicado a Guerra Junqueiro, *O sentimento dum ocidental* (N) é considerado o grande poema de Cesário Verde. Ele é dividido em quatro partes que trazem Lisboa do entardecer à madrugada, começando por "Ave Marias", cujo título remete às seis horas da tarde, horário em que as igrejas tocam seus sinos e entoam orações; é quando anoitece, as pessoas vão parando de trabalhar e ocupam as ruas para retornar à casa; o caráter contemplativo aponta para um ambiente soturno e morno do Tejo ao anoitecer. A referência ao rio define a cidade da qual trata o poema.

A Segunda parte, "Noite fechada" marca o "lusco-fusco", o começo da noite, horário do "footing", em que as luzes da cidade se acendem, despertando o sujeito para as misérias e peculiaridades do horário, que

imprime um caráter de tristeza a todas as coisas. Na parte seguinte, "Ao gás", a cidade já começa a adormecer e as únicas luzes que permanecem acesas são as do "gás", das ruas. Debaixo desta luz começa a despertar e a emergir o lado baixo da cidade: são as "impuras" que vão saindo na medida em que as "burguesinhas do Catolicismo" se recolhem ao lar. Este talvez seja, no poema, o segmento mais carregado de elementos caracterizadores da grande cidade: hospitais, lojas, padarias, confecções, moda, vitrines, cetins e tecidos estrangeiros, pó de arroz. Através destes elementos são trazidos aos poucos, e mais uma vez, os índices da miséria social e individual, sobretudo nas imagens do "cauteleiro rouco" que "regouga", apontando mais uma vez a bestialização do ser humano, e do velho professor de latim pedindo esmolas numa esquina.

Em "Horas mortas", a cidade vai ficando mais vazia de vida conforme a madrugada se aproxima, pois nas ruas só permanecem os infelizes, miseráveis, catadores de lixo, ou seja, aquelas que seriam uma espécie de "anti-vida". A cidade vai se tornando disforme e cada vez mais opressiva e amarga.

Em petiz (N) e *Nós* (N) dividem-se ambos em três partes, seguindo o mesmo percurso, de confrontação entre campo e cidade. O primeiro poema começa com uma cena no campo, aflorando depois elementos da vida urbana, que apontam para o mesmo sentido de pobreza e perda da dignidade do elemento humano, culminando com um tom agressivo, ácido, na última parte. No segundo poema, o contraponto está entre a cidade finissecular assolada pela "Febre" e pelo "Cólera", índices, mais uma vez da miséria e da falta de condições mínimas de vida, e o campo, para onde se desloca grande parte da população buscando fugir das enfermidades. O período no campo, de que se ocupa a segunda e maior parte do poema, mostra um tempo de paz e gozo. A terceira parte marca a volta à capital e a "febre", a tuberculose, atacando aqueles que tentaram fugir e imprimindo no sujeito uma sensação de impotência e mesquinhez diante da crueldade daquele mundo.

O que fica marcado, porém, é que o olhar da poesia de Cesário Verde sobre a cidade é o de um observador atento e que a todo o momento revela-se mais próximo dos oprimidos do que dos opressores, pois é nesses termos que a questão se coloca: esta dicotomia fica muito clara, na medida em que contrapõe a feiúra e a beleza associadas à miséria e ao luxo, em que os que "vivem" são aqueles que estão do lado da "frivolidade burguesa", do lado do teatro e não da pedinte, da vendedora de hortaliças ou da engomadeira tísica.

Se o sujeito desses poemas não é o mendigo, não é também o burguês abastado que freqüenta os salões ou percorre as ruas em carruagens; se ele vai ao teatro, sua roupa é surrada e o que fica desse contato é a realidade nua e crua das ruas em cenas de *Humilhações*. Ao falar da cidade, o espaço físico em si tem pouca importância, a não ser para explicitar os problemas sociais a ele associados. O único destes poemas que se detém na questão física é *O sentimento dum ocidental,* que, no entanto, é marcado por um componente de crítica social muito forte também. Isto nos revela que a observação da cidade pelo sujeito não se dá no âmbito da mera contemplação, imbricando-se pelos caminhos da crítica e, até mesmo, de um certo "panfletarismo".

Algumas questões sobre a cidade são recorrentes nos poemas de Cesário, como as ruas à noite, a iluminação pública a gás, pedintes, prostitutas, vitrines, artífices de rua - como sapateiros e ferreiros - e, sobretudo, as cenas de vida burguesa. Estas últimas recebem um tratamento "ácido", que imputa à burguesia, de um jeito ou de outro, a responsabilidade pela miséria, pela dor, pela perda da dignidade humana, pela coisificação ou bestialização do homem devido às condições precárias de vida. De qualquer modo, as imagens presentes nos poemas de Cesário são aquelas que compõem um universo de angústia e se enfeixam na imagem que encerra "Horas mortas", quarta e última parte de *O sentimento de um ocidental*:

> Enorme, nesta massa irregular
> De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,
> A dor humana busca os amplos horizontes,
> E tem marés de fel como um sinistro mar! (p. 103)

A cidade é grande, dura, opressiva demais; ela aprisiona o ser, condenando-o a uma espécie de morte em vida.

Se pensarmos em termos da cidade que serve de objeto aos poemas de Cesário, voltaremos ao já citado provincianismo da Lisboa de seu tempo. Os textos deste poeta demonstram preocupações e angústias muito próximas às dos textos de Baudelaire, cujo objeto era a "capital do mundo ocidental"[7]. Isto quer dizer, basicamente, que a visão da cidade vai depender sempre de um olhar, como postula Kevin Linch, e que este olhar está sempre subordinado a algumas condições gerais pertinentes a cada ambiente, a cada sociedade, a cada período de tempo.

Se para a poesia de Cesário a Lisboa da segunda metade do século XIX parece tão grande, cruel e opressora quanto a Paris do mesmo período, é porque pretende-se engajada com a realidade imediata que o olhar que a compõe detém. Um olhar que parte de um campo intermediário, como já aludimos anteriormente, que se revolta pelos que estão pior e contra os que estão em melhores condições que seu

sujeito.

Referências Bibliográficas

BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James. **Modernismo:** guia geral (1890 - 1930). Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

COLÓQUIO LETRAS. Homenagem a Cesário Verde, Lisboa, 93, 152 p., set./1986.

LINCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Tradução de Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: Edições 70, s.d.

VERDE, Cesário. **O livro de Cesário Verde** (seguido de algumas poesias dispersas). Edição revista por Cabral do Nascimento. 10. ed. Lisboa: Editorial Minerva, s.d.

Notas

1. **A imagem da cidade**. Tradução de Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: Edições 70, s.d.p.23

2. I*bidem*. p.57

3. As cidades do modernismo. In: BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James. **Modernismo:** guia geral (1890-1930). Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.77

4. BRADBURY, M. *Op. cit*. p. 76

5. HYDE, G. M. A poesia da cidade. *Ibidem*. p. 277

6. *Op.cit*. p. 275

7. Usamos esta expressão no sentido de que Paris era a cidade culturalmente mais importante do período aqui tratado.

As três partes do *Corpus* Lírico de Camões

Leodegário A. de Azevedo Filho
(UERJ/UFRJ)

A delimitação do *corpus* lírico de Camões, dentro do vasto universo textual que lhe tem sido atribuído, com ou sem razão, ao longo de 400 anos, levou o professor Emmanuel Pereira Filho a propor, em caráter ainda preliminar e pioneiro, a teoria do cânone mínimo, como base para qualquer investigação posterior de crítica autoral ou de crítica textual. Para isso, estabeleceu a exigência do tríplice testemunho quinhentista incontroverso, amplamente apresentado e discutido por nós no primeiro volume da nossa edição da *Lírica de Camões* (História, Metodologia, *Corpus*), publicado pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda, de Lisboa, em 1985. Ainda aí, procuramos justificar a alteração desse critério, adotando em nossa edição a exigência preliminar, para a inclusão de qualquer texto lírico no *corpus minimum* de atribuição camoniana, não mais de três testemunhos quinhentistas incontestados, mas apenas de dois. Na verdade, o duplo testemunho quinhentista, desde que incontroverso, é mais suficiente para a constituição de um *corpus minimum* ou irredutível, que servisse de base a discussões posteriores não só de crítica autoral, mas também de crítica textual. Até porque, em ecdótica, nem sempre se impõe o princípio jurídico de que *testis unus, testis nullus,* muitas e muitas vezes sendo perfeitamente válido o testemunho único, desde que incontroverso. Assim, diante do lamentável e precário estado em que os textos líricos de Camões foram herdados, já nos pareceu ser rigor plenamente aceitável a exigência de dois testemunhos quinhentistas incontroversos, um confirmando o outro. E chegamos, como sabem os que leram os cinco volumes já publicados da nossa edição da *Lírica de Camões* (apenas o *corpus minimum*), com textos estabelecidos à luz da tradição manuscrita, mas em confronto crítico com a dupla ramificação da tradição impressa, a que vem de RH – RI e a que vem de FS, e chegamos – repetimos – à conclusão de que apenas 133 textos poderiam, diante dos dados de que dispõe a crítica até o presente momento, integrar o cânone mínimo de incontroversa atribuição camoniana.

Como se trata de uma metodologia inteiramente nova, com uma proposta de trabalho que parte dos manuscritos apógrafos da época, pois lá é que se encontram as perdidas raízes da Lírica de Camões, para confrontar as suas lições com as leituras da dupla tradição impressa "aperfeiçoada" ou deformada pelo tempo, houve naturais resistências ou mesmo imcompreensões duvidosas, que só o tempo e o progresso da nossa investigação irão, aos poucos, desfazendo. Claro está que há, em numerosos manuscritos do século XVII em diante, textos atribuídos a Camões com testemunho simplesmente nulo, por serem apenas cópias da tradição impressa. Como é evidente, tais manuscritos não foram trazidos à colação, a eles aplicando-se o princípio da *eliminatio codicum descriptorum.* Quanto à alegação de que é possível encontrar-se, numa cópia manuscrita do século XVII ou de séculos posteriores a este, um texto transcrito, provavelmente, de um autógrafo camoniano (ou cópia direta de um autógrafo) ou mesmo apógrafo copiado de outro apógrafo, ou até um idiógrafo, com maior valor que um testemunho do século XVI, este último resultante de várias cópias anteriores, e isso como simples hipótese formulada para questionar o rigor do conceito do termo *quinhentismo* do testemunho, é claro que ela não resiste ao menor exame crítico. Antes de mais nada, tal hipótese ou tais hipóteses teriam que ser confirmadas, com a indispensável apresentação dos textos em tais condições. E isso, apesar da autoridade de doutas afirmações, nunca se fez. Na verdade – e nem todos conseguiram ainda perceber isso! – o *quinhentismo* do testemunho é assegurado por documento do século XVI ou *documento descendente de outro que se possa considerar como tal*. Sirva de exemplo o "Índice" do perdido Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro, sendo o Cancioneiro de 1577 e o seu *Índice* dos fins do século XVII, como hoje se sabe. Que temos então? Simplesmente temos um testemunho quinhentista que se revela num documento tardio, *mas descendente comprovado de um códice do século XVI,* assegurando- se assim o *quinhentismo do testemunho,* pouco importando que isso tenha sido revelado no século XVII.

Ainda como pretensa restrição metodológica, passou-se também a questionar a autonomia ou a independência de alguns testemunhos quinhentistas por nós trazidos à colação, crítica que se desfaz com extrema facilidade, em face das teorias das lições disjuntivas ou separativas. Como é óbvio, mesmo que descendam de um só e mesmo antígrafo, dois ou três testemunhos, apresentando lições separativas, são perfeitamente autônomos ou independentes. Põem-se por terra, assim, e por inconsistência, as restrições mais freqüentes que fazem ao nosso método de investigação, sempre com muita segurança afirmativa e nenhuma prova científica.

Mas houve ainda quem confundisse – e isso já é mais grave! – *corpus miminum* com a totalidade dos textos líricos que poderiam ter sido escritos por Camões. Aliás, uma confusão de quem não se preparou, tecnicamente, para fazer críticas (que seriam bem recebidas, se procedentes) ao nosso trabalho. Também não conseguem perceber que o nosso método é, sobretudo, afirmativo e não propriamente negativo. Com efeito, em relação aos textos que não atenderam às exigências do critério adotado, em momento algum foi declarado que nenhum deles possa ser de Camões. Aliás, em face de tais incompreensões é que resolvemos propor as bases para, dentro do vasto e tumultuado universo lírico atribuído ao Poeta,

apreender, além do *corpus minimum* (133 textos), o *corpus addititium* (em princípio com 113 textos)e o *corpus possibile* (em princípio com 10 textos), num total ainda provisório de 256 textos. Com isso, sempre em função dos dados de que dispõe a crítica até o presente momento, será possível oferecer uma abrangência probabilística, é certo, mas totalizadora, do almejado *corpus* lírico de Camões. Um *corpus* que nada tem a ver com o conceito de *universo,* por ser constituído em função de critérios de rigor máximo. E como é do nosso gosto trabalhar em grupo, sugerimos à professora Marina Machado Rodrigues, que integra o *Programa Internacional de Estudos Camonianos da UERJ,* que, em caráter ainda provisório e a partir das indicações por nós dadas na "Introdução Geral" ao primeiro volume dos *Sonetos*, publicado em 1987, desse início logo à pesquisa, com apresentação dos seus primeiros resultados ao XXVIII Congresso Brasileiro de Língua e Literatura, realizado na UERJ, de 22 a 26 de julho de 1996. Quanto ao *corpus possibile,* segundo a sugestão que nos fez o pesquisador Álvaro de Sá, que se tem dedicado com muito empenho e muita competência ao trabalho, coube à professora Cláudia Amorim e a ele próprio dar os primeiros passos nesse sentido, também com apresentação dos resultados (iniciais e ainda provisórios) ao *XXVIII Congresso Brasileiro de Língua e Literatura,* em Mesa-Redonda de que participou ainda o professor Accacio José Pinto de Freitas, a quem coube iniciar a pesquisa em torno do *corpus alienum*. Ver Atas do citado Congresso. Rio de Janeiro, SBLL, 1997.

Aos poucos, por tanto, vai a lírica de Camões encontrando adequado tratamento ecdótico, exatamente porque o método (sem abandonar a tradição impressa, pois ela serve de confronto) propõe um movimento de retorno à tradição manuscrita, onde se encontram perdidas as raízes autênticas da poesia lírica camoniana. Em tudo isso, recorde-se que não há nenhum autógrafo de Camões, nem mesmo idiógrafo, tudo partindo dos manuscritos apógrafos, ainda não suficientemente estudados. E a tão almejada sistematização em tais investigações de autoria e de textos parece encontrar agora as suas dimensões cientificamente desejáveis e possíveis, com a divisão em três partes do *corpus* apreendido no vasto e heterogêneo *universo lírico* atribuído a Camões, ao longo de mais de quatrocentos anos.

Escolhemos o Congresso de Lusitanistas para comunicar as notícias acima apresentadas em termos de rigorosa síntese. Sobre as três partes do *corpus* há muito o que investigar e pesquisar, ano após ano, pois sempre se nos deparam novidades impressionantes no território lírico do Poeta. Seja como for, o *corpus minimum* vem sendo publicado por nós em Lisboa (Imprensa Nacional – Casa da Moeda), graças à visão de Vasco Graça Moura e A. Braz Teixeira, ainda no ano em curso devendo aparecer o volume das *Odes*, que é o segundo tomo do terceiro volume, pois o primeiro foi dedicado às *Canções.* Antes disso, foram publicados o primeiro volume, prefaciado por Antônio Houaiss, e que é uma introdução histórica e metodológica da matéria aqui considerada, nele indicando-se os textos integrantes do *corpus minimum;* e o segundo volume foi prefaciado pelo professor Sílvio Elia, em dois grossos tomos dedicados aos *Sonetos*. O próximo volume a sair, depois do terceiro em seus dois tomos, será o das *Elegias em tercetos,* até que se chegue ao último, que vai ser o das *Redondilhas*. E antes do volume das *Redondilhas* serão publicados os seguintes: o das *Oitavas* e o das *Éclogas*. A coleção será encerrada com um volume de *Glossário*, ou seja, um índice analítico do vocabulário da lírica de Camões, a partir do *corpus minimum,* para confronto com o vocabulário do *corpus addititium* e do *corpus possibile.* O *corpus alienum,* muito heterogêneo, pelo menos no presente momento, está fora de nossas cogitações.

Observação:

O volume das *Oitavas* já foi publicado em julho de 1999. Assim, restam apenas os volumes das *Éclogas*, das *Redondilhas* e do *Glossário,* que espero ter força humana para concluir.

Astrolatria e Astrologia em Portugal nos séculos XVII e XVIII

Maria Helena Diniz de Teves Costa Ureña Prieto
Professora-Catedrática Jubilada da Faculdade de Letras de Lisboa

Nos Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa existe uma obra curiosa que documenta aspectos da mentalidade portuguesa dos finais do séc. XVII e inícios do séc. XVIII, assim como a influência da cultura clássica greco-latina. Trata-se de um manuscrito inédito em seis volumes (códices alcobacenses 322 a 327), intitulado:

> *Oraculo Poetico para intelligencia dos Poetas antigos*
> *ou Diccionario Fabuloso para lição dos modernos.*

É seu autor João Barbosa de Araújo que nasceu em Alcobaça em 1675. São estas as informações do frontispício da obra e da notícia registada por Diogo Barbosa Machado na sua *Biblioteca Lusitana,* Tomo IV, 1769.

Lembremos, nas suas linhas gerais, as origens da tradição astrolátrica e astrológica que o *Dicionário Fabuloso* utiliza para nos comunicar noções sobre mitologia e sobre ficções que de uma maneira geral denomina de "fábula".

A astrolatria e a astrologia, que está em conexão com a primeira, são aspectos da interpretação da mitologia que nos legou a Antiguidade, além de outras como o evemerismo e a interpretação alegórica[1].

Uma interpretação tradicional da mitologia que Seznec[2] denomina *Tradition Physique* é aquela que consiste em divinizar os astros.

A nomenclatura dos astros com os nomes de entidades mitológicas favoreceu a crença de que estes eram divindades. Cícero, no *De Natura deorum* (II, 15), escrevera: "*Tribuenda est sideribus... divinitas*".

Na época de Cícero (séc. I a. C.) a identificação dos deuses com os astros designados pelos seus nomes já estava difundida. Deve observar-se, no entanto, que esta identificação, completa no fim da Antiguidade, se fez gradualmente. Começou em Homero com o nome de algumas constelações e no séc. V um grande número de constelações já é denominada com nomes míticos. No IV séc. a. C. surge o tratado de Eudoxo de Cnido, obra científica que, no entanto, difunde a astrolatria com o seu vocabulário mitológico. No séc. III a. C., o poema de Arato segue na mesma esteira. Arato de Solos, na Cilícia (315 - 240/239 a. C.), publica o poema astronómico *Phaenomena*, que é a versificação do tratado de Eudoxo acima citado. Calímaco, o grande poeta alexandrino, dedicou versos cheios de louvor a Arato (*Ep.*, 460). O poeta de Solos converteu-se em discípulo do poeta e erudito Menécrates, natural de Éfeso, pátria de Zenódoto, o célebre bibliotecário de Alexandria[3] .

Arato é citado pelo nosso mitógrafo. Este poema astronómico foi traduzido para o latim por Cícero e por César Germânico, filho de Druso e neto de Octávia (morto em 19 d. C.).

O nosso erudito do sec. XIX, José Vicente Gomes de Moura[4] indica, entre as edições antigas das traduções dos *Phaenomena* a seguinte:

> *Arati phaenomena et prognostica, interpretibus M. T. Ciceroni,*
> *Rufo Festo Avieno, Germanico Caesare,* Paris, 1559.

Cronologicamente, a Arato segue-se Eratóstenes (284 - 204) cuja obra dá o remate da evolução: cada uma das constelações recebe uma significação mitológica e os próprios signos do Zodíaco são relacionados com os mitos. O Leão é o que Héracles matou em Némea; o Touro foi o que raptou Europa, etc. Deste modo a astronomia e a mitologia passam a estar confundidas: Higino, por exemplo, é astrónomo e mitógrafo ao mesmo tempo. As *Fabulae* são atribuídas a Julius Higinus, que se não deve confundir com o liberto de Augusto, erudito bibliotecário da Biblioteca de Apolo no Palatino. "Segundo hipótese de Rose, a obra seria da época dos Antoninos".[5] A bibliografia, contudo, alimenta essa confusão.

Pierre Grimal observa acerca das *Fabulae* de Higino[6] : "Contém, classificadas por categorias, as versões mais aberrantes das lendas clássicas. A colectânea apresenta lacunas e revela sob certos aspectos a ignorância do autor, mas tem o mérito de conservar o enredo de peças perdidas dos grandes trágicos gregos, o que torna possível seguir a evolução do tema lendário, distinguindo-o dos acessórios literários." Observa também: "O texto de Higino é lacunoso, os nomes próprios estão mutilados, as contradições e até

os absurdos não faltam."

Às *Fabulae* há que acrescentar outra obra: *Astronomia poética.* Ora este autor figura na bibliografia de João Barbosa de Araújo. Não indica o mitógrafo, como é costume, de que edição se serviu. De Higino e de Arato há edições conjuntas com outros autores que se dedicaram à astronomia, alguns dos quais também são citados pelo nosso mitógrafo (Paléfato, autor grego do IV séc. a. C., e Fulgêncio, autor latino do V séc. d. C). Registamos duas edições que nos parecem mais informativas e que poderiam ter sido compulsadas por João Barbosa de Araújo: a edição de Basileia, *apud* Ioan. Hervagium, 1535, e a de Lugdunum (Lião de França), *apud* Joannem De Gabiano, 1608.

Entretanto, na época de Higino e já antes, introduziram-se na astronomia greco-latina, noções e designações de mitologia egípcia e caldaica. A partir do fim da República Romana, os astros não são apenas considerados sob o patrocínio deste ou daquele deus, mas são designados pelos próprios nomes dos deuses e identificam-se com cada uma das divindades. Nos últimos séculos do paganismo, a divindade dos astros afirma-se sem contestação, sob o influxo das crenças orientais, e a astrolatria como a astrologia dominam as mentalidades. O cristianismo combate, em princípio, a astrologia porque esta acarreta uma negação do livre arbítrio. Lactâncio (*De Div. Inst.*) e S. Agostinho (*Civ. Dei*), entre outros, fazem notar que é um crime deificar o mundo físico e adorar a criação em vez do Criador e acrescentam que a crença no poder dos astros conduz ao fatalismo. Mesmo os cristãos, contudo, fizeram muitas concessões à astrologia: uns admitem a influência dos astros, embora sem carácter fatal; outros consideram-nos demónios, sujeitos ao poder de Deus, etc.

A Idade Média e o Renascimento presenciaram um grande surto da astrologia. Grandes príncipes e até bispos e papas tomam astrólogos como conselheiros. Na decoração do Vaticano, o Zodíaco, as constelações, os planetas desempenharam um papel notável. A Medicina rege-se, nas suas intervenções junto dos doentes, pela marcha dos astros. Marsílio Ficino e Paracelso afirmam que o médico tem de relacionar o microcosmo com o macrocosmo[7] .

Copérnico e Galileu ultrapassaram a concepção astrológica do mundo e libertaram a ciência da magia, separando astronomia e astrologia, mas, fora dos círculos científicos, o assunto continua actual. Na nossa época até há jornais que publicam regularmente horóscopos e na Televisão os astrólogos são, por vezes, chamados a pronunciar-se.

Não é de admirar, pois, que João Barbosa de Araújo, nos fins do séc. XVII e inícios do séc. XVIII, embora lembrando a condenação da Igreja e afirmando que considera a astrologia coisa "fabulosa", registe, após o nome de cada planeta, a correlação e a interdependência de todas as partes do cosmo. Além disso, lembra, a propósito de cada planeta, as relações quiromânticas (adivinhação pelas linhas da mão) com a astrologia, seguindo a doutrina do Padre Ignácio Vieira a cuja *Chiromancia* se refere inúmeras vezes[8] e citando astrólogos de nomeada como Cardano, também referido por I. Vieira.

Jerónimo Cardan ou Cardano é um italiano, filósofo, médico e matemático que nasceu em Pavia em 1501 e morreu em Roma em 1576. Tornou-se muito conhecido na Europa como médico, mas entregou-se também à astrologia, à cabala, à teosofia e à magia. Publicou numerosas obras (cerca de duzentas e vinte e duas) sobre astrologia, medicina, matemática, etc. As suas doutrinas sobre quiromancia foram as que interessaram I. Vieira e, por intermédio deste, João Barbosa de Araújo.

Vejamos, como exemplo das suas digressões, segundo a ordem dos planetas no sistema planetário, o primeiro planeta, Mercúrio, e o que diz o mitógrafo sobre as influências e relações deste com o homem. No códice n.º 325, fol. 1 072 e segs., escreve acerca de Mercúrio (depois de uma longa relação dos vários Mercúrios e extensas considerações sobre o seu mito): "He Mercurio planeta, que influe conforme a boa companhia com que se junta; sendo por esta rezão huas vezes masculino e outras feminino; e outras duplica os influxos; de sorte que juntando-se cõ o Sol resulta influencia como de dous Sóes. Domina no 6º mês da concepção; e às crianças compõem os olhos, ouvidos, e narizes. Do corpo humano domina nos pés. Domina na segunda idade da puericia, dos 4 athe os 14 annos. Domina na parte Septentrional, ou 6º clyma. Domina nos Letrados, Escrivães, Cantores, Pintores, e em todos os que tratão couzas subtiz, em que entrão Ladroes, e Mercadores. Influe dezejos de saber.

Os da natureza de Mercurio são de mediocre estatura; cabellos compridos, e torcidos nas pontas; rosto comprido (ou entre comprido, e redondo), pouco carnozo, cor morena: testa larga, e levantada, (ou entre larga e estreita), olhos medianos, pouco pretos e profundos; sobrancelhas miudas, e pouco arqueadas: nariz afilado, e igual: beiços delgados (outros dizem que carnozos e robicundos), dentes mal postos; ou os superiores raros, e desiguaes; e os inferiores compostos e unidos: barba redonda, assignalada no meio; cõ pouco cabello, e preto; os dedos das mãons compridos.

Os Mercuriaes são de natureza temperados, mas com facilidade recebem intenção de qualidades estranhas: são de habilidade para todas as artes; sabios, especulativos, amigos das sciencias, e aptos para ellas; velozes, deligentes; na conversação divertidos, promptos: promptos na execução das paxoens do animo; na

distribuição da justiça rigorosos; mas com os desvalidos benignos: amaõ as perigrinaçoes, e astucias. Finalmente, quando se louva hu sujeito de engenhozo, etc. se diz ser Mercurial.

Enquanto aos Chiromantas, sigamos a opinião de João ab Indagine, que dá a Mercurio o monte ao pé do dedo minimo, posto que Cardan e Alchind. lhe dem o triangulo. Os que tiverem a natureza de Mercurio, serão fleumaticos; e alegres cõ os alegres; mas cuidado cõ elles, pella sua inconstancia. Se o monte de Mercurio for alto, e cheyo de linhas, significa má inclinação: se for talhado cõ muitas linhas, significa infermidade na cabeça. Se as linhas forem bem expressas, indicaõ eloquencia, grande memoria, dezejo de saber couzas profundas, e ser pessoa de segredo. Sendo direitas e bem expressas, denotaõ fortuna no contratos, e letras: e se forem escuras, denotaraõ leviandades, roubos, mentiras, inconstancias, atrevimentos, doudices, pouca estimaçaõ, amancebamentos; e promptidão para feitiços. Se as linhas forem embaraçadas, dizem que será ladraõ.

Se sahirem linhas do dedo minimo, tantas forem, tantas feridas significaõ nas pernas. Linhas da restricta para o monte denotaõ que servirão cõ felicidade aos Princepes. Linhas direitas no monte significaõ filhos. Se forem atraveçadas para as costas da mão, cazamentos; e se estas forem cruzadas cõ outras, a mulher não levará bençaoñs. Quantas linhas houver no monte de Mercurio entre a linha mensal e o dedo minimo, ou auricular, tantas vezes cazará, ou haverá amancebamentos; ou os intentará.

Se hua linha correr do monte de Mercurio para o do Sol, significa que se desposará, mas não chegará a cazar: e se hua linha correr do monte da Lua para o de Mercurio, he sinal de captiveiro ou perigo disso. Tantos pontos vermelhos, ou pretos, houver no monte de Mercurio, tantos amantes significão. Se houver hua crux no tal monte, denota riquezas. Triangulo, ou quadrângulo, herança de mercador. A letra D no monte de Mercurio significa inimizades. Para se saber, em que idade succederão estas couzas, se medirão tres compaços desde a linha Mensal athe a raiz do dedo minimo; e por cada hum se côntem 20 annos.

No dedo que corresponde ao monte de Mercurio, chamado Auricular, ou Minimo, *vulgò meminho*, se defronte dele houver hua forquilha, denota infirmidade vergonhoza. Se hua linha atraveçar o dedo pella sua raiz, significa que o sujeito será clérigo. Tantas houver entre a primeira e a 2ª junta do dedo pela parte interior delle, tanto filhos terá, e se as linhas forem delgadas, serão filhas. Linhas direitas entre a 2ª e 3ª junta, bem claras, significaõ filhos, e se as linhas forem tortas, serão filhas (e se as filhas forem como as linhas, serão geitozas).

Se hua linha corta a primeira ou a ultima junta, indica ferida nas costas, ou dor de rins. Triangulo em qualquer junta, he sinal de trabalhos, e pobreza. Pontos fundos no dito dedo significaõ deleytes e amores, mas será contemplativo e aplicado às letras. Se houver manchas na unha do minimo significaõ honras. A linha de Mercurio na testa não tem significaçaõ, como se diz verbò Planetas. Para intelegencia do sobredito veja-se verbò Buenadicha."

Além de tratar extensamente dos outros planetas do sistema solar então conhecidos (considerações que nos abstemos de transcrever devido à sua extensão), para completar as noções sobre o sistema planetário e sobre a dependência do microcosmo em relação ao macrocosmo, João Barbosa de Araújo consagra uma entrada à palavra *Planetas* onde reune as noções que não regista na entrada correspondente a cada um deles. Vejamos o que nos quer comunicar acerca da doutrina dos seus contemporâneos sobre o assunto: "Planetas - eram adorados dos Peruanos (Vossio, *d. Theolog. gentil*. l. 2. c. 36). São 7 astros errantes: seus nomes, Saturno, Jupiter, Marte, Sol, Venus, Mercurio, Lua (...)). Do corpo humano se attribue a Saturno o braço, a Jupiter o figado, a Marte o sangue, ao Sol a cabeça, a Venus os rins e o semen genital, a Mercurio a lingua e boca, à Lua o estomago (Revisio, *Officin.* l. 2. c. 1). Conforme os Physicos, Saturno comunica o humor, Jupiter o dezejo, Marte o sangue, o Sol o espirito, Venus os apetites, Mercurio o engenho, a Lua o corpo (Servio a Virgil. 11, vº. 51).

Os Metoposcopos (parentes dos Chiromantas) acomodaõ a cada planeta hua das linhas que na testa se divizaõ, a saber, à linha mais chegada à raiz do cabello, que atravessa a testa segundo a longitude, chamaõ linha de Saturno; à que se segue abaixo de Jupiter; à seguinte, de Marte; à outra, solar; a de Venus, Mercurio e Lua, vem a ficar entre as sobrancelhas e o nariz; estas correm debaixo para sima (Scarlat, apud Abreu, *Portugal Medico*, pg. 339, nº 189).

Quem tiver mais, ou menos, faça a repartição como lhe parecer. Os Chiromanthas assignaõ hu monte na mão a cada planeta, como se diz no lugar de cada hum, com o mais."

Verificamos o que já sabíamos, isto é, que na época de João Barbosa de Araújo ainda não tinham sido descobertos os últimos três planetas que se conhecem hoje no sistema solar (Úrano, Neptuno e Plutão). A respeito do Sol, depois de uma longa exposição sobre o seu mito nos vários povos da Antiguidade, o nosso mitógrafo acrescenta:

"Na ordem dos planetas, emquanto a nós, he o Sol o 4º: maior que a terra cento e sessenta e seis vezes, e tres oitavos. A grossura do seu Ceo he de 113 074 leguas. Cumpre seu curso em 365 dias, 5 horas 49 minutos e 16 segundos (Avelar, *Reportorio*, trat. ttº 23) ou 48 minutos e 45 segundos (Vieira, *astron*. p.e 3, c.

5). A este planeta ou ao seu orbe, assiste a musa Melpomene. Electra, huma das Pleiades, he a alma da sua esfera. Tem no Ceo duas portas, huã para o Oriente, por onde sae; outra para o Ocidente, por onde se recolhe. Tem sua Caza no signo de Leo. Seu dia, o Domingo; sua noute, a de quarta feira".

Depois de extensa digressão sobre as "Horas plnetárias" conforme os dias da semana, de acordo com as concepções astronómicas ptolemaicas, passa à astrologia. E ficamos a saber que João Barbosa de Araújo, a pesar da vastíssima bibliografia consultada e citada, desconhece as descobertas de Copérnico (1473 - 1543), isto é, o heliocentrismo e o facto de o Sol não ser um planeta. Ele segue o sistema de Ptolomeu, imaginando a Terra o centro do universo e os planetas conhecidos, juntamente com o Sol, a girar em torno da Terra. Os "Sete céus" dos planetas envolvem a Terra, com o Sol em 4º lugar, como o situa o nosso mitógrafo.

Ignorava, portanto, Copérnico, como ficou dito, e Galileu (1564 - 1642) ou não os nomeava por respeito pela Inquisição que condenara as teorias de Copérnico e forçara Galileu (1632) a abjurar? Não sabemos. O mais provável é que a livraria de que dispunha não estivesse actualizada em astronomia, por motivos óbvios, relacionados com a Inquisição[9] .

Sendo o Sol assimilado aos planetas, é interessanteque ele se refira à influência sobre o homem que, como os outros planetas, possui segundo a astrolatria e a quiromancia.

No meio de densas páginas dedicadas à mitologia do Sol (seus nomes, deuses que a ele se assimilam nos diversos povos, sua genealogia, seus casamentos e prole), o mitógrafo regista as relações entre o macrocosmo e o microcosmo (fol. 1490, cód. 327): "do corpo humano he consagrada ao Sol a cabeça e nella domina: como tãobem no cerebro, coraçaõ, estamago e dedo anular."

Mas não são só os planetas nem o sol, considerado um deles, que, segundo a astrologia e quiromancia, exercem ação sobre os seres humanos. Também os signos do Zodíaco têm importância sob este aspecto. Na entrada *Signos* enumera os doze signos. Refere, em seguida, as outras constelações conhecidas pelos antigos e sobre as quais estes "fabulizaram" e indica que trata de cada signo e cada uma das outras constelações no lugar devido, a propósito do respectivo nome.

O que fica registado, em exposição muito resumida, exemplifica como o *Dicionário Fabuloso* de João Barbosa de Araújo se pode considerar um momento curioso das crenças e concepções astrolátricas e astrológicas que desde os Caldeus e Babilónios, passando pela Antiguidade greco-latina e pela Idade Média ocidental e oriental (árabe), chegaram até nós e sobrevivem nos horóscopos e sessões astrológicas dos meios de comunicação do nosso tempo[10] .

Notas

1. Publicámos estudos sobre as diversas interpretações da mitologia em várias revistas; *Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa, Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, em 1998; nas *Actas* do Congresso da Associação Portuguesa de estudos Clássicos, realizado em Coimbra em 1998.

2. Jean Seznec, *La Survivance des Dieux Antiques*, Paris, Flammarion, 1993, p. 49 e ss.

3. R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship. From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, I, Oxford University Press, 1968 (trad. esp., Madrid, Gredos, 1981, p. 175).

4. *Notícia Succinta dos Monumentos da Língua Latina e dos Subsídios Necessários para o Estudo da Mesma*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1823, pp. 100 e 101.

5. Pierre Grimal, Introdução ao *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Difel, ^{2}1995 (Versão portuguesa dirigida por Victor João Vieira Jabouille).

6. *Id., ibd.*

7. Já tivemos ocasião de falar da influência da Astrologia nas sociedades europeias, portuguesa sobretudo, numa Comunicação apresentada ao V Congresso da A. I. L., intitulada: : "João Barbosa de Araújo, um mitógrafo português dos sécs. XVII - XVIII: a presença das ciências ocultas na sua obra." Nessa Comunicação estudámos apenas a bibliografia portuguesa do mitógrafo. Ver o importante trabalho de J. V. de Pina Martins, aí citado: *Humanisme et Renaissance de l'Italie au Portugal. Les deux Regards de Janus.* Lisbonne, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1989.

8. Esclarecemos que a citada *Chiromancia* é o manuscrito alcobacense n.º 4 324 em cuja redacção João Barbosa de Araújo provavelmente colaborou, tendo assistido às lições sobre quiromancia que I. Vieira proferiu no Colégio de S. Antão em 1712. Sobre a permanência da Quiromancia até à actualidade é interessante registar um livro publicado em 1998 em Portugal, luxuosamente ilustrado, pela Editorial Impala, com o título: *A Arte de Ler as Mãos.* Trata-se da tradução do inglês: Lori Reid, *The Art of Hand Reading*, Londres, Dorling Kindersley Limited, 1996.

9. Quanto a Kepler, cita-o uma vez (códice 325, folha 950). Essa citação, porém, não é directa, mas em segunda mão, através do *Vocabulário* de Bluteau, a propósito das 18 estrelas da constelação da Libra (Balança). É de crer, portanto, que a obra de Kepler também estivesse ausente da livraria de que João Barbosa de Araújo se serviu.

10. Um artigo recente sobre astrolatria e astrologia, desde a Antiguidade, passando pela Idade Média e o Renascimento, encontra-se publicado no Tomo I, p. 285 e segs. do Volume L da Revista *Humanitas* do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Coimbra: "Astrologia: Da Rejeição Patrística à Apologética Medieval", por J. M. da Cruz Pontes.

As Relações brasileiras de Almeida Garrett (*)

Carlos d'Alge

Ao examinarmos o Espólio Literário de Almeida Garrett, na Biblioteca da Universidade de Coimbra, deparamos com alguns documentos que comprovam as ligações do escritor com o Brasil. Entre estes documentos destacam-se os textos poéticos ou em prosa de ficção, e notas do próprio autor, sobre temas brasileiros. A partir da leitura destes textos notamos um interesse crescente de Garrett pelo Brasil, visto como um país onde surgia uma nova literatura e onde se instalava uma nova sociedade, tornada em breve independente do colonizador. Essa simpatia não só atinge o entusiasmo poético, mas torna-se coerente com o pensamento político do autor, que vê o Brasil como um refúgio, para quando se extinguissem as liberdades em Portugal.

Decidimos, pois, estudar os textos que provam as relações brasileiras, afetivas, literárias, políticas e sociais de Garrett. Examinamos a elaboração do **Romanceiro**, mostrando a sua gênese e o papel que nela representou uma ligação de infância do autor. Analisamos a ode **O Brasil Liberto** para documentar a posição ideológica de Garrett, face a sucessos que determinaram a independência brasileira. No **Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa** deparamos com a primeira crítica literária sobre a iniciante literatura brasileira. A denúncia contra os males do colonialismo está esboçada na história indígena **Komurahy**, cujo manuscrito só nos foi revelado em 1956, por iniciativa de José Osório de Oliveira.

Mesmo incompleta, a história sugere influências e posições que detectamos e que vamos confrontar, mais tarde, com o romance, também inacabado, **Helena**, que será a última palavra de Garrett sobre o problema colonial. Dois manuscritos, sob o título **O Brasileiro em Lisboa**, expõem idéias e estabelecem contrastes entre duas civilizações: a nova, americana; e a velha, européia. Mesmo tratando-se de obra menor, e no gênero de crônica mundana, nela achamos pontos de vista que se identificam com a crítica literária do **Bosquejo** e apresentam, também, um sabor de novidade, a exaltação do tropicalismo pelo abandono do velho modelo europeu.

Chegamos à conclusão de que as relações brasileiras de Garrett não se limitaram à sua vida familiar, política e social. Elas transcenderam o meramente afetivo e constituem, a par da simpatia pela literatura brasileira, uma irrecusável defesa da liberdade, ou melhor, do novo espírito que presidiu os movimentos políticos em torno de independência dos países americanos, e que, corajosamente, pôs a nu os males do colonialismo.

É, precisamente, no **Romanceiro**, que vamos encontrar alguns sinais da presença brasileira. Os primeiros elementos da poesia popular saboreou-os Garrett, menino, na Quinta do Sardão, quando ouvia da mulata pernambucana Rosa de Lima as estórias maravilhosas que falavam de mouras encantadas, de cavaleiros andantes, de belas infantas, de enfeitiçados, de D. Aleixo e D. Gaifeiros. Essa mulata havia sido trazida do Brasil pelo avô de Garrett, José Bento Leitão e vivia na Quinta do Sardão, ao sul do Douro, em companhia da avó do poeta, D. Maria do Nascimento, de suas tias e tio João Carlos. É o próprio Garrett quem evoca a figura de Rosa de Lima, em nota ao **Frei Luis de Sousa**, quando coloca na boca do personagem Telmo Pais palavras que ouvira na infância.

Foi durante o exílio na Inglaterra que Garrett decidiu, a exemplo de Walter Scott, que havia tornado populares, na Europa, os versos de menestréis e trovadores, coligir as lendas e romances populares portugueses. Não esquecera as lições da infância e muito menos as xácaras e lendas contadas pela "Boa Brígida" e pela "velha Rosa de Lima". É ainda em Angra, nos Açores, quando soldado, que encontra outra mulata brasileira, criada de sua irmã, e que lhe narra novos romances que vão enriquecer a sua coletânea. Tão precioso foi esse contato que, além de enriquecer o **Romanceiro**, salvou-o dum naufrágio, com o confessa Garrett no prefácio à segunda edição do romance **Adosinda:** "Mas este achado fez mais do que enriquecer, salvou-o porque ao partir para São Miguel, o deixei em Angra com a minha mãe, que Deus tem em glória, que desejava distrair com essas curiosidades que ela entendia e avaliava com tato perfeito e a sensibilidade elegantíssima de que era dotada, alguma hora das tantas em que já lhe pesavam durante as moléstias do último quartel da vida". Efetivamente, os manuscritos do **Romanceiro** salvaram-se por esse motivo. Outros trabalhos que Garrett havia despachado para Lisboa, pereceram no navio que os transportava e que naufragou na Barra do Douro. Entre estes, uma tragédia sobre o Infante Santo, um poema sobre o tema do Magriço e dos Doze de Inglaterra, e o segundo volume do tratado **Da Educação.**

Publicou Garrett a **Adosinda**, incluindo nos **Romances Reconstruídos** sete contos, entre eles estes o "Bernal-Francês" e a "Miragaia", e, finalmente, coligiu para o **Romanceiro**, segundo plano que esboçara, trinta e sete romances, a cinco dos quais deu forma literária. Entre os trinta e dois, destacam-se os romances mais populares e conhecidos no Brasil, "Dom Beltrão", "Dom Gaifeiros", "Dona Ausenda", "Dom Aleixo", "A Nau Catrineta", entre outros. Este último poderá advir da narrativa em prosa, incluída na **História**

Trágica Marítima, sobre o "Naufrágio que passou Jorge de Albuquerque Coelho, vindo do Brasil, no ano de 1565". Para Garrett esta narrativa aproxima-se muito do romance "A Nau Catrineta".

Admitamos, pois, que, a título de exemplo, o romance ou xácara sobre o episódio do naufrágio de Jorge de Albuquerque Coelho, ouviu-o Garrett da cronista-mor da família, a "parda-velha" Rosa de Lima, que o aprendera em Pernambuco, onde eram bem vivas as histórias sobre naufrágios e episódios fantásticos como o da celebrada "Nau Catrineta".

Garrett seguiu fiel aos postulados da nova corrente literária, estudando o verdadeiro espírito português nas tradições do povo, a exemplo do que Scott e o bispo Percy fizeram na Inglaterra. Reuniu e restaurou as canções populares, as xácaras, solaus, romances e rimances, valendo-se dos amigos, das notas deixadas pelo Cavaleiro de Oliveira, e tendo como primeira fonte de inspiração Rosa de Lima, a quem evocará em outras ocasiões.

Aproximou-se, assim, Garrett do fenômeno literário elementar, na lição de Fidelino de Figueiredo, aprofundando a análise do folclore ou da cultura popular. Descobrindo a alma do povo e o seu tesouro artístico, "retemperavam os românticos a sua fibra nacional e encontravam uma inestancável fonte de motivos literários para a inspiração". Ou como já explicara o autor do **Romanceiro**: "Nenhuma coisa pode ser nacional se não é popular", no prefácio à segunda edição de **Adosinda,** em agosto de 1843.

O certo é que Garrett sempre olhou com atenção e interesse para a terra brasileira. O pretexto é político e literário. Insurge-se contra a colonização portuguesa na Índia e no Brasil, milita clandestinamente a favor da independência da terra americana. Em 1820 interroga, no **Retrato de Vênus**, a propósito da descoberta da América, se o sucesso teria sido útil ou prejudicial à Europa. Nesse mesmo ano compõe uma ode em favor da independência do Brasil, a que chama inicialmente de "A esperada e desejada união de Portugal e Brasil", mudando, mais tarde, o título, na compilação do manuscrito original, para "Abençoando o Brasil a causa constitucional de Portugal", conhecida, finalmente, na primeira edição da **Lírica de João Mínimo**, como "O Brasil Liberto".

No poema, Garrett denuncia o colonialismo e alimenta a esperança de que o Brasil, independente e constitucional, sob o reinado de D. Pedro, seria o "refúgio temporário da liberdade portuguesa", caso o Reino tombasse novamente no absolutismo. O interessante a assinalar, ao lado da temática, é o seu caráter profético. Portugal conduzira ao Brasil os grilhões do feudalismo. A colonização se processara criminosamente em busca de acumular riquezas e transportar o ouro para a metrópole. Torrentes de ouro que segundo Garrett "vieram subverter-se em Lisboa e Madrid".

A servidão feudal, tanto da metrópole como da colônia, é o entre-texto dos versos seguintes, nos quais Garrett, actante da revolução burguesa, endereça todo o seu ímpeto contra o feudalismo, que "ensombrava toda história portuguesa, salvo raras exceções, e estas no plano da cultura".

Vejamos os versos:

> Oh, virgens plagas de Cabral famoso,
> Se bárbaros outrora
> Vos levamos grilhões, levamos ferros
> (Que também arrastávamos).

A denúncia é posta pelo poeta em termos dialéticos. É todo um processo histórico que nega e afirma. Deixou-nos também Garrett, uma referência ao racismo da colonização brasileira, em versos, no poema inédito publicado por Augusto da Costa Dias, **O Roubo das Sabinas.** Com efeito, os versos 275 a 284 contêm duas contundentes afirmações contra a cobiça do ouro e destruição da igualdade natural do homem:

> Malfadado Brasil; metal p'rigoso
> Germe de crimes preço de mil vidas
> Que de augusta razão por vil opróbio
> A dif'rença da cor veda o ser de homem.
> Em loução desalinho a Natureza
> O pudor virginal só lhe orna as faces.

Repare-se nos versos "Malfadado Brasil; metal p'rigoso / Germe de crimes preço de mil vidas / Que de augusta razão por vil opróbio / A dif'rença da cor veda o ser de homem".

Esperançoso, Garrett convoca à causa da liberdade, portugueses e brasileiros, antecipando à data em que escreve a ode, dezembro de 1820, a independência do Brasil.

O **Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa** data de 1826. Nesse ano, Garrett escrevia o **Bosquejo** para servir de introdução ao **Parnaso Lusitano ou Poesias Seletas,** coletânea que seria "um extracto das melhores poesias de nossos clássicos". Disposto em sete capítulos o **Bosquejo** dedica o VI

capítulo ao estudo da restauração das letras em Portugal, abrangendo o período que vai do meio do século XVIII até o seu fim. Neste capítulo, Garrett insere observações críticas sobre a literatura brasileira que então apenas se esboçava. Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Basílio da Gama, Frei José de Santa Rita Durão, são alvo da crítica garrettiana. Reconhece Garrett que a literatura de língua portuguesa começa a enriquecer-se com as "produções dos engenhos brasileiros", mas esperava que em uma vasta e rica região onde a natureza é tão pródiga, houvesse mais originalidade, imagens e estilos novos. Julga que a educação européia apagou o espírito nacional dos poetas brasileiros que "receiam de se mostrar americanos". São examinados, em seguida, os poemas **Caramuru** e **Uraguai** e as liras de **Marília de Dirceu.**

Do **Caramuru** destaca o episódio de Moema e critica Durão por não ter levado mais longe a inspiração sugerida por tão ricos cenários onde se desenvolve a história. O estilo é também observado pelos **gongorismos** que condena por afetação. O curioso é que do episódio de Moema, Garrett guardou bem o nome, já que o repetiu nos outros escritos "brasileiros". Com efeito, Moema aparece no romance **Helena**, na história do índio **Komurahy** e nas crônicas **O Brasileiro em Lisboa.** Em contrapartida, o **Uraguai** é elogiado por tratar-se do mais nacionalista dos poemas brasileiros:

> O **Uruguai** de José Basílio da Gama é o moderno poema que mais mérito tem na minha opinião. Cenas naturais muito bem pintadas, de grande e bela execução descritiva; frase pura e sem afectação, versos naturais sem ser prosaicos, e quando cumpre sublimes sem ser guindados; não são qualidades comuns.

Embora Cláudio Manoel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga não lograssem alcançar a temática nacional, nem seus versos se ocupassem dos cenários da terra americana, nem por isso deixam de receber, de Garrett, uma palavra crítica. O primeiro é visto como um dos melhores poetas de Portugal (sic). Diz Garrett que o "Brasil o deve contar seu primeiro poeta". Não obstante predominarem nos seus sonetos "resquícios de **gongorismo** e afectação **seiscentista**", Cláudio Manoel da Costa, "deixou-nos alguns sonetos excelentes, e rivalizou no gênero de Metastásio, com as melhores cançonetas do delicado poeta italiano".

Gonzaga viria, na literatura portuguesa, logo depois de Antônio Dinis, pois "o lugar imediato nos anacreônticos pertence a um brasileiro". Esse brasileiro, conhecido pelo nome pastoril de Dirceu, é o autor de **Marília**, a quem Garrett reconhece méritos incontestes, pois encontra no livro versos de "perfeita e incomparável beleza", embora o censure não pelo que fez, mas pelo que deixou de fazer:

> Quisera eu que em vez de nos debuxar no Brasil cenas da Arcádia, quadros inteiramente europeus, pintasse os seus painéis com as cores do país onde os situou.

O capítulo VI do **Bosquejo** tem uma palavra final sobre o malogrado Antônio José da Silva, o Judeu, de quem Garrett assinala algum talento, especialmente no **Alecrim e Manjerona**. Embora Garrett não registre nenhuma influência brasileira no dramaturgo, que nascido no Rio de Janeiro foi supliciado em Lisboa em 1739.

O certo é que o **Bosquejo** realiza uma análise crítica das primeiras obras marcadamente brasileiras, embora em outra análise, aparecida no mesmo ano em que Garrett publica o seu trabalho, de autoria de Ferdinand Denis, o **Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal suivi du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil,** cite este historiador outros nomes de autores brasileiros do século XVII.

De onde proviria o indianismo de Garrett? Para Ofélia Paiva Monteiro, no exemplar estudo sobre a formação do poeta, além da leitura dos textos literários do século anterior, comentados no **Bosquejo,** junta-se a influência de outro livro de Ferdinand Denis, aparecido em 1824, em Paris, as **Scènes de la nature sous les tropiques, et de leur influence sur la poésie; suivies de Camoens et José Indio.** Ao contrário de Bouterwek e Sismondi, bem como de Garrett, que escreveram sobre autores brasileiros sem conhecer o Brasil, Ferdinand Denis, observa Guilhermino César, tradutor do **Résumé**, antes de escrever sobre os poetas brasileiros "veio devassar a terra com seus próprios olhos. Por três anos (1816-1819) percorreu parte do país, demorando-se principalmente na Bahia, onde enriqueceu sua experiência de rapaz. Conviveu com a mocidade baiana. Amou. Sofreu na solidão o desamparo do emigrado. Estudou. Observou. De modo especial, apreciou a natureza exuberante, os costumes estranhos, aprendendo a tolerar a rudeza do clima, o primitivismo e o agreste das coisas. Para empregarmos a terminologia de Araripe Júnior, foi o primeiro historiador "obnubilado" da literatura brasileira.

Com efeito, as **Scènes de la nature** propunham-se, a partir de dados brasileiros, mostrar os efeitos da natureza sobre a imaginação dos homens dos países quentes, revelando ao Europeu o partido poético que poderia retirar de cenas tão mal conhecidas. Denis incluiu no volume observações feitas a algumas tribos indígenas. Os capítulos XVIII e XIX são dedicados aos Machakalis, tribo a que pertencia um certo Koumourahy, fonte, conclui Ofélia Paiva Monteiro, da "história brasileira" de Garrett.

O episódio dos Machakalis e a história do índio Koumourahy são considerados precursores do indianismo romântico brasileiro para Léon Bourdon, citado por Guilhermino César na introdução ao **Résumé.**

José Osório de Oliveira, que publicou o fragmento, até então inédito, não atinou com a influência de Ferdinand Denis, na "história brasileira" de Garrett. Julgou que o indianismo do autor provinha da leitura, exclusivamente, do **Caramuru** e do **Uraguai**. À influência de Denis, poderíamos juntar, tendo como data da elaboração do **Komurahy**, o possível ano de 1833, o convívio com os estudantes brasileiros em Paris, notadamente com Porto Alegre, que certamente transmitiram a Garrett detalhes sobre a natureza brasileira. Acrescente-se também a ideologia de Garrett, contrária ao despotismo, à servidão do índio, aos prejuízos causados pela colonização, e à cobiça imperialista, que ele entrevê, por mais de uma vez, quer no poema **O Brasil Liberto**, quer no artigo **Da Europa e da América,** publicado n'**O Popular**, em que, violentamente, clama contra o feudalismo insaciável da opressão.

Voltemos ao **Komurahy** garrettiano. A história, como foi dito, ficou incompleta. Em outubro de 1833 Garrett retornava a Lisboa, deixando o exílio parisiense. Restabelecido o governo legítimo na capital do reino, terminariam os ódios e inimizades, nascido no desterro ou no Porto. Terminariam? Houve uma trégua, contudo, que permitiu a Garrett reorganizar a sua vida. Em paz com os políticos e vendo triunfar a causa da liberdade, não havia por que continuar em Paris. Interrompe as atividades literárias para dar lugar a novas e urgentes tarefas revolucionárias. Já anatematizara demasiadamente o governo, já lutara em prol da liberdade e contra todas as formas de obscurantismo. Não adiantava prosseguir na contestação dos malefícios da colonização. Novas missões lhe estavam reservadas na reforma das instituições. A saga do índio **Komurahy** ficaria para depois. Renasceria, muito mais tarde, em **Helena**, romance que, se terminado, poderia levar adiante o projeto mal esboçado no exílio.

A exaltação e a defesa do índio não se fazem em Garrett à maneira de Rousseau. Ao denunciar a injustiça social, exalta, simultaneamente, a causa da liberdade. Possivelmente lera os **Essais** de Montaigne, e conhecera as idéias do notável pensador acerca dos selvagens. Para o mestre francês, errada era a pretensão do europeu em julgar bárbaros e silvícolas. Bárbaros seriam os povos a quem o europeu alterou os processos de cultura e cujo desenvolvimento natural modificou.

Os silvícolas que visitaram a França e tiveram contato com o ensaísta conheceram os procedimentos da ente civilizada. O rei entreteve-se com eles. Uma das observações, anotada, entre outras, por Montaigne, vale a pena transcrever:

> Observaram que há entre nós gente bem alimentada, gozando as comodidades da vida, enquanto metades de homens emagrecidos, esfaimados, miseráveis mendigam às portas dos outros (em sua linguagem metafórica a tais infelizes chamam "metades"); e acham extraordinário que essas metades de homens suportem tanta injustiça sem se revoltarem e incendiarem as casas dos demais.

A 1 º de abril de 1845 publicou-se em Lisboa o primeiro número da **Ilustração, Jornal Universal,** que Garrett ajudou a fundar e para o qual escreveu o prólogo. Divulgou ainda nesse número vários trabalhos literários: os versos de **Metamorfose**, que no livro de **Fábulas e Contos,** tem o nome de **O Casquilho (janota); O Bernal-Francês;** o artigo **O Inglês;** e a crônica em forma de carta **O Brasileiro em Lisboa.** Segundo Gomes de Amorim, Garrett já havia publicado este texto, com pequenas diferenças, no jornal **Entre-acto,** em 1837. A crônica vem assinada por **Jacaré-Paguá.** O título e o artigo são coincidentes, até certa parte, com o manuscrito de Garrett. Todavia o manuscrito deixa entrever uma segunda parte, ou melhor uma segunda crônica que não chegou a ser publicada.

O texto divulgado n'**A Ilustração,** assinado por **Jacaré-Paguá**, é vazado em forma de carta, do brasileiro que em Lisboa escreve à sua querida Moema, separado do objeto de sua adoração por milhares de léguas, e que se compraz a descrever o modo de vida lisboeta, na segunda metade do século, tecendo aqui e acolá algumas comparações, tão a gosto do escritor, entre as virtudes e defeitos do velho mundo em contraste com a jovem terra americana. Já no início da crônica, assevera o missivista que se divertia mais em Curitiba do que em Lisboa. O que pode parecer um disparate se compararmos, ao tempo, as duas cidades; o nome de Curitiba soaria exoticamente para o cronista. As frutas tropicais, que o escritor descrevera nas páginas do **Komurahy**, são aqui lembradas:

> Fazes idéia tu, Moema querida, do que é uma laranjeira aqui? É um mesquinho e rasteiro arbusto comparado com as nossas. Aqui a natureza não coroou o ananás rei das frutas da terra, nem pendurou a jaca ponderosa do capitel dórico de verdura que sustenta a cúpula frondosa dos pomares...

Fala-se da vida lisboeta, dos vapores para Almada, do outro lado do Tejo, do ônibus para Benfica e para o Lumiar, e das Lojas que vendem gelados. Os banhos de barca da capital também são descritos pelo irreverente **Jacaré-Paguá**, que nos pinta uma cena do dia-a-dia lisboeta. Realmente, os banhos de barca estavam na moda, na segunda metade do século. Fala-se do Passeio, onde desfilam os elegantes, das comédias em voga, de Dumas e de Scribe, da música de Donizetti e das primas-donas. O dia vai ao fim e com ele a crônica. Despede-se o escritor de sua Moema:

> Adeus, até o número seguinte, maracujá-açu do meu coração! Limonada refrigerante dos

> meus ardentes desejos, eu te bebo com o pensamento de cá desta aridez da velha Europa. Adeus!

Contudo, o manuscrito desta primeira crônica, a partir da página cinco, difere do original publicado. Até lá, mantém-se coincidente. A partir daí, Garrett insere comentários sobre a poesia brasileira, que queria portuguesa no desenho, mas americana no colorido. Retoma o mesmo ponto-de-vista do **Bosquejo.** Senão vejamos:

> Sim senhor, queria o Brasil uma poesia brasileira – isto é, portuguesa legítima no desenho, americana no colorido. (...) Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre e Cooper são os três modelos que os Brasileiros deviam estudar.

Garrett já aludira, no **Bosquejo,** ao analisar a lírica de Tomás Antônio Gonzaga, ao modelo captado do autor de **Paulo e Virgínia.**

Confessa o cronista que a Europa já está cansada da poesia e que os poetas devem procurar refúgio no novo mundo, onde Apolo fará de magnólias e de flores do cafezeiro a sua coroa de louros. Baco substituirá o vinho pela "bela cachaça" e os poetas terão à sua disposição "coco e bananas" que sempre é melhor do que "morrer no hospital como eles por cá morrem".

A mania pelos nomes tirados dos romances em moda é satirizada por Garrett nestas páginas manuscritas. Diz o cronista que "são os romances as novelas da moda as que presidem as fontes baptismais de Lisboa". Prevalecem os nomes castelhanos: Conceições, Piedades, Penhas, Pilares, Remédios ou os franceses por imitação das personagens do **roman-fleuve** de Eugene Sue. No manuscrito que daria corpo à segunda crônica de **O Brasileiro em Lisboa**, se publicada, estende-se Garrett na apreciação dos nomes. Confessa ser uma de suas manias o nome da mulher. A propósito dirige-se a Moema, em tom faceto: "não sei, Moema, se tivesses outro nome, se eu te amaria como te amo. Ponho às vezes na minha imaginação – e tremo!... o que seria de mim se tu te chamasses Joaquina, ou Maria Joana, ou Perpétua, ou Dionísia, ou enfim Domingas!..."

A crítica tão ao gosto d'**O Toucador**, segue o mesmo espírito que interpreta a literatura atual, nas **Viagens**, no trecho em que Garrett alude aos figurinos franceses de Dumas e Eugene Sue.

No **A quem ler,** que precede a edição das **Folhas Caídas** e das **Fábulas e Contos**, de 1853, escreveu Garrett:

> Tais são as **Folhas Caídas**, última palavra até agora, mas que não será a derradeira do nosso poeta: afoitamente o confiamos. (...) As **Folhas Caídas** não são o fim, são a transição.

Realmente, não seria aquele livro a sua última palavra. E não foi, testemunha Gomes de Amorim, porque "já as tinha escrito quando começou o formosíssimo estudo **Helena,** que ficou incompleto. Se o concluísse, segundo plano que traçara, teria deixado nele o melhor dos seus trabalhos em prosa". O projeto de Garrett era grandioso. Se acabado, seria a síntese das suas idéias, do seu humanitarismo, da ideologia que abraçara na juventude, quebradas as arestas e acalmado o ímpeto revolucionário, sem qualquer perturbação ou incômodo. Se não lograra dar corpo ao **Komurahy**, por impossibilidade de levar avante um protesto contra a cupidez da colonização, por força de voltar a Lisboa sob o patrocínio do governo legítimo e dos liberais no poder, poderia realizar em **Helena**, ao fim da sua carreira, aquela síntese. E se não o fez, não foi porque o impedissem ou porque não tivesse vagar para tanto. Impediu-o a fatalidade, a morte que ocorreu no ano seguinte.

A causa da libertação dos escravos interessara Garrett desde os anos da vida acadêmica. No ano em que publica o "A Quem Ler" das **Folhas Caídas** e em que está a escrever **Helena**, advoga, no Conselho Ultramarino, não só o fim da escravatura como também o direto de os escravos, depois de libertados, entrarem em gozo de todos os direitos civis. Por sua iniciativa redige-se a **Organização e Regimento da administração da justiça nas províncias de Angola, São Tomé e Príncipe e suas dependências,** para o qual Garrett escreve um relatório, que é levado pelo secretário Gomes de Amorim ao respectivo tribunal. Para a elaboração desse relatório, interrogara Garrett o seu secretário acerca dos costumes e viver dos escravos no Brasil, com fizera, com relação a Angola, ao seu amigo Teixeira de Vasconcelos.

Um dos trechos desse relatório merece ser destacado por bem expressar os sentimentos de Garrett, podendo, ainda, servir de introdução a **Helena:**

> A civilização que destrói a escravidão e a escravatura e pugna pela liberdade e igualdade dos homens, sem distinção de raça ou de cor daria pouco, não daria o que promete, se desse somente a pátria aos que reinvidica da escravidão. Quer, e há de dar-lhes também a **cidade**, isto é, a existência completa dos homens.

É, portanto, **Helena** a derradeira palavra do escritor. Iniciado em 1853, prosseguiu Garrett na redação do manuscrito durante o ano seguinte, não continuando mais, em virtude de seu estado físico e da doença de que lhe resultou a morte. O manuscrito de **Helena** compõe o número 69 do Espólio literário, e é precedido de uma folha com notas sobre os personagens do romance.

A exploração do índio pelos "estrangeiros cobiçosos e egoístas", a "crapulosa civilização das cidades" em confronto com as aldeias indígenas, berço de nações poderosas, fadadas a extinguir-se e morrer às mãos dessa mesma civilização, formam o entre-texto de **Helena,** que aflora nos capítulos finais, os quais Garrett deixou sem título, talvez porque o quisesse fazer ao passar a limpo o borrão que escrevera quase a jato, ou porque já a doença o impedia de levar avante o projeto.

Observa-se que esse entre-texto é o mesmo do **Komurahy** e d'**O Brasil Liberto:** a denúncia contra o colonialismo, a defesa intransigente do homem e da liberdade, contra toda a forma de opressão e de injustiça social.

Não se pode recusar a Garrett uma consciência brasileira. Consciência que se esboça, na infância, através das histórias e lendas contadas por Rosa de Lima, pelas lembranças colhidas em casa de seu avô José Bento Leitão, e que vai ganhar forças no convívio com os camaradas brasileiros, nas sociedades secretas de Coimbra, com os versos dedicados à causa do Brasil, com a prosa doutrinária em defesa dos ideais democráticos. Consciência que se adensa no exílio ao compartilhar com os brasileiros, quer exilados, quer em estudos, os ideais literários e políticos da terra americana; e mais tarde, ao reencontrar em Gomes de Amorim e no contato com os brasileiros ou portugueses torna-viagem, experiências e afetividades, que alimenta desde a época em que menino andava às voltas com os velhos fantasmas da quinta do Sardão.

Essa consciência é a de que só há virtude na liberdade. Virtude que podemos constatar: está presente nos textos – chamemo-los **brasileiros** – de Garrett.

Bibliografia(**)

Almeida Garrett, Komurahy; história brasileira, Revista do Livro, Rio de Janeiro, 1 (1-2), 1956.

_____, O Brasileiro em Lisboa, A Ilustração, Lisboa, 1 (4), 1845, p. 53-54.

_____, Obras Completas, Lello & Irmão, 2 vols, Porto, 1963.

_____, O Romanceiro de Garrett, Introdução, seleção de textos e notas por A. do Prado Coelho, Livraria Clássica, Lisboa, 1943.

Augusto da Costa Dias. O jovem Garrett, introdução à edição d'O Roubo das Sabinas, Poemas Literários I, Portugália Editora, Lisboa, 1968.

Ferdinand Jean-Denis, Résumé de l'histoire du Brésil, Lecointe et Durvy, librairies, Paris, 1826. Resumo da história literária do Brasil, Livraria Lima, Porto Alegre, 1968.

Francisco Gomes de Amorim, Garrett. Memórias Biographicas, Imprensa Nacional, 3 vols., Lisboa, 1884.

Henrique de Campos Ferreira Lima, Inventário do espólio literário de Garrett, Publicações da Biblioteca da Universidade de Coimbra, 1948.

José Osório de Oliveira, Um Garrett brasileiro; influência do Brasil em Portugal, Revista do Livro, 1 (1-2), Rio de Janeiro, 1956.

Michel de Montaigne, Dos Canibais, Ensaios, Abril Cultural, São Paulo, 1972.

Ofélia Milheiros Caldas Paiva Monteiro, A formação de Almeida Garrett; experiência e criação, 2 vols, Centro de Estudos Românicos, Coimbra, 1971.

Notas

(*) Resumo da tese de Livre-Docência em Literatura Portuguesa, apresentada à Universidade Federal do Ceará.

(**) Restrita ao resumo da tese de Livre-Docência, objeto desta comunicação.

Autobiografia e Ficção

Luisa Mellid-Franco
Instituto Camões - Lisboa

Um dos mais reconhecidos méritos da autobiografia, a sua verdadeira força, por assim dizer, é transmitir a ilusão de que se está em presença de um conjunto de factos reais e concretos, contados sem nenhuma espécie de mediação.

Teoricamente, uma história transcrita pelo próprio autor que acumula os atributos de narrador e de sujeito de uma acção assumidamente não-fictícia, corresponde a uma história verdadeira, reproduzindo uma realidade: a sua própria história.

Enquanto acto linguístico deliberadamente colado à ordem do factual, é equiparável a outras formas de comunicação escrita directamente dirigidas a um segundo sujeito, privilegiado entre outros, como acontece no caso de cartas que se enviam sem nenhum outro objectivo senão aquele de transcrever os acontecimentos tais como foram vividos pelo indivíduo real que a elabora e transmite a mensagem escrita. Mas um indivíduo real, isto é, de carne e osso, às vezes diz a verdade e outras vezes mente, até (ou sobretudo) em relação a ele próprio.

O impacto, e simultaneamente o valor intrínseco da autobiografia, é directamente proporcional ao seu maior ou menor poder de convicção, em geral importante. Nada mais credível, com já foi aqui dito, do que a vida de uma pessoa contada por ela própria. A veracidade associada ao relato em questão é ainda agudizada pela capacidade do leitor em refazer, quase imperceptivelmente o papel do protagonista, entrar na sua pele revivendo os factos adoptando-o e adaptando a história mediante uma leitura que tem por trás uma determinada intencionalidade nesse sentido.

Analisado de perto, dirão os especialistas da área dos comportamentos, nada de especial parece ter incorrido nesse acto, multiplicado nos mais pequenos gestos do nosso dia-a-dia e que impregna a subjectividade do leitor. Este, se o texto for conseguido, participa e projecta-se nesse texto através das palavras de quem narra uma vivência que, ao ser partilhada com esse leitor sob a forma de testemunho, o aproxima de uma forma de reciprocidade ao nível das emoções.

Assim, o narrador - como duplo do protagonista - sustenta uma estrutura de enorme força autentificadora, avalizada por um acto de linguagem dos mais comuns e contextualizado por um processo de contacto verbal habitual entre os humanos, enquanto o leitor – como confidente privilegiado e facilmente seduzido pelas marcas de veracidade que o «eu-escritor-de-si-próprio», seja ele (ou tenha querido ser) sincero ou falacioso, atesta – certifica, através da sua fortíssima anuência, a sua parte de responsabilidade na recepção de um texto para além do seu conteúdo estritamente literário.

Esquecemos, no entanto, que existe um paradoxo entre essas duas realidades, a vivida e a transcrita, e que é o seguinte:

A autobiografia é ficção quando a consideramos a partir da sua perspectiva genológica, dado que através dela o autor não pretende reproduzir, mas recriar o seu «eu». Mas por outro lado, a autobiografia corresponde à realidade no sentido concreto sob o ponto de vista do leitor que faz dela, com maior facilidade do que para qualquer outro texto narrativo, uma leitura intencionalmente dirigida por uma escrita que procuraremos analisar.

A autobiografia não significa sempre, porém, escrita intimista.

A vida privada ou secreta de um indivíduo (embora os conceitos difiram) interessa áreas de saber diversificadas como a Psicologia, a Psicanálise ou a Sociologia. Os cânones teóricos nem sempre fazem corresponder os «relatos de vida – quer se trate de «memórias», testemunhos ou a troca de correspondência já referida a título de exemplo – a obras literárias consideradas enquanto tais. A isto acresce que nem todos os textos privados(na sua designação mais abrangente) se destinam à publicação, sendo por vezes e antes de tudo um diálogo consigo mesmo ou com um amigo genuinamente íntimo, textos esses que excluem, à partida – e sob risco de «voyeurismo» – o leitor. Caberia aqui um comentário sobre a pertinência ou o crime cometido – sobretudo por familiares e editores – no tratamento dos textos póstumos de autores consagrados, mas temo extravasar o tema e o modo deste estudo.

Contento-me, pois em sublinhar a existência de verdadeiros «escritos íntimos», e outros «pseudo-íntimos» que diferem uns dos outros na sua concepção como texto deliberadamente público ou privado. Há ainda uma terceira categoria de textos, falsas autobiografias ou autobiografias ficcionadas, que apenas menciono, posto que muito amiúde me debrucei sobre elas. Fazem parte dessa categoria de narrativas a generalidade

dos romances Históricos ou Histórico-biográficos escritos na primeira pessoa. Não poderei deixar de colocar em primeiríssimo lugar «As Memórias de Adriano» de Marguerite Yourcenar em particular, que tão bem conheço e de que tantas vezes me servi como exemplo, a ponto de resistir à tentação de o citar novamente. Em contrapartida, proponho Javier Marías que com *Vidas Escritas* consegue ficcionar episódios absolutamente credíveis e a partir de circunstâncias previamente testemunhadas ou transcritas, da vida de escritores consagrados – embora embora de cunho biográfico e tratadas com brevidade. No seu prólogo, o escritor explica que a ideia lhe terá surgido de uma encomenda de pequenas notas biográficas sobre autores quase desconhecidos e que ele teria decidido transpor – enquanto método – a escritores como Henry James ou Arthur Rimbaud:

> La idea era, en suma, tratar a esos literatos conocidos de todos como a personajes de ficción, que probablemente es la manera, por outro lado, en que todos los escritores desean íntimamente verse tratados, com independencia de su celebridad u olvido[1]

O «eu» atento a si próprio e consciente do seu ego, não implica necessariamente um ser que escreve fazendo coincidir o acto de viver com o exercício da escrita.

É simplesmente impossível, ou melhor inexequível na prática (sendo apenas possível na imaginação). Ora esta diferição espaço-tempo vai condicionar a isenção a que o sujeito-escritor se impunha, ao transforma-se em protagonista por intermédio de um narrador (também ele sobreponível em termos espacio-temporais).

Paula Mourão, capta excepcionalmente bem esta falácia quando afirma que:

> (...) ao procurar o «eu» no passado, o sujeito quer reorientar o porvir, autocorrigindo-se ou inflectindo no seu percurso, construindo uma utopia de si que espera poder cumprir[2]

Não me proponho aqui fazer a distinção, de maneira exaustiva, do que é e do que deixa de ser «Autobiográfico». Limitar-me-ei apenas a considerar – como base razoável de trabalho nesta curta abordagem – que em relação à ficção, a autobiografia tem obrigatoriamente que provocar no leitor uma profunda impressão de verosimilhança, de modo que este leia o texto como uma verdadeira descrição, como um retrato escrito, feito pelo próprio. Como aquilo que, em pintura, corresponderia ao auto-retrato, privilegiando o aspecto ilustrativo sobre o conceito de «exemplum», prendendo-se este claramente com o foro da hagiografia ou, mais modernamente, da biografia. Um único autor foi exemplar no seu auto-retrato, em plena consciência: Montaigne, no qual a ideia de partilha na comunicação entre os homens levou a nos deixar os seus *Essais*:

> Nul plaisir a goût pour moi sans communication. Il ne me vient pas une gaillarde pensée en l'âme qu'il ne me fâche de l'avoir produite seul, et n'ayant à qui l'offrir[3]

Três páginas adiante, tinha aliás feito a apologia do que deixava escrito sobre si próprio, nestes termos:

> Tant y a qu'en ces mémoires, si on y regarde, on trouvera que j'ai tout dit, ou tout désigné. Ce que je ne puis exprimer, je le montre au doigt (...) je ne laisse rian à désirer et deviner de moi.[4]

Mas prosseguindo com a imagem do auto-retrato (passo a redundância), para que um pintor possa elaborar o seu, é necessário que se olhe ao espelho. No caso, porém, do escritor, para onde terá ele de olhar, que instância lhe poderá devolver a sua imagem?

Parece um pormenor sem importância, arrogando-se alguns críticos a comparar o escrito com o testemunhado por outrem, o que mais não é do que a comparação com o mesmo: a aparência, em ambos os casos.

Essencial, embora sistematicamente descurado nas análises teóricas sobre a autobiografia, é o estudo comparativo que passa pela interioridade do escritor e que só ele próprio conhece (e nem sempre escreve). É apenas o conhecimento de si que permite a verdadeira autobiografia, e quanto mais esta se conseguir rever na ficção, mais aproximada da vivência, e consequentemente dos factos, ela se posiciona. Neste sentido é necessário a toda e qualquer definição e a todo e qualquer debate genológico, considerar profundamente o seu carácter de fundamentação religiosa e mesmo sagrada.

Não basta distinguir entre o domínio do privado e do público, entre o sujeito de carne e osso e o protagonista de uma autobiografia. Há toda uma vertente eminentemente religiosa no sentido primordial de «re-ligio» ao nível da concepção e da definição da autobiografia, que tem como um dos mais ardentes defensores Georges Gusdorf. Este filósofo defende a seguinte tese:

> Une vie humaine ne possède pas son centre en elle-même, ni sa valeur intrinsèque.

> Le fondement de la conscience de soi, sa justification ultime, se situe dans le rapport que cette existence entretient avec Dieu, son Créateur, et Jésus-Christ, son Sauveur[5]

A única pergunta que se colocaria a esta tese, com todo o respeito, uma vez que a presença de um «eu»em relação a si próprio só seria possível num espaço sacralizado e orientado pelo olhar do próprio Deus – e especificamente por um Cristo assumido como Salvador – como fazem os ateus e os agnósticos (para não referir os que não consideram Cristo como Salvador) para escrever as suas próprias autobiografias.

Outro problema que surge na charneira entre a autobiografia e a ficção é o da linha de água que separa, no caso, o protagonista desse «duplo», sendo que se a coincidência é rigorosa, o leitor deixa de poder ler o texto como autobiografia e tende a considerá-lo uma «História de vida», o que não é – a nível da recepção – exactamente o mesmo fenómeno.

É também digno de nota o facto de não participarem do mesmo estatuto narratológico os vários tipos de subscrição de autoria (pseudónimo, heterónimo, escritos anónimos, etc.) provocando leituras proporcionalmente diversificadas, que vão do simples reconhecimento à simpatia no sentido grego de sym-pathos, podendo ir até à ilusão de uma quase absoluta comunhão de sentimentos com o modelo literário.

A dificuldade em falar de si em toda sinceridade, entre o pudor e a confissão, a superação de si próprio e o lugar dos outros (os mais próximos e o público em geral), a procura da identidade e do lugar do seu próprio corpo em toda a consciência, particularmente no caso das mulheres, e as relações entre ele-próprio, a mãe a mulher a amante e a filha como tema sensível no caso dos homens, a vocação interrompida e a vida a dois, para ambos, mulheres e homens, são, deste modo «mise-en-scène» de textos experimentados na vivência dos seus autores gerando uma mono-estrutura em patamar, na qual o destinatário é naturalmente acolhido como testemunha.

O que mais pode confundir o leitor nesse convite, é a incoerência a nível de pontos de vista, que Seymour Chatman muito claramente justifica do seguinte modo:

> Consider «autobiographical or first-person narration(...): the protagonist-as-narrator reports things from the perceptual point of view of his youger self. The narrator is older and wiser for his experiences[6]

Dito isto, o que é afinal a autobiografia?

Uma vez que a diferenciação entre os géneros literários é hoje tida (bem ou mal) como uma prática ultrapassada, e a grande necessidade de partir de uma definição – no sentido de classificação – é hoje impopular, para não dizer entendida como exercício inútil, mais ou menos restringida a meia dúzia de «pedantes» (um pouco como a elaboração de fichas, para os modernaços das bases de dados computarizadas em portáteis). Circunscrever áreas, traçar fronteiras, levantar muros de referência entre campos de conhecimento afins ou paralelos mas não coincidentes é, pois, uma prática mal-afamada, politicamente incorrecta como hoje soe dizer-se, o que não a impede de ser tão necessária como sempre, pelo menos na organização de bibliotecas, livrarias, colecções e catálogos de editores, etc.

O inventário não existindo sem comentário prévio, é curioso que, ao fazê-lo no âmbito da autobiografia, esta categoria é regularmente excluída de uma outra, a do romance, e em caso de dúvida é imediatamente absorvida pela referida designação, «romance», se for considerada com pergaminhos de obra literária. Se, pelo contrário, a autobiografia não corresponde aos cânones teóricos (leia-se, como estes não estão claramente circunscritos, sobretudo se o seu autor não fizer parte dos ditos «consagrados»), os inventariadores de serviço adscrevem-na invariavelmente à categoria de «conjunto de depoimentos pessoais» e com sorte à de «testemunho».

A palavra «autobiografia» começa por surgir em França por volta de 1850, como sinónimo do termo «mémoires», e depressa o substitui porque apresenta vantagens – sobretudo a de permitir a derivação de adjectivos – em relação àquele cujo principal inconveniente era o de não poder ser utilizado no singular sob pena de mudança de sentido.

A definição, porém, mais ampla e mais dotada de razoabilidade é a de Philippe Lejeune, que embora não entre em contradição com Georges Gusdorf se impõem pelos termos eficazes em que é expressa:

> Récit rétrospectif en prose, qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur as vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personalité[7]

Mas o que é realmente um «récit rétrospectif?, um relato, uma narrativa retrospectiva, sendo que narrativa oral ou escrita – supostamente verdadeira – pode literalmente opor-se a um romance, por definição «fictício»?

O narrador, peça nuclear deste tipo de relato, quando mergulha profunda e conscientemente na escrita da sua autobiografia, apenas tem como fonte aquilo que evoca: o seu passado. Está preso, enjaulado ao seu compromisso e quando começa a «contar» os dados estão lançados e o jogo (se assumido com honestidade), ultrapassa-o O seu único recurso, o último, é optar pela narrativa: ficcional ou confessional.

Alguns escritores temerários pensaram-na como algo de prospectivo, enquanto outros a escreveram deliberada e obsessivamente, multiplicando-a em ficções, que se revelariam mais tarde ser autobiografias antecipadas.

Mas em todos eles o olhar para trás foi o único método que correspondeu ao género, e o passado – no que diz respeito à história – foi, é e será a única dimensão temporal compatível. Não obstante, a utópica retrospectiva perfeita de uma existência a partir de um determinado ponto é materialmente impossível, pondo a nu as sua limitações que se podem resumir no facto que se vive a vida num sentido e que a mesma se conta em sentido contrário.

Por outro lado a narrativa de toda uma existência não pode ser totalmente coberta pelo relato retrospectivo. E nesse caso, a dúvida espreita: Se há grandes secções da cronologia memorável que são pura e simplesmente negligenciadas, preteridas ou apenas afloradas no texto autobiográfico, onde fixar o ponto de partida? A verdade é que a autobiografia acaba por deslizar sistematicamente, num conjunto de crónicas que correspondem a um período bem delimitado da vida do seu autor. Uma das soluções recorrentes é a selecção de uma tranche. Nesta escolha a infância é particularmente visada, talvez não tanto para começar por ordem cronológica, como pelo distanciamento provocado pelos anos e pelas emoções entretanto desenvolvidas em relação a essa fase de perdas e danos. Adolescência e idade adulta, constituem, por extensão, vertentes da mesma lógica.

A questão da dita «escrita feminina» como «sede tipológica» por excelência da narrativa escrita na primeira pessoa, também me parece ultrapassada. Não me alongarei sobre este tema, mas muito se poderia dizer sobre as características deste tipo de textos (e não da escrita em geral), pela mão de sensibilidades mais femininas ou mais masculinas, mas acima de tudo não dividindo o mundo em dois, entre homens e mulheres.

Continuidade e mudança, assim como uma focalização de dentro para fora e em associação livre de ideias e sentimentos, não temendo contradições, é apanágio de uma sensibilidade com características femininas em diversos graus, por isso a ficção autobiográfica, biográfica e histórica são áreas privilegiadas em determinados escritores, independentemente do seu sexo. Ao tempo linear, prefere-se uma percepção cíclica da duração e da reiteração. Ao ensaio, prefere-se a memória, sendo que a separação do escritor e do autor tende a tornar-se ténue e a passar quase desapercebida, sendo a escrita uma extensão de si próprio.

Segundo Marguerite Yourcenar, a tarefa do historiador e do autor de ficção históricas (note-se que ela não faz distinção de sexo), consiste em:

> Refaire du dedans ce que les archéologues du XIXème siècle ont fait du dehors[8]

A minha opção pessoal, neste estudo como em toda a minha investigação, é a de privilegiar a vertente memorialística, seja ela sob a forma biográfica, autobiográfica ou histórica, em detrimento da perspectiva psicanalítica e/ou sociológica. Por outras palavras, interessa-me a subjectivação radical dos acontecimentos relatados, apenas quando o narrador de memórias homodiegéticas sucumbe ao discurso declaradamente autobiográfico.

Se a autobiografia tem um sexo ou uma idade em que, empurrados por uma fatalidade biológica, escritores e leitores são tentados, dado estarem mais susceptíveis ao seu perfume (no caso de quem a escreve) e à sua música (no caso de quem lê), apenas esse fenómeno me interessa ampliar. Escapa assumidamente a esta proposta de análise tudo o que não se contente em estabelecer nexos entre os três elementos teóricos que resultam na dupla ilusão da autobiografia e da ficção: As circunstâncias a que o quotidiano sujeita o protagonista; As convenções literárias, cuja maior importância, no caso, é a do pacto de leitura. E por fim o ingrediente fundamental, sem o qual, nem os factos nem a narrativa que os enquadra existiriam enquanto obra literária: A invenção, a imaginação, a criatividade no seu estado mais puro.

Autobiografia e ficção cruzam-se timidamente primeiro para se entrelaçarem solidamente depois, tecendo vidas que não sendo propriamente as dos seus autores, poderiam tê-lo sido. Dificilmente se encontra algo mais perfeito e genuíno do que um projecto de vida contado como deveria ter sido, como o sujeito que a escreve *a posteriori* a tinha querido sonhar, antes de que as circunstâncias tivessem feito – como um prisma cristalino – inflectir em outra direcção, desdobrando a brancura da sua luz em todas as cores do arco-íris.

Notas

1. Javier Marías, *Vidas Escritas*, Madrid, Siruela, 1992, 3ªed., p.11

2. Paula Mourão, "O secreto e o real – Caminhos contemporâneoas da Autobiografia e outros artigos intimistas", *Românica – Revista de Literatura*, 3 (Faculdade de Letras de Lisboa, 1994), p. 28.

3. Montaigne, *Essais*, Paris, ed. Vikkey, ed. des PUF, 1965, III, IX, p.986

4. *Ibid.*, p.983

5. Georges Gusdorf, *Les Écritures du moi, Lignes de vie,* vol.I, Paris, éd. Odile Jacob, p.210-211

6. Seymour Chatman, "Discourse: Nonnarreted Stories", *Essential of the Theory of Fiction*, London, Leicester University Press, 1996, 2ªed., p. 256

7. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, éd. du Seuil, 1975

8. Marguerite Yourcenar, "Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien, 1952, *Oeuvres Romanesques,* Paris, Gallimard, 1982, p. 524

Balada da praia dos cães: metaficção historiográfica, de José Cardoso Pires

Claudiany Pereira
(CECLIP/CPGL/PUCRS)

Um dos aspectos que mais se tem estudado e analisado neste fim de século, quando se pensa no papel das artes e do discurso literário em particular, é a relação que se estabelece entre História e Literatura. Isso se deve à proximidade existente entre as duas modalidades, que por seu caráter discursivo, tornam-se facilmente permutáveis, sem que percam sua identidade.

Ao tratarmos dessa temática, duas preocupações revelam-se cruciais à elucidação do assunto. A primeira delas é que ambas são formulações da linguagem; a segunda diz respeito ao modo como esse discurso é transmitido à sociedade, adotando um ponto de vista - o de quem narra – repercutindo, dessa forma, a não isenção do relato histórico, que se equipara ao caráter mimético da ficção.

Ao escolherem um ou outro ponto de vista, os teóricos estarão fazendo mais do que adotar um foco narrativo, vão delegar à história um episódio, para além de seu tempo, sob uma ótica que não contém a totalidade dos fatos ocorridos. Tal postura mostra o comprometimento do relato histórico com a ideologia de quem o produz, uma vez que o historiador tanto quanto o escritor são sujeitos sociais que, invariavelmente, estão vinculados a um contexto sócio-temporal que não lhes permite ler os acontecimentos sem uma determinada parcialidade.

É justamente contra o *status* de verdade, no sentido positivista da história, que se levanta a moderna ficção, e, consequentemente, a ficção portuguesa contemporânea. Ao aproveitar o material histórico no romance, tendo em vista a lógica da ficção, o que se verifica quando pensamos no papel da literatura é o aproveitamento crítico desse passado. A essa tendência Linda Hutcheon[1] denomina de metaficção historiográfica. Conceito que serve para designar características essenciais a uma facção da literatura contemporânea, assinada por romancistas populares que incitam à autoreflexão e se apropriam, direta ou indiretamente, de personagens ou contextos históricos, como é o caso de Umberto Eco. Tais obras revisam o romanesco e o historiográfico segundo o enfoque crítico que está implicado no paradigma da pós-modernidade.

Linda Hutcheon discute pelo menos dois pontos centrais em sua *Poética*: o primeiro deles, é a necessidade de denominar essa tendência cultural; o segundo diz respeito à evidência de que existe uma corrente da literatura preocupada, não somente em revisitar o passado sob a ótica canônica, como é o caso do assim chamado romance histórico, mas analisá-lo de forma crítica e questionadora, desmitificando–o enquanto relato de verdades. Para a teórica canadense, o texto não apresenta uma única verdade, totalizadora e fechada, pois os fatos podem ser vistos de múltiplas visões e perspectivas tanto quanto a historiografia.

Nessa perspectiva de desconstrução do enfoque oficial e de revelação da parcialidade existente no discurso histórico, insere-se a obra de José Cardoso Pires, escritor que se inscreve na literatura portuguesa da atualidade, a partir da década de 50. O autor reclama para si o direito de questionar através da escrita, a versão da historiografia oficial, fazendo dos discursos de conscientização social seu ponto de partida. Isto porque se utiliza de estratégias narrativas como a intertextualidade e a transcrição de debates ideológicos, tais como o político, o jornalístico e o científico, conferindo à obra um acentuado grau de verossimilhança. Tal fato reforça a afirmativa de que a preocupação dos escritores é, e tem sido sempre, a de repensar a cultura sob perspectiva crítica e convidar o leitor a reconstituir sua história de forma mais comprometida, refletindo, via literatura, sobre os erros do passado e vendo em que medida eles permanecem presentes entre nós, com que razões, por que motivos.

É num cenário de conspiração para a queda do regime ditatorial, insurreições infrutíferas e subjugação do povo calado diante do circo armado da Ditadura, que irá desenvolver-se a narrativa de *Balada da praia dos cães*[2], metaficção de José Cardoso Pires, condecorada com o Grande Prêmio do Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, em 1982. O romance encontra-se subdividido em três partes principais. A primeira delas intitula-se

Cadáver de um desconhecido, e aparece antes da folha de rosto. É a verificação de um crime em forma de laudo pericial, anterior à fábula romanesca. Termina por reticências e estas irão principiar a segunda parte, **A investigação**, datada de 7/5/1960, 34 dias após ser encontrado o corpo da vítima, é posterior a folha de rosto, onde o autor acrescenta o subtítulo: **Dissertação sobre um crime**. Com esse recurso fica explícito que o texto foge aos padrões ortodoxos de estruturação narrativa, inserindo-se em um novo fazer literário, como podemos constatar a partir do exemplo:

Removida a areia com os cuidados necessários, encontrou-se o corpo de um indivíduo do sexo masculino deitado na posição de decúbito lateral esquerdo em adiantado estado de decomposição. Calçava sapatos trocados, isto é, o pé direito no esquerdo e o do esquerdo no direito, e meias de lã em bom uso... Não foram encontrados documentos, haveres ou quaisquer referências pessoais. Nas regiões a descoberto algumas peças do vestuário apresentavam-se rasgadas pelos cães....(p 6).

.....

....Um dos quais, cão de fora e jamais identificado, foi aquele que chamou a atenção dum pescador local e o levou à descoberta do cadáver.(p. 9)

A terceira parte do romance: **A reconstituição**, ocorre quatro meses depois de ter sido instaurado o inquérito, cuja função é reparar a história do crime.

O universo diegético de *Balada da Praia dos Cães* remete-nos ao assassinato do major Dantas Castro, aos desdobramentos da investigação policial estabelecida para apurar as causas da sua morte, à relação antitética entre polícia judiciária (Judite Benemérita) e polícia política (Pide), às relações dessa com o poder e à inverossimilhança das notícias veiculadas pela imprensa, cuja contribuição foi decisiva para efetivar a fabricação de narrativas durante o Regime Ditatorial:

Uma vez que, tendo sido posta de parte a hipótese de crime sexual a princípio admitida, todos os indícios recolhidos, indicam estar-se em presença de um assassínio político. O facto de o cadáver ter sido calçado com os sapatos trocados é por si só revelador, pois constitui uma prática da execução dos traidores entre os grupos clandestinos. (P. 17)

Três coisas são apontadas no excerto acima: a entrada da Pide por ser assassinato político; a inverossimilhança do texto jornalístico, porque a imprensa foi instruída para desviar o caso para a polícia comum e a grande ironia da obra, o morto foi calçado por engano com os sapatos trocados, por descuido dos assassinos.

O contexto resgatado no romance remete-nos ao Governo Salazarista Português, em um período anterior à Revolução dos Cravos, e tem o intuito de criticar o vilipêndio com que foi tratada a população, o desrespeito aos direitos humanos e a supremacia dos regimes ditatoriais:

Mas atenção, aviso. Lisboa, esse vulto constelado de luzes frias do outro lado do rio é um animal sedentário que se estende a todo o país. É cinzento e finge paz... Mesmo abatido pela chuva, atenção por que circulam dentro dele mil filamentos vorazes, teias de brigadas de trânsito, esquadras da polícia, tocas de legionários... e em cada estação dessas, caserna ou guichet, está a imagem oficial de Salazar e bem à vista também há filas de retratos de políticos que andam a monte. O perímetro da capital está todo minado por estes terminais, Lisboa é uma cidade contornada por um sibilar de antenas e por uma auréola de fotografias de malditos com o Mestre da Pátria a presidir. (p. 49).

A dissertação sobre um crime secciona o texto nos elementos que interessam para desvelar o mistério da morte do major. A narração do inquérito centra-se nas analepses da personagem Mena, amante do major, que presa como suspeita do crime, é interrogada pelo chefe de brigada Elias Santana, único personagem a apurar os fatos até as últimas conseqüências. Pressionada pelas duas polícias, política e judiciária, não se sabe ao certo se o depoimento prestado advém da verosimilhança dos fatos ou da imposição da força. O livro apresenta duas histórias: a história do crime, que já aconteceu quando o livro começa e a história do inquérito, que se realiza no presente e existe para justificar a primeira, tal como se observa no romance de enigma estudado por Todorov[3].

A obra em causa apresenta-se como uma grande analepse[4] que se destina a relatar o que ocorreu antes do crime e o favoreceu. O narrador é onisciente e transmite seu saber de forma gradual através de declarações dos interrogados e da transcrição dos autos e relatórios. As vozes presentes na narrativa estão submetidas ao discurso do narrador. Filomena, apesar de ser a personagem chave para a reconstituição do crime, não chega a ter voz autônoma na narrativa, submetendo o seu discurso à visão do Chefe de Brigada Elias Santana, pois para as perguntas feitas há respostas, ainda que duvidosas, mas sobre os aspectos não mencionado nos autos, não existe contexto possível. No jogo textual, o narrador onisciente revela os fatos comedidamente, vê pelos personagens, invade-lhes o interior mas não lhes cede a palavra, sendo, entretanto, livre para transmitir ou ocultar seu saber. Elias Santana é o fio condutor da narrativa e ao mesmo tempo exerce a função de questionador dos fatos relatados, deixando o leitor em dúvida sobre os procedimentos adotados pelas polícias política e judiciária e sobre a arquitetura do processo em pauta. A intercepção da referida personagem, na narrativa, inaugura um clima de incerteza típico do empreendimento pós- moderno.

No romance *Balada da Praia dos Cães*, José Cardoso Pires faz a leitura da sociedade portuguesa pré-74, onde tudo está a espernear, uma confusão de bocas e articulações a debaterem-se num mundo fechado (p. 249). A apropriação dos acontecimentos históricos resgata e concomitantemente coloca em xeque o discurso histórico, a noção de verdade, mostrando que existem verdades no plural (ou verdades alheias), uma vez que durante o decorrer narrativo os fatos vão sendo esclarecidos de forma no mínimo contraditória, assim como a história. Os discursos das diferentes personagens subsumidos pelo discurso autoral representam o ponto de vista de quem narra o crime, e como esse já aconteceu, Filomena, a personagem central, restringe seu depoimento às questões propostas.

O Regime de Exceção Democrática pode ser comparado a um circo armado, em que, apesar da resistência, permanece a força das amarras, própria de todo e qualquer discurso autoritarista:

É então que vê passar as três jaulas rolantes vindas não se sabe donde. De longe. Certamente da auto-estrada do norte, Avenida do Aeroporto abaixo, atravessando a cidade. São três transportes de circo, gradeados mas sem feras, que avançam de madrugada. Dentro deles viajam os tratadores com um ar estúpido, ensonado. Desfilam pelas ruas desertas, sentados no chão, pernas para fora, caras entre grades.

Elias deixa de cantar. Durante o resto do caminho pensa nos tratadores enjaulados a atravessarem a noite sobre rodas: o que mais o impressiona é que pareciam vaguear sem destino. (P. 250)

José Cardoso Pires, ao apresentar as três personagens suspeitas do crime, quais sejam, o arquiteto Fontenova, o cabo Barroca e Filomena, o faz como figuras dissertadas das comunidades marginalizadas, caracterizadas por Linda Hutcheon como sendo ex-cêntricas.

Por tudo o que foi aqui explicitado, podemos observar que a intenção dos escritores é, e tem sido sempre, a de repensar a história de forma crítica e questionadora, impulsionando a reflexão, via literatura. O autor-textual presentifica essa preocupação, quando no encerramento da narrativa, esclarece alguns pontos obscuros ao leitor, entre eles o próprio limite entre ficção e história:

Em certas vidas (eu acrescentaria, em todas) há circunstâncias que projectam o indivíduo para significações do domínio geral. Um acaso pode transformá-lo em matéria universal – matéria histórica para uns, matéria de ficção para outros, mas sempre justificativa de abordagem. Interrogamo-la, essa matéria, porque ela nos interroga no fundo de cada um de nós – foi assim que pensei este livro, um romance. Nele, o arquiteto Fontenova é uma personagem literária, e da mesma maneira o major. E Mena. E o cabo Barroca. Todos são personagens literárias, isto é , dissertadas de figuras reais.

De modo que entre o facto e a ficção há distanciamentos e aproximações a cada passo, e tudo se pretende num paralelismo autónomo e numa confluência conflituosa, numa verdade e numa dúvida que não são pura coincidência. J.C.P. Setembro de 1982.

Referências bibliográficas

GENETTE, Gérard, *Discurso da narrativa,* Trad. Fernando Martins, Lisboa, Vega Universitária,

1976.

HUTCHEON, Linda, *Poética do pós-modernismo,* História, teoria, ficção, Trad. Ricardo Cruz, Rio de Janeiro, Imago, 1991.

PIRES, José Cardoso, *Balada da praia dos cães,* 12. ed., Lisboa, O jornal, 1987.

TODOROV, Tzvetan, *As estruturas narrativas,* Trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Editora Perspectiva, 1979.

VEYNE, Paul Marie, *Como se escreve a história;* Foucault revoluciona a história, Trad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp, 4. ed., Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1998.

Notas

1. HUTCHEON, Linda, *Poética do pós-modernismo,* História, teoria, ficção, Trad. Ricardo Cruz, Rio de Janeiro, Imago, 1991.

2. PIRES, José Cardoso, *Balada da praia dos cães,* 12. ed., Lisboa, O jornal, 1987,Todas as citações utilizadas no trabalho foram retiradas dessa edição.

3. TODOROV, Tzvetan, *As estruturas narrativas,* Trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Editora Perspectiva, 1979.

4. GENETTE, Gérard, *Discurso da narrativa,* Trad. Fernando Martins, Lisboa, Vega Universitária, 1976.

Blimunda, uma alegoria do novo

Iran Nascimento Pitthan
UFF

Este trabalho visa a fazer uma leitura das possibilidades do alegórico em *Memorial do Convento*, de José Saramago, detendo-se, principalmente, na trajetória do personagem Blimunda e no seu processo de amadurecimento e transformação, retirando o que se concretiza no seu dia-a-dia e elevando-o a uma categoria de universal. Nessa universalidade proposta, buscaremos decifrar o que pode expressar essa mulher do povo com sua aguçada sensibilidade somada à força e ao conhecimento adquiridos nas relações físico-espirituais com seus parceiros de aventura.

O personagem de ficção é sempre complexo e múltiplo porque, na sua construção, é possível combinar inúmeros elementos de caracterização, os quais podemos dizer incontáveis quando comparados aos traços humanos detectados no modo de ser cotidiano das pessoas. A composição desses elementos, organizados dentro de uma determinada lógica, cria a ilusão do ilimitado, fazendo de uma figura simples e comum como Blimunda uma potencialidade de sentimentos, um espaço sem fronteiras. Seguiremos apoiados no sentido de alegoria dado por Walter Benjamin, que estabelece poder cada pessoa, coisa ou relacionamento significar um **outro** qualquer. Orientados também pelos estudos de Flávio R. Kothe, que confirma a possibilidade da leitura alegórica e revê considerações do filósofo alemão, onde ele desenvolve e altera suas conclusões sobre a alegoria, com uma série de observações sobre seu emprego na modernidade.

O *Memorial do Convento* narra o período de construção de um Convento, em Mafra, em cumprimento de promessa feita pelo rei D. João V. Concomitantemente, é narrada a construção de uma passarola, sonho do padre Bartolomeu com os auspícios do rei, mas perigosamente à margem do Santo Ofício. O padre é ajudado pelo casal Baltasar/Blimunda. Baltasar, um pobre soldado maneta, de passagem por Lisboa em dia de auto-de-fé, conhece Blimunda, que lhe é **concedida** pela mãe desta, quando está a caminho do degredo. Como a mãe, Blimunda também tem curiosos e estranhos poderes. As sensibilidades apuradas lhe fazem ver por dentro, quando em jejum. Ela passa, então, a manter um relacionamento definitivo com Baltasar, com as bênçãos do padre, numa comunhão raramente encontrada entre casais. Composta a marginal tríade, a construção da passarola é realizada. Alça vôo quando o Santo Ofício vai no encalço do padre, na quinta do duque de Aveiro. Nesse vôo de fuga eles passam sobre o local de construção do convento, deixando no povo de Mafra a certeza de terem comungado com Deus, pois que o Espírito Santo teria passado por ali como um sinal. Após essa ousada aventura, o padre vai para Espanha onde enlouquece e morre. Baltasar passa a trabalhar na construção do convento e eventualmente volta ao lugar onde caiu a passarola, no meio de um campo, para a manutenção necessária em vista dos maus tratos do tempo. Num desses dias, por acidente, a passarola levanta vôo levando Baltasar. Desde então, Blimunda segue um longo caminho de busca, até encontrá-lo sendo queimado na fogueira dos condenados por heresia.

A maior conquista da obra ficcional é a coerência indiscutivelmente maior dos personagens, em comparação com as pessoas reais. Essa coerência vem da limitação imposta pelas orações, devidamente enxugadas pelo autor na elaboração do texto. É na ficção, em termos epistemológicos, que os seres tornam-se transparentes à nossa visão, por se tratarem de seres puramente intencionais, projetados pela construção da escrita. O autor **dirige** nosso olhar através de aspectos selecionados de certas situações do comportamento e/ou da aparência física, sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos, de atributos em geral e de aspectos de sua intimidade. Desse modo, algumas zonas indeterminadas dessa ambientação passam a **funcionar** para o leitor, tornando um personagem inesgotável e insondável, aberto às mais diversas leituras. Encontramos, nos personagens de ficção, maior significação e maior riqueza em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário que acaba reunindo os fios dispersos da realidade num padrão consistente e firme.

O leitor torna-se um autor do texto que lê e esse texto não é exatamente idêntico ao texto do autor. Sobre essa base a ele são permitidas todas as possibilidades, todos os caminhos de construção para o seu deciframento. Um mundo de imagens que habita todas as coisas revela-se e, ao se penetrar nele, com essa propulsão construtiva, outras tantas relações poderão ser propostas, perdendo-se a ilusão do significado único. O texto do leitor passa a ser uma alegoria do texto do autor e vice-versa. Ele não lê propriamente o autor do texto nem o texto do autor, que passa a experimentar um estranhamento e torna-se o **outro** de si mesmo. Esse **dizer o outro** pode ser visto como a linguagem da subversão, correspondendo ao rompimento da repressão. A alegoria é manifestação e denúncia implícita do reprimido que, disfarçado de **outro**, caracteriza implicitamente a ficção como repressão.

A alegoria, como expressão concreta de uma idéia abstrata, não provoca pensamentos, aparenta não dizer nada - vazia na teoria e na prática. Mas, encontramos em seu cerne uma inquietação e tentaremos buscar o que realmente quer dizer essa natureza **convencional** da linguagem alegórica, buscando outra forma de

manifestação ou significação, onde tudo parece abrir-se para uma ilusão de infinitude. O **outro**, que se desvela e que também se vela, nunca delimita um fim. A negação desse **outro** é apenas mais um ponto para a sua afirmação. Blimunda, num ritmo muitíssimo pessoal, sem bandeiras levantadas e sem querer impor-se a qualquer regra, vai de encontro às convenções, que é uma linguagem de repressão. Segue sua estrada enfrentando os percalços com uma força libertadora, o que nos permite vê-la como anunciadora de novas dimensões e proposições, sempre subvertendo a ordem estatuída para, de um caos, recriar ou criar o novo.

O par Baltasar-Blimunda foge aos padrões da época e aos códigos estabelecidos pela sociedade, tornando-se exemplo de transgressão, uma realidade que ultrapassa o seu tempo. Vivem uma relação amorosa ilícita, instituída em comunhão com o universo e, por isso, alcançando um estado de perfeição incomum a todos os tempos. Batizados sem ritos canônicos, recebem identidade cósmica e projeção no universo, cujas leis se confundem, onde luas e sóis convivem em harmônica união. Tudo é significativo e estabelece possibilidades de leituras variadas. Ao leitor atento, desvela-se uma tessitura de significados que podem esclarecer ou oferecer caminhos os mais distintos.

Na primeira noite do casal, a naturalidade de Blimunda nos leva a compreendê-la toda instinto e, por isso, de grande tranqüilidade. As coisas se fazem naturalmente e ela age e reage respondendo aos sentidos. O sangue da perda da virgindade é utilizado para marcar uma cruz sobre o peito do homem. Os dedos utilizados por Blimunda, o médio e o indicador, são os mesmos usados pelos padres na persignação dos fiéis, nas bênçãos dos sacramentos. Blimunda, como sacerdotisa, aproxima com a sacralidade desse gesto a pureza do ato de união do jovem casal com a heresia dos homens, que podem ser homens da fé e representados pelo padre Antonio Teixeira de Souza, que "(...)solicitava mulheres, maneira canônica de dizer que as apalpava e fornicava..." (Saramago, 1982, 52). Vemos, centrado nesse cruzamento, a reunião da esquerda com a direita, do alto com o baixo, do distante com o próximo, desenhando os movimentos alegorizados da obra literária. Nesse mesmo momento, enquanto Baltasar e Blimunda comungam na carne, do lado de fora, na rua, um outro embate se faz ouvir, e não de corpos que se complementam numa correspondência de completude e soma, mas de disputa, de divisão, no som retinido das espadas. O sangue de vida e o sangue de morte.

Todo o tempo o trio vive uma relação ser-não-ser em termos sociais. Bartolomeu tem um Deus todo próprio, à revelia do Deus católico, e sabe não correr riscos de castigos aplicados por Ele, consciente de que o perigo mora na insegurança e medo dos homens no jogo de **poder**. Baltasar, sem horizontes e acreditando-se podado parcialmente em sua capacidade de realização causada pela amputação, precisa ousar mais do que o homem comum para reaver sua dignidade de **ser** inteiro. Blimunda, quando desperta, auratizada pelo sol, precisa cegar-se através do pão, elemento que a transforma em indivíduo comum. Quando em jejum vive o mundo de uma ambivalente iluminação profana, mundo que lhe possibilita a obtenção da energia/força combustível para fazer voar a passarola, libertar-se das pequenezas terrenas ou caminho para a morte pelo Santo Ofício, se deixar transparecer a qualidade que a faz um ser especial.

Ao entrar numa conversa dos homens sobre o valor de um nome e de um sobrenome, Blimunda chama a atenção de que Eva nada mais era do que uma simples mulher. Se boa cristã, se feiticeira, temente a Deus ou descrente dele, a mulher ali é colocada simplesmente como um nascedouro, ponto certo da sensibilidade, pela sua capacidade de transmutação. "Deixa-te ser Blimunda" (Saramago, 1982, 145), diz o padre. **Ser** Blimunda vai muito mais além da companheira, da trabalhadora, da unificadora ou da construtora. É cravar em si o esteio de todo um **universo** e fazê-lo girar como gira o mundo, em movimentos de rotação e translação, capaz de ser noite e dia, de calmarias e de tormentas que arrebentam os diques de segurança para permitir, no fluxo, novos caminhos e outras fontes de vida. A mulher omissa e submissa, dependente, escrava, definitivamente não participa do **ser** Blimunda. Esta sabe que é um dos pilares desse grande sonho, dessa ousada busca de liberdade. Durante a construção da passarola, acompanha os dois homens não só por respeito ao marido ou ao representante da igreja mas, acima de tudo, porque sabe ser diferente, sabe ser uma **persona** especial e acredita na empreitada à qual todos se dedicam Ela tem a arte da união, e é em quem mora a paciência para desatar os nós menores e mais apertados, por isso mais difíceis, sem arrebentar os fios que tecem as asas do sonho.

A vidência dela é uma denúncia da repressão social que só vê o que interessa e quando o fato pode servir de exemplo para apregoar regras de conveniência, "Tu és Sete-Sóis porque vês às claras, tu será Sete-Luas, porque vês às escuras" (Saramago, 1982, 90). E a cegueira de Baltasar é confirmada/negada somente pela moeda de ouro indicada por Blimunda - os valores morais e os valores materiais se opõem aí, apontando as perversões da propriedade. Todo invisível carece de materialidade, tornando-se necessário um conceito que o defina e o traga à concretude do banal, capaz de permitir a posse da imagem. Blimunda foge a essa banalização. Nela nada delimita o fim, simplesmente desvela aquilo que se vela e esse ato de descobrir é a busca de outro significado para aquilo que se apresenta determinante. O perscrutar, o atravessar com a vista, o aperceber-se, é do olhar penetrante, atravessador e reflexivo, é o olhar de um olho perspicaz, dotado de uma qualidade fundamental que reencontra no visível e dali transmite ao espírito e ao intelecto. É o olhar capaz da vidência perfeita, posta como marca distintiva do verdadeiro. Os olhos de Blimunda são olhos do espírito, esferas perfeitas capazes de ver toda a própria superfície, ao contrário de

nossos olhos mundanos excitados pela luz e pela cor que só podem ver em metade de sua esfera, aquela voltada para o mundo e "cegos da outra parte, aquela presa no interior da cabeça" (Bovelles, 1983, 431-432). Podemos considerar a alegoria uma reprodução imagética das idéias, progredindo sucessivamente, tornando-se fluida com o decorrer do tempo, dramaticamente móvel. E mais, podemos dizer então que a alegoria é uma técnica artística de dar forma a um pensamento através de imagens. Como afirma João A. Hansen, "(...) a alegoria é uma metalinguagem ou um interpretante da relação imagem plástica/discurso/imagem mental para o espectador-leitor" (Hansen, 1986, 89-90).

Quando Blimunda cai doente é outra a imagem que se faz. Uma grande palidez e uma grave expressão de agonia. As pálpebras que se fechavam para não ver tudo, agora estão crispadas. O que se passa diante de seus olhos talvez sejam assustadoras imagens de um outro mundo. A doença, "(...) se doença foi, se não foi apenas um longo regresso da própria vontade, refugiada em confins inacessíveis do corpo..." (Saramago, 1982, 184), não tinha sintomas e, por conseqüência, não se conhecia o medicamento a ser utilizado. Num dos momentos mais contundentes do *Memorial do Convento,* num resgate dos braços da morte, a música adentra o corpo fortalecendo o espírito. Uma música "(...) branda, suave, que mal ousava desprender-se das cordas feridas de leve, vibrações subtis de inseto alado que imóvel, paira, e de súbito passa de uma altura a outra, acima, abaixo... (Saramago, 1982, 184). Do piano que Scarlatti toca, a música nasce e toma forma da primeira tecla da mão esquerda até a última da mão direita, sem fim nem princípio, numa ilusão de infinitude, como propõe a alegoria. Blimunda, purga em lágrimas a dor desse renascimento, o reencontro com a crueldade do mundo. Ela "(...) rodeada de música como se mergulhasse num profundo mar, [...] o seu naufrágio foi outro..." (Saramago, 1982, 185). Esse uso de metáfora não deve ser entendido no sentido restrito de um **meta-phorein**, numa só direção. Como afirma o Prof. Khote: "(...) a metáfora precisa ser entendida em sua dialética e não reduzida a uma lógica analítica" (Kothe, 1986, .83). Quando o autor descreve Blimunda silenciosa, ao pé do cravo, rodeada de música, esta opõe-se ao silêncio, e o mar à morte, cada um dizendo o **outro** e dizendo a si mesmo nesse outro.

A pecadora Blimunda, também não mostra pudores em anunciar "(...) não tenho pecados a confessar..." (Saramago, 1982, 88). Sua realidade de certo e errado, de bom e mau, foge aos paradigmas vigentes. Acredita que ninguém se salva, que nada se perde, que só há morte e vida. Blimunda demonstra a sua relação cósmica mais uma vez quando esclarece para Baltasar que a lembrança de alguém o faz reviver, no instante em que se cria, magicamente através da memória, condições de revisitar as sensações e emoções vividas. A vida vem depois da morte, ela diz, e nessa sua verdade detectamos a verdade de quem antes de sofrer as corrupções sociais, sabe que tudo se transforma. É o processo cíclico, a roda constante das oposições que ora mostra um lado ora o outro.

Quando Baltasar e Blimunda visitam as estátuas dos santos deixadas na entrada do Convento, estabelece-se outro momento de ser-não-ser. Com a lua encoberta pela sombra de uma nuvem, há uma transfiguração das imagens, que se tornam vultos brancos e disformes "(...) perderam o contorno e as feições..." (Saramago, 1982, 329). Ali, palavras e verdades são reveladas como prenúncios e as sensações que se sobressaem nesse mostra-esconde, nos conduzem a uma compreensão mais audaciosa sobre a matéria, elementos capazes de permitir a vida.

Com o sumiço de Baltasar, Blimunda passa a viver o que seria o seu purgatório: Os caminhos trilhados são os mais dolorosos e as provações se fazem: a fome, as noites insones, o frio, os pés descalços e feridos na caminhada, a figura da andarilha coberta de andrajos, as tantas voltas pelo país, só que "(...) agora, de nenhuma noite teria medo, se tão negra é a que leva dentro de si." (Saramago, 1982, 352), e aí está a luz/esperança, que vem de uma energia nominada vontade, a mesma utilizada para fazer voar a passarola quando realizou a mágica sensação de alçar o azul num vôo experimental. Blimunda novamente levanta vôo de seu atual território, Mafra, e segue, olhos de águia, tentando avistar seu homem. O primeiro, foi um vôo real de libertação, de constatação do bem mais valioso que o ser humano pode ter - a capacidade de ousar, de sonhar e de realizar esse sonho. O segundo, um vôo de busca, um mergulho para dentro de si mesma onde encontra forças para peregrinar todo um território, palmilhando passo a passo esses dois corpos, o micro e o macro, para detectar o seu pulso.

No tempo em que percorre terras portuguesas, sete voltas ela dá, como os degraus do purgatório de Dante. Nove anos é a duração desse vôo e nove os círculos do inferno dantesco, tempo em que Blimunda habita o mundo. Esse é o seu caminho para a redenção. Como a águia, que sem piscar enfrenta a luz do sol, Blimunda tem "(...) olhos parados [...} que a certas horas e certa luz pareciam lagos onde flutuavam sombras de nuvens, as sombras que dentro passavam, não as comuns do ar..." (Saramago, 1982, 354). Chega a ser maltratada e apedrejada por acharem-na louca e, novamente, o jogo é invertido quando ela indica um veio d'água puríssima para a população local, secos por dentro e secos por fora, sendo, então, aclamada como santa. Nesse tempo Baltasar é o centro do mundo, Blimunda a rotação e a translação, nesse longo vôo. Ao alçá-lo Blimunda desce ao Hades, numa inversão do mito de Orfeu, em busca de Baltasar. Seu olhar, como o do poeta para Nietzsche, é hostil a qualquer olhar para trás quando se tem de ir em frente, "(...)dizendo sim até para a morte e sendo o primeiro a despedir-se..." (Nietzsche, 1972, II, 13).

Blimunda adentra o Rossio de Lisboa, onde acontece outro auto-de-fé. Ela está em jejum. Nove anos e

muitas fronteiras depois, ela é o andarilho, o que vive o momento único e singular, o que vai se despojando de todo o supérfluo, do desejo vil, se despindo da matéria. Ela vê, entre os condenados já chamuscados, aquele que é o seu referencial, seu centro. Quase encoberto pelas chamas, uma nuvem desprende-se dele e vem em sua direção, pois que a ela pertencia e à terra. Nesse instante, dá-se outra comunhão, como na primeira noite em que juntos estiveram, numa circunvolução, ligando o começo ao fim, trazendo e levando coisas. Essa corrente de pensamento contém a imagem clara, determinada e firme do círculo da serpente alada mordendo sua própria cauda, hieróglifo que representa o conceito do tempo e do mundo. As vontades de Baltasar e de Blimunda ajuntando-se, "(...)onde couber um, cabem milhões, o um é igual ao infinito..." (Saramago, 1982, 124), alegoriza Hermafrodito, onde está inerente o potencial de integração, a totalização do ser, o ovo cósmico, o alvorecer de cosmogonia.

A leitura alegórica de um texto busca descobrir a sua estrutura profunda, um horizonte outro além do que se apresenta aparente, descobrindo a realidade e assumindo compromisso com a verdade. Na alegoria busca-se captar um tipo de expressão que acompanha o fluxo do tempo. Uma visão móvel o bastante para apreender o instante e que não recue diante do caráter fragmentário do real. A alegoria busca arrancar as coisas do seu contexto. Blimunda, como toda mulher, relaciona-se misticamente com a terra. A retenção da vontade de Baltasar, no seu momento derradeiro, pode ser visto como uma variante da fertilidade telúrica. E, em assim sendo, essa **fecundidade** da heroína pode muito bem ser percebido como uma alegorização do modelo cósmico, a Mãe universal, uma outra terra. Na trajetória do personagem, o jogo que se estabelece, seus devires, o constante ser-não-ser, a entrega ao desconhecido, o cansaço que a leva quase à morte, a ousada tentativa de libertação pelos ares, além dos longos anos nas inúmeras voltas em busca do seu referencial, mostram o longo caminho iniciático, trilhado por Blimunda que, agora, enfim pronta, poderá seguir outros caminhos.

Bibliografia

ALIGHIERI, Dante. A Divina Comédia. S.P.: Ed. Abril, 1981.

BENJAMIN, Walter. Documentos de Cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos. São Paulo: Cultrix, 1986.

BOVELLES, Charles de. Le Sage. In Individu et cosmos dans la philosophie de la renaissance. Paris: Minuit, 1983.

CÂNDIDO, A., ROSENFELD, A., PRADO, D.de A., GOMES, P.E.S. A personagem de ficção. SP.: Ed. Perspectiva, 1974.

HANSEN, João Adolfo. Alegoria, construção e Interpretação da Metáfora. 1ª ed. São Paulo: Atual, 1986.

Kothe, Flávio R. A Alegoria. São Paulo: Ática, 1985.

----------. Walter Benjamin. São Paulo: Ática, 1985.

----------. Confrontos: Benjamin & Adorno. S.P.: Ed. Ática, 1978.

NIETZSCHE, Friedrich. Sonetos a Orfeu. 1923, II, 13 "Sei allem Abschied voram".

SARAMAGO, José. Memorial do Convento. S.P.: Ed. Bertrand Brasil. 1982.

SEIXO, Maria Alzira. O essencial sobre José Saramago. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987

Cabala e heteronímia em
Fernando Pessoa os caminhos do Safer Temuná

Larry Antônio Wizniewsky
Departamento de estudos de
linguagem – arte – comunicação
FIDENE/UNIJUÍ – RGS

O significado de base do termo Cabala, em hebraico tradição, denota um enraizamento histórico-cultural cuja dimensão maior situa-se exatamente no espaço da influência do passado sobre o presente, de forma prática e simbólica. A evolução desta tradição, através dos tempos e dos espaços, alcançou em Fernando Pessoa um estágio singular, em complexidade e ineditismo. A biografia de João Gaspar Simões nos mostra, em capítulo específico, a dimensão e o grau de aprofundamento desta perspectiva, no campo das preocupações com o hermetismo e a gnose, manifestas pelo autor e sobre cujas dimensões, no mais das vezes, podemos apenas especular.

Na compreensão de João Gaspar Simões, todo o saber ocultista buscado por Pessoa está subsumido na dimensão cabalística de sua obra. A Santa KABBALAH, como a chamava reverentemente o poeta, seria para ele a fonte comum, simultaneamente, de todo o iluminismo e de toda a filosofia esotérica. Através dela poder-se-ia articular as duas balizas que dimensionam o campo cultural dos interesses maiores de Pessoa: racionalismo com esoterismo. O sentido não excludente dos campos do saber, na perspectiva cabalística, a colocam como um modo de interpretação e "leitura" do mundo. A própria cabala é, no entender de João Gaspar Simões (p. 243) "uma coleção de tradições hebraicas, relativa à interpretação do Velho Testamento".

Para dar conta da importância da Cabala na obra de Pessoa, basta que no reportemos a sua nota editorial, escrita por ocasião da publicação do poema dedicado a Sidónio Paes, de 30 de março de 1933. No quesito Posição Religiosa temos "Cristão Gnótico (...). Fiel, por motivos que mais adiante estão implícitos, à Tradição Secreta do Cristianismo, que tem íntimas relações como a Tradição Secreta em Israel (a Santa Kabbalah) e com a essência oculta de Maçonaria". (Simões, op. cit, p. 579).

No plano explícito de sua declaração, F. Pessoa funde portanto duas tradições em uma só, vinculando-as ao fio único da Tradição Secreta do Cristianismo. O poema ortônimo Iniciação, citado por Simões a propósito de ilustrar suas afirmações dá conta, no plano da análise literária, deste mesmo processo iniciático e nas formas como se deu.

Para o enfoque do presente trabalho, interessa-nos mais, um outro aspecto da relação entre o texto de Fernando Pessoa e a tradição da cabala. Entenderemos para tal a cabala, além de sua óbvia função hermenêutica, como uma tradição multicultural conformada simbolicamente e transmitida de geração a geração, através de códigos, apropriados tanto ao desvelamento como à ocultação do real e suas formas de apresentação.

Em seu texto A CABALA E SEU SIMBOLISMO Gershom Scholem faz referência a um livro fundamental para o estudo da cabala e sua interpretação; O SAFER TEMUNÁ. Este título refere-se a um livro surgido por volta de 1250, para embasar a teoria, na forma de uma interpretação mística, das vinte e duas letras do alfabeto hebraico. O livro em questão apareceu na Catalunha e a identidade de seu autor ainda é desconhecida (podendo ser ele múltiplo). O texto trata das relações entre as sefirots inferiores e a multiplicidade de criações que pode ser por elas propiciadas. Segundo Scholem, para os cabalistas da Catalunha, estas regras eram representações simbólicas das etapas do processo pelo qual todas as coisas emanam de Deus e voltam a Ele.

Em um de seus livros anteriores, AS GRANDES CORRENTES DA MÍSTICA JUDÁICA Scholem já havia estabelecido as relações entre o Temuná e a Cabala, através da figura de Abuláfia. Por volta de 1270 (50 anos após o surgimento do Sefer Temuná), Abulafia já havia concluído em suas pesquisas místicas, que o acesso aos mais profundo segredos da teologia e da cosmologia se dariam por três métodos distintos do caminho da cabala: Guematria, Notarikon e Temurá. Guematria (donde geometria) reduz a palavra a números. No Notarikon, cada letra de uma palavra serve como "sigla" de outras, desvelando o sentido da primeira nesta relação. No Temurá, que significa literalmente "permita", as letras de cada palavra são intercambiadas, de acordo com regras pré-estabelecidas, para a obtenção de novos sentidos ou relações com outros vocábulos.

Considerando as linhas gerais destes três vocábulos e caminhos, bem como as rlações estabelecidas por F. Pessoa com a Santa Kabbalah, é possível encontrar, na perspectiva do Sefer Temuná, uma fecunda relação entre o fenômeno de heteronímia e este modo de penetração no nível simbólico, que envolve a permutação das 22 letras do alfabeto hebraico. É possível dizer que, em nível do puro significante, todo o processo heteronímico de Fernando Pessoa pode ser considerado como um imenso processo de Temurá. O processo

é esta possibilidade de permutação infinita, articulando-se sobre um arquétipo, ou, mais especificamente um "modelo". Este é o centro do qual emanam todas as manifestações do discurso pessoano, com todas as permutas de palavras, enunciados e significados referenciados no poeta "ele-mesmo".

Para Saúl Sosnovski, os primeiros versículos do livro do gênese já estabelecem que a criação foi levada a cabo mediante fórmulas verbais. Desta forma a preocupação central da tradição e o projeto primordial do cabalista é a aprendizagem deste processo gerador. Considerando as ralações de Fernando Pessoa com o universo da Cabala e sua perspectiva particular e visão de sua inserção na cultura ocidental e na tradição gnótica, o Sefer Temuná ganha ainda mais uma surpreendente face: o caminho dos sábios. O Sefer Temuná nos apresenta a história da viagem dos quatro sábios que penetraram no PARDÉS (um dos modos de conhecimento) e seu cominho de acesso ao paraíso. Sosnowski indica em seu texto que o Sefer Temuná explicita a jornada de quatro sábios que entraram no PARDÉS, modo de conhecer que encerra em si tudo que se encontra na Torá, quer dizer, o conhecimento total do universo. Dos quatro, Ben Azai morreu, Ben Zona enlouqueceu, Aher (Elisa Ben Abuiah) renegou sua fé; só o Rabi Akiva "saiu em paz". Já a tradição citada no Talmud e por Scholem sobre o Radi Akiva diz que: "Há um homem que existirá ao final de várias gerações e Akiva diz Ben Iossef é o seu nome e ele deduzirá (interpretará), por cada pequena linha, infinidade de leis. A tradição, a partir do Sefer Temuná, confirmaria este jogo. (Sosnowski p. 30).

Ora, esta configuração quaternária dos destinos dos sábios nos permite aproximar da relação cabalística do Sefer Temuná os quatro principais heterônimos pessoanos, incluindo-se aí o Fernando Pessoa-ipse, como arquétipo e origem de todas as transformações.

Desta forma, podemos estabelecer que;

a. Alberto Caeiro configura a viagem do sábio Ben Azai, devido à circunstância de já estar morto para a constelção heteronímia;

b. Álvaro de Campos assume a trajetória de Ben Zoma, cujo destino é "a loucura";

c. Ricardo Reis, como Aher (Elisa Ben Abuiah) renegou sua fé, isto é, poder ser visto, de acordo com Luís Oliveira como o único heterônimo que "sucumbe ao dogmatismo".

d. Fernando Pessoa-ipse, como Rabi Akiva, "saiu em paz", mantendo a relação paralelística com o Rabi Akiva.

Este "sair em paz" do ipse/ortônimo nada mais é do que uma redução do estatuto do poeta como ente "de carne e osso, assim de se pegar" e ao mesmo tempo como criador e fonte da progenie heteronímica, projetando-se para além dele, assim como Pessoa é o poeta do Além-Deus.

Estes elementos de alta complexidade, que envolvem a aproximação de Fernando Pessoa de Cabala, não excluem nunca o aspecto lúdico do fazer poético. Ao contrário, reforçam-no. Como afirma Scholem (p. 342) "É descendo às profundezas de seu próprio ser que o homem erra por todas as dimensões do mundo; em seu próprio eu, ergue as cancelas que separam uma fronteira do outra; em seu próprio eu finalmente ele transcende os limites da existência natural e, ao fim do seu caminho, sem como que um único passo atrás de si, descobre que Deus é "tudo em tudo", e que não há "nada senão Ele". A cada um dos infinitos estágios do mundo teosófico correspondente a um determinado estado de alma-real ou potencial, mas de qualquer maneira capaz de ser sentido e percebido-o cabalismo torna-se um instrumento de análise psicológica e de autoconhecimento, um instrumento de precisão daquilo que é, não raro espantoso".

Desta forma, a aproximação da obra de Fernando Pessoa do Sefer Temuná, considerado tanto o seu aspecto de "permuta" sobre um universo estabelecido (fazer poético) quanto o caráter mítico da viagem dos quatro sábios, reveste-se de profunda significação. Como diz Abuláfia a respeito da ética sobra a Torá "Deves virá-la e revirá-la, pois turo está nela". "Ela está inteiramente em ti e tu estás inteiramente nela" (Scholem, 143).

Cabe por fim notar que, como nos ensina Scholem, as letras são determinadas por imaginação e pensamento que o influenciam através do movimento e que concentram o seu pensamento em temas dificultosos, sem que o percebamos de todo. Como já havia descoberto Anbuláfia, o "Caminho dos Nomes" indica que, quanto menos compreensíveis eles são, mais alta é sua ordem, até que se alcance a atividade de uma força que não mais está sob o controle de alguém, mas sim que sob cujo controle se achem sua razão e seu pensamento.

Bibliografia

1.PESSOA, Fernando. Obras completas**.** Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1977.

2.SCHOLEM, Gershom. Grandes correntes da mística judáica**.** São Paulo, Perspectiva Série Estudos, 1972.

3._____. A cabala e seu simbolismo**.** São Paulo, Perspectiva, 1997.

4.SILVA, Luís de Oliveira. O materialismo idealista de Fernando Pessoa**.** Lisboa, Clássica,1985.

5.SIMÕES, João Gaspar. Vida e obra de Fernando Pessoa**.** Lisboa, Bertrand, S/d.

6.SOSNOWSKI, Saúl. Borges e a Cabala. São Paulo, Perspectiva, 1991.

Cartas a Sandra de Vergílio Ferreira:
a encenação do diálogo epistolar

Isabel Cristina Rodrigues
Universidade de Aveiro

A utilização da carta como estratégia romanesca em Vergílio Ferreira poderia levar-nos, se a ocasião o permitisse, a problematizar a função deste género de discurso num quadro mais amplo - o da literatura portuguesa contemporânea, uma vez que uma parte significativa da literatura dos nossos dias tende a aproximar géneros consabidamente literários (refiro-me aqui sobretudo a um deles - o romance) de géneros tradicionalmente não literários ou, pelo menos, de géneros cuja inserção no campo literário é frequentemente ambígua e sujeita a oscilações de vária índole - conceptuais, terminológicas ou outras.

Em Vergílio Ferreira, o género epistolar percorre vários textos e textos de índole muito diversa, como demonstrou já Rosa Goulart num texto dedicado precisamente a esta questão[1], mas o interessante é que neste autor a atracção pelo domínio da epistolografia coincide frequentemente com o seu universo ficcional: este tipo de registo epistolar "ficcionalizado" ocupa um lugar preponderante no conjunto da obra do autor, situando-se no próprio núcleo da intriga romanesca, como em *Cartas a Sandra*, ou traçando para esta mesma intriga uma espécie de moldura epistolar que enforma e contextualiza a história que o narrador vai contando, como ocorre no romance *Em nome da terra*. Outros casos há em que na ficção de Vergílio Ferreira avultam mensagens epistolares com uma posição absolutamente marginal em relação ao essencial da intriga. Neste último caso, a inclusão num romance de um texto de filiação epistolar não é em nenhum sentido problemática porque, constituindo o registo epistolar claramente uma excepção no contexto romanesco que o envolve, é completamente absorvido por esse tecido ficcional que o acolhe[2].

Como quer que seja, e independentemente dos problemas que a sua utilização pelo romance possa suscitar, o texto epistolar é sempre em Vergílio Ferreira um modo de comunicação assumidamente dialogal que não anula inteiramente a expressividade comunicativa do monólogo. Como o próprio Vergílio Ferreira afirmou, numa obra também ela sujeita aos protocolos enunciativos da narrativa epistolar, *Carta ao Futuro*, «a epistolografia é a forma de comunicação mais directa que suporta uma larga margem de silêncio; porque ela é a forma mais concreta de diálogo que não anula inteiramente o monólogo.»[3]

De facto, se, por um lado, o impulso epistolar na narrativa de Vergílio Ferreira se caracteriza pela insistente procura de um interlocutor para o sujeito, por outro, o próprio texto epistolar parece comprazer-se na afirmação da ausência de um destinatário efectivo, ou melhor, na afirmação de uma impossibilidade - a de que esse destinatário venha alguma vez a converter-se em receptor.

Pelo menos as mais importantes mensagens epistolares que integram a obra de Vergílio Ferreira têm, todas elas, destinatários definidos, intensamente nomeados no corpo dos respectivos textos, mas, por uma razão ou outra, estes destinatários vêem-se sempre impossibilitados de receber as cartas que lhes são dirigidas.

Em *Para Sempre*, a carta de amor que Paulo escreve a Sandra não chega sequer a percorrer todas as fases do circuito comunicativo, como bem notou ainda Rosa Goulart[4], pois Paulo, já depois de a ter escrito, não chega a entregá-la à personagem, adiando assim uma mensagem a que só em *Cartas a Sandra* pôde dar realmente voz:

> De uma vez não pude mais, escrevi-te uma carta enorme em que me sangrei todo. Disse «vou dizer-te tudo».
>
> (...) Assim. Escrevi-lhe uma carta do tamanho da minha paixão, meti-a ao bolso, saí. Mas chegado ao marco do correio. Parei, meti a mão no bolso, fui dar mais uma volta de reflexão. Saber a palavra certa, o gesto certo, a atitude justa. Mas o que é que está certo para ti? Voltei ao marco do correio, meti a mão no bolso. Mas quando estava já a metê-la na ranhura. Fui dar mais uma volta[5].

A carta que, em *Para Sempre*, o adolescente Paulo não foi capaz de entregar a Sandra acabou por multiplicar-se em mensagens várias, finalmente escritas por um narrador que, tendo- se furtado outrora ao despudor de uma carta, anos mais tarde, já instalado na velhice e na solidão dos afectos, comovidamente se dirige à sua interlocutora de sempre - Sandra. Neste sentido, e embora *Para Sempre* não possua uma estrutura epistolar definida, o narrador Paulo parece querer revelar a Sandra o que antes a personagem lhe ocultou, constituindo o discurso do narrador em *Para Sempre* uma espécie de resposta à incapacidade do protagonista para escrever cartas de amor.

Por outro lado, as circunstâncias em que é redigida a longa carta de João a Mónica no romance Em nome da Terra (e que muito aproximam este romance de *Para Sempre*) anunciam já, de certo modo, as dez cartas a Sandra que Paulo escreve muito depois de *Para Sempre* e que Vergílio Ferreira publica exactamente com esse nome, provavelmente o único possível, de tão adiado que foi - *Cartas a Sandra*. O gesto epistolar que, no romance Em nome da terra, facilitava a presentificação lírico-emotiva de Mónica, aparece revestido, no último romance de Vergílio Ferreira, de um impulso comunicativo de carácter muito mais explícito (assinalando a marca do género logo no título), mas igualmente virtual: em ambos os textos, os respectivos interlocutores (Mónica e Sandra) são claramente concebidos como uma ausência, já que, no momento de redacção das mensagens que lhes são dirigidas, habitam já o espaço de todos os silêncios - a morte.

Em função disto, o texto epistolar acaba por descobrir alguns mecanismos de compensação dessa ausência de interlocutor, encenando um diálogo que abre caminho à expressão de um lirismo claramente monologal. Em *Cartas a Sandra*, a falta de um destinatário actuante é um nítido factor de intensificação poética, investindo o autor das cartas, nos momentos em que a personagem é textualmente nomeada, uma emoção lírica que, em Vergílio Ferreira, não necessitou nunca de consubstanciar-se num tu verdadeiramente operante. A intensa nomeação do destinatário que o texto epistolar permite realizar cumpre plenamente a função da carta na narrativa de Vergílio Ferreira e muito especialmente em *Cartas a Sandra* - presentificar a personagem a quem a mensagem se destina e restituir à relação amorosa interrompida pela morte o diálogo ainda possível. Por isso escreve Paulo em *Cartas a Sandra*:

> Voltarei a escrever-te? Para voltares a existir no que escrevo de ti. Demora-te hoje ao menos ainda um momento. Para olharmos a neve na montanha, os campos desertos, ouvirmos em nós o silêncio do mundo. (...) Há o meu desejo de te fixar na palavra escrita que te diz, para ficares aí com o milagre que puder.

E repete ainda num outro momento:

> (...) Querida Sandra. De vez em quando volto a perguntar-te porque te escrevo. Sei naturalmente que é para estar contigo. (...) De todo o modo, como foi bom ter estado contigo nesta forma de não estares[6].

A verbalização das mensagens de amor de Paulo à mulher morta e, portanto, convenientemente ausente, faz da carta em Vergílio Ferreira, e em particular da carta de amor, a expressão metafórica da incomunicabilidade amorosa, sugerindo que há mensagens que só podem ser proferidas quando não podem ser ouvidas ou, mais exactamente, que há cartas que só podem ser escritas quando já não podem ser lidas. À semelhança do narrador-personagem João de Em nome da terra, que entendia ser importuna a presença da sua interlocutora, Mónica, quando se tratava de verbalizar as palavras difíceis[7], diz Paulo em *Cartas a Sandra*:

> «É bom poder dizer-te quanto te lembro. E te quero. É bom não poderes dizer-me que tolice. Ou fitares-me com o teu olhar severo e vivacíssimo. (...) É bom poder dizer-te tudo e tu agora não poderes dizer nada[8].»

Assim, acaba por se tornar claro que este diálogo monologante de aparência profundamente desamparada, que os narradores destes romances procuram estabelecer com as suas duas interlocutoras, é apenas um artifício retórico que facilita a expressão da emotividade de João e Paulo e que certamente não teria sido verbalizado se Mónica e Sandra não fossem exactamente o que são: destinatárias virtuais; este desamparo que caracteriza o texto epistolar em Vergílio Ferreira é, então,como está bem de ver, condição essencial para que esse mesmo texto se materialize. Talvez também por este motivo o adolescente que Paulo foi em *Para Sempre* tenha adiado por tanto tempo aquela mensagem que nunca chegou a entregar ao correio, mas que ainda em *Para Sempre* prometeu escrever um dia, provavelmente quando o tempo de Paulo e Sandra fosse já outro, de insuprível ausência:

> Fica-te aí assim, talvez te procure ainda, talvez te escreva uma carta de amor. Daqui donde estou, está uma tarde quente. De amor[9].

Esta carta de amor, prometida a Sandra desde *Para Sempre* e tendo já encontrado no posterior Em mome da terra uma primeira oportunidade de textualização, ganha definitivamente corpo e forma no derradeiro *Cartas a Sandra*; assinala-se com este texto o regresso explícito de Vergílio Ferreira a um projecto narrativo aparentemente concluído treze anos antes, mas de cuja atmosfera amorosa o escritor parece não ter conseguido libertar-se. Talvez também porque *Cartas a Sandra* anunciasse a Vergílio Ferreira uma qualquer ideia de fim ou conclusão, o autor terá decidido assumir sem receios e sem máscaras a sua obsessão por Sandra, acenando finalmente o seu nome por sobre todos os outros que a personagem tomou ao longo da obra do escritor - Mónica (*Em nome da terra*), Oriana (*Até ao fim*), ou ainda Bárbara (*Na tua face*). É o próprio autor que o afirma num dos últimos volumes da segunda série de *Conta-Corrente*: «Dispersei Sandra por outras figuras femininas, era agora a altura de a esgotar por fim e rasurá-la da imaginação»[10].

Assim, *Cartas a Sandra* continua e simultaneamente conclui (porque morre com estas cartas o narrador de *Para Sempre* e o próprio Vergílio Ferreira) o texto de encantamento que *Para Sempre* sempre foi para o seu autor. Porém, o título desta última obra de Vergílio Ferreira, *Cartas a Sandra*, poderia suscitar na realidade alguns problemas de classificação genológica, ao insinuar, de modo mais veemente do que qualquer outro título de Vergílio Ferreira, supostas afinidades entre o romance em causa e o género epistolar[11]. De qualquer modo, o que efectivamente o título deste último texto permite sublinhar é que a forma de Paulo se dirigir a Sandra é, por natureza, a palavra escrita (o que, de resto, já ocorria em *Para Sempre*) e, por isso, o referido título parece não concorrer, pelo menos de forma directa, para a inscrição do texto num modelo arquitextual particular. Se a mensagem amorosa de Paulo adopta no recente *Cartas a Sandra* a forma externa da carta, talvez este facto fique a dever-se a determinadas circunstâncias decorrentes do funcionamento semiodiscursivo da narrativa epistolar ou ainda aos próprios protocolos narrativos da carta - a intensa nomeação do destinatário ou a recorrente utilização de vocativos, por exemplo; estes preceitos facilitam a encenação de um quase convívio entre o redactor da mensagem epistolar e a pessoa a quem ela se destina, o que permite a Paulo presentificar emotivamente Sandra e libertá-la do seu estatuto de destinatária ausente[12]. Aliás, as dez cartas incluídas neste derradeiro romance não diferem muito de alguns fragmentos do *Para Sempre* em que Paulo fala de Sandra ou a ela se dirige de forma mais explícita, interpelando a personagem e nomeando-a no seu discurso, numa tentativa muito clara de restituir à sua relação com Sandra o sentido comunicativo que o tempo e a morte inviabilizaram. Escreve Paulo em *Para Sempre*:

> Porque estou tão saudoso de ti. Ou não de ti, talvez, mas de um tempo em que tudo em ti se centralizava. Ou não do tempo mas de quanto foi a minha vida e eu procuro numa palavra que viesse desde então até mim e não encontro.(...) Sandra. És o que no fim de contas me lembra só. Como se toda a vida se reunisse nela e nela se iluminasse e tivesse sentido.;[13]

Depois, em *Cartas a Sandra*, conclui:

> Criei-te na legenda e no fantástico que o dia a dia ia arrefecendo na naturalidade de sermos. Mas é aí que tu perduras depois da tua morte e é aí que me apareces depois que tudo passou[14].

Corroborando a semelhança que os excertos supra citados evidenciam, as dez cartas que compõem *Cartas a Sandra* não apresentam algumas das marcas contratuais da carta, como a data, o lugar de escrita ou mesmo o vocativo inicial que assinala o incipit do texto epistolar. Tais ausências parecem transformá-las quase em capítulos de um romance já escrito (*Para Sempre*), mas que o autor (Paulo ou Vergílio Ferreira), em virtude da emotividade que o mesmo texto transporta, não consegue abandonar ou considerar concluído; a terceira carta não apresenta sequer a mesma fórmula de abertura das outras nove cartas (Querida Sandra ou simplesmente Sandra), começando directamente com uma interrogação: «Porquê? Para quê? Por nada. Para nada. Mas não perguntes. Passam-se dias que te chamo e não vens. Ou vens mas não és tu. É uma imagem fria de ti como a de tanta coisa que recordo»[15].

Por outro lado, mesmo aqueles fragmentos que, em *Cartas a Sandra*, reproduzem as modalidades convencionais de encerramento do texto epistolar, obedecem a um impulso emotivo cujo objectivo primordial não é a observância de quaisquer parâmetros de género, mas tão-só a verbalização de uma vontade: a de que Sandra regresse no dia seguinte e numa nova carta, para voltarem ambos, Paulo e Sandra, ao diálogo amoroso que a necessidade de terminar a presente carta vem silenciar: «Deolinda deve estar a vir. E eu digo-te boa tarde. Boa noite. Ver-te-ei amanhã?»[16].

Deste modo, estas dez cartas poderiam ter sido incluídas no próprio *Para Sempre*, pois, para além dos motivos aduzidos, concluem a sua aventura narrativa, funcionando como epílogo para a história de Paulo[17]s, e recobrem praticamente o mesmo tempo diegético de *Para Sempre*, convertendo-se, assim, as referidas cartas em imagens redundantes de um universo que havia já sido objecto de uma narração anterior. A própria Xana, na apresentação que faz das cartas do pai, não deixa de se referir ao carácter eminentemente redundante de todo o diálogo amoroso, responsável também ele por uma notória restrição vocabular de que *Cartas a Sandra* é, aliás, um excelente exemplo: «Tenho a impressão de mais uma vez verificar (comenta Xana) como é restrito o vocabulário amoroso e tanto mais restrito quanto mais é intensa a paixão. Mas isso deve acontecer com tudo o que nos afecta fortemente a sensibilidade.»[18]

O segmento temporal que escapa a qualquer sentido de redundância é aquele que corresponde à morte de Paulo e às circunstâncias que rodearam a publicação das cartas de Paulo a Sandra e cuja narração é efectuada por Xana, guardiã das cartas do pai e do seu espólio literário. Impondo-se a necessidade de escrever um prefácio que acompanhe as mensagens que Paulo dirige à mulher morta, a fixação da sua autoria oscila entre uma personagem ausente no *Para Sempre* (Rodrigo Xavier, colega de juventude de Paulo e que, de facto, desencadeia o processo de publicação das cartas) e Xana, acabando por recair nesta última, pois esta personagem tem, em relação a Rodrigo Xavier, a vantagem de legitimar a íntima ligação entre *Para Sempre* e *Cartas a Sandra*:

> Rodrigo Xavier acabou a leitura e disse-me - isto é obrigatoriamente de se publicar e mantenho mais forte a minha proposta de eu escrever o prefácio. Eu não pensara muito nessa hipótese de publicação, e direi porquê. Mas a publicarem-se, serei eu naturalmente a escrever uma nota de introdução - disse eu ainda com vigor ao juiz. É pena, respondeu-me ele, teria talvez observações novas a introduzir[19].

Marcando o vínculo ficcional entre *Para Sempre* e *Cartas a Sandra*, a "Apresentação" de Xana torna-se na simulação de um prefácio, visto que, em rigor, não prefacia *Cartas a Sandra* de Vergílio Ferreira, mas apenas as cartas que o narrador de *Para Sempre* escreveu à mulher, situando-se, portanto, não nas margens do texto, que é normalmente o lugar dos prefácios, mas dentro dos limites da ficção. Nesta perspectiva, a menção paratextual utilizada por Vergílio Ferreira no início deste seu romance não pretende conferir verosimilhança às cartas (pelo menos não no sentido aristotélico), mas sim atestar o seu carácter ficcional, que obviamente também atinge o prefácio em que essa mesma ficcionalidade se explicita, associando-as indelevelmente ao suporte narrativo de *Para Sempre*.

Como quer que seja, a verdade é que a "Apresentação" assinada por Xana exerce a função de um verdadeiro prefácio em relação ao texto que acompanha; considerando que os paratextos, como notou Genette, podem ser definidos como «tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que garantem ao texto um envolvimento (variável) e por vezes um comentário»[20], também a "Apresentação" inserida em *Cartas a Sandra* contextualiza e comenta o texto que se lhe segue; essa "Apresentação" não só revela o modo como a sua autora teve acesso ao texto que prefacia, como também encerra alguns juízos de valor sobre o conteúdo das cartas que se lhe sucedem.

Para além disto, este prefácio funciona igualmente como justificação do comportamento de Xana descrito em *Para Sempre*, já que só agora é conferida à personagem a oportunidade de exprimir, em relação ao universo diegético desse romance, determinados pontos de vista que a omnipresente voz de Paulo tornara inaudíveis:

> Lembro-me assim bem de como sofri e sofro ainda ao lembrar a dureza do meu procedimento estouvado quando saí de casa sem ter sequer uma palavra para o meu pai. Sei como sofro ainda ao reler o episódio do solitário jantar dos meus pais após a minha partida no dia dos meus anos, ao atingir a maioridade[21].

Desta singular "Apresentação" fica ainda a nota (de Xana, a prefaciadora, e de Vergílio Ferreira, o autor) de que as referidas cartas, apresentadas e publicadas depois da morte do seu autor, correspondem ao projecto mutilado de uma narrativa mais vasta; este sentido de mutilação não é certamente alheio ao facto de a última carta se encontrar inacabada em virtude do súbito desaparecimento de Paulo. De qualquer modo, apesar do seu estado de visível incompletude, ou talvez mesmo por isso, ela dá «de algum modo um todo ao seu conjunto»[22], repetindo as palavras de Xana na sua "Apresentação", tal como *Cartas a Sandra*, marcando o final do diálogo do seu autor com Sandra, parece conferir um sentido global à obra romanesca de Vergílio Ferreira. O longo e duradouro diálogo com Sandra que, aberta ou dissimuladamente, Vergílio Ferreira manteve ao longo da sua vida literária transforma *Cartas a Sandra* na carta do adeus e no texto da despedida, como se, consciente do derradeiro sopro de encantamento que ainda lhe era permitido, nada mais restasse ao autor que a evocação desse espaço de evidência e milagre que as palavras nunca puderam verdadeiramente retratar:

> Sandra. Hoje a obsessão foi mais forte. Escrever-te. A nossa história que contei parecia-me intocável. Princípio e fim de nós nela, a tua morte selara-a para sempre. E todavia é nessa eternidade que a tua memória me perturba e a imagem terna do teu encantamento. (...) A tarde apaga-se lenta, a Deolinda deve estar a vir aquecer-me o jantar. E eu suspendo a obsessão de te dizer todo o maravilhoso de ti, antes de te imaginar a breve ruga na face e ouvir-te dizer que tolice. Não digas. Se te sentasses aqui à braseira. E se te demorasses comigo um pouco e olhássemos em silêncio a grande noita que desce. Em silêncio. Não te dizer mais nada. E tomar-te apenas a tua mão franzina na minha. E sorrires[23].

Notas

1. Rosa Goulart, "Vergílio Ferreira - o diálogo epistolar", *Vergílio Ferreira - cinquenta anos de vida literária. Actas do Colóquio Interdisciplinar* (Org. e coord. Fernanda Irene Fonseca), Porto, Fundação Engº António de Almeida, 1995, p.293-304.

2. É o que acontece com a carta que António Borralho escreve à mãe, no romance *Manhã Submersa*. *Cf.* Rosa Goulart, *ibid*., p.301- 302.

3. Vergílio Ferreira, *Carta ao futuro*, Lisboa, Portugália, 1966, 2ª ed. p.9.

4. *Cfr.* art. cit., p.300-301.

5. Vergílio Ferreira, *Para Sempre,* Lisboa, Bertrand, 1983, p.138-139.

6. Vergílio Ferreira, *Cartas a Sandra,* Lisboa, Bertrand, 1996, p. 42,116,133,117.

7. Cfr. Vergílio Ferreira*, Em nome da terra,* Lisboa, Bertrand, 1990, p.69.

8. Vergílio Ferreira, *Cartas a Sandra,* ed. cit., p.39.

9. Vergílio Ferreira, *Para Sempre,* ed. cit., p.61.

10. Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente*. Nova Série II, Lisboa, Bertrand, 1993, p.377.

11. É claro que também o título de *Carta ao Futuro* aponta para a mesma matriz genológica, o género epistolar, mas o facto de estarmos com este texto em presença de um suposto ensaio leva-nos a evitar estabelecer comparações que podiam afigurar-se pouco pertinentes.

12. Cf. Vergílio Ferreira, *Cartas a Sandra,* ed. cit., p.41-42: «Assim eu te escrevo para te demorares um pouco. Talvez voltes a dizer-mo. E eu a ti. // Voltarei a escrever-te? Para voltares a existir no que escrevo de ti. Demora-te hoje ao menos ainda um momento. Para olharmos a neve na montanha, os campos desertos, ouvirmos em nós o silêncio do mundo». Também no romance *Em nome da terra* se torna evidente para João que escrever a Mónica é uma forma de voltar (ou continuar) a amá-la: «Querida. Veio-me hoje uma vontade enorme de te amar. E então pensei: vou-te escrever.» (ed. cit., p.9)

13. Vergílio Ferreira, *Para Sempre,* ed. cit., p. 223.

14. Vergílio Ferreira, *Cartas a Sandra,* ed. cit., p.65.

15. *Id., Ibid., p.61.*

16. *Id., Ibid., p.93.*

17. Em rigor, o epílogo da história vivida por Paulo (as circunstâncias da sua morte) não nos é dado pelas cartas, mas sim pelo prefácio de Xana. Cfr. *Cartas a Sandra,* ed. cit., p.11-12.

18. *Id., Ibid.*, p.27.

19. *Id., Ibid.*, p.13.

20. Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré,* Paris, Seuil, 1982, p.10.

21. Vergílio Ferreira, *Cartas a Sandra,* ed. cit., p.16.

22. *Id., Ibid.*, p.15.

23. *Id., Ibid.*, p.35;42.

Cavaleiro Andante: identidade nacional
e o processo de dispersão do ser português

Maria Luíza Ritzel Remédios
PUC-RS

Segundo Roland Barthes,[1] uma textualidade pronta e acabada, tal como se apresenta ao leitor, nunca se constrói no singular, ela é sempre plural, porque se desdobra em outros textos e porque na escrita de cada um encontra-se o escrever de muitos. Desse modo, para o teórico francês, ler um texto é perceber a inter-relação existente entre escrita e leituras; é identificar no texto de um autor sua particular leitura das linguagens do mundo. Considerando Almeida Faria um leitor especial do mundo e, particularmente, de sua nação e da identidade portuguesa, pretende-se evidenciar os indícios que demarcam a História de seu país na sua escrita, a partir das histórias que conta em cada livro que apontam para direções determinadas no estabelecimento de significações outras que não aquelas reveladas pela História oficial. Sua produção literária inicia-se, em 1962, com *Rumor branco* e desdobra-se até 1990 com *O conquistador,* abrangendo, pois, um período importante do universo português, marcado por "antes" da Revolução dos Cravos e pelo depois desse momento, atuando de forma decisiva na formação de uma consciência social.

Com *Rumor branco* (1962), Almeida Faria introduz nova e ousada técnica literária e nova linguagem na ficção portuguesa, adotando uma postura altamente irônica e crítica frente à realidade e abrindo caminho e horizontes para uma linguagem que se projeta para o futuro em que a arte será uma desobediência de conteúdos, de meios de expressão e de palavras.[2] A novidade proposta por esse romancista não permanece apenas em seu primeiro livro, a ausência de personagens que se configuram apenas como "nomes" que rejeitam convenções e a preocupação em mostrar que essas personagens não podem ter, à época, voz audível, porque estão sufocadas pela situação repressiva em que se encontra o País, é constatada também em seus próximos livros que constituem a *Tetralogia lusitana,* composta pelos romances *A paixão, Cortes, Lusitânia e Cavaleiro andante.*

A leitura que se pretende fazer, centra-se no último livro da *Tetralogia lusitana, Cavaleiro andante,* cuja fábula estrutura-se na intertextualidade e interdiscursividade que marcam a epistolografia (38 cartas e 22 segmentos narrativos que constituem o universo diegético), e tematiza a vida de uma família de província que se dispersa logo após a Revolução dos Cravos. São diferentes discursos de diferentes remetentes/destinatários que veiculam ideologias diversas e que refletem criticamente sobre a situação histórico-política da a nação portuguesa.

Almeida Faria não deixa, pois, de inovar, já que a estrutura de seu livro lida com a polifonia romanesca, através do monólogo exterior, adequado ao romance epistolar, que subverte "os pressupostos do gênero, ao sugerir, paradoxalmente, uma suspensão de sentidos e certa espécie de "incomunicabilidade", tanto pelo caráter descontínuo e incloncluso da dinâmica das cartas, como pelo fato de, muitas vezes, elas acabarem por "informar" menos o outro do que o eu escrevinhador".[3] As cartas trocadas entre JC e Marta, ou entre André e Sônia, ou entre Sônia e a mãe, para apontar-se apenas alguns remetentes/destinatários, deixam entrever a transposição, entre realista e alegórica, da oscilação do imaginário português, em torno do 25 de abril, através da reconstituição dos tempos revolucionários e do questionamento ontológico de Portugal. Há uma tentativa, assim, de não apenas revelar a nação, mas também o *ser* português, através de procedimentos próprios da epistolografia que levam à construção do sentido. Assim, o suporte histórico configurado na fábula narrativa é claramente referido em grande parte das cartas, trocadas entre as personagens nominadas, e abrange o período pós-Revolução dos Cravos, entre 02-06 e 30-11 de 1975. Esse referencial é definido e significativo para que, na contemporaneidade da escrita do romance (1983), se possa entender a importância desses acontecimentos na formação da nova identidade nacional portuguesa e sua responsabilidade «pela virada histórica em que se empenhou a nação portuguesa».[4]

Cavaleiro andante configura, através das diferentes subjetividades que o compõem, a multiplicidade da nação portuguesa que se queria um Império, e para a formação do mesmo requisitava a presença do Brasil e da África. É no concurso de vozes distintas, vindas do Brasil e de Angola, ou emitidas de Portugal, que o autor marca o concerto discursivo, no qual tanto em sua essência temática como em suas conseqüências narrativas, encontra-se impregnado da presença do **eu**. São diferentes visões de mundo que se apresentam nesse "gênero", sendo que a troca de cartas entre os correspondentes é, algumas vezes, interrompida por seqüências narrativas, por manifestações de um narrador ou de personagens que entram em ação, que assumem a palavra e continuam, ao apresentar suas emoções, sonhos e desejos, no mesmo processo de permanente diálogo, a revelar a História que se encontra nelas internalizada, revelando, conforme Lukács,[5] que «a verdade do processo social é também a verdade dos destinos individuais». De fato, as cartas e as seqüências narrativas que constituem o romance, revelam-se sempre produto de um ser ao qual algo ou

alguém lhe falta e que intenta compensar com a escrita essa ausência. Então, a escrita torna-se, mais que em qualquer outra ocasião, o signo de uma ausência abolida e pretende-se substituta da realidade. São, portanto, as cartas trocadas entre os diferentes remetentes/destinatários o espaço privilegiado para a emergência do **eu** que só pode ser compensado pelo **outro***, e* para a emergência dos temas do cotidiano, do seu tom e do seu tempo.

Com efeito, atentando-se ao romance epistolar e, em específico, ao texto de Almeida Faria, observa-se que ele (o romance epistolar) segue alguns elementos do pacto autobiográfico e converte-se em um dos lugares privilegiados da emergência do *eu* na sua dimensão fragmentária, intermitente, pulsional, em uma epifania constante, constantemente reprimida e corrigida. Comparado ao diário íntimo, esse romance apresenta-se mais fragmentário, porque adota a intermitência do gênero epistolar somada à fragmentação polifônica imposta por o remetente dirigir-se a diferentes interlocutores. Ao lado da polifonia, também se destaca, nesse romance do autor português, o local privilegiado da emergência de uma realidade - a história que é relatada - fragmentária, intermitente, constantemente corrigida: reflexo de uma epistemologia - e de sua escrita - que começa a ser uma epistemologia e uma prática do fragmento.[6]

Ora, uma leitura das evidências do texto do autor português revela a construção de um universo ficcional paralelo ao histórico, que se decifra na relação que se instala entre o passado histórico e o presente ficcional e que permite a leitura ideológica de produção e recepção contextualizada de sentido. Há, em *Cavaleiro andante,* um ser histórico textualizado, resultado da sobreposição de significados, historicamente produzidos: a nação portuguesa, construída a partir da concepção do discurso do sujeito do discurso - JC, ou Marta, ou Sônia, ou André -, do grupo, da sociedade e da cultura a que pertence. Assim, a nação é revelada segundo o registro de JC , que, ao mesmo tempo em que informa sobre a situação de Portugal, interpreta e posiciona-se sobre o relatado. É o que se constata na carta de JC à Marta, enviada de Lisboa em 23-06-1975:

Fui no minicomboio por entre dunas até à Fonte da telha onde um subdesenvolvido povo desagua em grupos, famílias, hordas, desde a avó vestida de viúva sofrendo horrores com o calor e o pai barrigudo que pela primeira vez se põe em fato de banho e se envergonha, até aos bandos de raquíticas crianças gritando pelos irmãos que jogam obsessivamente à bola, possessos da fúria futebolina de doentes mentais. Na deliriosa anarquia que aqui se vive, desataram a construir clandestinas casotas na areia, cada qual arma a barraca de campismo onde lhe apetece, sem esgotos nem água, servindo-se do mar como banheira, bidé, pia de lavagem, sujando tudo, destruindo a paisagem numa liberdade para papalvos a quem tudo é permitido, o povo é quem mais ordena e quem não concorda é fascista.[7]

Marta, em Veneza, toma conhecimento através da escrita de JC do que estava acontecendo em Portugal. É ele o falante-remetente, sujeito de uma reflexão crítica em que o eventual histórico-político se problematiza. O discurso desse *eu* tem um tom céptico e irônico e revela não uma nação que se constrói, mas na verdade, é a desestrutura do País que se mostra, no discurso, pelo tom de cobrança por expectativas não satisfeitas. Ocorre, então, nas cartas de JC à Marta a revelação da desesperança no presente histórico português, articulada pela experiência privada (individual) do sujeito remetente a qual se torna fonte da história pública. Na primeira carta de JC à Marta que aparece no texto, datada de 03-06-75, a questão da construção/des-construção da nação fica muito explícita:

Quanto à actual paisagem, desde a minha última carta não sofreu alteração visível: o congresso de escritores decorreu, **segundo li**, com aquele espírito de imitação que caracteriza a nata deste país, o primeiro ministro dando a bênção aos escreventes e escribas comodamente transformados em bem comportados meninos de escola, protegidos pelo novo pai da pátria, muito contentinhos por terem a aprovação benevolente dos públicos poderes, um prosador de péssima qualidade ameaçou de fuzilamento uma poetisa socialista infinitamente melhor que ele mas menos dogmática. Esquecem essas aves da classe escritural os bons resultados do paternalismo, ou procuram nele um lugar que a concorrência lhes não dará? Iguais às rãs que querem um rei pernalta, tão depressa cansados do estado democrático, têm saudades de um grou ou guru pré-fabricado? Aqui onde os políticos nunca se preocuparam com cultura, onde para ser ministro convém ser analfabeto ou andar lá perto, os nossos literatos, alguns plásticos e uns poucos musicistas decidiram ficar de cócoras à espera do que der e vier, outros andam numa de sarabanda a ver quem desanda do poleiro para subirem neles, corrida desenfreada ao tacho vago pela facilidade com que um fulano é saneado. Num ano houve cinco governos, as pessoas passam o dia a ler jornais, ouvir rádio, ver TV para entenderem notícias às vezes verdadeiras, alarmes às vezes falsos, histórias de armas roubadas, golpes militares, cartas abertas e fechadas, prisões, demissões, ameaças várias. revoluções são assim, quem não gosta vá embora. vence as revoluções quem se segura no lugar depois dos grandes safanões, interessa é agüentar, de cabeça enterrada na areia, ou sem ela de preferencia, cada novo embate, cada combate contra moinhos de vento, cada marrada do fado. (p.20, grifos nossos)

Junto à simplicidade da emoção que procura uma semântica adequada à realidade emocional e à realidade conjuntural, surge uma sintaxe imposta pela introspecção do sujeito que questiona, divaga, e o tempo da escrita, desigual, pulsional, que é o tempo do **eu**. Maria Aparecida Santilli,[8] comentando a mesma carta diz

que JC desempenha um papel de observador, numa visão por trás dos acontecimentos que relata, preservando um distanciamento com relação ao que menciona/comenta que, retoricamente, se traduz na versão irônica de seu representar.

De fato, deve-se concordar com a proposição da crítica paulistana, pois JC ao informar que leu as notícias que está a relatar, procura isentar-se "de cumplicidade com os referentes reais a que se reporta",[9] ainda que problematize esses mesmos referenciais levando o leitor, no caso Marta, a ter uma noção da situação política caótica em que se encontra o país e da qual ele não participa, pois é apenas um observador dos acontecimentos. Entretanto, esse observador transpõe, através de seus questionamentos, uma crítica feroz aos intelectuais e artistas portugueses que esperam "um rei pernalta" ou "têm saudades de grou ou guru pré-fabricado", apontando o desconcerto do povo em busca da "verdade" sobre os acontecimentos mais importantes que levam às transformações do país.

Ao apontar, de forma lógica, as divisões entre classes como expressões sócio-culturais, pois trata dos intelectuais, "aves da classe escritural", desvela o remetente da carta que essas divisões estão vinculadas não só ao tema da diferença, como ao do poder, e formam conjuntamente um dos acessos ao caminho da construção social. Ao problematizar a questão, JC revela sua preocupação com a construção da nação portuguesa, tratando-a como um problema central e deixando de lado o horizonte cotidiano de sua vida afetiva burguesa. Isso eqüivale ao modo de busca identitária que Felix Guattari e S. Rolnick[10] definem como um processo de segundo grau, em permanente movimento de construção/desconstrução, criando espaços dialógicos e integrando a trama discursiva sem paralisá-la. Daí, deduz-se que Almeida Faria, ao procurar edificar a sociedade portuguesa, tenta erguer uma ponte entre as identidades individuais e a identidade nacional, como um todo e, por isso, as cartas datadas e assinadas por diferentes sujeitos imprimem autoridade ao relato. Não é a voz de qualquer anônimo que se ouve, mas a de JC (ou a de André, ou a de Sônia, etc.) o que imprime autoridade válida ao relato da construção da nova nação.

Benedict Anderson[11] sublinha que a palavra nação designa uma comunidade política imaginada como soberana e implicitamente limitada por suas raízes culturais. JC, enquanto remetente-falante, torna-se responsável pela disseminação das novas idéias, pela transmissão do saber e da verdade que delas emanam, pela revelação da comunidade que se constitui. A forma epistolográfica a que recorre o autor português investe-se de sentido inverso que, ao ser acionado, restabelece as relações entre o Portugal do passado (implícito em todas as vozes) e este novo Portugal que é o motivo nuclear das cartas. Desse modo, o romance funda-se num processo ambíguo, interfluente de construção e des-construção do mito do Império português, resgatado pela afirmação histórica que se instala ironicamente.

O livro em análise adentra, pois, num quadro referencial marcado pela comunidade literária e religiosa, bem como pelo núcleo familiar dos portugueses (estruturado similarmente aos reinos dinásticos) que é representado no texto, sendo possível vislumbrar em seus escombros discursivos a ironia e a crítica social à realidade da qual as cartas se alimentam. Mas não apenas aos destinatários das cartas cabe decifrar a ironia que envolve os significados implícitos (ou explícitos?) do texto; também ao leitor do romance cabe descobrir, deslindar o significado proposto pelo remetente-falante. É papel do olhar atento do leitor detectar as relações cognitivas entre o sujeito e o seu domínio dos objetos, clarificando as posturas fundamentais que embasam a malha discursiva proposta pelo texto. Entretanto, não apenas isso faz o leitor de Almeida Faria e, em específico, de *Cavaleiro andante,* muito mais, a ele cabe decodificar a intenção irônica proposta pelo autor e contida no texto, pois a ironia se constrói entre o eu enunciador e o tu receptor da obra artística, Assim, em *Cavaleiro andante,* o *eu* significante vazio que abriga muitas personagens, ou melhor, que se desdobra em muitos outros *eus,* estrutura a ironia através da alteridade manifestada na impossibilidade total de um sujeito único, compacto, indivisível. A fragmentação do sujeito está reduplicada no discurso narrativo na polifonia das vozes e na fragmentação do próprio texto epistolar que traz em seu bojo sempre a idéia de suspensão do sentido, própria da ironia e da mimetização do sistema comunicativo.

Cavaleiro andante , texto fundado na intersubjetividade, torna-se, então, a revisão da situação de Portugal pós-74 e a apresentação da nova nação portuguesa de que participam diferentes classes sociais, mas também da qual os remetentes-falantes apenas observam , deixando entrever, nas fissuras da objetividade de seus relatos, a subjetividade de sua experiência que se apresenta sem a isenção necessária do pragmatismo do discurso histórico. O *outro* dos remetentes-falantes, não é somente seu destinatário, é muito mais: é a história da nação portuguesa.

Daí ser esse texto inquietante, pois ele não se encerra após a leitura da última página. Ao contrário, após a última página o texto ganha maior força e transforma o leitor num produtor de sentidos, que reage aos apelos do texto. Por isso, o leitor, ao ler esse romance não pode ficar no significado da diáspora familiar, deve estar atento à dispersão da família portuguesa pós-Revolução dos Cravos, sim, mas, sobretudo, estar atento à dispersão do *ser* português cuja unidade, segundo Eduardo Lourenço,[12] se em tempos passados já era falsa, torna agora visível e imbatível seu caráter ilusório.

Ilusão ou realidade, história ou ficção, parecem não interessar ao autor Almeida Faria, que não desconhece

que seus textos possuem uma propriedade sedutora, responsável por envolvimentos sempre renovados que os atualizam. O que fica muito claro, ao final da leitura do romance *Cavaleiro andante* , é que seu autor não o escreveu apenas por prazer ou para o prazer. Seus propósitos ficam muito claros na forma original como o construiu; ou seja: na forma especial como recupera e apresenta a leitura particular do fato histórico, elaborando sua invenção do presente e revelando a construção da nação portuguesa.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Benedict, *Nação e consciência nacional*., São Paulo, Ática, 1989.

BARTHES, Roland, *O rumor da língua*., São Paulo, Brasiliense, 1988.

BIEZMA, Javier del Prado; CASTILLO, Juan Bravo e PICAZO, Maria Dolores, *Autobiografia y modernidad literaria*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La mancha, 1994.

FARIA, Almeida, *Cavaleiro andante*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da moeda, 1983.

FERREIRA, Vergílio, "Prefácio", *Rumor Branco*. (Almeida Faria), Lisboa, DIFEL, s/d., 3ª ed.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni, *De fato, ficção (um exame da ironia como mediadora das relações entre História e Literatura em romances de José Saramago e Almeida Faria),* Tese de Doutorado, São Paulo, USP, 1997.

GUATTARI, Felix & ROLNICK, S., *Cartografias do desejo*., Petrópolis, Vozes, 1986.

LOURENÇO, Eduardo, *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português*, Lisboa, Dom Quixote, 1992.

LUKÁCS, G., *Ensaios sobre literatura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

SANTILLI, M. A., "*Cavaleiro andante* texto a exemplo de Almeida Faria", *Sobre as naus da iniciação* (org. Carlos Alberto Ianone; Márcia V. Z. Gobbi e Renata S. Junqueira), São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1998.

Notas

1. Roland Barthes, *O rumor da língua*, São Paulo, Brasiliense, 1988.

2. Conforme palavras de Vergílio Ferreira, no prefácio de *Rumor branco*, «ele é um livro revolucionário que se aproxima do "novo romance" pela recusa dos quadros do romance, mas dele se afasta por apresentar o homem que interroga sobre seu destino»., Vergílio Ferreira, "Prefácio", *Rumor Branco* (Almeida Faria), Lisboa, DIFEL, s/d., 3ª ed.

3. Márcia Valéria Zamboni Gobbi, *De fato, ficção (*um exame da ironia como mediadora das relações entre História e Literatura em romances de José Saramago e Almeida Faria), Tese de Doutorado, São Paulo, USP, 1997. p.114

4. *Idem*, *Ibidem*, p. 174.

5. G. Lukács, *Ensaios sobre literatura*, Rio de janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 62.

6. Javier del Prado Biezma; Juan Bravo Castillo e Maria Dolores Picazo, *Autobiografia y modernidad literaria*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de castilla-La mancha, 1994, p. 262-265.

7. Almeida Faria, *Cavaleiro andante*., Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da moeda, 1983, p. 85. Todas as citações serão retiradas dessa edição, sendo indicadas, então apenas as páginas.

8. M. A. Santilli, "*Cavaleiro andante* texto a exemplo de Almeida Faria", *Sobre as naus da iniciação* (org. Carlos Alberto Ianone; Márcia V. Z. Gobbi e Renata S. Junqueira), São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1998, p. 207-218.

9. *Idem*, *Ibidem*, p. 212

10. Felix Guattari & S. Rolnick, *Cartografias do desejo*, Petrópolis, Vozes, 1986.

11. Benedict Anderson, *Nação e consciência nacional*., São Paulo, Ática, 1989.

12. Eduardo Lourenço, *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português*, Lisboa, Dom Quixote, 1992.

Cesário Verde e a Cidade: que representações?

Carvalho, Dulce Sanches
Ferreira da Silva, Fátima
Ricardo Marques, M.ª Emília
Universidade Aberta: Cented

Introdução: Abordar o livro de Cesário Verde a partir de um modelo descritivo **lexicométrico (estatística lexical)** tem por finalidade reconstituir determinado universo de referências na descoberta de relações léxico-textuais, de redes temáticas, que definem – «*quelques grandes permanences, quelques façons uniques de s'exprimer et de sentir, quelques attitudes primordiales d'existence*».[1]

Tenta-se portanto explorar um percurso de referência, com a vontade de apagar a subjectividade de um EU analisante e desejando apreender algumas das experiências sensíveis que poderiam ter estado na origem da obra.

Foi este projecto que nos propusemos, tomando como protocolo de percurso a afirmação de Starobinski «*Comprendre, tout en n'adhérant pas [les chemins empruntés...] par une conscience imaginante*».[2] Os caminhos de uma tal consciência reflectem-se em redes justapostas, redes associativas, "mind maps",[3] que, para além das significações referenciais denotadas (ex.: os vários sujeitos dos enunciados de cada superfície textual), nos remetem para algo que o sujeito de enunciação não controlou – e que resumiríamos, citando Mauron, aquilo que *«[...] devrait montrer sous la logique ou l'absurdité apparente, une logique plus profonde, des mouvements plus secrets.*»[4]

É evidente que a procura destas formações inconscientes em nada minimiza qualquer estudo que vise a descrição do que foi explicitamente enunciado/organizado. A descrição por nós objecto de estudo foi a cidade, mais precisamente Lisboa. Partimos para isso dos modos de apreensão do real que Cesário refere, da percepção, sobretudo, e daquilo que a mesma filtra nos/dos objectos percepcionados.

Protocolo metodológico: Passamos agora à sua descrição rigorosa. Optámos por uma metodologia específica, a **Lexicometria Textual**, explicitada e desenvolvida pela equipa do Laboratoire de Lexicométrie et Textes Politiques – UMR 9952 – CNRS. Tal metodologia permite-nos criar a distância necessária, de modo a tornar a análise da produção discursiva o mais objectiva possível. Consideramos que o acto de leitura – interpretação – análise de qualquer obra resulta da percepção e identificação de índices (linguísticos, paralinguísticos) e do papel das memórias (imediata e mediata), o que nos vai permitir construir hipóteses de significação a serem verificadas e validadas no decurso da leitura – análise da obra; se considerarmos também que a leitura – interpretação – análise de qualquer obra depende ainda do estado de espírito de quem lê, da sua «história de vida», até de um universo de referências e de um repertório linguístico específicos, inferimos que não há UMA leitura de UM texto mas **VÁRIAS**, tantas quantas, não só o número de leitores, como os nossos momentos de leitura. Para apagar o mais possível a inevitável filtragem do referido processo, recorreu-se à Lexicometria Textual; daí que o estudo da obra se limitasse ao de uma superfície discursiva.

Por **lexicometria textual** entende-se um conjunto de métodos que permitem operar, a partir de análises estatísticas, reorganizações formais do vocabulário (conjunto de formas actualizadas no discurso, atestadas num texto ou num *corpus* de textos), de um *corpus* recolhido na sequência textual. O estudo lexicométrico impõe o levantamento exaustivo de **TODAS** as ocorrências, de **TODAS** as formas do corpus a estudar. Inserimos assim, em computador, **TODA A OBRA** poética de Cesário Verde.

O registo e tratamento dos textos sobre suporte informático, além de assegurar um inventário rigoroso e exaustivo do vocabulário do *corpus,* além de nos fornecer, graças aos programas de análise estatística, resultados objectivos e sistematizados, garante-nos a distância necessária entre os materiais e o investigador, contribuindo assim para uma apresentação objectiva e neutra dos dados quantificados, dados referentes à **massa das formas** analisadas. É ainda o computador que nos permite medir a frequência relativa da palavra, localizar em contexto textual as formas lexicais,seleccionadas, caracterizá-las em função de parâmetros de situação, delinear-lhes o perfil numa textura discursiva determinada.

O conjunto de formas recolhidas, num ou em vários textos, é o *corpus*. Esse *corpus* finito, representativo do sistema de hipóteses previamente postas, é representativo também de uma população (sentido estatístico do termo) e esse *corpus* homogéneo e sincrónico constitui o nosso objecto de estudo.

Quantificar o vocabulário de um *corpus* é efectuar duas operações distintas, que podem ser sucessivas ou simultâneas. Uma delas consiste em calcular o número de palavras que compõem o *corpus*. Esse número,

representado por **T**, dá a medida da sua extensão (número de ocorrências). A outra operação consiste em calcular as formas do mesmo *corpus*, cujo número, agora representado por **V**, mede a extensão do vocabulário (número de formas).

Um *corpus*, quando considerado como um conjunto, também pode ser tratado como formado por subconjuntos, partes. Estas partes podem ser divisões naturais do *corpus*: **fragmentos** (capítulos, volumes de uma obra, obras diferentes...), ou divisões criadas artificialmente: secções.

No trabalho que agora apresentamos, o *corpus* é constituído por toda a obra poética de Cesário Verde organizada por Joel Serrão e editada em Julho de 1992.[5] Todas as poesias foram introduzidas em computador segundo determinada ordem cronológica, a da data da 1.a publicação, uma vez que desconhecemos, na maior parte dos casos, as respectivas datas de feitura – de facto, em 40 poesias, só 11 as possuem. Assim se explica o facto de termos repartido este *corpus* em dez secções, em função da variante tempo, neste caso, como já referimos, a data da 1.a publicação. Ei-lo, com as respectivas secções:

I - **1873:** *A Forca, Num tripúdio de corte rigoroso,*
Ó áridas Messalinas, Eu e ela, Lúbrica;

II - **1874:** *Impossível, Lágrimas, Proh pudor!, Manias,*
Heroísmos, Cantos de tristeza, Cinismos,
Caprichos, Esplêndida, Arrojos, Vaidosa,
Flores venenosas – Cabelos, Melodias vulgares,
Cadências tristes;

III - **1875:** *Deslumbramentos, Humorismos de amor,*
Ironias do desgosto, Desastre;

IV - **1876:** *Nevroses, A débil;*

V - **1877:** *Humilhações, Num bairro moderno;*

VI - **1878:** *Merina, Sardenta;*

VII - **1879:** *Cristalizações, Noitada, Num álbum,*
Em petiz, Manhãs brumosas;

VIII - **1880:** *O sentimento dum Ocidental;*

IX - **1884:** *Nós;*

X - **1887:** *De tarde, De Verão, Provincianas.*

As formas foram analisadas em função quer das frequências absolutas e relativas, quer das frequências das repartições. Foi assim o eixo paradigmático que orientou o nosso estudo. Neste eixo, as formas foram recolhidas sem contexto, logo na sua dimensão puramente quantitativa. Partiu-se assim do princípio que qualquer forma pode ser significativa apenas pela comparação da sua frequência com a das outras formas. As formas muito frequentes ou muito raras já foram dignas de menção e permitiram um primeiro confronto entre as várias partes do mesmo *corpus*: avaliámos-lhe a extensão, a riqueza do vocabulário e estudámos-lhe a repartição pelas várias secções do referido *corpus*. Passemos agora a concretizar o que acabámos de esboçar, ou seja, o estudo a nível paradigmático.

Após a inserção do *corpus* em computador, segmentámo-lo, isto é, isolámos o conjunto de todas as suas formas, marcadas pela respectiva frequência. Obtivemos, assim, um ficheiro com as formas organizadas hierarquicamente por ordem decrescente de frequência:

753	1941	e	92	468	ao	39	3424	mas
460	4439	que	84	1583	das	39	5410	tu
452	134	a	79	3682	na	38	3774	nós
438	1586	de	79	5431	uma	38	5414	tudo
375	3803	o	69	3773	nos	37	3512	meu
269	3880	os	66	4253	por	36	587	às
249	586	as	65	3445	me	35	4949	seu
204	5430	um	62	1942	é	34	3534	minha
184	2315	eu	58	3696	nas	34	5193	te
151	1316	como	54	4875	sem	32	4950	seus
140	1304	com	50	3353	mais	30	1953	ela
130	1967	em	49	135	à	29	3891	ou
99	1867	do	49	3804	ó	27	470	aos
99	3691	não	45	5256	teu	27	2067	entre
97	1560	da	42	3794	num	25	2104	era
97	1910	dos	41	1930	dum	25	3650	muito
96	3759	no	41	4429	quando	24	4998	sobre
95	4835	se	40	3978	para	24	5181	tão

Na 1.a coluna, a abri-la, temos a frequência absoluta de cada forma, por exemplo, 753 – forma «**e**», a mais frequente no *corpus*. O número a seguir – 1941 –, entre a frequência e a forma, indica a localização de cada uma destas no índice alfabético. Portanto, a forma «**e**» é a forma número 1941, por ordem alfabética, havendo, por conseguinte, 1940 formas antes desta.

A totalidade do ficheiro dá-nos, portanto, o **número total de ocorrências** do *corpus* – **T** igual a 14 998, o **número de formas** – **V** igual a 5707, a **frequência máxima** igual a 753, como vimos, e o número de **hapax**, isto é, o número das formas que ocorrem apenas uma única vez em todo o *corpus* e que é de 4399.

Vê-se que o número de hapax é muito elevado em relação ao número de formas. Com efeito, em 5707 formas diferentes, 4399 são hapax, ocorrências únicas. Partindo deste facto é-nos possível **supor** que o vocabulário de Cesário Verde é extremamente rico e variado. Note-se que, aproximadamente 77% das formas são utilizadas apenas uma única vez e que as repetições de formas diferentes não são mais do que 23%. Será que esta riqueza de vocabulário se mantém constante ao longo de toda a obra? Ou será que ela caracteriza apenas determinado(s) período(s) da produção literária do poeta?

Para tentar responder a esta questão, analisemos a riqueza lexical do vocabulário de Cesário Verde em cada uma das 10 partes em que foi dividido o *corpus*.

– Index hiérarchique partie: 1 /code **1873**/

code	occurrences	formes	hapax	fmax	
1	1873	504	313	249	17	que

– Index hiérarchique partie: 2 /code **1874**/

code	occurrences	formes	hapax	fmax	
2	1874	3722	1632	1293	210	e

– Index hiérarchique partie: 3 /code **1875**/

code	occurrences	formes	hapax	fmax	
3	1875	1386	771	673	92	e

– Index hiérarchique partie: 4 /code **1876**/

code	occurrences	formes	hapax	fmax	
4	1876	740	497	444	32	e

– Index hiérarchique partie: 5 /code **1877**/

code	occurrences	formes	hapax	fmax	
5	1877	875	545	484	44	e

– Index hiérarchique partie: 6 /code **1878**/

code	occurrences	formes	hapax	max	
6	1878	82	65	59	6	que

– Index hiérarchique partie: 7 /code **1879**/

code	occurrences	formes	hapax	max	
7	1879	2341	1260	1073	116	e

– Index hiérarchique partie: 8 /code **1880**/

code	occurrences	formes	hapax	max	
8	1880	1187	751	693	65	e

– Index hiérarchique partie: 9 /code **1884**/

code	occurrences	formes	hapax	max	
9	1884	3194	1574	1323	143	e

– Index hiérarchique partie: 10 /code **1887**.

code	occurrences	formes	hapax	max	
10	1887	967	603	523	40	e

O quadro que segue mostra os resultados obtidos para cada uma das partes.

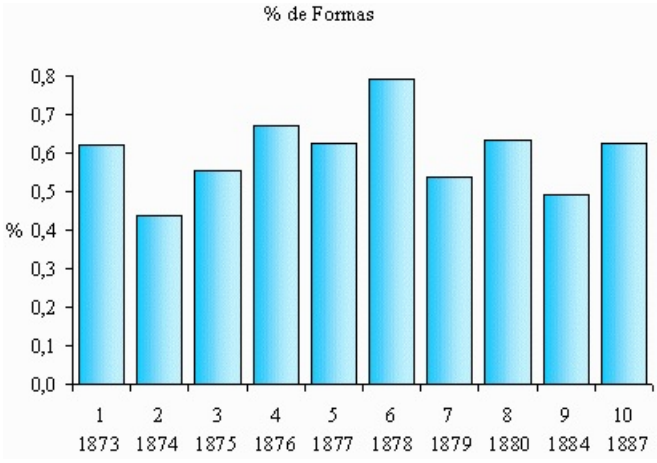
Partes	Número de ocorrências	**Número de formas**	Percentagem de formas	**Número de hapax**	Percentagem de hapax
1873	504	313	0.621	249	0.494
1874	372	1632	0.438	1293	0.347
1875	1386	771	0.556	673	0.486
1876	740	497	0.672	444	0.6
1877	875	545	0.623	484	0.553
1878	82	65	0.793	59	0.719
1879	2341	1260	0.538	1073	0.458
1880	1187	751	0.633	693	0.584
1884	3194	1574	0.493	1323	0.414
1887	967	603	0.624	523	0.541

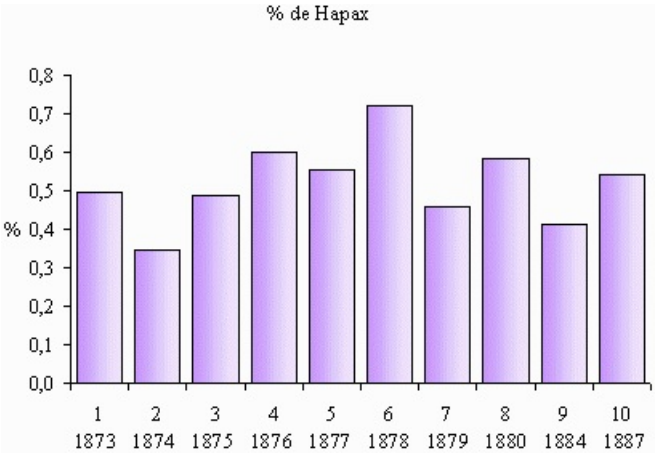
Verifica-se que o conjunto de poesias publicadas pela 1.a vez em 1873 apresenta um número total de ocorrências de 504. Destas, 313 correspondem a formas diferentes e, destas 313 formas diferentes, 249 são hapax.

Se continuarmos a analisar, comparativamente, as colunas **formas** e **hapax**, notamos mais uma vez que, em cada uma das partes, o número de hapax continua a ser muito elevado em relação ao respectivo número de formas. Por exemplo, em 1876, o número de formas diferentes é de 497, havendo 444 hapax. Em 1880, o número de formas diferentes é de 751 *vs* 693 hapax. Tudo parece assim indicar que a riqueza do vocabulário de Cesário Verde se mantém ao longo da sua produção poética e que tal traço não é apenas característico de um determinado período.

Debrucemo-nos agora sobre o número de formas de cada uma das partes em que dividimos o *corpus*. Constatamos que há uma grande variação neste valor, porque as partes em que o dividimos têm comprimentos bastante diferentes, como se pode verificar olhando a coluna do número de ocorrências. Veja-se que as poesias publicadas em 1873 apresentam 504 ocorrências, enquanto as publicadas em 1874 já apresentam 3722, as de 1875, 1386 ocorrências, etc., etc.

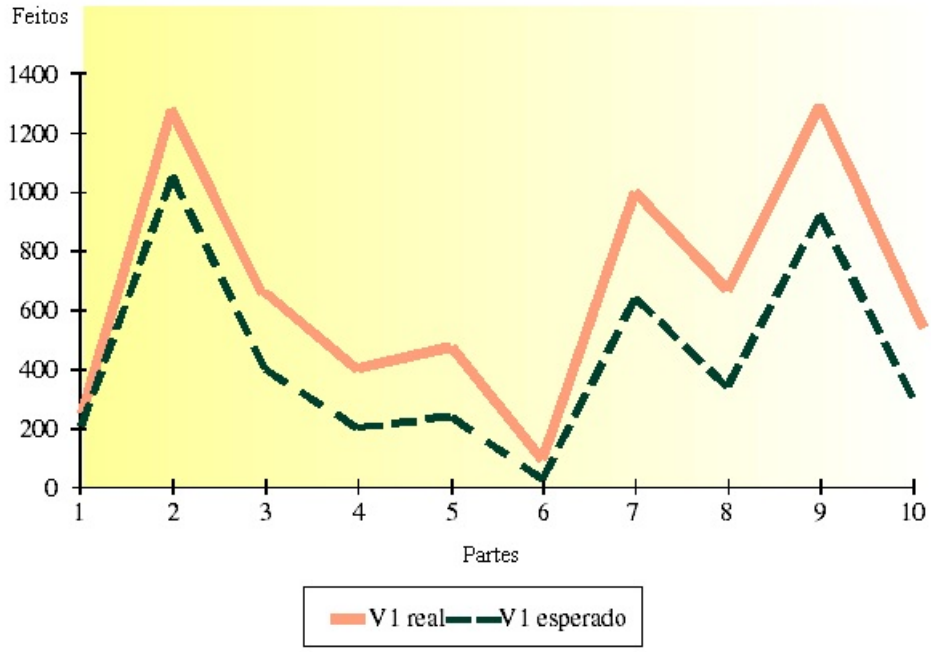
É pois fácil de prever que, em partes de comprimento desigual, o vocabulário do texto mais longo seja mais extenso do que o do texto mais curto. Para ultrapassar os problemas postos pelo diferente tamanho das partes constituintes do *corpus* analisámo-lo em termos de percentagens. E estas indicam-nos, como se pode ver pelos dois gráficos seguintes, que a riqueza do vocabulário não é específica de determinadas partes, mas que se mantêm ao longo de toda a obra.





Aprofundando mais o tratamento estatístico, constatamos ainda que o valor real de formas com frequência 1, em cada uma das partes, é sempre superior a qualquer valor esperado, calculando este a partir de todas as formas do vocabulário do *corpus* e tendo em conta a extensão e o número de formas de cada uma das partes.

Feitos depois os cálculos estatísticos, desenha-se o gráfico seguinte:



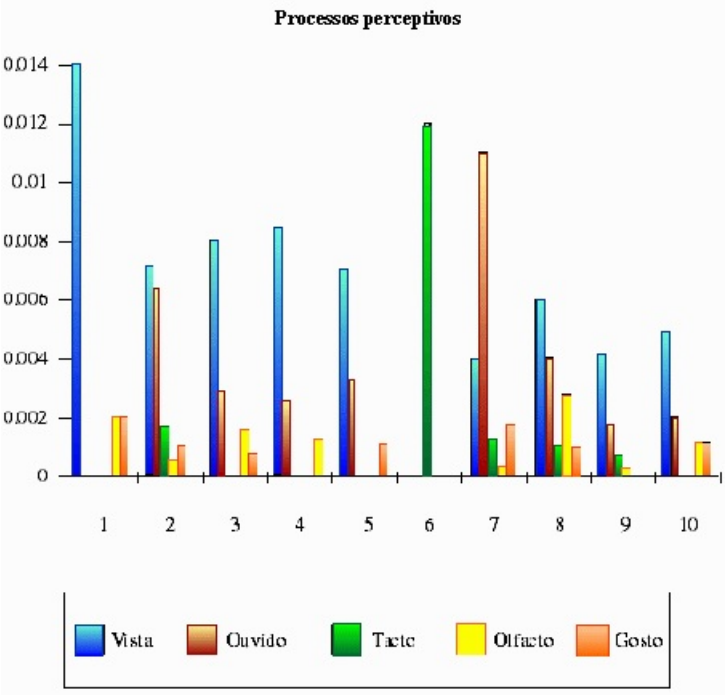
Vemos que o valor esperado, representado no gráfico a tracejado, é nitidamente inferior ao valor real, representado a cheio. Vemos ainda que todas as partes (1, 2, ..., 10) revelam um acréscimo significativo de hapax em relação ao valor esperado.

Podemos portanto concluir que **o vocabulário de Cesário Verde é** muito **rico** e **variado ao longo de toda a sua obra poética**.

Processos perceptivos: É conhecido o papel hoje assumido em Psicologia, em Linguística ou em Ciências Neurológicas pelo conceito de ***mind maps***. Assim, partindo do primado de uma rede associativa entre formas lexicais e conteúdos semânticos referenciais, tal pressuposto facilita a respectiva identificação, no acesso automático, imediato ao sistema lexico-semântico. Daí a tónica posta, quer na noção de formas lexicais, quer na de redes por aquelas estabelecidas. E são redes desse tipo que nos propomos apreender a partir da delimitação de automatismos perceptivos, de reacções referidas pelo poeta: *«[...] e tangem-me, excitados, sacudidos, o tacto, a vista, o ouvido, o gosto, o olfacto.»*

Assim, a partir das listagens das formas, fez-se, agora manualmente, o levantamento, nas 10 partes da obra, dos **Processos Perceptivos e dos elementos – «objectos»**, sobre os quais se vão fixar o **Ver** e o **Olhar**, o **Ouvir**, o **Palpar**, o **Cheirar** e o **Saborear**… depois, ao fazer-se o levantamento das formas e das respectivas frequências absolutas, constata-se que, de um modo geral, é a Vista que domina seguida de

imediato pelo Ouvido. Contudo, não nos podemos limitar às frequências absolutas, uma vez que a extensão das diversas partes do *corpus* é muito diferente. Daí termos trabalhado as **frequências relativas** – obtidas dividindo a frequência da forma, na parte, pelo número total de ocorrências nessa mesma parte.



O acto de VER domina, como vemos, em 1873. Tem ainda importância, grande, em 1875, 1876, 1877, 1884 e 1887. Em 1874 e 1880, embora continue a destacar-se, já é acompanhado de perto pelo acto de OUVIR. Em contrapartida, em 1878, apaga-se, como todos os outros processos perceptivos, dando lugar ao TACTO, então em destaque. Acresce que o acto de OUVIR, que não é referido em 1873 e 1878, aparece como segundo acto perceptivo dominante em todas as outras partes da obra, sendo até o mais importante em 1879.

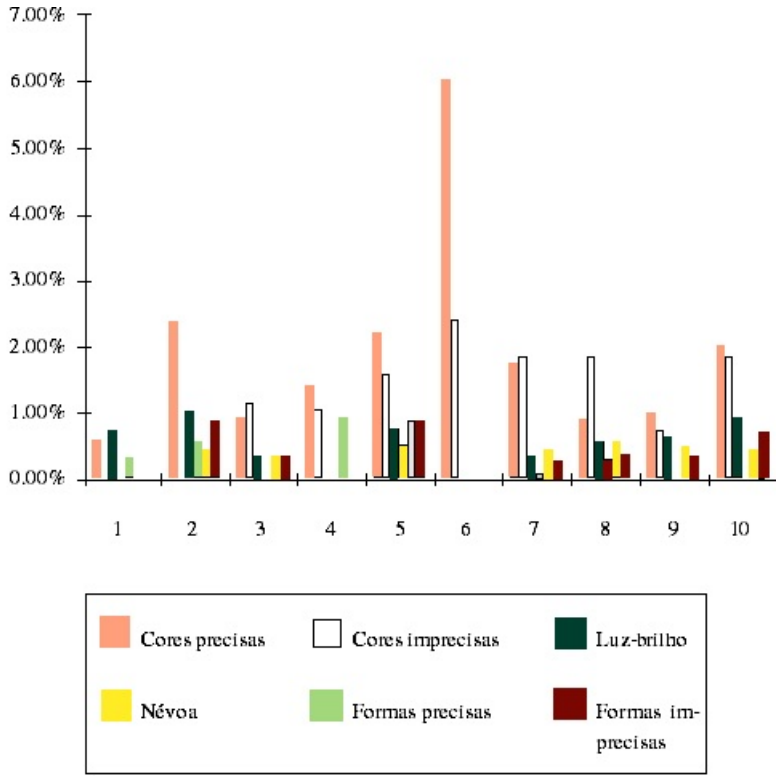
É do VER e do OUVIR, associados como processos perceptivos de captação do real, que o poeta parte para reconstituir a *representação* (1)[6] teatral. Assim, em *teatros* (1) vêem-se e ouvem-se *dramas* (3), *tragédias* (1), *farsas* (1), *óperas* (1), *operetas* (1); também neles há *ensaios* (1) e, em *cena* (2), surgem *atracções* (2), *artistas* (4), *actrizes* (1), *actrizitas* (1), *coristas* (1). Ouve-se *orquestra* (1) e, nela, as *cítaras* (1). O *público* (2), na *plateia* (2), observa, com *binóculos* (1), o que se desenrola no palco, estalam as *ovações* (1). Retomemos o acto de VER, na tentativa de o aprofundar, como o processo perceptivo dominante, como «a visão do artista». Comecemos por apontar, primeiro, que aquele processo se centra num **mecanismo de transformação** espontâneo, qual hipótese que irrompe no imediatismo do instante:

> *Subitamente [...]*
> *Se eu transformasse os simples vegetais,*
> *À luz do Sol, o intenso colorista,*
> *Num ser humano que se mova e exista*
> *Cheio de belas proporções carnais?!*

O mecanismo de uma hipótese transformadora conduz a outro, o de uma **recomposição**, por transferência analógica:

> *E eu recompunha, por anatomia,*
> *Um novo corpo orgânico, aos bocados.*
> *Achava os tons e as formas. Descobria*
> *Uma cabeça numa melancia,*
> *E nuns repolhos seios injectados.*

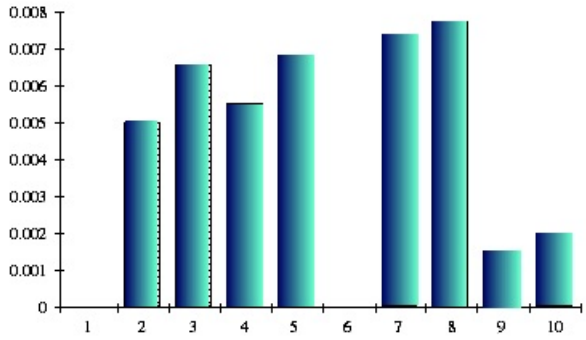
Esta recomposição surge fortemente enraizada em CORES (reveladas pelo Sol), em TONS, LUZ / não LUZ e em FORMAS.



Nota-se que, em todas as partes do livro, as cores estão presentes e que o acto de VER incide sobre cores, mas tanto precisas como imprecisas. É no entanto em 1879 e 1880 que dominam as cores imprecisas, os *matizes*: o *amarelado*, os *dourados*, os *esbranquiçados*, os *malhados*. Quanto às formas imprecisas, estas assumem relevo em 1874, 1877 e 1887, sendo a luz-brilho mais representativa em 1874 e 1887.

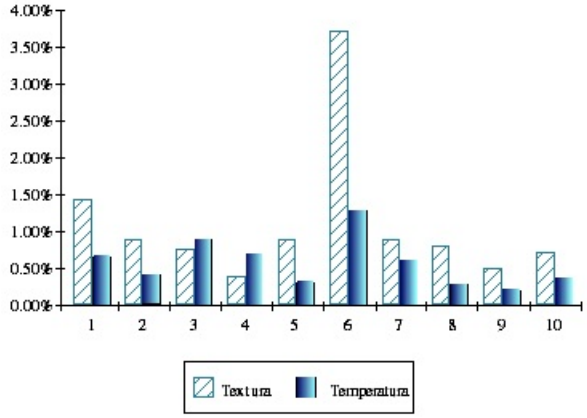
Ao enunciar sequencialmente os sentidos, como vimos atrás, Cesário coloca o OUVIDO em terceiro lugar, imediatamente a seguir à VISTA, a que muito o associa. Lembre-se a expressão, embora em ordem inversa, *ouvir e ver,* que ocorre no poema «*Nós*» (p. 165, l. 23). Recorde-se ainda que, também aqui, a imaginação criativa do poeta interfere. Daí a expressão *imaginei ouvir* – «*Melodias Vulgares*» (p. 84, l. 11).

Observemos agora o gráfico OUVIR referente ao faseamento da obra.



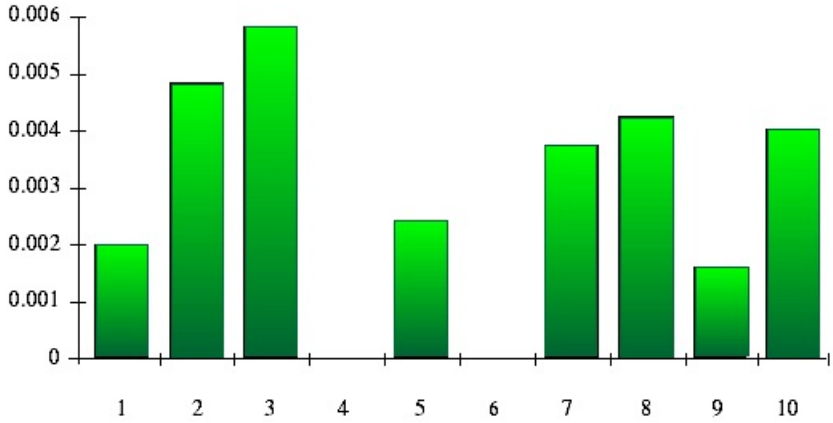
Constatamos nele não haver referência a mecanismos e processos auditivos em 1873 e 1878; ser esta referência mínima em 1884 e 1887; havendo, enfim, nas restantes fases distribuições relativamente equilibradas. Ainda que o OUVIDO surja menos discriminado e menos rico do que a VISTA, encontram-se em Cesário *rumores* (3), *ruídos* (2), *sussurros* (1), *vozes* (8), *sons* (3), *melodias* (2), *murmúrios* (5), *silvos* (1), *ovações* (1).

O TACTO, referido por Cesário em primeiro lugar (topicalizado), quando da seriação das sensações, assume papel importante na percepção do real em toda a obra, destacando-se significativamente em 1878.



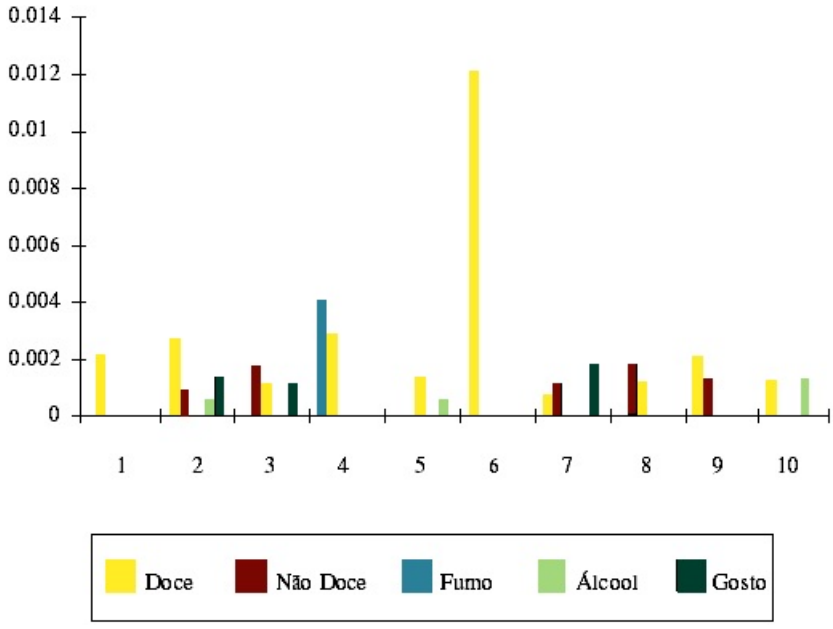
Distinguimos nesta macrocategoria perceptiva duas categorias genéricas: textura e temperatura (sensações térmicas e álgicas). Como vemos, foi a textura que sobressaiu, excepto em 1876. Lembremos, a título de exemplo, certo tipo de designações frequentes em Cesário: *sedas* (5), *veludos* (4), *cetim* (3), *arminho* e *rendas* (2).

Observando o gráfico que segue, constata-se agora, quanto ao OLFACTO, a sua não referência em 1876 e 1878 e a sua dominância em 1874 e 1875.



As *flores* (11), as *acácias* (1), o *alecrim* (1), a *alfazema* (1), os *lírios* (1), os *goivos* (1) e as *rosas* (3) *exalam* (5) *perfumes* (8) *estonteantes* (3), por vezes menos comuns: *ambar* (2), *baunilha* (1).

Passemos agora ao GOSTO, penúltimo sentido referido pelo poeta no verso atrás citado.



Da análise feita impõe-se uma pequena anotação. É que, no levantamento exaustivo – obra completa – de todo o vocabulário da área semântica da alimentação e bebidas, não só se destaca a frequência com que ocorre a forma *Doce* (15 ocorrências), como uma listagem de referentes do mesmo subcampo semântico/DOCE/: *bolos* (2), *chocolate* (1), *dedos-de-dama* (1), *leite-creme* (1), *pão-de-ló* (1), *pudins* (1) e *sobremesas* (1). Duas outras notações há ainda a fazer: a do domínio do não doce/amargo e do cigarro (fumo), em 1876 e a do álcool, em 1887.

Vimos, a partir do que foi exposto, a procura do **termo exacto, designativo e identificador**, em contextos frásicos onde dominam **nomes concretos**, precisos, denotativos, apresentados em séries e separados por vírgulas. Este processo vai ainda ocorrer em sequências agora articuladas por ***E***. Recorde-se Cesário: *se eu não morresse, nunca!* ***e*** *eternamente buscasse* ***e*** *conseguisse a perfeição das coisas?*

Perfeição essa que, de facto, irá conseguir no valor afectivo de certas frases e nos efeitos evocativos por elas provocados – e isto, apesar da realista precisão das mesmas:

-Uma iluminação a azeite de purgueira De noite amarelava os prédios macilentos

-Do passeio que demos, devagar, Entre um saudoso gás amarelado E as carícias leitosas do luar

Eis duas frases que são documento objectivo sobre a iluminação em Lisboa, sem dúvida, embora, naturalmente, algo mais. Aliás, foi essa extrema objectividade que levou Joel Serrão a afirmar que a poesia de Cesário *é um documento histórico de excepcional valor*.[7] Analisemo-la, pois, nessa perspectiva, tendo ainda em conta outro traço também referido por Serrão, o da *instabilidade multifacetada […] entre o campo e a cidade*.[8] Observemo-los, comparando-os, e sabendo que se trata de dois conjuntos em interacção. Limitar-nos-emos, aqui, a formas nominais. Observem-se pois os mapas de representações, limitados, por agora, ao **Espaço Não urbano** (descrito em 158 formas) - ver figuras I .

Como vemos, a rede temática estabelecida põe em primeiro plano enumerações designativas do que é percepcionado e que irá suscitar reacções, sentimentos, reflexões, por vezes sucessivas.

O mesmo acontece com a ***cidade***, na precisão do visto, do ouvido, do sentido, ou seja, de certos vectores do real que ressoam no poeta e a que ele reage. - **Espaço urbano** (descrito em 202 formas) - ver figura II

Trata-se de um todo, marcado por forte vida urbana. Assim, saindo das casas, o concretismo mantém-se: são as lojas, as fábricas, os hotéis, os teatros - como vimos atrás descritos em 29 formas nominais. É um mundo de transportes, de movimento e de vida, na população que aí circula em turbilhões: *pobres* (18); *ricos* (6); *cegos* (5); *coxos* (2); *manetas* (1); *crianças* (7); *velhos* (11); *brancos* e *negros* do *sertão* (2); *sãos* e *loucos* (6); *anões* (1); *gigantes* (1) e *bruxas* (1). Há, assim, o mundo da *vida* (23), com todos os sectores de actividade, todas as profissões, todos os níveis sociais, e nele há o mundo da Igreja, há o mundo da morte. No «mundo da vida» surge o quotidiano citadino onde tudo se atropela e ressoa. Perto dele desenham-se a *água* (8) e o *mar* (20), obcecantes, presentes tanto quanto os mundos que eles circunscrevem.

Em guiza de conclusão:

Mas tudo, tudo é profundamente marcado por um EU que a sensibilidade domina e que escreve frases com uma estrutura sintáctica muito própria. Quanto a nós, essa estrutura resulta de factores vários. Destacamos dois: primeiro um desejo de fuga – *quero só fugir das coisas e dos seres*, fuga de «coisas» e «seres», que obcecam Cesário, que os refere e repete. Repete, tentando **tudo** decifrar. E o poeta escreve: *Ah! ninguém entende que tudo tem ao meu olhar certo espírito secreto*, que *em tudo cintila […] o límpido poema,* poema que o texto, só imperfeitamente, conseguirá reflectir. Lembre-se que esse poema é transformação do real, como dissemos atrás, e que o poeta assume um processo enunciativo muito pessoal, dado que, *fech[ando] os olhos cansados, descrev[e…] das telas da memória retocadas o vivo e o real*.

Figura I

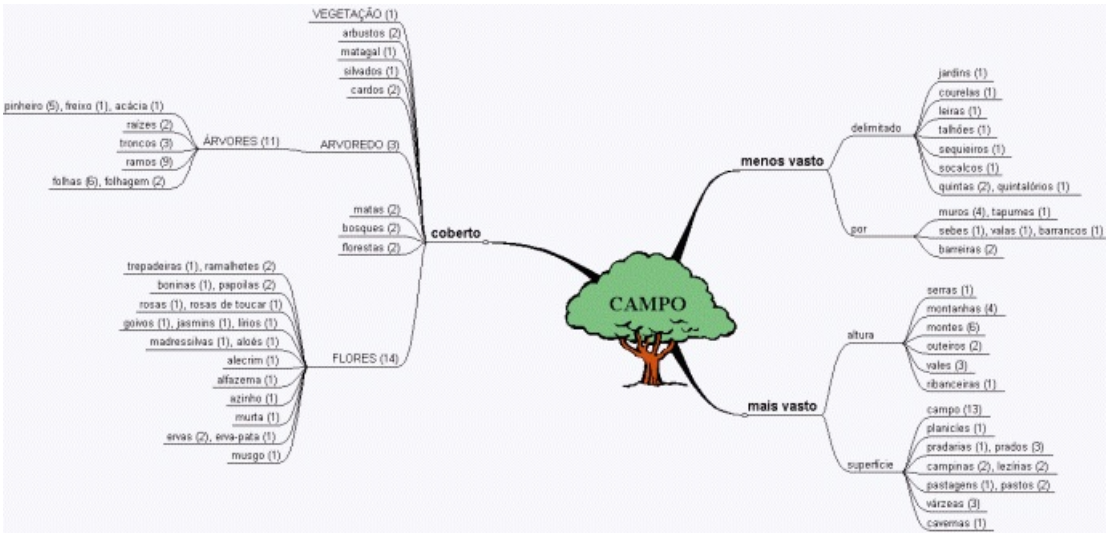
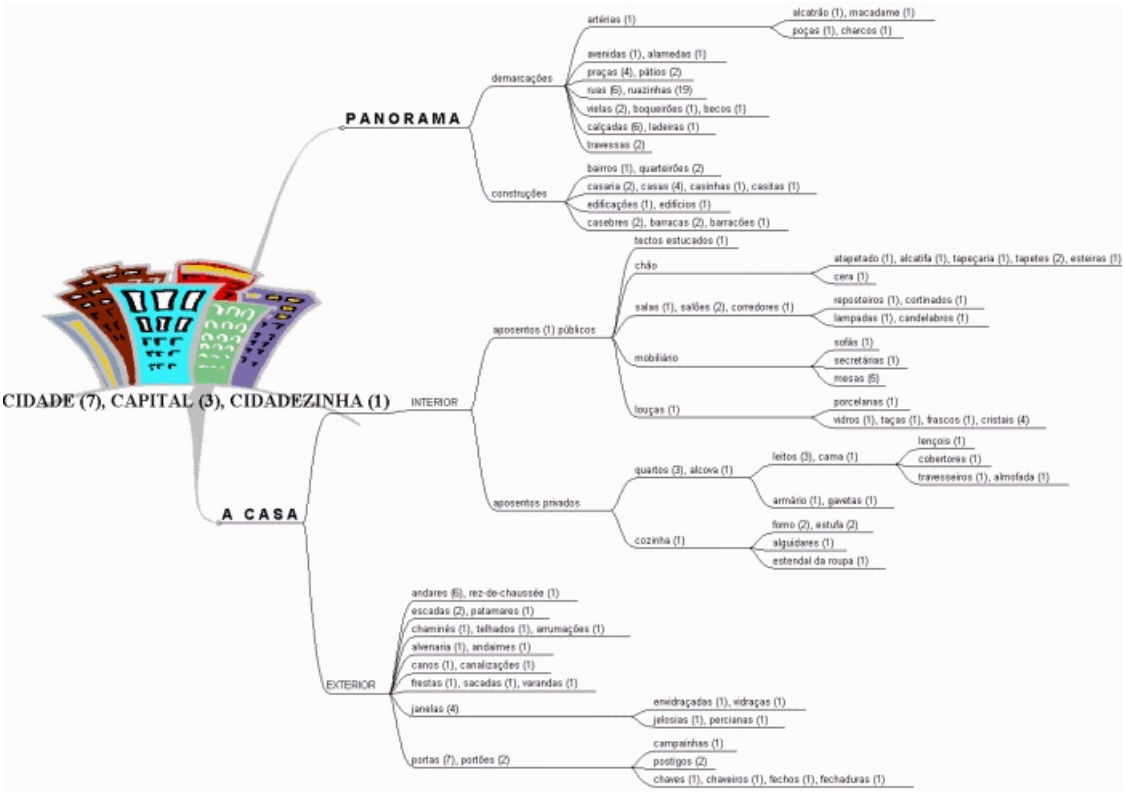


Figura II



Referências

[1] J. P. Richard (1963), *Quelques aspects nouveaux de la critique littéraire en France*, Paris, *Le Français dans le Monde*, mars, p.5.

[2] J. Starobinski (1955), *Parole et silence de Claudel*, Paris, *NFR*, septembre, p.523.

[3] Buzan, T. e B. (1996). *The Mind Map Book: How to use radiant Thinking to Maximize Your Brain's Untapped Potential*, Amazon.com.

[4] C. Mauron (1941), *Mallarmé, l'obscur*, Paris, Danoël; rééd. Paris, José Corti, *1968, p.54.*,

[5] Lisboa, Livros Horizonte, 6.ª ed.

[6] Os números entre parênteses indicam a frequência da forma.

[7] J. Serrão (1980), *Temas oitocentistas* - I, Lisboa, Livros Horizonte, p.149.

[8] *Ibidem*, p.155.

Cesário Verde: um "astro sem atmosfera"?

Leyla Perrone-Moisés
Universidade de São Paulo

Falando de Baudelaire, Walter Benjamin diz que «sua poesia paira no céu do Segundo Império como 'um astro sem atmosfera'».[1] A metáfora é de Nietzsche e, qualquer que fosse seu sentido no texto do filósofo, em Benjamin ela aponta a "desintegração da aura", a perda de lugar e de função sofrida pelo poeta na sociedade burguesa da era industrial. Parece-me proveitoso indagar em que medida tal metáfora serviria para definir o poeta Cesário Verde.

A relação da poesia de Cesário Verde com a de Baudelaire está indiciada no próprio texto do poeta português, e tem sido pontualmente examinada pela crítica. Cesário estreou como um daqueles numerosos "baudelairianos" que proliferaram em vários países nos últimos anos do século XIX. Seus poemas explicitamente baudelairianos são poemas menores, em que a lição do mestre é reduzida a mera pose ou a metáforas literalizadas. A oscilação entre uma imagética já convencional e a ousadia laboriosa leva freqüentemente esses poemas à beira do ridículo

Esse epigonismo se evidencia, às vezes, de maneira voluntariamente caricata, como no poema "Esplêndida", que descreve a passagem de uma fidalga soberba e depravada. Helder Macedo observou que, «na pacata Lisboa, subindo a rua do Alecrim, embora 'num landau forrado de cetim' puxado por 'negros corcéis velozes como a peste', a máxima depravação a que aquela insólita, e algo improvável, aparição do 'lúbrico Versailles do Rei-Sol' poderia aspirar seria um almoço no Mata, ao cimo da rua, um restaurante famoso pelo seu bacalhau guisado com pimentões».[2] O crítico mostra ainda como o artificialismo deste e doutros poemas eróticos torna improcedentes, tanto a indignação moral de um Teófilo Braga, quanto as interpretações psicológicas e biográficas dessas "depravações" por críticos mais recentes.

Até que ponto os exageros de Cesário são voluntários, é algo difícil de definir. A imitação a traços grossos, centrada na sensualidade perversa das *Flores do Mal*, foi também uma característica dos baudelairianos brasileiros: Carvalho Junior, Teófilo Dias, Fontoura Xavier e Wenceslau de Queirós.[3] Apesar das "ousadias" eróticas e humorísticas desses poetas terem sido ainda maiores do que as de Cesário, os resultados poéticos que obtiveram foram paupérrimos. A temática erótica tinha, em suas obras, um objetivo provocador, que ia de par com a temática política. O mesmo ocorre em Cesário Verde, com o mesmo intento desafiador. Assim, sua primeira fase pode ser incluida na chamada "poesia realista" daquele fim de século, caracterizada pelo cientificismo, o liberalismo político e a sensualidade crua.

A partir de 1877, Cesário vai aos poucos achando seu caminho próprio, até chegar ao justamente famoso "O sentimento dum Ocidental". Ora, esse poema de clara inspiração baudelairiana, pelo tema do anoitecer na cidade grande, descrito por um citadino anônimo e deambulante, é paradoxalmente aquele em que Cesário mais se liberta de Baudelaire e, seguindo a lição essencial deste último, vai "ao fundo do desconhecido para encontrar o novo". Uma novidade tão radical que precisaria esperar o século XX para ser percebida.

Se o tema de Cesário é baudelairiano, sua postura diante da cidade e seus habitantes é diversa da de Baudelaire. O *spleen* baudelairiano difere da melancolia romântica por ser desabusado; entretanto, como a melancolia romântica, o *spleen* emana do "eu" e a ele reverte. A obra de Baudelaire, diz Walter Benjamin, é "monadológica": «repousa na exclusão sem condescendência de todo tema lírico que não estivesse cunhado por sua experiência dolorosa e personalíssima».[4] O realismo de Cesário é um "sentimento" do real que não tem a subjetividade do poeta como ponto de partida e de chegada. O poeta se entrega totalmente à realidade circundante, como um olho sensível ou uma antena ultra-receptora, e não como o "eu" que nela se busca, se espelha, ou por ela se exprime. Cesário deixa-se tomar pela cidade, e tudo o que ele "evoca", "imagina" ou "sonha" lhe é dado pela realidade. Sua melancolia é um sentimento coletivo assumido como pessoal: «Chora-me o coração que se *enche* e que se *abisma*» (*idem*). Encher-se e abismar-se, receber e perder-se configuram a postura de Cesário.

Por isso, o viandante que se "embrenha" e "erra" por Lisboa não é o poeta *flâneur* baudelairiano, individualista que se sente destacado da multidão na qualidade de dândi, de "herói" ou de "esgrimista", avatares ainda românticos do poeta sem aura. O *flâneur* de Baudelaire, segundo Benjamin, mistura-se à multidão «para, inopinadamente, arremessá-la no vazio com um olhar de desprezo».[5] Escusado dizer que não há, em Cesário, nenhum desprezo pelas pessoas de sua cidade, mas uma comunhão desolada com as mesmas. Essa diferença foi observada por Casais Monteiro: «Sem dúvida Baudelaire ensinou Cesário a ver sob nova luz a miséria urbana, nova luz que não é só a do gás, e a perscrutar as trevas que ela esconde. Mas há aqui algo que não estava em Baudelaire, um toque de confraternidade alheio ao poeta das *Fleurs du*

Mal»[6].

É essa postura de médium-receptor que permite a Cesário registrar instantâneos de uma cidade precisa, de uma maneira ultra-realista, porque não apenas fixa lugares e tipos humanos indiscutivelmente lisboetas, mas capta o *ethos* desses lugares em imagens fantásticas que iluminam essa realidade. Embora possibilitada, em termos de expressão poética, pela Paris de Baudelaire, a cidade de Cesário é tem uma "autenticidade" que não têm as mulheres de seus poemas "baudelairianos", réplicas voluntária ou involuntariamente caricatas das musas de Baudelaire. A cidade de Cesário é a capital periférica, à margem de "Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!", para onde podem viajar os "felizes". Tudo aí é reconhecido como pequeno, provinciano, e como tal, partilhado pelo poeta. Enquanto a Paris de Baudelaire é "atroz", "terrível", "horrível" ("*Horrible ville!*"), a cidade de Cesário é apenas triste ("Triste cidade!").

Essa realidade é figurada mas não transfigurada, em razão de uma disposição psíquica e de procedimentos poéticos que são específicos do poeta, e diversos dos de Baudelaire. «A Lisboa de Cesário - diz Casais Monteiro - não é nem uma invenção nem uma alegoria».[7] Ora, em Baudelaire tudo tende a tornar-se alegoria, inclusive a cidade real da qual ele tira seus devaneios de esteta ou suas especulações metafísicas. A cidade de Paris está, afinal, menos representada nos poemas de Baudelaire do que Lisboa, nos de Cesário. Cesário não "explora" a cidade, ele a "sente", incluido na coletividade, sem os privilégios de um observador aristocrata e maldito. A doença que pressente é de todos, e a infelicidade é coletiva: «vivemos, os emparedados, / sem árvores, no vale escuro das muralhas».

Em "O sentimento dum Ocidental", a mineralidade da cidade, que encantava Baudelaire, é experimentada como prisão e privação da natureza viva ("sem árvores"), evocada pelas "notas pastoris de uma longínqua flauta". Ao lado dessa nostalgia do campo, Cesário exprime o desejo de uma felicidade privada convencional: «castíssimas esposas / Que aninhem em mansões de vidro transparente». Aspiração que não é ocasional, mas que se manifesta em outros poemas: "o edificante e doce amor cristão" ("Cadências tristes"); "sem gozos sensuais, sem más ideias" ("Eu e ela"). Tanto o ideal bucólico, como o ideal conjugal e doméstico, estão ausentes da obra de Baudelaire, que abominava a "natureza natural", o casamento e as mulheres castas. Essa profunda diferença foi apontada por David Mourão-Ferreira: «no nosso poeta, a tendência para um ideal de normalidade e de equilíbrio [...]; no poeta francês, pelo contrário, uma permanente atração do mórbido e do extravagante»[8].

A tendência habitual, em Baudelaire, é a de auto-exclusão da vida coletiva, de isolamento desdenhoso, enquanto Cesário é alguém que busca a felicidade na inclusão. A auto-inclusão do poeta no povo português produz um alargamento histórico de seu devaneio, que inclui um passado e um futuro coletivos"; o passado "ressuscitado" das "crônicas navais", do épico Camões e das "soberbas naus", e o futuro da "raça ruiva do porvir". Nada de equivalente ocorre em Baudelaire, que não se situa com relação a um passado histórico nacional, e, como observa Benjamin, não apresenta «nenhuma espécie de reflexão sobre o futuro da sociedade».[9] Se o pessimismo histórico de Baudelaire é total, em Cesário, a inserção do triste presente entre um passado glorioso e um futuro que possa repetí-lo revelam um fundo de otimismo, o mesmo otimismo que ele tem com relação ao "povo", preservado da cidade, no caso dos camponeses, ou resistente a ela, no caso das varinas, "hercúleas, galhofeiras, correndo com firmeza".

Tocamos aqui num ponto nodal da obra de Cesário Verde, um nó que, já indiciado nos poemas anteriores, permanece comoventemente tenso em "O sentimento dum Ocidental" e se desata por caminhos contraditórios nos poemas seguintes, "Nós" e o incabado "Provincianas". Que o homem Cesário fosse liberal, republicano e virtualmente socialista, está fora de dúvida. Entretanto, pode-se discutir até que ponto a sensibilidade social de Cesário, por mais autêntica e simpática que seja, é revolucionária. Claro está que, em se tratando de grande poesia, não estamos falando de um programa ou efeito revolucionário, como o que pretendiam os poetas panfletários de seu tempo; referimo-nos à postura mental do poeta.

A reação expressa por Cesário à miséria do povo é ora de piedade, ora de medo. Piedade caridosa que se exprime na palavra "dó" - "meteu-me dó!" ("Noitada"); "Dó da miséria!... Compaixão de mim!" ("O sentimento dum Ocidental"), nos epítetos "o pobre", "o mísero" ("Desastre"), nos tão lusitanos diminutivos - "Coitadinha!" ("Nevroses"), "irmãozinhos", "pobrezinhos", "ceguinhos", "mendigazitas", "selvagenzinhos" ("Em petiz"). Essa piedade é alternada de medo: "fugir aos pobrezinhos", "os pobres metem medo" (*Idem*). Pode-se objetar que esses sentimentos complementares, piedade e medo, nem sempre podem ser atribuídos ao poeta que, em alguns casos, poderia estar exprimindo um sentimento coletivo. Mas essa mesma indefinição do sujeito pode ser vista como sintomática das contradições existenciais de Cesário, um socialista comerciante e produtor rural, no máximo um bom patrão. Caridade e medo são atitudes típicas dos bons patrões, "padrinhos" e "nobres benfeitores" dos pobres ("Em petiz"), mas que, conscientes da injustiça social, temem os punhais vingadores dos "povos humilhados" ("Deslumbramentos"), o que, aliás, é um clichê da poesia revolucionária. Correlatamente, a imagem positiva da "formidável alma popular" ("O sentimento dum Ocidental"), do "campónio herói", forte, saudável e feliz ("Nós"), é também uma imagem patronal, cuja fundamentação é o elogio dos "bons trabalhadores" ("Cristalizações"). A mesma imagem condescendente aparece nas cartas de Cesário: «este povo forte, pacífico e incansável»[10]

A visão que Cesário tem do povo é mais próxima da de um liberal romântico e paternalista como Victor Hugo, do que da de um anarquista como Baudelaire, o qual, diante da pobreza, mais se enfurecia do que se enternecia. De modo escandaloso para os caridosos, e mais subversivo em sua ironia, Baudelaire aconselhava que se espancassem os pobres, que estes usassem luvas para mendigar, que se quebrassem os vidros do honesto vidraceiro, etc. Essas atitudes provocadoras não ocorreriam a Cesário, igualmente capaz de indignação mas muito mais bondoso do que Baudelaire. A propósito, é de observar-se que Cesário raramente é irônico; a ironia supõe uma superioridade do enunciador, e Cesário coloca-se quase sempre no mesmo nível que as pessoas por ele descritas, ao rés de seu tema. É também curioso observar que Cesário, ateu e anticlerical, mostra-se tantas vezes imbuído de caridade cristã, enquanto Baudelaire, religioso mas assumidamente mau cristão, propõe atitudes politicamente mais arrojadas. Em contrapartida, o ateísmo de Cesário favorece práticas poéticas mais ousadas, isto é, mais modernas do que as de Baudelaire. As metáforas e alegorias de Baudelaire tendem sempre a uma elevação ao plano metafísico, enquanto as imagens de Cesário nascem e permanecem no plano da realidade concreta. Basta comparar os cegos de Baudelaire ("Les aveugles"), sonâmbulos assustadores que buscam algo no céu, com os cegos de Cesário, simples feirantes cobertos de poeira e de suor, com olhos que rolam "como dois escarros" ("Em petiz").

O otimismo rural de Cesário é típico do minifundiário de um país ainda agrário, como a França no começo do século XIX, quando Lamartine, no dizer de Walter Benjamin, "louvava a própria prosperidade como se fosse rural".[11] David Mourão-Ferreira analisou agudamente a volta final de Cesário ao campo: «Começando por tentar fugir à classe, Cesário caminha gradualmente ao encontro da vida. Mas é iludido neste percurso, vitimado pelos preconceitos e prejuizos da burguesia - a que, mau grado seu, continua a pertencer»[12]. De fato, sente-se permanentemente, em Cesário, um certo malestar diante de uma realidade que ele considera injusta, mas da qual usufrui como comerciante e produtor rural. Malestar que desembocará num «impasse poético e ideológico», como bem apontou Helder Macedo[13]. O impasse é também poético porque, confrontado existencialmente à doença e à morte, o Cesário urbano se refugia na família e no campo, versificando bons sentimentos que, como diria Gide, não costumam produzir boa literatura. Por mais respeitável e comovente que seja o drama pessoal do poeta, é preciso reconhecer que, depois de "O sentimento dum Ocidental", sua poesia conhece um franco declínio de qualidade.

Colocado no contexto internacional de seu tempo, e na perspectiva da poesia vindoura, Cesário Verde constitui um "caso" muito original: o do poeta-comerciante, nem maldito, nem rebelde, nem isolado mas, pelo contrário, o bom rapaz tal qual a sociedade burguesa prepara e aprecia. Ora, se o que caracteriza a poesia da modernidade são as «categorias negativas»,[14] o antagonismo à sociedade [15]ou mesmo a associalidade,[16] Cesário seria uma embaraçosa exceção: «eu, pacato e ordeiro entre uma população bondosa e valente».[17] Seria Cesário a prova de que uma poesia moderna enquadrada e normalizada é possível?

Na verdade, o que sua poesia diz, em seus melhores momentos, é a fragilidade desse desejo de normalidade e de inclusão social. A cidade de "O sentimento dum Ocidental" e seu deambulante poeta tocam-nos tão fundamente porque ambos se apresentam como ameaçados de um desastre. Assim como os prédios estão na iminência de se transformar em sepulcros e mausoléus, seus habitantes estão marcados para morrer, pela doença, pela miséria ou pelo enfrentamento. A fuga à cidade não é uma salvação. O idílio campestre desejado por Cesário já era, em seu tempo, uma realidade perdida, mesmo num país retardatário como o seu.

Em poemas como "Num bairro moderno", "Cristalizações" e, sobretudo, "O sentimento de um Ocidental", o poeta revela uma notável intuição (mais do que uma consciência) dos desacertos sociais e das dores advindas do "progresso". Mas descobre, ao mesmo tempo, as possibilidades de exploração poética dessa nova realidade desconcertada e desconcertante. Com uma ousadia de que nem ele mesmo parecia se dar conta (já que esperava o reconhecimento de seu meio), Cesário enveredou por um caminho que só os modernistas do século seguinte poderiam reconhecer como fértil: a poesia que capta a estranheza oculta na banalidade e a música latente na coloquialidade. Até que ponto ele teria prosseguido nessa exploração do novo, se a tuberculose não tivesse posto fim à sua vida, é algo que nunca saberemos. Entretanto, em algumas de suas cartas ele anunciava o abandono da literatura, em proveito dos «pomares burgueses e produtivos».[18] Considerando-se os resultados medíocres da poetização desses pomares, melhor teria sido, de fato, um silêncio "à Rimbaud".

Felizmente, antes desse impasse resolvido pela morte, o poeta encontrou o seu caminho na exploração poética dos temas prosaicos, numa dicção despojada que era especialmente nova numa tradição poética rica em transbordamentos expressivos e grandiloqüências retóricas. A linguagem poética de Cesário é, finalmente, mais próxima da de outros poetas franceses, seus contemporâneos, do que da de Baudelaire. A visão desencantada do real e a coloquialidade da expressão o aproximam de Jules Laforgue, como ele desmistificador das sublimidades artísticas e mais próximo dos homens do que de algum hipotético habitante dos céus. Numa outra vertente, a exacerbação desse tédio citadino até o horror provoca imagens

surreais, como ocorre em Lautréamont. Tanto o pré-surrealismo de Lautréamont como o "cotidianismo" de Laforgue são desenvolvimentos da lição baudelairiana, em formas que anunciam a poesia modernista de nosso século. O fato de que traços semelhantes apareçam em Cesário não se deve ao conhecimento, que ele não teve, desses dois poetas de seu tempo, mas à notavel intuição, que ele teve, dos caminhos modernos que a poesia de Baudelaire abria sem trilhar, pois em Baudelaire o surreal é alegórico, o cotidiano é elevado à dimensão metafísica, e a enunciação clássica enobrece a temática banal.

A novidade de Cesário, no ambiente português de seu tempo, não podia ser reconhecida. Por isso, ele tinha razão em dizer numa carta: «literariamente parece que Cesário Verde não existe».[19] Nesse sentido, ele foi um "astro sem atmosfera". Seu relógio poético estava adiantado. Embora o não reconhecimento de seus pares magoasse o poeta, ele não fez qualquer concessão para ser melhor recebido. Como ele, os poetas do século XX aceitarão a perda da aura e praticarão uma poesia da realidade cotidiana, assumindo a tarefa de dar dignidade poética a uma matéria despoetizada. Precursor dessa vivência lírica modernista, o poeta não se sentia em sua cidade como um astro decaído, mas como o sensor (radar ou sonar) de uma nova atmosfera, da qual ele extrai imagens inéditas, como os "astros com olheiras" que, na falta das românticas estrelas, derramam sua pálida luz sobre a cidade moderna.

Notas

1. Walter Benjamin, *Obras escolhidas III*, 2Charles Baudelaire, um lirico no auge do capitalismo" (trad. Hemerson Alves Baptista), São Paulo, Brasiliense, 1989, p. 145.

2. Helder Macedo, *Cesário Verde, o romântico e o feroz*, Lisboa, Estúdios & etc, 1988, p. 17-18.

3. Ver a esse respeito Antonio Candido, "Os primeiros baudelairianos do Brasil", *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1987, e Glória Carneiro do Amaral, *Aclimatando Baudelaire*, São Paulo, Annablume,1996.

4. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 152.

5. *Idem*, p. 121.

6. Adolfo Casais Monteiro, "Cesário Verde", *A poesia portuguesa contemporânea*, Lisboa, Sá da Costa, 1977, p. 29.

7. *Idem*, *ibidem*.

8. David Mourão-Ferreira, *Hospital das letras*., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, 2ª ed., p. 93 [1ª ed. 1966].

9. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 151 ("Parque Central").

10. "Carta a António de Macedo Papança, 29.08.80", *Obra completa de Cesário Verde* (org. Daniel Serrão), Lisboa, Livros Horizonte, p. 226.

11. *Idem*, p. 27.

12. David Mourão-Ferreira, *op. cit.*, p. 84.

13. Helder Macedo, *op. cit.*, p. 77.

14. Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël/Gonthier, 1976 (*Die struktur der modernen lyrik*, Hambourg, Rowohthl Tashenbuch Verlag, 1956).

15. Adorno, "Discours sur la poésie lyrique et la société", *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984 (conferência publicada em 1958).

16. Roland Barthes, "Y a-t-il une écriture poétique?", *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

17. "Carta a António de Macedo Papança", ver nota 11.

18. "Carta de 1879 a Silva Pinto", in: Joel Serrão, *op. cit.*, p. 212.

19. "Carta a António de Macedo Papança", ver nota 11.

Concertos / Desconsertos: arte poética e busca do sujeito na poesia de Ana Luísa Amaral

Isabel Pires de Lima
Universidade do Porto

"Se mente o coração,/ finge também a mente;//
e o verso sai-me bem"
E muitos os Caminhos

"(...) a primeira humana/ construção:/ invenção reticente/
da palavra/sublime e poderosa arte/ da mentira"
Às Vezes o Paraíso

Ana Luísa Amaral tem recolhido em torno de si uma invejável unanimidade por parte da crítica mais atenta ao campo poético, ao ser considerada uma das mais interessantes revelações da poesia portuguesa dos anos 90. E como se isso não bastasse, a sua obra poética tem também sido olhada como congregadora das mais significativas tendências que esta novíssima poesia manifesta.

Refiro-me 1- à construção de epifanias do quotidiano, no caso de Ana Luísa Amaral, um quotidiano tradicionalmente periférico, o quotidiano feminino; 2- à revisitação intertextual do cânone estético cultural ocidental; 3- à contrafacção paródica, mais ou menos lúdica do dito cânone, nomeadamente do cânone literário modernista, que a poeta em questão conhece bem; 4- à vivência de um desconserto existencial que questiona uma axiologia forte, sem deixar de a reclamar, no caso vertente, no fio do horizonte; 5- à interrogação metapoética e densamente auto-reflexiva; 6- à discursividade narrativa que não deixa de incorporar o fragmento, ligada quer à rememoriação, quer ao anedótico; 7- à reivindicação da poesia como experiência do excesso, quer do excesso excessivo do barroco, quer do excesso rasurado do limite, experiências que não impedem, em Ana Luísa Amaral, o recurso por vezes bem rebuscado à elipse. Parece, pois, vir ao encontro desta diversidade o quarto título de poemas da autora, *E muitos os Caminhos*, publicado em 1995.

Com efeito muitos são os caminhos que Ana Luísa Amaral nos convida a percorrer ao longo da sua obra, já consolidada pela publicação de cinco livros: *Minha Senhora de Quê*, de1990, *Coisas de partir*, de 1993, *Epopeias*, de 1994, o já citado *E muitos os Caminhos*, de 1995 e, por último, *Às Vezes o Paraíso*, de 1998.[1]

Enverede-se por um caminho, a exploração do "estar entre": espaço físico, temporal, cultural e existencial intermédio, que muitas vezes acontece na sua poesia. No poema "Entre as duas e as três"(*Coisas de Partir*, p.37), que é uma das diversas artes poéticas que a autora vai ensaiando, confrontamo-nos com essa experiência de "estar entre", típica da sua subjectividade poética vacilante entre uma ficção do eu e as diversas figurações do eu que a própria experiência poética propicia, na busca de um espaço matricial da subjectividade poética:

> Queria falar do que não tem concerto:
> as letras desenhadas e compostas
> com que confundo o espaço do papel,
> a angústia compassada no contar
> e a súbita alegria de ser eu
> penosamente, às duas da manhã
>
> Queria escrever do que não tem lugar:
> a branca, doce e sonolenta estrada
> onde espaçadas as palavras crescem,
> suavizadas pelo lento sono
> que devagar percorre as coisas todas
> penosamente, às duas da manhã
>
> Queria dizer do que não tem conserto:
> ou seja, eu; ou seja, o papel branco
> sombrio agora por já ser demais,
> > as letras excedentes e sonoras
> desmembrando o silêncio e a noite toda
> penosamente, às duas da manhã

Só então falarei do que ficou:
compassada alegria desenhada
na angústia de dizer sem me contar,
o papel confundido de impotente
e todavia prontas as palavras.
Quase às três da manhã. Penosamente.

O que aqui se evidencia é uma vontade de congregar – "concertar" – o "que não tem concerto", mas que, mesmo não o tendo, se confunde: isto é, a palavra poética na sua autonomia, crescendo no espaço branco do papel, mas gerando-se da "súbita alegria" de um eu que "penosamente" atravessa a «doce e sonolenta estrada" do sono invasor. A poesia nascerá afinal como "compassada alegria desenhada// na angústia» entre as duas e as três da madrugada, nesse espaço intermédio entre o sono e a vigília, entre a noite e a madrugada, metáfora de um espaço que, exactamente no primeiro poema do seu primeiro livro, Ana Luísa Amaral, chamara uma «terra de ninguém».

Essa «terra de ninguém» é um espaço rasurado, branco de receitas, receitas culinárias/domésticas ou receitas literárias/canónicas, branco da própria subjectividade da poeta, que se quer anular para poder ficcionar-se numa enunciação lírica. Nesse poema primordial, intitulado, importa lembrá-lo, "Terra de Ninguém"(p.7), incluído numa parte do livro chamada "Qualquer Coisa de Intermédio", o leitor está perante uma espécie de declaração inaugural do novo estatuto de poeta da autora, a qual afirma, através de um "Digo", seguido de dois pontos geradores de um efeito de parataxe, de resto bastante frequente na sua poesia, como tem sido notado:[2]

Digo: espaço
ou uma receita qualquer
que seja em vez

Um espaço a sério
ou terra de ninguém
que não me chega
o conquistado à custa
de silêncios, armários
e cebolas perturbantes

A síncopes de mim
construí um reduto mas não
chega: nele definham
borboletas e sonhos
e as mesmas cebolas em vício
se repetem

Digo espaço
ou receita qualquer
em vez de mim

Retome-se os versos de há pouco: «Queria dizer do que não tem conserto:// ou seja, eu; ou seja, o papel branco// sombrio agora por já ser demais». É da concertação sem conserto entre eu e a palavra, que nasce a poesia, entre compassos de alegria e de angústia, uma poesia «de dizer sem me contar» ou, dito de outra maneira, feita de uma «receita qualquer// em vez de mim».

Quero com isto dizer que, desde o princípio, a poesia de Ana Luísa Amaral se confronta com a questão central da modernidade, do fazer poético como descentramento do sujeito, o que acarreta formas de enunciação ambíguas entre a ficção do eu e a sua figuração e situações de oscilação ontológica, confirmando esta oscilação o tal síndroma de "estar entre". "Malmequeres e Polígonos" (*Coisas de Partir*, p.49) parece-me corporizar de modo exemplar esta situação de algum desconforto de ser, ao mesmo tempo e na mesma folha de palpel, vários eus: "eu", "Outro eu" e ainda «Eu, terceiro e secante// com os outros dois lados»:

A mesma folha.

De um lado, analisar,
do outro – eu.

Mas o lado primeiro
também eu. Outro eu.

E o que vacila

entre os dois lados
(que não é o que escreve, não querendo,
nem o que malquerendo, move mão)
- eu também. Outro eu.

Eu, terceiro e secante
com os outros dois lados
Malmequer.Mequermal.

No fim das pétalas,
é sempre a mesma folha
com dois lados

(e um outro em Purgatório:
nem inferno, nem céu)

Noutros poemas, o desconforto advém da incapacidade de fingir – é o caso em "Fingimentos Poéticos" (*Epopeias,* p.34) – mas, por outro lado, dizer "o que/ deveras sente" não ocorre como solução, porque a falta (o vazio) domina e até o coração aparece como «combóio cuja corda / se partiu». E o sujeito poético que se ficcionara navio, figura-se pesado arrastão, ou dito de outro modo, está mais uma vez "entre", em ambiguidade: «Um arrastão sonhando-se/ navio.»

Mas este desconforto pode ir até à experiência de um certo dramatismo modernista – e nisto distancio-me da opinião de Osvaldo Manuel Silvestre, num importante ensaio dedicado à poesia de Ana Luísa Amaral, no qual, ao estabelecer a herança que a encenação da escrita na obra da autora recebe de «uma tópica do poético na modernidade», entende-a «assaz desprovida de ansiedade, ou pelo menos bastante desdramatizada em relação aos founding fathers».[3] Ora o poema "Receitas Impiedosas" (*E Muitos os Caminhos*, p.63) dá exactamente conta do drama lírico experimentada pelo sujeito poético moderno ao proceder a esse exercício de descentramento impiedoso e anti-lírico: «Queimar sem compaixão/ as coisas comovidas/ e no fim nem aroma de emoção», ou doutra maneira: «Servir assim/ as coisas comovidas,/ agora transformadas em prato/ incomovido». De certo modo o mesmo drama se declarara já num poema do primeiro livro, "Confissões" (pp.49-50). E o que se confessa aí? A tentação do diário, que é "secreto no desbragamento" e o permite, sem que o eu lírico se obrigue às figurações que o poema exige, porque "o poema é de muitos no poema" e obriga ao "artifício":

(...)Porque é na lonjura que me sinto
e triste me apeteço, não me sento
igual diário à minha frente a mim?
E mesmo se me assento no caderno

há-de sair o verbo e o verso tanto
e a tristeza me fica descentrada?
Que o poema promete e compromete,
é filho e como filho obriga a tanto:

ser um filho emprestado a guerra alheia,(...)

Aliás, o belíssimo poema, que dá o título ao livro *Coisas de Partir* (p.69), é um poema de amor e um metapoema que encerra todo o dramatismo dessa vivência poética lírica moderna que tem consciência de que o poema se constrói de palavras apenas, frágeis, fugazes, limpas da emoção, embora poderosas "coisas de *partir*", partir de quebrar e partir de navegar; palavras que enunciam a ficção da voz poética emocionada pelo amor, "lírica de emoção" de um tu, a qual ambiguamente dá origem a outra figuração de si mesma, tentando rasurar esse tu, "empurrar-te de cima do poema", como é dito. Termina o texto pela consubstanciação do amor e da poesia e vence uma forma de transsubjectividade, conquistada pela indeterminação da figuração do eu poético, que mais uma vez está "entre", numa tensão que não passa, porém, sem uma angustiada experiência de alarme e pânico:

Tento empurrar-te de cima do poema
para não o estragar na emoção de ti:
olhos semi-cerrados, em precauções de tempo
a sonhá-lo de longe, todo livre sem ti.

Dele ausento os teus olhos, sorriso, boca, olhar:
tudo coisas de ti, mas coisas de *partir...*
E o meu alarme nasce: e se morreste aí,
no meio de chão sem texto que é ausente de ti?

E se já não respiras? Se eu não te vejo mais
por te querer empurrar, lírica de emoção?
E o meu pânico cresce: se tu não estiveres lá?
E se tu não estiveres onde o poema está?

Faço eroticamente respiração contigo:
primeiro um advérbio, depois um adjectivo,
depois um verso todo em emoção e juras.
E termino contigo em cima do poema,
presente indicativo, artigos às escuras.

Claro que Ana Luísa Amaral também sabe parodiar, com o que a paródia pressupõe de aproximação e distanciamento, de voltar a estar "entre", esta arte da angústia ou esta angústia da arte, que importa aproveitar quando espreita de madrugada, como acontece no poema "Sem braços de Morfeu" (*Minha Senhora de Quê,* pp.62-3), onde a dita angústia, autonomizando-se, acaba por ir «declamando alegremente/ sozinha pela casa» ou no poema "Poses de Desconforto" (*Epopeias*, p.21), onde a poeta esperando romanticamente a chegada inspirada da poesia, confessa: «E ridícula embora,/ agonizo-me/ assim,/ a folha escura:// arruinando/ rim remanescente,/ enchendo-me de nervos/ e miopia».

Por aquele poema, "Coisas de Partir", se insinuava também uma questão central da arte poética de Ana Luísa Amaral: a constatação do poder da poesia como construtora ou desconstrutora de mundos - lemos há pouco: «e se morreste aí,/ no meio de chão sem texto que é ausente de ti" ou "E se tu não estiveres onde o poema está?» - e, ao mesmo tempo, do poder da poesia como produtora de reais feitos de mentiras. Digamos que mais uma vez nos confrontamos, na poesia da autora, com o estar "entre": o estatuto da poesia é entre a verdade e a mentira, o real e o sonho.

Já em *Epopeias*, num poema a duas vozes, ("Diálogo a duas vozes, com os leitores referidos", pp.25-8), duas vozes "entre" as quais se movimenta em dupla figuração o sujeito poético, reclama-se o direito a negar o real dado, a resistir-lhe, isto é, a negar "que a lua é um satélite de nós", "que as Parcas são um mito", que Descartes, três séculos depois, está "sem dúvida nenhuma", tendo-a arredado para um sótão. Uma das vozes arrisca: "É mental o destino, o real não existe" e, respondendo ao convite da outra voz para aprender a ambiguidade em poesia, podíamos dizer a sua força de resistência, acaba por encerrar assim o poema:

(E já agora, minto:
digo-lhes que esse sótão era um sonho,
que as parcas são a sério e mais que trinta,
- ou então que o satélite
foi roubado por nós.)

A poesia constrói mundos intermédios, onde o sujeito lírico cava a sua própria indeterminação, criando um sistema de tensões "entre" real e sonho, verdade e mentira, que impede qualquer conserto concertado entre estas polaridades. Num poema chamado "Soneto Científico a Fingir" (*E Muitos os Caminhos*, p.35), a poeta finge um soneto, que não é, e ostenta a poesia como mentira em relação ao eu que se inscreve no texto: "não consigo falar-me como devo,/ ou seja, na mentira que é o verso,/ ou seja, na mentira do que mostro". Trata-se, nesse "Soneto Científico a Fingir", de glosar o eterno e velho tema do amor, e a ciência que o poeta propõe é a da mentira, do desvio em relação ao centro: «dar o mote ao amor, glosar o tema,/ e depois desviar. Isso é ciência!» Descentar, mais uma vez, mentindo e com a mentira inventar – «O melhor rouxinal:/ o inventado», diz-se noutro poema a fingir-se ode, intitulado "Ao Rouxinol: a Ode que não é" (*E Muitos os Caminhos*, p.49).

"Espaço de Permeio" é um poema de *Às Vezes o Paraíso*(pp.51-3) que evoca, a um tempo, tudo isto de que tenho vindo a fala. É mais uma arte poética em que Ana Luísa Amaral diz a poesia como transfiguradora do real pelo "privilégio" da imagem, inerente à sua própria natureza, fazendo dele sonho. No centro desse processo de transformação está o eu lírico – "estou eu" – que no pequeno espaço "entre" o chão e o tecto «consegue evocar sóis,/ luas, montanhas» e fazer deles «lua verdadeira, sol/ verdadeiro, verdadeira/ montanha». Isto é, «a confusão existe no real», como é dito no último verso; con--fusão, fusão de sonho com real e de real com sonho, tudo isto, diz o sujeito lírico em constante estado de alerta, «em plena consciência do disfarce», da máscara que envolve tudo - real, sonho, poesia e poeta.

Mas este poema permite-me ainda aceder, e fá-lo desde o próprio título - "Espaço de Permeio" – a uma outra vertente do tal modo de "estar entre" que desde o início escolhi como caminho de aproximação à poesia de Ana Luísa Amaral, "estar entre" os trilhos concertados dos gestos rotineiros do quotidiano mais prosaico, doméstico e tradicionalmente feminino e os desconsertados desvios que a poesia abre, o «romântico/ desvio/ que me invada poesia», na fórmula poética usada por Ana Luísa Amaral no já citado, "Poses de Desconforto" (*Epopeias*, p.21). Mas voltemos à parte I de "Espaço de Permeio":

Sonho-te à pressa
entre coisas a despropósito: certos

filmes a preto e branco, fazer a cama
de manhã, um livro, aquela pausa
enquanto o leite ferve e o olhar
se perde, atento.

Só invadires-me o espaço
entre o meu espaço à pressa
me traz frágil: nunca sei se aconteces
porque sim, nem se aconteces.
Um sonho inoportuno entre o meu dia
e tantas coisas.

É "entre" estes espaços de "estar entre" tantas coisas e a memória – os "filmes a preto e branco" a que o poema alude -, que a poesia irrompe, acontece, criando epifanias do banal, ou, como diz Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, que tem dedicado uma continuada atenção à obra de Ana Luísa Amaral, criando magníficas articulações «entre o banal viver e o sublime poetar – ou talvez devêssemos trocar os epítetos: sublime viver e banal poetar», acaba por propor aquela ensaísta.[4] Eis uma dessas epifanias, magníficas articulações, metamorfoses, como lhe quisermos chamar – o poema "Metamorfoses" (*Minha Senhora de Quê*, p.31):

Faça-se luz
neste mundo profano
que é o meu gabinete
de trabalho:
uma despensa.

As outras dividiam-se
por sótãos,
eu movo-me em despensa
com presunto e arroz,
livros e detergentes.

Que a luz penetre
no meu sótão
mental
do espaço curto

E as folhas de papel
que embalo docemente
transformem o presunto
em carruagem!

A força desta inesperada e intempestiva carruagem em arranque no final é metáfora da força vital da poesia da autora, que embora às vezes pareça feita de nadas, de resíduos, integra de modo paradoxal o excesso, como de resto tem sido notado, e por ela mesma reconhecido, num texto "entre" autobiografia e ficção autobiográfica,[5] onde se revê numa poesia construída "entre" periferias, avessos, "pequenos brilhos" e o "perfeito excesso" do barroco. Tudo isto faz da poesia de Ana Luísa Amaral, como disse Rosa Maria Martelo, uma «receita contra a melancolia», apesar de, no seu primeiro livro, no poema "Minha Senhora de Quê"(p.59), que dá aliás título ao livro, se dizer, quase em tom de queixa, «Dona de nada senhora nem/ de mim», e voltar a glosar o mote, em "Minha Senhora a Nada", de *Epoeias* (p.43), ao negar-se «nem dona nem senhora/ nem poeta». É que, e retomo Rosa Maria Martelo, «não é tanto o negativismo do nada como a *positividade do resto* – para onde o poema deriva em busca de plenitude.»[6] E a plenitude pode chegar de mansinho, numa "exigência tão mansinha", que pode, às avessas, até parecer "crime", como em "Visitações, Ou Poema Que Se Diz Manso" (*Às Vezes o Paraíso*, p.40):

De mansinho ela entrou, a minha filha.

A madrugada entrava como ela, mas não
tão de mansinho. Os pés descalços,
de ruído menor que o do meu lápis
e um riso bem maior que o dos meus versos.

Sentou-se no meu colo, de mansinho

O poema invadia como ela, mas não
tão mansamente, não com esta exigência

tão mansinha. Como um ladrão furtivo,
a minha filha roubou-me a inspiração,
versos quase chegados, quase meus.

E mansamente aqui adormeceu,
Feliz pelo seu crime.

Também por aqui a referida indeterminação do eu lírico se constrói "entre", na poesia de Ana Luísa Amaral, entre visitações, entre duas figurações do eu, poeta e mãe ou mãe e poeta.

E curioso será, por fim, evidenciar o espanto desconcertado desse eu lírico ao confrontar-se com os desconsertos a que as suas próprias figurações poéticas dão origem. "A Norma Renascida"(*Às Vezes o Paraíso*, p. 15) é um poema que canta o renascer do quotidiano e o renascer da poesia como normas, ambas desviantes. "Este cansaço às oito da manhã não é normal." – assim principia o poema, para mais adiante contrapor: «Mas este desviado sonho branco que / assombra o que é real, epifania/ azul de imagens que nem espanto, não pode ser normal.» Mas é normal no "estar entre" de Ana Luísa Amaral. E, por favor, desculpem-me os ouvintes esta descuidada e ocasional rima final.

Notas

1. As edições das obras de Ana Luísa Amaral utilizadas foram as seguintes, a elas se reportando, pois, a paginação incluída no corpo do texto: *Minha Senhora de Quê*, Coimbra, Fora do Texto, 1990; *Coisas de Partir*, Coimbra, Fora do Texto, 1993; *Epopeias*, Coimbra, Fora do Texto, 1994; *E muitos os caminhos*, Porto, FLUP, 1995; *Às Vezes o Paraíso*, Lisboa, Quetzal, 1998.

2. A propósito do processo de "ressemantização da pontuação" na poesia de Ana Luísa Amaral, Osvaldo Manuel Silvestre chama a atenção para o referido efeito de parataxe (SILVESTRE, Osvaldo Manuel Silvestre, "Recordações da casa amarela: A poesia de Ana Luísa Amaral", *Relâmpago* 3, 10(1998) 37-57, 55).

3. *Idem*, p.38.

4. Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, "Paraíso de Poeta - Ana Luísa Amaral, de *Minha Senhora de Quê* a *Às Vezes o Paraíso*", *Tabacaria* 6 (Verão 1998) 63-9, 69.

5. Ana Luísa Amaral, "Entre Dois Rios e Muitas Noites", *Boletim Barata* (Agosto, Setembro, Outubro – 1997).

6. Rosa Maria Martelo, "Receita contra a melancolia", *JL,* 31 de Janeiro de 1996.

Corpus Informatizado do Português Medieval - CIPM
Constituição e Processamento Automático

Maria Francisca Xavier
Maria de Lourdes Crispim
Universidade Nova de Lisboa

Na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa teve início, em 1993, a constituição de um *corpus* informatizado de textos do português medieval - CIPM[1].

O objectivo fundamental deste trabalho relaciona-se com a necessidade de recolher dados fiáveis para diferentes estudos, dos quais se destaca a realização de análises estruturais e lexicais, que contribuam para um melhor conhecimento do período referido - o português medieval.

Foi decidido, desde o início, proceder à informatização de textos dos três primeiros séculos do Português histórico, pelo que, naturalmente, se começou o trabalho informatizando o texto da *Notícia de Torto* [1214?], a partir da edição preparada por Luís Filipe Lindley Cintra (1990), e as duas versões do *Testamento de D. Afonso II* (1214) editadas pelo Pe. Avelino de Jesus da Costa (1979).

A estes primeiros textos juntaram-se outros, também de tipo notarial, já publicados ou fornecidos pelos próprios editores e, alargando a tipologia, crónicas e textos de prosa didáctico-moralista.

Assim, neste momento, fazem parte do CIPM os seguintes textos, que totalizam 2 200 108 palavras:

CIPM - Textos do Século XIII	Número de palavras
Notícia de Torto (1214?)	778
Testamento de D. Afonso II (1214)	
Ms L	1 432
Ms T	1 436
Chancelaria de D. Afonso III (1255)	17 937
Textos notariais (sd-1260-1300) in *Clíticos na História do Português*	26 595
Textos notariais (1262–1300) in *História do Galego-Português*	28 221
Textos notariais do Arquivo de Textos do Português Antigo (Oxford)	19 504
Tempos dos Preitos (1280?)	1 594
Foro Real (1280?)	49 736
Foros de Garvão (1280?)	6 603
Vidas de Santos (sd) de um manuscrito alcobacense (cópias tardias – s. XV)	29 566
TOTAL	**183 402**

CIPM - Textos do Século XIV	Número de palavras
Textos notariais (1301-1399) in *História do Galego-Português*	33 617
Textos notariais (1304-1394) in *Clíticos na História do Português*	43 675
Afonso X, Primeyra Partida (1350?)	170 300
Dos Costumes de Santarém (1340-1360)	30 923
Crónica Geral de Espanha de 1344	426 027
Crónica de Afonso X (sd) in *Crónica Geral de Espanha de 1344* Ms L	5 404
Ms P	13 923
TOTAL	**723 869**

CIPM - Textos do Século XV	Número de palavras
Textos notariais (1401-1500) in *História do Galego-Português*	29 964
Textos notariais (1402-1499) in *Clíticos na História do Português*	39 354
O Livro das Tres Vertudes (1443?-1447?)	56 272
Crónica do Conde D Pedro de Meneses (sd)	136 021
História dos Reis de Portugal (Ms P) (sd) in *Crónica Geral de Espanha de 1344*	4 996
Orto do Esposo	105 276
Castelo Perigoso	28 355
Leal Conselheiro	105 754
Livro da Ensinança	38 748
Chancelaria D Duarte (1433-1438)	326 048
TOTAL	**870 824**

Tendo em vista o interesse deste *corpus* para estudos de linguística diacrónica, considerou-se importante incluir tanto uma amostragem de textos medio-latinos anteriores ao século XIII como de textos portugueses do século XVI, pelo que foram já incorporados no CIPM os textos abaixo indicados:

CIPM - Textos do Século XVI	Número de palavras
Textos notariais (1502-1516) in *História do Galego-Português*	3 086
Textos notariais (1504-1548)in *Clíticos na História do Português*	29 135
Crónica dos Reis de Bisnaga (sd)	43 900
TOTAL	**76 121**

CIPM - Textos latino-romance dos séculos IX a XI	Número de palavras
Textos notariais latinos dos séculos IX a XI in *Portugali Monumenta Historica a Seculo Octavo post Christum usque ad Quintum Decimum – Diplomata et Chart*	**345 892**

A metodologia seguida para a constituição do CIPM compreende essencialmente duas fases:

(i) Fase de digitalização simples

- os textos obtidos em versão informatizada são arquivados na versão dos editores;

- quando se tem acesso apenas a edições em papel, procede-se à leitura óptica dos textos seguindo-se a revisão para a correcção dos erros produzidos pela deficiente interpretação automática de caracteres.

(ii) Fase de informatização adaptada

- a partir do momento em que os textos se encontram informatizados nas versões editadas, é necessário proceder à introdução de um conjunto de referências e comentários e à adaptação das normas de transcrição utilizadas pelos autores das edições a fim de preparar os textos para tratamentos automáticos de etiquetagem e de segmentação.

As referências, em número de dez e notadas entre ângulos, são, no essencial, localizadores de época, de autor, de lugar, de partes do texto, etc. e são acrescentadas a todos os textos.

Esquematicamente temos:

◆ Referências	Ex.: *História do Galego-Português*
<S...> século <D...> data <P...> região e província <T...> lugar/proveniência do texto <N...> notário <E...> edição e nº do texto <V...> livro/parte <Z...> título/capítulo <W...> lei <F...> fólio	<S 13> séc. XIII <D 1262> ano de 1262 <P GCo> Galiza/La Coruña <T Nen> Nendos <N sn> sem notário <E HGP001> HGP, texto 1 <V vs> sem livro/parte <Z sz> sem título/capítulo <W sw> sem lei <F sf> sem fólio (NB: surge indicação de fólio no séc. XV)
Notas - Quando não há informação referente a qualquer das referências, a notação é feita com a letra <s> seguida da letra minúscula da referência; se a informação é duvidosa acrescenta-se-lhe um ponto de interrogação: **<D sd>** (lê-se: "sem indicação de data"); **<D 1214?>** (lê-se "provavelmente 1214")	

Quanto aos comentários, notados através de duplos parênteses curvos, separam quaisquer informações fornecidas pelos editores, assim como as indicações de linha ou página, do corpo do texto informatizado e, obviamente, só acompanham os textos que apresentam essas informações.

◆ Comentários
Exemplo ((Assunto: Carta de foro de Telões de Aguiar)) assunto ((Livro I, fl. 9r AB)) localização do texto ((D 1255 07 10)) data detalhada do texto ((Costumes de Garvão comunicados de Alcácer)) título ((L001)) linha do manuscrito ((P001)) página
Nota - Sempre que qualquer referência ou comentário partir uma palavra, Passa para a direita da da palavra e esta mantém-se inteira. Exemplo: ma~((L003))do ⇒ ma~do ((L003))

Adaptação de Normas de Transcrição

Embora se procure respeitar as normas de transcrição seguidas pelos editores, há necessidade de algumas adaptações, essencialmente exigidas pelo suporte lógico, que vão permitir não só o tratamento automático do *corpus* como a obtenção de dados mais diferenciados.

Grosso modo, as principais adaptações consistem em substituições e uniformizações de sinais de notação em casos como :

- o suporte lógico utilizado para a análise automática não lê itálicos ou sublinhados pelo que, quando estes figuram nas edições, têm de ser substituídos por notações que a máquina descodifique (uso de ( ) para desenvolvimento de abreviaturas, por exemplo);

- se algumas destas notações tiverem sido utilizadas pelos editores para outros fins, será necessário estabelecer uma lista de correspondências que tornem a leitura da máquina unívoca;

- para possibilitar a recolha fina de dados, por exemplo em relação aos diacríticos que nas versões apenas digitalizadas figuram sobre os caracteres, apresentam-se, na versão informatizada, à direita do carácter de modo a permitir o seu isolamento e eventual contagem.

- quando são usados apóstrofos, inclui-se um espaço à sua direita para o separar da palavra seguinte;

- sobretudo devido a problemas de suporte lógico, procede-se também à adaptação de grafemas

Exemplo:

sinal tironiano → &

caldeirão → $

A comparação entre duas versões do mesmo texto, no exemplo a *Notícia de Torto*, permite a observação rápida do que se acaba de descrever:

Exemplo

Notícia de Torto (ca. 1214) *in* Cintra (1990)

Versão impressa	Versão informatizada
1 De noticia de torto que fecer ← a Laur⁘ci*us* Fernãdiz por plazo qve fec*e* Gõcauo 2 Ramiriz antre suos filios e Lour⁘zo Ferrnãdiz q*u*ale podedes saber: e oue au*e*r, de esdad*e* 3 e dau*e*r, tãto q*u*ome uno d*e* suos filios, daq*uã*to podes⁘ au*e*r d*e* bona d*e* seuo pater; e fiolios seu 4 pater e sua mater. E d*e*pois fecer ← plazo nouo e cõu⁘ uos a saber q*u*ale: in ille seem 5 taes firmam*en*tos q*u*ales podedes saber:	((L001)) D(e) noticia d(e) torto que fece(ru~) a Laure~ci(us) Ferna~diz por plazo qve fec(e) Go~cauo ((L002)) Ramiriz antre suos filios e Loure~zo Ferrna~diz q(u)ale podedes saber: e oue au(e)r, d(e) erdad(e) ((L003)) e dau(e)r, ta~to q(u)ome uno d(e) suos filios, daq(u)a~to podes(e~) au(e)r d(e) bona d(e) seuo pater; e fiolios seu ((L004)) pater e sua mater. E d(e)pois fecer(u~) plazo nouo e co~ue~ uos a saber q(u)ale: in ille seem ((L005)) taes firmam(en)tos q(u)ales podedes saber:

Parte dos textos do CIPM foram já utilizados para estudos linguísticos de diferentes tipos (Fiéis 1996), (Lima 1997), (Silva 1997), (Lemos 1997), (Castro 1998), (Silva 1998) entre outros, e alguns foram utilizados na elaboração de vários dicionários: um *Dicionário de Verbos Portugueses do Século 13*, que está em fase de publicação, e dicionários de nomes próprios, nomes comuns, termos notariais, etc.

O **Dicionário de Verbos do Português Medieval** possui actualmente 578 entradas do século XIII, que foram introduzidas numa base de dados construída no Access (Xavier, Vicente e Crispim 1999).

As fichas lexicográficas do Dicionário de Verbos apresentam a organização seguinte:

Campos:

- forma gráfica
- número de ocorrências
- representação fonémica
- paradigma flexional (com o número de ocorrências)
- selecção semântica
- selecção sintáctica
- atestação/ões

Exemplo

ERMAR
ocorrências: 4
[♏□♋♋□]
IPP6 erma[r□] {erma[r□]li 1 (NT)} irmar[□] {irmar[□]li 1 (NT)}
CP6 erm□ 2 (CHP)
1 despovoar
alguém erma algo
[— SN]
1214? NT PMi - ***E irmar[u~]li*** *XIII casales und(e) perdeu fructu*

O **Dicionário de Nomes**, cujos campos estão a ser estudados, apresenta actualmente a estrutura seguinte:

Suclasses de Nomes:

- Nomes próprios

NP – *Deus*, *Santa Trindade*

NPA – Nome próprio de pessoa (antropónimo) Ex.: *dona Marina Perez, São João*...

NPT – Nome próprio de lugar (topónimo) Ex.: *Monte Mayor o Velho, freguesia de Santa Maria Madalena*...

NPC – Nome próprio de instituições, etc. Ex.: *ordem de Avis, concelho de Monsaraz…*

NA – Nome designativo de pessoa específica com propriedades descritivas e que inclui um NP. Ex.: *abadessa de Achelas*, *mestre de Avis*...

NT – Nome designativo de lugar específico, sendo duvidoso se se trata de nome próprio ou de descrição definida. Ex.: *fonte do álamo, lagoa grande, lagoa segunda*...

ND – Datas: dias, meses, anos, dias festivos… Ex.: *dia de natal, II de agosto da era de MCCXLII, São Miguel de Outubro*...

- Nomes comuns

NC – nomes comuns gerais. Ex.: *água, amor, terra…*

NCp – nomes de profissões/profissionais, cargos/detentores desses cargos, parentesco/parentes. Ex.: *chanceler, mestre, pais, prestameiro, herdeiro, sucessor, povoador.*

NCa – nomes de animais. Ex.: *porco, galinha*...

NCt – nomes topográficos. Ex.: *campo, herdade, fonte, leira*, *povoação, vereda*...

NCm – nomes metrológicos. Ex.: *moio, spadoa*...

Adaptação, desenvolvimento e utilização de ferramentas informáticas

- Etiquetagem Morfossintáctica Automática

Além da constituição de um *corpus* digitalizado de textos medievais e da preparação dos dicionários, que acabam de ser descritos, a equipa da FCSH tem como objectivo o tratamento automático do mesmo. Para as primeiras tentativas de adaptação de um etiquetador morfossintáctico utilizando redes neuronais e a sua aplicação a textos portugueses medievais, foi necessário constituir uma equipa interdisciplinar que integra um grupo de informáticos da FCT-UNL, liderado por Gabriel Lopes (v. Marques e Lopes 1996a,b). Esta equipa de linguistas e informáticos trabalha em conjunto desde 1995. Aos informáticos cabe a tarefa de desenvolver um sistema que permite converter textos anotados para um formato compatível com o etiquetador automático e experimentá-lo, enquanto os linguistas se ocupam de diferentes aspectos relevantes para a sua utilização: (i) definição do conjunto de etiquetas a utilizar, tendo em vista as necessidades da investigação linguística a desenvolver futuramente; (ii) preparação dos textos, já anteriormente referida, através de conversão da notação dos textos para um formato compatível com o sistema, (iii) criação de um *corpus* de treino etiquetado manualmente, (iv) correcção manual dos erros da etiquetagem automática e (v) avaliação dos resultados de diferentes aplicações do etiquetador, tendo em conta diversos factores, nomeadamente o número de etiquetas, o tipo de dicionário, o tipo e a dimensão dos textos e o volume de palavras ambíguas.

Os primeiros resultados da aplicação do etiquetador a textos do mesmo tipo, dos três séculos, mantendo o número de etiquetas (sem a análise das contracções) e reduzindo ao mínimo o volume das palavras ambíguas, foram divulgados em Xavier, Vicente e Silva (1997).

A percentagem de acerto então obtida variava entre 81 e 93,5, sendo a percentagem mais alta correspondente a um texto do século XIII cujos vocábulos e respectivas variantes se encontravam já no dicionário do etiquetador.

Estes resultados foram considerados animadores ao ponto de se ter decidido avançar na aplicação da etiquetagem a outros textos do século XIII. No entanto, os erros remanescentes e a impossibilidade de o sistema analisar as contracções, atribuindo-lhes, por defeito, a etiqueta CW, obrigou à correcção manual dos textos a fim de poderem ser utilizados para outros estudos.

Neste momento, o *corpus* disponível, etiquetado (pelo método que acabamos de descrever) e inteiramente corrigido, é constituido por cerca de **81.000** palavras correspondentes a textos do século XIII que integram o CIPM.

Exemplo de etiquetagem automática (com correcção posterior):

Noticia de Torto (ca. 1214) in CINTRA, L. F. L. (1990), *Boletim de Filologia*, vol. XXXI, pp.37-41 (texto crítico)
<pf 813> D(e)_P noticia_NC d(e)_P torto_NC que_C fece(ru~)_V a_P Laure~ci(us)_NP Ferna~diz_NP por_P plazo_NC qve_C fec(e)_V Go~cauo_NP Ramiriz_NP antre_P suos_POS filios_NC e_C Loure~zo_NP Ferna~diz_NP q(u)ale_QU podedes_V saber_VINF : e_C oue_V au(e)r_NC , d(e)_P erdad(e)_NC e_C [[dau(e)r]]DE=_P=HAVER_NC , ta~to_PI q(u)ome_C uno_PI d(e)_P suos_POS filios_NC , [daq(u)a~to]]DE=_P=AQUANTO_QU podes(e~)_V au(e)r_VINF d(e)_P bona_NC d(e)_P seuo_POS pater_NC ; e_C [[fiolios]]FIOU=_V=LHE_PCL=OS_PCL seu_POS pater_NC e_C sua_POS mater_NC . E_C d(e)pois_ADV fecer(u~)_V plazo_NC nouo_A e_C co~ue~_V uos_PCL a_P saber_VINF q(u)ale_QU : <pf 814> in_P ille_PES seem_V taes_PD firmam(en)tos_NC q(u)ales_QU podedes_V saber_VINF

A dificuldade de análise das contracções não só tornou difícil e moroso o processo de constituição de um *corpus* etiquetado como demonstrou a insuficiência do sistema. Assim, foi tentada a aplicação de outro sistema de etiquetagem morfossintáctica automática que permite analisar as contracções, implementado também por Marques e Lopes (1997), e aplicado com sucesso a *corpora* portugueses da Agência Lusa. As várias tentativas de afinação desta ferramenta para ser utilizada em *corpora* do Português Medieval (PM), porém, levaram à conclusão de que havia necessidade de repensar todo o sistema. Com efeito, para a equipa de informáticos cujo objectivo principal é a implementação de um sistema completamente automático que funcione com qualquer língua, as dificuldades surgidas com a aplicação deste etiquetador na análise dos textos portugueses mais antigos revelam que o mesmo ainda não se encontra em condições de satisfazer tal objectivo. O novo sistema deverá estar associado a um léxico que incorpore lexias complexas, locuções e morfologia flexional, deverá ser capaz de analisar as contracções e deverá, igualmente, permitir uma percentagem de acerto melhor e mais estável, independentemente dos diferentes factores que actualmente interferem nos resultados.

Análise Sintáctica Automática

Um outro objectivo desta equipa interdisciplinar é a construção de um analisador sintáctico ('chart parser', ou analisador por grafo (Allen 1987) e (Rocio e Lopes 1998)) com vista à segmentação e etiquetagem sintáctica de textos em Português Medieval (PM).

Numa primeira fase, o trabalho consistiu na tentativa, por parte do grupo de linguistas da FCSH, de elaboração de regras que dessem conta da estrutura sintáctica superficial das frases que ocorrem nos textos medievais. O resultado deste trabalho foi a conclusão de que, no essencial, essa descrição coincide com a do Português Contemporâneo (PC), com algumas particularidades, nomeadamente o facto de certas ordens de palavras - como a ordem Sujeito - Objecto - Verbo - serem mais frequentes em PM.

Foi, então, decidido adoptar outra metodologia: o PM seria analisado com base numa gramática elaborada para o PC, associando-se-lhe um léxico do PM, nesta fase ainda sem informação flexional associada.

O primeiro texto analisado estava etiquetado com etiquetas morfossintácticas, de acordo com os critérios então adoptados pelo grupo da FCSH para essa etiquetagem: as palavras operadores (palavras de tipo-Q como *quando*, *quem*, *onde*, etc.) tinham a etiqueta _QU; o pronome relativo ‘que’ era etiquetado como C e a pontuação não era etiquetada. De imediato os membros da equipa da FCT reagiram: a utilização da gramática elaborada para o PC implicava a adopção das etiquetas nela assumidas, pelo que a etiqueta _QU foi automaticamente convertida para _C e a pontuação etiquetada por defeito: vírgula e ponto e vírgula como _C, ponto como _terminador e dois pontos como _DPTO.

O resultado da aplicação do analisador sintáctico revelou lacunas a vários níveis. Por um lado, o facto de o léxico não incluir informação flexional leva o analisador a aceitar como frases bem-formadas sequências de sn e sv com traços de concordância incompatíveis. Por outro lado, a identificação, por defeito, dos sinais de pontuação levou a que as vírgulas fossem todas etiquetadas como conjunções (coordenativas), dando origem a que todos os grupos nominais que integram um ou mais apostos - e esses grupos são muito frequentes nos textos notariais - fossem interpretados como coordenações de sns. Revelou-se ainda que o léxico precisava de ser aumentado, pois muitas palavras eram desconhecidas, impedindo a sua integração numa estrutura sintáctica, o que resultou numa forte granularidade, ou seja, numa grande quantidade de arcos que não revelam a arquitectura da estrutura.

Outros problemas detectados foram atribuídos a deficiências da própria gramática, como foi o caso da não identificação de svs e de sps coordenados.

Procedeu-se, posteriormente, a uma modificação das etiquetas, distinguindo os pronomes relativos com a etiqueta _PR (reconhecida na gramática do analisador) e atribuindo aos sinais de pontuação um triplo estatuto, correspondente à sua função efectiva: _C no caso de coordenação assindética, _SS quando não é clara nem parece relevante a sua utilização do ponto de vista da estrutura sintáctica, e a etiqueta correspondente ao sinal de pontuação enquanto tal.

Por parte do grupo de informática, a gramática foi ligeiramente alterada, por forma a identificar constituintes verbais e preposicionais com coordenação interna. Apesar de estar em curso a elaboração de um analisador lexical para o PM, e de os dados morfológicos relevantes terem já sido recolhidos e estarem a ser objecto de tratamento, os resultados não estavam ainda devidamente implementados, nesta fase, para poderem ser integrados.

No entanto, a comparação dos resultados das experiências revelou já resultados interessantes, apesar de em alguns casos a granularidade ter aumentado. É o que podemos ver pela análise dos seguintes exemplos, cuja única diferença reside no tratamento diferenciado da vírgula que, encontrando-se entre parênteses curvos em (ib) é ignorada pelo analisador sintáctico e, assim, impede a análise em sns coordenados que se verifica na aplicação a (ia):

(i)

a. Aras Dias , filo de Diago La'á

b. Aras Dias ((,)) filo de Diago La'á

- Análise sintáctica de (ia):

< Aras Diaz, filo de Diago La'á >

[sn (name(det([ ]),[Aras, Diaz]), [ ]),[ ]),sn(núcleo(det([ ]),

[ ],filo,[ ),[sp(de,[sn(name(det([ ]), [Diago La´á])]

A análise mostra que a sequência (ia) 'Aras Diaz, filo de Diago La'a´' foi identificada como um constituinte, um sn, ao passo que a sequência (ib) foi analisada como dois sns independentes, não tendo o analisador conseguido associar 'Aras Diaz' ao aposto 'filo de Diago La'a´':

- Análise sintáctica de (ib):

< Aras Diaz > *** < filo de Diago La'á >

[sn (name(det([ ])),[Aras, Diaz])] ***

*** [sn(núcleo(det([ ])),filo),[sp(de,[sn(name(det([ ])),[Diago, La'á])])]]

Acontece que a associação dos dois sns feita na primeira análise assentou num erro - o de considerar que se tratava de dois sns coordenados, com base na etiqueta _C da vírgula que os ligava, enquanto a segunda análise é estruturalmente preferível e aponta para a necessidade de tratar as adjunções. Assim, nesta fase, maior granularidade não é, necessariamente, um defeito.

Em contrapartida, a coordenação de sps e svs (ou verbos) foi, efectivamente, conseguida, como se pode ver num segundo exemplo:

(ii) este scripto uire~ y oyre~

- Análise sintáctica de (ii):

<este scripto uire~ y oyre~> [f[sn(núcleo(det(este)),scripto)],verbo([uire~,oyre~],activa)]

Nas primeiras análises, a sequência ‘este scripto uire~ y oyre~’ que foi identificada como uma frase constituída por um sn – interpretado como sujeito – e um sv, é agora distribuída por dois arcos. O aumento da granularidade corresponde, efectivamente, à integração de informação morfológica que revela que ‘este scripto’ não pode ser sujeito de ‘uire~ y oyre~’ devido à incompatibilidade de traços de número (Rocio *et al*. 1999).

Falta, naturalmente, desenvolver a gramática por forma a que o sn e/ou o sp à esquerda de um verbo possam ser interpretados como complementos por ele seleccionados, trabalho que envolverá também o registo no léxico dos traços de subcategorização dos predicados lexicais.

Extracção automática de unidades multipalavra ou expressões relevantes

Neste momento, a equipa de informáticos da FCT está a trabalhar no sentido do aperfeiçoamento do conhecimento lexical, preparando ferramentas que permitam facilitar a elaboração de índices, glossários, terminologias e dicionários (históricos). Algumas experiências apontam, também aqui, para resultados animadores (Silva *et al*. 1999) como podemos constatar pelo seguinte exemplo de extracção automática de expressões relevantes (estatisticamente) – unidades multi-palavra – da *Crónica Geral de Espanha*:

Exemplo de extracção de expressões relevantes:

a~no da e~carnaço~
a~no da e~carnaçon
a~no da encarnaço~
anno da encarnaçom
anno da encarnaçom do Nosso Senhor Jhesu
encarnaço~ de Nosso Senhor Jhesu Cristo
encarnaço~ do Nosso Senhor Jhesu Cristo
encarnaçon de Nosso Senhor Jhesu Cristo
encarnaçon do Nosso Senhor Jhesu Cristo

Exemplo de extracção de nomes próprios:

Reymo~ de Barcellona	Garcia Fernandez
conde de Barcellona	Garcia Fernandez de Castella
conde do~ Reymo~	conde do~ Garcia Fernandez
conde do~ Reymo~ de Barcellona	conde dom Garcia Fernandez
conde dom Reymo~ de Barcellona	conde dom Garcia Fernandez de Castella

É interessante observar que o bom funcionamento tanto do sistema computacional que está a ser desenvolvido para a análise de línguas naturais como do sistema mental dos falantes de qualquer língua implica a existência de um léxico que contém as palavras com as respectivas flexões e também algumas categorias vazias. Na realidade, o que se espera é que em ambas as situações estes dois módulos - a rede neuronal e o léxico - vão sendo desenvolvidos progressivamente até se atingir a maturação prevista.

Referências bibliográficas

J. Allen, *Natural Language Understanding*. The Benjamin/Cummings Pu. Co., Inc. 1987.

Ana Castro, "Sintagmas Nominais e Subida de N. Estudo Comparativo do Italiano, Português Europeu Contemporâneo e Português Antigo", *Actas do XIV Encontro da Associação Portuguesa de Linguística (Aveiro, 1998)*. (No prelo).

Maria Alexandra Fiéis, *Clíticos num Corpus do Português Medieval*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996. (Dissertação de Mestrado).

José Pires de Lima, "Caminhos Semântico-Pragmáticos da Gramaticalização: o Caso de 'Embora'", *Sentido que a Vida Faz. Estudos para Óscar Lopes*. Porto, Campo das Letras, 1998, p. 643-655.

Nunes Marques e José Gabriel Lopes, "Interface para um Etiquetador Morfo-sintáctico baseado em Redes Neuronais", *Actas do Workshop Taggers para o Português (Lisboa, ILTEC, 1997)*. (No prelo).

Nuno Marques e José Gabriel Lopes, "Using Neural Nets for Portuguese Part-of-Speech Tagging", *Proceedings of the* 5th *International Conference on the Cognitive Science of Natural Language Processing,* Dublin, Dublin City University, 1966a.

Nuno Marques e José Gabriel Lopes, "Using Neural Network Approach to Part-of-Speech Tagging", *Actas do II Encontro para o Processamento de Português Escrito e Falado.* Curitiba, 1996b.

Carlos Rocha, "A Distribuição de *Conhecer* num *Corpus* de Português Medieval", *Actas do XIV Encontro da Associação Portuguesa de Linguística (Aveiro, 1998).* (No prelo).

Vítor Rocio e José Gabriel Lopes, *A Layered Approach to Robust Syntactic Parsing*, FCT-UNL, 1998. (Policopiado).

Vítor Rocio, Mário Alves, José Gabriel Lopes, Maria Francisca Xavier e Graça Vicente, "Automated Creation of a Partially Annotated *Corpus* of Medieval Portuguese Using Contemporary Portuguese Resources", *Corpus Annotés pour la Syntax* (A. Abeille, org.), Paris, Atala, 1999. (No prelo).

Augusto Soares Silva, *A Semântica de Deixar. Uma Contribuição para a Abordagem Cognitiva em Semântica Lexical*, Braga, Universidade Católica, 1997. (Dissertação de Doutoramento).

Joaquim Ferreira da Silva, José Gabriel Lopes, Maria Francisca Xavier e Graça Vicente, "Relevant Expressions in Large Corpora", Paris, Atala, 1999. (No prelo).

Maria Cristina Silva, "Entre o Latim Medieval e o Português Medieval: a Complementação Infinitiva", *Actas do XIV Encontro da Associação Portuguesa de Linguística (Aveiro, 1998)*. (No prelo).

Maria Francisca Xavier, Graça Vicente, Maria de Lourdes Crispim, *Dicionário de Verbos do Século 13*. Lisboa, Linha de Investigação 1, Centro de Linguística–FCSH, UNL, 1999.

Maria Francisca Xavier, Graça Vicente, Maria Cristina Silva 1997, "Aplicações de um Etiquetador Morfossintáctico a Textos Portugueses Medievais", *Actas do Workshop Taggers para o Português (Lisboa, ILTEC, 1997)*. (No prelo).

Referências dos textos do cipm

Maria Teresa Brocardo, *Crónica do Conde D. Pedro de Menezes. Gomes Eanes de Zurara. Edição e Estudo,* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Junta Nacional de Investigação Científica, 1997.

Luís Filipe Lindley Cintra, "Sobre o mais Antigo Texto Não-literário Português: a 'Noticia de Torto'. Leitura Crítica, Data, Lugar de Redacção e Comentário Linguístico", *Boletim de Filologia*. 31, (Lisboa, 1990) 21-37.

Avelino Jesus da Costa, "Os mais Antigos Documentos Escritos em Português. Revisão de um Problema Histórico-Linguístico", *Revista Portuguesa de História* 17, (Coimbra, 1979) 263-340.

Maria de Lourdes Crispim, *Christine de Pizan. O Livro das Tres Vertudes ou O Espelho de Cristina. Edição Crítica da Tradução Quatrocentista de Le Livre des Trois Vertus e Estudo Linguístico de algumas Construções Nominais da Versão Manuscrita*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1995. (Dissertação de Doutoramento).

João Alves Dias, *Chancelaria de D. Duarte*, Lisboa, Centro de Estudos Históricos da UNL, 1999, vol. I, tomos I e II.

Luiz Fagundes Duarte, *Os documentos em Português da Chancelaria de D. Afonso III. Edição*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1986. (Dissertação de Mestrado).

José de Azevedo Ferreira, "Edição e Estudo Linguístico dos 'Tempos dos Preitos", *Jacobo de Junta. Summa de los Nueve Tiempos de los Pleitos. Edition et Etude d'une Variation sur un Thème*, (J. Roudil,), Paris, Klincksieck, 1986.

José de Azevedo Ferreira, *Afonso X. Foro Real. Edição, Estudo Linguístico e Glossário*, Lisboa, INIC, 1987, vol. 1.

Maria Helena Gravão, *Foros de Garvão. Edição e Estudo Linguístico*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1992. (Dissertação de Mestrado).

Alexandre Herculano (dir.), *Portugali³ Monumenta Historica a S³ culo Octavo post Christum usque ad Quintum Decimum – Diplomata et Chart³* , Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1867-1873.

Aida P. Sampaio de Lemos, *Primeira Partida de Afonso X – Glossário. Contributos para o Estudo Linguístico*, Universidade do Minho, 1997. (Dissertação de Mestrado).

Clarinda Azevedo Maia, *História do Galego-Português. Estudo Linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal do Século XIII ao Século XVI*, Coimbra, INIC, 1986.

Bertil Maler, *Orto do Esposo*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1965.

Ana Maria Martins, *Clíticos na História do Português. Apêndice Documental,* Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1984, vol. 2. (Dissertação de Doutoramento).

João Aantónio Neto, *Duas Leituras do Tratado Ascético-Místico Castelo Perigoso*, Universidade de S. Paulo, 1997. (Dissertação de Doutoramento).

José Maria Piel, *Leal Conselheiro o qual Fez Dom Eduarte Rey de Portugal e do Algarve e Senhor de Cepta*. Lisboa, Livraria Bertrand, 1942.

José Maria Piel, *Livro da Ensinança de Bem Cavalgar Toda Sela que Fez El-Rey Dom Eduarte*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

Nota

1. O CIPM tem sido desenvolvido no âmbito de projectos de investigação dirigidos por Maria Francisca Xavier e financiados pela JNICT/FCT (Projecto PCSM/C/LIN/778/95 e Projecto PRAXIS XXi 2/2.1/CSH/778/95).

Criador e criatura: o teológico
e o bíblico em *bichos*, de miguel torga.

Emerson da Cruz Inácio
UFF

Contrariando o próprio autor, que na introdução de *Bichos* convoca o leitor a lê-lo não atraindo o seu olhar para a penumbra da simbologia de seus contos, far-se-á aqui justamente o contrário: buscar dentro do conto "Vicente" as estruturas que sinalizam contatos com o simbólico, com o discurso bíblico e com sua perspectiva teológica e ver o quanto tais estruturas apontam para a recriação da grande narrativa bíblica em si.

"Vicente" estrategicamente encerra *Bichos* de forma apoteótica, uma vez que marca uma espécie de vitória sobre as formas várias de dominação, coisa que os outros contos não pretenderam ou não quiseram fazer, visto que indicavam outros caminhos de superação ou apenas não os indicavam. O conto se mostra prenhe de sentidos que reclamam uma exploração e sobre os quais deve-se ater.

Vicente, pela pungente rebeldia, fere a liberdade que lhe fora dada pelo Criador uma vez que o seu desejo vai frontalmente de encontro ao desejo do Outro, de forma que o seu anseio por libertação extravasa o plano da realização individual, mostrando-se clara a todos os animais e homens da arca, fato que poderia comprometer a figura de Deus, no que diz respeito ao poder que exercia sobre todos dentro daquela arca, ferindo diretamente aquele seu projeto.

Mais intimamente ligado ao que diz respeito à criação como um todo está o corvo Vicente. Ao contrário dos demais personagens-título dos contos, ele se coloca mais aproximado a idéia da Criação, principalmente, por aparecer ligado a um enredo que tem como base a narrativa bíblica do dilúvio e da arca de Noé. Assim, sua relação com a criação se dá de maneira praticamente direta, visto que a narrativa na qual se insere se traduz biblicamente como a tentativa divina de instaurar na terra a justiça que havia imaginado para o Éden abandonado por Adão e Eva.

Antes, porém de iniciar a análise de "Vicente" pelo viés supra sugerido, deve-se localizá-lo como primeiro, uma vez corvo, no universo de sua simbologia.

O corvo é no simbolismo moderno, sobretudo europeu, uma ave de mau agouro, mensageira da morte, ligada ao temor e prenunciadora de desgraças, naturalmente noturno. Entretanto, se visto na ótica simbólica antiga, de gregos a chineses, o corvo é um animal solar, responsável pela criação do sol, dinâmico e organizador; pode ser visto também como um mensageiro divino, anunciador de bons triunfos proféticos. Segundo Chevalier & Gheerbrant seu aspecto positivo está ligado às crenças dos nômades, caçadores e pescadores; torna-se negativo com a sedentarização e com o desenvolvimento da agricultura[1].

Na Bíblia, o corvo será aquele que primeiro sairá para verificar se a terra começa a emergir das águas pós-diluvianas, perspicazmente, antes da pomba :No fim de quarenta dias, Noé abriu a clarabóia que havia feito na arca, e soltou o corvo, que ia e vinha, esperando que as águas secassem sobre a terra[2].

Dentro dessa perspectiva bíblica se coloca "Vicente", de Miguel Torga, como sendo um símbolo para a solidão e o isolamento dos que querem cumprir rigorosamente os seus próprios desejos.

Torga constrói um personagem plenamente inserido dentro de uma concepção nitzschiana de indivíduo completamente amoral, criticando a passividade do homem frente a um deus punitivo e castrador. Daí a concepção de um personagem anárquico por natureza, que procura sintetizar a visão que o autor tem sobre a realidade e o estado das coisas que o cerca. Seguindo os pressupostos de Nietzsche, Vicente seria não o super-homem burguês e aristocrático que o filósofo propõe, mas representaria o que de mais simples há com relação a imagem de um indivíduo: ligado à terra, humilde no ser, primário, mas profundamente ciente do destino que lhe espera e para o qual caminha sem nenhum recentimento.

O conto começa com a caracterização de um espaço temível e desolador no qual o personagem se lança sem saber ao certo o que vai encontrar. Um espaço que parece tanto traduzir o interior do personagem, quanto o nível de opressão imposto por Deus aos que na arca estavam: "Naquela tarde, à hora em que o céu era mais duro e mais sinistro, Vicente abriu as asas negras e partiu"[3]. Tal fragmento do texto marca também o núcleo narrativo fundamental do conto, a partir do qual o fato narrado se estrutura e a primeira função de seqüência que se estabelece no texto, mostrando o ponto de incerteza sobre o qual a narrativa se inscreve: a fuga de Vicente, o ato de sua partida.

Um fato interessante dentro desta ambientação primeira do texto, é o que diz respeito à criação como

organização do caos existente antes dela, ao qual, metaforicamente, o Gênesis faz referencia: "A terra estava sem forma e vazia; as trevas cobriam o abismo e um vento impetuoso soprava sobre as águas"[4]. A arca também demonstrava semelhante caos ao reunir *Bichos* das mais diversas naturezas, deslocados de seu espaço natural. E Vicente, parte deste caos, se coloca via sua magra e negra imagem como a síntese da rebeldia da criação contra o criador: "E quanto mais a mão de Deus rasgava as fontes do céu, mais Vicente concentrava na sua triste negrura o protesto de tudo quanto era vida e morria"[5].

Assim, sugere-se uma outra perspectiva que vê não só em Vicente a insatisfação que naquele momento operava entre os *Bichos* da arca. Mas o fato que o fará diferenciar-se dos outros será a impetuosidade e a coragem que o levarão a encarar de frente um destino que poderia ou não ser trágico e que por natureza ele seria obrigado a seguir, mostrando que se a ordem sobrenatural de Deus , na ótica de seu domínio sobre Vicente, fosse valida, ela só seria justificada pela capacidade que o personagem teria de negá-la de forma veemente, que é o que faz ao dar início ao seu processo de fuga.

Duas figuras se contrapõem diametralmente: a do Deus ressentido pela traição de seu servo e Noé, atemorizado pela possibilidade de Ter comprometido de maneira irreversível o projeto divino; sua covardia é patente, no sentido que se exime da culpa da fuga do corvo e se coloca subservientemente à mercê da vontade do Todo Poderoso, com o qual havia estabelecido uma aliança: conservar-se justo, tendo a confiança de Deus para construir a arca e guardar nela a criação deste.

Logo Deus e Noé põem-se lado a lado, na tentativa de resgatar o insubmisso corvo fujão. Para tanto não vêem outro caminho senão partir a sua procura:

A narrativa tem prosseguimento mantendo de fora o protagonista, que até então se encontra isolado do que acontece, vivendo seu momento de plena liberdade e vitória. Assim é encontrado pelos que o procuravam, tentando resistir com bravura, no último pedaço de terra descoberta. A partir deste momento, tem fim a primeira seqüência de funções, marcada pela fuga do corvo e pela sua procura. O momento do seu encontro inaugura uma nova seqüência de ações, sendo a primeira delas o próprio ato do encontro e a luta decorrente disso.

Nesta estância se dará de forma clara o embate entre o Criador e a criação, que insiste em opor-se ao plano salvífico daquele, não por exercício de uma simples vontade, mas por considerar tal plano coercitivo e autoritário de mais, para que pudesse estar calmamente inserido nele: "Chegara! Conseguira vencer!"[6].

É o momento que no conto se circunscreve a conspiração de toda a criação em favor do corvo, que silencioso coloca-se resoluto do seu destino, fincando seus pés naquela derradeira nesga de terra, que o acolhe maternalmente. Todo o telurismo presente na grande maioria das obras de Miguel Torga se sintetiza no ato rebelde de Vicente de resistir a uma vontade exterior a si, uma vez que é ela quem o acolhe, mesmo ciente que frente a vontade de Deus pouco pode fazer em favor desse seu filho; ligado à terra, no seu silêncio, não vê motivos que o façam retornar a opressiva arca e nem para capitular diante de um estrondoso e barulhento Deus que sequer o consultara sobre o que lhe iria submeter, porque sabe que se depositara nos braços de uma grande mão, que não nega sua criação, nem pretende destruí-la.

Aqui a figura de Noé pode ser comparada a do pássaro, na medida em que o primeiro se coloca como instrumento de projeto que não é seu e o outro se nega a fazê-lo, uma vez que o último crê na vida como um processo distinto de cada ser, portanto, não passível do desejo do Criador, já que é autônoma a este. Noé por sua vez, cala-se diante da onipotência divina, humilde e silenciosamente, corroborando para o projeto opressivo do qual compartilha sem questionar ou criticar, concordando com Deus no sentido de que concebe a vida como um objeto nas mãos de um criador, que ao elege conservar a dos justos, despreza-a de forma gratuita, indo de encontro ao seu próprio projeto.

A instauração da ações que caracterizam a segunda seqüência, se dá na medida em que Vicente mostra-se imóvel no seu desafio à Deus, fato que levará este a reconsiderar o castigo que guardava aos que fugissem do seu projeto, desembocando, portanto na vitória de Vicente - o desejo do todo criado, frente a vontade do Criador. Assim a vitória se estabelece como última das funções dessa seqüência narrativa.

Deixando de lado a narrativa do conto como um todo, deve-se voltar agora as atenções sobre o personagem Vicente, pois é em vista dele que poder-se-á Ter uma visão melhor sobre a forma como o discurso teológico se implementa e em que medida acontece a recriação da narrativa bíblica se realiza.

Procurando dar vazão a seu individualismo, Vicente se mostrará como um objeto de transformação de uma concepção de liberdade antes vivida sob o signo do castigo, para uma liberdade que conduz o homem para a vivência plena da mesma, pois sabe que ela é a única saída para uma "salvação" realmente plena da criação. O personagem concebe portanto uma transcendência da criação divina , que torna possível a existência de seres autônomos capazes de optar ou não por assumir o projeto desse deus.

Vicente se coloca como um movimento expontâneo e natural, baseado na natureza, livre para decidir o

caminho que terá que seguir. Tal ligação lhe confere a rebeldia que o arranca da arca, uma vez esta natureza que o compõe, não admite ser represada, contida , por que se mostra como manifestação da vida: ... inquieto, andava de lá para cá, como se aquele grande navio onde o Senhor guardara a vida fosse um ultraje a criação[7]. O próprio personagem tem consciência do sentido da criação, por isso questiona a atitude tomada por Deus.

A concepção de Deus que trafega no conto está muito pautada no visão do Velho Testamento, de um deus de vingança, que castiga e atemoriza seus servos, não mantendo com eles uma relação dialética. Isto se justifica pelo fato de "Vicente" ser um personagem que tem como base, é sabido, a narrativa diluviana, sendo o Deus que agia naquele momento, motivado por máximas como "olho por olho, dente por dente", assim não deixando de forma alguma que algo se transpusesse aos seus projetos .

No sentido de recriação da narrativa bíblica, podemos extrair do conto e da interpretação que se faz dele, pelo menos três índices que confirmam esta hipótese e que colaboram para comparecimento do teológico no literário:

• 1°: O deslocamento da narrativa da perspectiva do criador para a da criação.

A narrativa bíblica como um todo se coloca como código hermenêutico, portanto, de busca e estabelecimento da Verdade. O texto literário por sua vez, trabalha com a concepção de que existe uma relação de verdades entre o texto e a realidade extra-texto, mas a que prepondera será sempre aquela que respeita o texto como doador de sentidos a si mesmo. Sendo o texto bíblico imanente de verdade, ele – no caso específico do Gênesis/Dilúvio – só pode funcionar enquanto voz de dominação do criador, tendo sua abordagem sempre partindo deste pressuposto unilateral, em que somente o cria tem voz e conceito sobre a sua criação, descartando a possibilidade de a criação Ter voz e opção, a não ser entrar na arca e viver, ou permanecer fora dela e morrer.

Torga já pretende tecer o oposto: dar voz e vez àqueles que inocente e autoritariamente tiveram que assumir um projeto que não era seu. Assim "Vicente" se coloca como porta-voz da criação ultrajada, uma vez que rompe com a hermenêutica do texto bíblico, propondo uma visão construída na ótica do oprimido e instaurando uma nova verdade dentro da narrativa torguiana e na estabelecida. A perspectiva da suberverção do texto bíblico acontece também através de um outro índice muito claro: o corvo bíblico é solto; Vicente, foge.

• 2°: A vitória da criação sobre o criador.

Segundo Todorov o texto literário narra uma estória nascida do conflito entre a ordem vigente em seu interior e a do contexto social no qual ela se insere[8]. Neste sentido "Vicente" rompe com pressupostos já estabelecidos que sugerem uma impassibilidade do indivíduo frente as estruturas que lhe são superiores, na mesma medida em que se integram às imposições da sociedade. O texto bíblico que estabelece um diálogo com o conto, segue uma lógica oposta: a de que a criação é objeto nas mãos divinas, e é salva não por que traz em si méritos que colaboram para isso, mas porque através dela o desejo de Deus de restituir a criação se realiza. Vicente vai salvar-se não porque se submete, porém, rasga a estrutura proposta, mostrando o seu desejo frente aos planos de Deus, que de uma forma ou de outra caminhavam para o mesmo sentido que os dele. Entretanto, tal conseqüência para o Criador implicaria na submissão de toda a criação, no seu confinamento involuntário dentro daquele humilhante barco,. Vicente seria portanto, a síntese do anseio de todos que ali estavam e sua fuga funciona como catarse da humilhação a que todos os animais e seres humanos enfrentavam. Foge certo de encontrar a libertação, mesmo que para isso tivesse que morrer; Vicente, porém, vivia, e isto constituiria a sua vitória, visto que fora da Arca a vida estava comprometida.

Em Torga, o homem precisa salvar-se. Se se enxerga Vicente por este viés, concluir-se-á que isso acontecerá sem que haja a morte de Deus para que o homem se desgarre de sua dominação, contrariando Nietzsche, que postula que a morte de Deus é a elevação do homem, e a vida desse mesmo Deus comprometeria a existência humana, atribuindo-lhe sempre uma moral de escravos. Miguel Torga percebe que entre o homem/ser e Deus há uma lacuna que aponta para a percepção de que aquele é tão poderoso quanto o último, percepção esta advinda de uma consciência dominadora, que suscitará o aparecimento de uma ética de vínculo entre criador e criatura, como duas entidades que se negam e ao mesmo tempo mantém uma relação de necessidade mútua.

Fica claro no conto que Deus cede devido ao fato de que "Vicente" tem uma vontade inabalável de ser livre e neste ponto se estabelece o ponto em que vence Deus. A tomada de consciência do que ser livre e do que é a liberdade, pelo homem/ser, é perigosa para o Criador e para a sua imagem, visto que ela torna-se contingência do tempo que esta liberdade tem de apagá-la ou não. Daí pensar na resistência de Deus quanto à fuga de Vicente tanto ao projeto, quanto ao fato de esta ser um forte indício de que o corvo tem plena consciência de sua liberdade, portanto, como criação passível de desvincular-se do criador. Logo, a liberdade é estar ciente do próprio destino e de tudo o que ele reserva para quem o assume plenamente,

como faz Vicente, vencendo dialéticamente o plano de Deus e a Ele próprio.

• 3ª: A manifestação do telúrico torguiano frente a narrativa teofânica bíblica.

Como visto nos itens anteriores, "Vicente" é tanto o deslocamento do discurso e da linguagem bíblicas pela ótica da criação, quanto a expressão de uma liberdade individual que vence uma imposição divina. Mas um outro fato que se mostra muito contingente no texto, é o que diz respeito à manifestação e a colaboração do aspecto telúrico, natural, em contrapartida a uma teofania (manifestação de Deus), que se mostra de forma clara e até exagerada no texto genesíaca.

A manifestação de Deus, no texto, não se faz de forma econômica: à ordem Divina, raios, trovões, chuva, a voz tonitruante, se apresentam como exemplo da força que ali ora se exercia. Entretanto, pode-se observar que a natureza, mesmo submetida as vontades divinas, opera no sentido de também opor-se ao absurdo que se realizava, colocando-se ao lado de "Vicente", que na terra encontra o seu pequeno refúgio para a ira de Deus.

Esta visão telúrica vai como que crescendo dentro do texto, a medida que se vêem claras as oposições entre a água – operando no partido de Deus – e a terra, na sôfrega tentativa de colaborar com o desejo do corvo. A terra significará para Vicente mais do que um mero local de fuga, mas mais do que isso: como pedestal e meio de resistência para o corvo, vista como mãe que o acolhe num momento de desespero e se contrapõe a fúria cega do pai:

Este espaço telúrico tende a ganhar valor a medida que a vitória de Vicente se aproxima: a terra ganha com o corvo, restabelecendo com ele o vínculo primeiro que tinha. Na concepção torguiana, a terra, como plena manifestação de vida, é que assume verdadeiramente um sentido sagrado, na medida em que promove o acolhimento e salvação de seu filho, tal qual Gaia o fizera com Zeus.

Com relação ao teológico, em Miguel Torga ele se estabelece pela concepção que este tem de Deus, da sua natureza e da sua providência. Tal conceito está situa-se numa visão baseada na negação de um Deus cristão, punitivo e poderoso em favor da autonomia da criação. Negar Deus seria então garantir a própria identidade, mas sem que com isso a vida torne-se mais fácil, já que o homem perde o ponto de apoio exterior a ele, ficando à mercê de sua liberdade, para assim constituir sua existência.

A imanência do discurso teológico acontece através da reflexão feita por Torga, em "Vicente" a respeito do papel que Deus assume perante o homem, mostrando que há alternativa para este fora do domínio da ética judaico-cristã. "Vicente", enxergado aqui como alegoria da insatisfação humana frente a esse Deus, corresponde a uma atribuição de santidade ao natural em nome de uma dessacralização do divino, pelo fato de a natureza dar respaldo aos anseios humanos, enquanto que o Criador, na sua onipotência habitual, não dedica àquele a devida atenção.

Assim, Miguel Torga mostra a inteligência de sua fé não em Deus, mas num homem que como criação se liberta e assume sua autonomia perante o criador. Fica claro que o conto que ora se discute, é o resultado de um processo começado pela intensa fé no Deus cristão, mas que se desgasta a medida que o autor começa a pesar as várias condições sociais, humanas e políticas, percebendo que a imagem que lhe apresentaram não dava conta, não contribuía para o entendimento do mundo que o cercava. Tal desgaste se processaria pelo viés da religião, desembocando numa crença interior de que a Terra conspira mais em favor do seres do que o próprio Deus, por enxergá-los não como subversões à criação, mas como filhos que necessitam de amparo.

Bibliografia

BARCELLOS, José Carlos. "Literatura e Teologia: a propósito de obras recentes" (texto policopiado).

BARCELLOS, José Carlos. "Literatura e Teologia: aproximações". (texto policopiado).

BARTHES, Roland , TODOROV, T. et alii. *Análise estrutural da narrativa*. São Paulo: Vozes, 1971.

BÍBLIA SAGRADA: edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

GONÇALVES, Fernão de Magalhães. *Ser e ler Miguel Torga*. Lisboa: Vega, 1986.

GRAVES, Robert & RATAI, Raphael. *O livro do Gênese: mitologia hebraica*. Rio de Janeiro: Xenon, 1994.

LIBANIO, J. B & MURAD, Afonso. *Introdução à Teologia: perfil, enfoques e tarefas*. São Paulo: Loyola, 1996.

LOPES, Teresa Rita. *Miguel Torga: ofícios a um deus da terra*. Lisboa: Asa, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. *O crepúsculo dos ídolos ou a filosofia a golpes de martelo*. São Paulo: Hemus, 1976.

RUBIO, Alfonso García. *Unidade na pluralidade: o ser humano à luz da fé e da reflexão cristãs*. São Paulo: Paulinas, 1989.

TORGA, Miguel. *Bichos*. 18ª ed. Coimbra, 1990.

Notas

1. CHEVALIER (1990), p. 295.

2. Gn 8, 6-7.

3. TORGA, *op. cit.*, p 127.

4. Gn., 1,2.

5. TORGA, *op. cit*. p. 128.

6. Idem, p. 132.

7. TORGA, *op. cit*. p. 127.

8. TODOROV (1971), p. 211.

Crítica do significante português:
Paranóia e mito no destino português
ou
Notas mais do que à margem da psicanálise mítica:
para uma leitura da "Senhora das Tempestades",
poema de Manuel Alegre

Mário César Lugarinho
UFF

Há 21 anos, em 1978, em Portugal, sob a direção de António José Saraiva, o quinto número da revista *Raiz e Utopia* vinha à publico. Neste número, um artigo se destaca, "Psicanálise mítica do destino português", de Eduardo Lourenço.

O artigo de Lourenço, hoje largamente conhecido, era seguida por comentários preciosos de António José Saraiva em conjunto com João Bénard da Costa, denominados "Notas à margem da psicanálise mítica do destino português"[1]. Nestas notas, ceticamente, Saraiva e Costa ironizam o pensamento totalizador de Lourenço, divergindo da enunciação do trauma nacional como fonte de resoluções das urgências daquele tempo.

Nos vinte e um anos de vida de "Psicanálise mítica do destino português", raras vezes se viu crítica à análise de Lourenço, o que nos levaria a pensar que a sua reflexão teria instituído uma verdade indiscutível e, portanto, definitiva - o que de maneira alguma parece ser a perspectiva do autor de *Heterodoxia.*

Das críticas mais recentes, notórias são "Onze teses por ocasião de uma nova descoberta de Portugal", 1992, de Boaventura de Sousa Santos, em que o sociologia debate com a psicanálise ao, explicitamente, restituir ao simbólico a carga de real recalcada. Vale ainda, contudo, assinalar que Lourenço foi lido e relido no Brasil, inúmeras vezes, centenas de vezes, como chave de leitura dos sentidos que a História de Portugal e, talvez, a nossa própria, apontava.

A questão sedutora que o texto de Lourenço apontava, e que tanto Saraiva quanto Santos discutiam, era o problema do sentido da História de Portugal. Sedutora por redutora e, assim, definidora dos sentidos dispersos que a História propõe.

Possui a História de Portugal sentido? Porque se possui sentido, possui também um fim, e se possui um fim e um sentido há, ,certamente, um destino. Se Lourenço operava uma psicanálise do destino português, como psicanalista deveria ter operado o fim da análise, pelo menos, no momento da enunciação do sintoma e determinado o fim do trauma... mas, a respeito de seu texto, o que se viu foi início de uma longa e permanente transferência...

A História de Portugal possui sentido? Perguntamo-nos novamente... compreendemos que quando se busca o sentido da História, e o seu destino, estamos cooperando com a sua naturalização, isto é, corroborando o que tornou a História orgânica e fatalista. A História de Portugal acrescentou a isso o sentido mítico, induzindo, até, a criação de uma História do Futuro, pelo Pe. António Vieira, ou mesmo uma História Secreta de Portugal[2]

Alexandre Herculano teria sido o primeiro a debater com os monges de Alcobaça o sentido da História de Portugal, seguido por Oliveira Martins que principiou a crítica materialista portuguesa. A Literatura, entretanto, encontrou nesta História de Portugal de fundo mítico, vasto material temático, como também é largamente sabido.

A História, como Arte e Ciência, surgiu no Ocidente pela incapacidade da manutenção de mnemotécnicas tradicionais baseadas na oralidade das sociedades antigas. O arquivamento das experiências portuguesas não se deu pela História, mas, sobretudo, pela Memória, definindo tanto uma geografia imaginária, quanto uma História simbólica transpassada mitos, sonhos e profecias.

É largamente sabido que a instauração do Estado Novo e da "política do espírito" de Salazar contribuíram imensamente para o desenvolvimento da crença no sentido da História e da construção de uma narrativa que lhe desse suporte. A mística imperial, apontada por inúmeros historiadores, organiza um espaço histórico-cultural capaz justificar o sentido da História . Todavia, não se trata de trazer para o presente os fantasmas do passado, através de um discurso que reverenciasse os heróis, mas, em verdade, o que se encontra é a tentativa do presente de assombrar o passado com os seus fantasmas.

Sabe-se que, quando a política externa do Estado Novo, optou pela reconstrução do Império, foi necessário

que o discurso governamental buscasse nos ícones históricos formas de justificar a "missão civilizadora" de Portugal no ato de colonização. O tempo de construção do Império é retomado porque a História deveria ser revivida. As possíveis falhas do passado deveriam ser revistas, atualizadas e corrigidas. Não se tratava de se recontar a História, mas de vivê-la novamente - a exaltação do tempo da mítica Escola de Sagres confirma a nossa assertiva, juntamente com a exaltação do mar e da Distância, lugares do Império.

Como não era possível se lançar mão da Memória diretamente; mesmo que se recuperasse o patrimônio artístico e cultural, mesmo que se valorizasse o folclore ou até as obras literárias tradicionais, era imperioso reforçar o sentido da História, pois, sem este sentido, seria a Memória apenas massa informe, sem controle e sem serventia ao regime.

Viver o passado eqüivalia a suspender o fluxo da História, dando-lhe novas feições e, sobretudo, impondo um sentido de *permanência*, um sentido *a-histórico* aos eventos que marcaram o povo português. Dar um sentido é paralisar a dinâmica da História e das interpretações. Desse modo, a instauração da mística imperial colonialista era facilmente justificado, o Estado Novo apresentava-se como o instrumento de recomposição da História, dignamente capacitado para reconstruir o Império que o liberalismo deixara quase escapar porque doava-lhe sentido. O Estado punha todas as suas forças concentradas nesta imagem, nesse aparato colonialista que lhe dava o sentido e a grandeza para a dominação. A *portugalidade*, promovida pelo Estado, com isso, era revestida pelo sentido imperial e pelo sentido sagrado, que direcionara os Descobridores.

A reflexão de Lourenço é valiosa, porque era necessária a dissociação do mito e do místico com a História a fim de que o tamanho de Portugal pudesse aparecer, despido das armadilhas retóricas e desprovido do fantasma do sentido. Em 1974, recusou-se o destino, e o novo Alcacer-Quibir, para se buscar a História.

A questão que insiste em ser colocada, ainda, é se há um sentido na História de Portugal, doado pelos fantasmas que povoam a sua cultura. A História de Portugal é um texto inflacionado de leituras de diversas interpretações (literárias, históricas, culturais e populares), em que o seu leitor buscou sinais vários expressos por uma competência investida de propósitos míticos e místicos. Não há como fugir de uma psicanálise - o discurso de Lourenço permanece.

Nessa perspectiva, observamos que um poeta decididamente recusou ler a História de Portugal pelo seu sentido mítico, mas que não recusou ler a história. Manuel Alegre, um dos poetas vivos mais populares de Portugal, com uma biografia ímpar e uma obra fascinante, produziu uma leitura para a História de Portugal em que, apesar de poética, o sentido da História é deixado de lado pelo seu fulgor desconcertante dos vários sentidos abertos pelo tempo futuro.

Em sua obra pode ser observado um longo caminho que segue da celebração épica dos anos 60, movida pela urgência histórica, como em *Praça da Canção* (1965) ou *O Canto e as Armas* (1967), até o lirismo mais expressivo, seja em *Com que pena: vinte poemas para Camões* (1992), seja em *Sonetos do Obscuro quê* (1993). Este movimento fez Alegre ser lentamente reconhecido pela crítica especializada e universitária portuguesa que confundia o político com o poético. Entretanto, Eduardo Lourenço, já em 1967, sobre *Praça da canção*, afirmara ser a obra de Alegre o melhor acabamento da poesia neo-realista (e Lourenço toma *acabamento* nos seus dois sentidos); em 1995, na publicação dos *30 anos de poesia*, Lourenço deu-lhe novo destaque indicando em sua obra o sentido mítico e sedutor da chave de leitura. É certo que Alegre interroga a História, é certo que Alegre lê a História, mas é mais certo ainda que sua obra não corrobora o sentido à História,

Daquele mencionado caminho quase linear do épico ao lírico, com passagens pelo romance e pelo conto, Alegre faz uma curva e retoma um sentido anterior e inesperado. *Com que pena* e *Sonetos do Obscuro Quê* não passaram despercebidos pela crítica, e foram largamente festejados. Entretanto, os três livros seguintes de poesia arrepiaram-na: *Alentejo e Ninguém* (1996), *Che* (1997) e *Senhora das tempestades* (1998). Os dois primeiros pareciam um passo atrás, ou vários passos, o terceiro, inclassificável.

A conotação política nos dois primeiros é flagrante. A paisagem desolada alentejana e o louvor ao guerrilheiro latino-americano indicam um retorno aos tempos da poesia anterior a *Atlântico*, quando o sentido referencial e o histórico-social sobrepunham-se ao poético. Entretanto, em verdade, podemos arriscar que Alegre preparava a vinda da *Senhora das tempestades.* Num livro esquecido, de 1983, *Babilónia*, podemos dizer que lá a Senhora já habitava.

Reler Camões e glosar-lhe os versos é ação constante na obra de Alegre. Não apenas o canto épico fundamental da Literatura Portuguesa, mas também a obra lírica foi visitada inúmeras vezes. Foi na perspectiva de desgosto e de desalento que Manuel Alegre compôs *Babilónia* (1983) em que o tema camoniano de "Babilônia e Sião" foi tomado de forma direta. *Babilónia* é o canto da desilusão e de uma nova determinação do fazer poético. Aqui, Alegre localizava a cidade *literária* de Babilônia, tradicional espaço literário do exílio camoniano, no seu próprio espaço geográfico, como fica claro pela epígrafe: Esta é Babilónia, lugar de vossa residência.

E no primeiro poema: *Eu quero ouvir agora o grande canto subterrâneo / dos comboios eléctricos por dentro das palavras / a multidão descendo à pressa os corredores da alma / o saxofone lancinante na estação do Metro / Caminhámos tanto para chegar a esta / desolada paisagem interior / (...) / Ainda entrámos a cavalo / com o Che / em Havana / Era o tempo da festa e da guerrilha / a revolução ia ser aventura /acreditávamos até na abolição da morte / Era o tempo em que a História parecia um comboio / rolando inevitavelmente para a Terra Prometida. / E eis que vais só na carruagem dos rostos sem olhar / despojados no Reino do Múltiplo / Nunca mais entraremos / com Che / em Havana / O deus que está em Delfos continua sem oráculo / A Europa anoitece e só quem espera / verá o inesperado Assim falou/ Heráclito*[3]

A descrição de um percurso da obra de Manuel Alegre *através* da História de Portugal, *com* a História de Portugal e *na* História de Portugal impõe uma rasura naquela História coalhada de mitos e de sinais. Sua obra recusa a noção de *destino* e Portugal vem a possuir uma História que o envia a um contato direto com uma *realidade* ocultada pelos mitos. Mas o desejo de busca da realidade é animado pela utopia, pela reconstrução da História - este foi o tempo de *Praça da Canção* e *O Canto e as Armas. Babilónia* trouxe a História despossuída de mitos, compreendendo-a como ação em busca de uma utopia, meta final daquela História que se deslocava do presente para o futuro através do arruinamento do passado (*Era o tempo em que a História parecia um comboio/rolando inevitavelmente para a Terra Prometida*). Não se estava, no primeiro poema de *Babilónia,* tratando-se da questão particular portuguesa - a falência descrita se alarga para além das fronteiras de Portugal, ela é geral, internacional[4], é o fim das utopias sonhadas (*Nunca mais entraremos/ com Che/ em Havana).*

A paisagem de desolação, o tema do heroísmo romântico do Che.... e eis que se chega a "Senhora das tempestades". Inclassificável, por conter um canto inédito, uma forma do poeta se expressar ainda não tentada.

Comparece a senhora, à maneira camoniana, aquela a quem se canta, aquela que se constrói para cantar. O poema e todo o livro, mereceu a leitura de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, de quem ousamos tomar um caminho diverso. Compreendemos a Senhora como o grande cantar do não sentido, o grande cantar do Absurdo do Mundo, o grande cantar do desconcerto. A senhora é o desconcerto e o não-sentido.

> Senhora das tempestades e dos mistérios originais
> Quando tu chegas a terra treme do lado esquerdo
> Trazes o terramoto a assombração as conjunções fatais
> E as vozes negras da noite Senhora do meu espanto e do meu medo.
>
> Senhora das marés vivas e das praias batidas pelo vento
> Há uma lua do avesso quando chegas
> Crepúsculos carregados de presságios e o lamento
> Dos que morrem nos naufrágios Senhor das vozes negras.
> (...)
> Senhora das águas transbordantes no cais de súbito vazio
> Senhora dos navegantes com teu astrolábio e tua errância
> Teu rosto de sereia à proa de um navio
> Tudo em ti é partida tudo em é distância.
>
> Senhora da hora solitária do entardecer
> Ninguém sabe se chegas como graça ou como estigam
> Onde tu moras começa o acontecer
> Tudo em ti é surpresa Senhora do grande enigma[5].

Não é o cantar desolado do fim das utopias, não é a desesperança. Celebrar a destruição e todas as formas violentas com que a Senhora comparece no poema, é propor uma nova utopia centrada no dinamismo do tempo e do mundo contra uma história que se quer já contada e finda. A senhora das tempestades não tem nome e traz grande caos, é o enigma, é o mistério. Alegre, neste longo poema, não trai a sua obra, pelo contrário, através do cantar de todo o não-senso que a Senhora representa, faz o inverso da poesia tradicional fazendo do não-senso o sentido. É a celebração do caos, a celebração da *Continuidade. Descontinuidade./ E o que é ruptura ? E a História? Um caos de acasos./ Kairos (dizem os gregos)*[6]*.* A senhora confirma todo o acaso, todo o futuro aberto, todos os tempos libertos do sentido que aprisionara a História. É nesta perspectiva que Alegre constitui *Senhora das tempestades* como o canto fundamental que antecede o encerrar dos tempos e coroa a História em seu fulgor dinâmico, contra o seu fim, contra todas as leituras sedutoras e redutoras.. Mas é também a celebração metapoética - a própria poesia em festa.

De 1978, ano da publicação "A psicanálise mítica do destino português" e 1998, ano de *Senhora das tempestades*, vinte anos se passaram em que a História de Portugal foi revirada, revista e reescrita inúmeras vezes, e que a face de Portugal modificou-se sobremaneira. Entre a necessidade de sentido e a nova necessidade do não-sentido, a urgência do dinamismo dado pela geração de intelectuais que viveram

a Ditadura e o 25 de Abril volta-se sempre contra um presente de insatisfação. Lourenço clamava pela análise, Alegre clama pelo fim da análise.

Notas

1. SARAIVA, António. José & COSTA, João Bénard da. "Notas à margem da Psicanálise Mítica do Destino Português". *In:* SARAIVA, António José (org.). RAIZ E UTOPIA, 5, (1978) p. 20-3.

2. cf. TELMO, António *História secreta de Portugal.* Lisboa: Vega, 1977.

3. ALEGRE, Manuel. *Babilónia*. 2ª ed. Lisboa: O Jornal, 1986. p.9-10

4. *cf.* LOURENÇO, Eduardo "Divagações de um europeu à procura da Europa". *In: ------. A Europa desencantada.* Lisboa: Veja, 1994. p. 9-23. Neste artigo Lourenço afirma: *Sob vários planos, a cultura européia é uma cultura morta na mesma medida em que é, há muito, uma cultura de morte* (p. 18).

5. ALEGRE, Manuel. *Senhora das tempestades*. Lisboa: Dom Quixote, 1998. p.23-30

6.ALEGRE, Manuel. "Crónica do país de Abril". *30 anos de poesia*. Lisboa: Dom Quixote, 1995. p.448.

Da crónica (queirosiana & outra)

Annabela Rita
Faculdade de Letras da
Universidade de Lisboa

Folheando, mesmo descontraidamente, a imprensa oitocentista até à década de 70, apercebemo-nos da instabilidade da ***crónica***.

Atentando nela, verificamos tratar-se de uma secção jornalística que hesita entre intitular-se simplesmente 'crónica' ou especificar a sua temática ('do teatro', 'da literatura', 'da arte', etc.), que se move na 1ª página do jornal (coluna de abertura, no centro ou espraiando-se horizontalmente na base da página), ou entre ela e a 3ª página, concluindo-se, às vezes, mais para o interior, que oscila entre informar, comentar, criticar, reflectir, efabular ou procurar combinar tudo isso, que vai assumindo diferentes objectos, que, ora vai seleccionando leitores diferentes, ora aceita os do seu jornal, etc..

Trata-se de um tempo de *aventura*, de uma aventura de que não reza a *crónica*, embora ocasionalmente a denuncie: a da busca da sua própria *identidade discursiva*. Procurando-a entre Literatura e Jornalismo e, neste, entre 'folhetim', 'crítica', 'conto', etc.. Confronta-se arrojadamente com eles, anelante daquilo que neles a seduz e desejando seduzir leitores, conquistar reconhecimento, manter um diálogo que vivifique e teça de continuidade a pontualidade das suas ocorrências.

Nessa sua deambulação instável, a secção 'crónica' tendeu progressivamente a tornar-se lugar de *um discurso breve sobre alguma coisa da actualidade*, fosse o que fosse, assumindo tudo como pretexto para um comentário pessoalizado, reivindicadamente autoral, firmando-se na personalidade, em geral literária, de quem a escrevia, mas sempre insinuando aqui e além um gesto de auto-designação majestático significativo da consciência de si e da sua ambição de dominar o cronista: 'A crónica, hoje, quer falar de ...'.

Foi nessa deriva que a *crónica* se deixou surpreender e conquistar, por seu turno, pelo projecto da Geração de 70, projecto esse que se definiu e formalizou aquando das Conferências do Casino (1871): o projecto de intervenção político-cultural, de *educação* do povo, pelo esclarecimento do seu *aqui* e *agora*, generoso e sedutor, arregimentou a *crónica* e atribuiu-lhe uma missão que ela assumiu com entusiasmo e humor. E essa missão, interiorizada, fê-la amadurecer, definir-se genologicamente, constituir-se como crónica mais ou menos como hoje a (re)conhecemos.

No meu estudo *Eça de Queirós Cronista - do* Distrito de Évora *(1867) às* Farpas*(1871-72)*(Lisboa, Edições Cosmos, 1998)[1], procurei observar e descrever com pormenor este fenómeno na escrita queirosiana, fenómeno que a excede e a inscreve no seu epicentro. Remeto, pois, para o que lá observei e reflecti, fazendo aqui apenas o apontamento breve e esquemático do que me parece caracterizar esse texto que a actualidade nos impõe, multiplicando-o às vezes na mesma publicação com diferentes autorias e seriando-o, arriscando também uma explicação para isso.

No exercício das suas novas funções, a escrita cronística procura conciliar o seu ímpeto de análise crítica, a sua tentação criativa e o seu objectivo pedagógico. Quis manter dois tipos de leitores, com exigências diferentes: o par do seu autor e aquele a (in)formar. Conciliar tudo isso eficazmente exigiu uma estratégia muito hábil, diplomática mesmo, que talvez se possa exprimir pela *manipulação imaginativa*.

Segura de que a única forma eficaz de *analisar*, *criticar* e de *ensinar a fazer tudo isso* passa por convencer empática e racionalmente o seu leitor (qualquer deles), a escrita cronística manipula-lhe a atenção de modo a não lhe deixar qualquer disponibilidade para *olhar para o lado*, para *pensar à margem*, para *perspectivar diversamente*.

Em primeiro lugar, ela *parodia* o real, ou seja, coloca lado a lado duas imagens: a do real, da informação (garantia de fidedignidade), e a da sua perspectiva dele, que o interpreta, amplificando-o, caricaturando-o, parabolizando-o, personificando-o, encenando-o, efabulando-o, etc.. Contrastando entre si, mesmo tornando aceitável a sua correspondência, elas fazem-se ponderar pelo leitor: não se excluem, conjugam-se, até para melhor evidenciarem a criatividade da cronística.

Em segundo lugar, a escrita cronística, desejando persuadir o leitor de que lhe revela *ce qui va de soi*, o evidente e inquestionável, o incontornável, aceita a lição da literatura oral e tradicional e assume e manipula as suas figuras mais indutoras: o paralelismo, a repetição com ou sem variação, a brevidade, os crescendos, etc.. Fazendo-o, ela exibe-se como *corpo*: texto *geometrizado* pela renda tecida por essas figuras, organizado por elas (*dispositio*).

E estas três imagens mencionadas fantasmizam-se, interferem umas nas outras, roubando ao leitor

qualquer disponibilidade mental para outra, mesmo que fosse sua: cada uma faz ver as outras, criando-se transparências e des-coincidências que a psicologia da percepção afirma irresistivelmente manipuladoras da atenção.

A título de exemplo, e seleccionando uma crónica um pouco ao acaso, recordo uma *farpa* queirosiana de Janeiro de 1872 na sua versão de *Uma Campanha Alegre*, apenas para esclarecer e concretizar o que tenho vindo a afirmar:

> 'O Sr. Luciano, chefe da oposição, fez no relatório, que precede o seu projecto de Reforma Administrativa, uma exposição sombria da administração do País. Aí confessa que acabou a fé política e a dignidade política; que não existem partidos com ideias, mas facções com invejas; que o País está desorganizado e entregue ao abandono; que cada reforma cai sucessivamente com cada Governo; que as leis são um aparato de eloquência parlamentar e não uma eficácia de organização civil... Enfim - que o País chegou à última decadência administrativa.
>
> Registemos esta preciosa declaração do chefe da oposição. Vamos guardá-la, como uma jóia - em algodão.
>
> O Sr. Sampaio, ministro do Reino, no relatório do seu projecto de Reforma Administrativa, declara que a Administração, como está, é uma confusão vergonhosa, uma desorganização funesta, um abandono mortal... Enfim - que o País chegou à última decadência administrativa.
>
> Registemos esta confissão sincera do sr. Ministro do Reino. Vamos guardá-la, como um bicho precioso - em espírito de vinho.
>
> Resultado: o ministro do Reino e o chefe da oposição declaram oficialmente o País num estado decplorável de administração.
>
> Ora nem a reforma do Sr. Luciano se efectuará, nem a reforma do Sr. Sampaio se realizará.
>
> De tal sorte, que resta? Que estamos num abominável estado de administração - segundo confessa o Governo e segundo confessa a oposição: e que ficamos nesse estado!
>
> É risonho.'[2]

Texto tripartido, o paralelismo expositivo reforça na crónica a equivalência entre as variantes discursivas entre as duas primeiras partes, equivalência que a terceira parte vem reafirmar. Fazendo-o, também baliza entre os dois extremos possíveis (o ministro do Reino e o chefe da oposição) a observação do cronista, ao mesmo tempo que abre aí, entre eles, espaço para a observação do próprio leitor a realizar-se de acordo com o esquema que os dois enunciados formalizam: o texto abre-se pedagogicamente ao investimento de leitura, como estrutura *desdobrável*, *multiplicável*, adquirindo profundidade com a sugestão desse seu fantasma. A terceira parte, evocando o raciocínio aritmético, ainda mais convincente torna o que a redundância já tornara aceitável, criando, em simultâneo, o efeito da relação cognoscente entre o caso (observação) e a lei (conclusão), o exemplo e a regra, a realidade e a sua interpretação.

Nessa malha textual que apela ao investimento de leitura para o preenchimento do espaço dedicado a esse exercício discursivamente modelizado e modelizador do conhecimento do real, cada variante, além de remeter o leitor para o real, obrigando-o a recordá-lo, constitui uma imagem de apelo imaginativo irresistível: 'Vamos guardá-la, como um bicho precioso - em espírito de vinho.' e 'Vamos guardá-la, como um bicho precioso - em espírito de vinho.' são comparações inesperadas, surpreendendo e criando um efeito de exotismo, comparações que, por sua vez, se confrontam no plano da imaginação do leitor.

Oscilando entre um movimento *lateralizante* do pensamento, pelo qual evoca, imagina e confronta, relacionando textual e real ou apenas ponderando as imagens textuais, e o movimento *vertical* a que o obriga o curso da malha textual, o leitor não consegue o mínimo de distanciamento que lhe permita um raciocínio ou uma visão diferente: se o primeiro movimento o surpreende a cada imagem e o faz deter-se para a ponderar, o outro arrasta-o para a reprodução dessa imagem com lúdica variação.

Basta este exemplo para esclarecer as minhas afirmações, mesmo sabendo que a cronística queirosiana é apenas um caso da cronística em geral: a sua lição informou e formou o texto da **crónica** moderna tal como ela se nos impôs. Não tive, pois, a preocupação de trazer à vossa atenção um texto-modelo, mas tão só, e estrategicamente, um exemplo significativo e dos mais breves, onde a concentração textual evidencia a elaboração retórica de que tenho vindo a falar.

Neste sentido, a escrita cronística oitocentista revelou-se, a um tempo, exibicionista e subtil: concentrando na brevidade textual a expansão e profundidade imaginativas (multiplicação e sobreposição de planos, de imagens). Curiosamente, na sua constituição genológica, a **crónica** antecipa as *Seis Propostas para o Próximo Milénio*,de Italo Calvino: leveza, rapidez, exactidão, visibilidade, multiplicidade e consistência.[3] Daí,

talvez, a sua vitalidade actual e, previsivelmente, futura...

Notas

1. Trata-se da versão publicada da minha dissertação de doutoramento Do Distrito de Évora às Farpas: a conformação da crónica queirosiana (dissertação de doutoramento em Literatura Portuguesa policopiada), Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, 1994.

2. Reproduzida de Uma Campanha Alegre, Lisboa, Edição 'Livros do Brasil, s.d., pp. 278/9.

3. Seis Propostas para o Próximo Milénio, Lisboa, Teorema, s.d..

Da *Paixão* às *Vozes da Paixão* de Almeida Faria: morfologia de uma metamorfose *

Cristina Robalo Cordeiro
Faculdade de Letras de Coimbra

É repousante para o crítico ávido de explicações conhecer a génese de um texto e poder acompanhar o percuso da sua escrita, sem angústias interrogantes acerca de eventuais fontes de inspiração, de complexas implicações contextuais, de mais ou menos explícitos ritos genéticos, de inscrições ou embraiagens paratópicas, de clarificantes delimitações de campos literários.

As *Vozes da Paixão*, texto de estreia de Almeida Faria no universo dramatúrgico, inscrevem-se nesta categoria do explicável: "Desafiou-me Jorge Silva Melo para adaptar ao teatro, a curto prazo e com data de estreia fixada, o romance *A Paixão*.", diz-nos o próprio autor, no Prefácio do seu livro. Ora, se esta experiência literária deve ser lida como um desafio (como ele próprio refere), dela parecem pois dever ser eliminadas obscuras e recônditas intenções, oferecendo-se a leitura deste novo texto de chegada em transparência e previsibilidade.

Repousante, sem dúvida, mas não satisfatório. E, para um frequentador da obra de Almeida Faria, para quem com ela longamente conviveu, mais do que insuficiente, esta justificação é duvidosa. E falaciosa .

É verdade que não nos devemos surpreender com a recente publicação das *Vozes da Paixão*, que retomam, trinta anos depois e em modo dramático, o romance maior que foi *A Paixão*. Mas a razão é outra: o problema é que estamos, de facto, perante uma espécie de fatalidade imposta a um processo de criação marcado pelo gosto de algum risco e de alguma polémica.

Para dar conta da morfologia desta metamorfose, trilharemos um percurso em três etapas, procurando assim descortinar: 1) a lógica da continuidade, 2) a necessidade de transformação, 3) a força de uma inelutável fatalidade.

A lógica da continuidade permite-nos ler este novo texto como revisitação de uma narrativa antiga, nele se "acentuando aspectos a que o romance, publicado durante a censura, apenas aludia nas entrelinhas." (FARIA: 1999, 11)

Almeida Faria ou a obsessão do mesmo!

A necessidade da transformação opera a mutação do texto romanesco (*A Paixão*) em texto teatral (*Vozes da Paixão*) Quais então os mecanismos e procedimentos que permitem configurar a passagem de um género a outro? O que se transfigura no trânsito desta escrita?

Almeida Faria ou a tentação da diferença!

A força da fatalidade parece nortear a escrita de Almeida Faria, inscrevendo-a num movimento irreversível, contraditoriamente produtivo e imobilizante, que traduz, ao mesmo tempo, um desejo de purificação e de apuramento .

Almeida Faria ou o apelo do silêncio!

O percurso do escritor Almeida Faria é de todos sobejamente conhecido.

Desde o Prémio Revelação 1962, da Sociedade portuguesa de escritores para o seu primeiro romance *Rumor Branco*, a obra romanesca de Almeida Faria foi alvo de um reconhecimento que lhe valeu outros tantos Prémios e traduções, embora, curiosamente (ou talvez não!) se mantenha num círculo algo confidencial de leitura …

Com o seu romance *A Paixão*, publicado em 1965, inaugura Almeida Faria um universo de personagens e conflitos, num Portugal que antecede a Revolução, e com ele inicia uma trilogia, que se transforma em tetralogia – prosseguida com *Cortes* (1978), *Lusitânia* (1980) e *Cavaleiro Andante* (1983) – onde retoma a saga de uma família do Alentejo, em contextos históricos e políticos marcados pela evolução da realidade portuguesa do pós-25 de Abril. De romance em romance – e através de diversos procedimentos técnico-compositivos –, assistimos ao evoluir de um grupo de figuras que entre si tecem laços onde se reflectem posturas e atitudes políticas, estéticas e filosóficas de diferente valência. Neste percurso, algumas delas desaparecem, outras modificam pontos de vista e comportamentos, outras ainda solidificam opções de vida, convicções humanas ou ideológicas.

Depois de um interregno (apesar do ensaio de 1988 sobre Mário Botas, *Do Poeta-Pintor ao Pintor-Poeta*, e do polémico e controverso *Conquistador*, 1990), regresssa agora Almeida Faria à escrita, e com ela à casa de lavradores do Alentejo já nossa conhecida, na mesma manhã, tarde e noite de sexta-feira santa, ou de paixão. A família está de novo reunida (e de novo completa) em torno das mesmas imagens e dos mesmos símbolos: um cordeiro imolado por João Carlos (JC), um fogo posto na herdade dos Cantares e uma refeição, a Última Ceia que antecede a morte simbólica de um "tempo já morto e parado", morte necessária à ressureição anunciada. Sexta-feira santa que assim escorre, igual à outra sexta feira santa de há quase quarenta anos, imóvel num tempo que "dói no olhar e na memória" (FARIA: 1986, 69)

Tudo aqui reencontramos e tudo aqui nos é familiar: seres e sentidos, espaços, actos e palavras.

E esta revisitação – que possui aliás o encanto de um encontro inesperado com um amigo de infância - inscreve-se, entre reconhecimento e descoberta, numa postura autoral de recuperação, "de reencarnações sucessivamente renováveis"[1] (FARIA: 1999, 10): "Enquanto cúmplice guardador destas figuras, diz-nos o autor, fechei-as durante anos à chave no sótão do passado e, julgando que as esquecera, andei por outras paragens. Mas a minha ilusão de esquecê-las era ingénua; porque, na sua persistência, elas é que não se esqueceram de mim. Inconformadas com o limbo a que se viram remetidas, nunca pararam de suspirar, de murmurar, de ciciar, de sussurar-me os seus anseios e pavores e uma vontade desesperada de se agarrarem à sua vida de máscaras"(FARIA: 1999, 10-11).

Em claro efeito de ressonância – presente desde logo nos títulos das duas obras - , manifesta Almeida Faria o desejo de ultrapassar os limites do contado, de passar além do imaginário, de negar à ficção o seu estatuto de coisa inventada e às personagens que a povoam (e que ganharam vida própria) o de "seres de papel". Ao mesmo tempo que, como um eco infinitamente repetido, a escrita assume aqui o modo de "um insistente retomar dos mesmos temas (…) ruminados", nela fazendo convergir marcas e sinais que tornam reconhecível o universo deste escritor, inscrevendo-o mais uma vez nessa palavra fecunda que diz, em simultâneo, o onírico e o realista, o imaginário e o especulativo, o objecto e a ideia, a presença e a ausência das coisas, recortada numa intertextualidade também ela familiar ao seu leitor.

Mas as *Vozes da Paixão* são se esgotam na recuperação de um dia reacordado (e de um fogo reacendido).

Colhido, de imediato, pela designação genérica de teatro que figura na própria capa do livro, e pelo texto prefacial que lhe dá a conhecer a génese da obra, simultaneamente metamorfose e representação – metamorfose de um texto narrativo (em texto dramático) e de uma escrita da prosa (em escrita em verso), e representação de vozes em palco com "data de estreia fixada" -, é o leitor posto perante uma anunciada expectativa de mudança: um duplo (ou triplo) trânsito que faz das *Vozes da Paixão* uma encruzilhada (complexa) de modos, de tons e de efeitos.

Na verdade, a metamorfose da *Paixão* só aparentemente se traduz pela simples adaptação de um romance ao teatro, de uma escrita prosaica a uma escrita poética: de facto, o primeiro texto da *Tetralogia Lusitana* possuía já não apenas uma poeticidade, mas também o sentido de uma encenação dramática: poeticidade a que linguagem das personagens (exaltada e metafórica) dava corpo, sentido da encenação dramática sobre a qual assentava a sua instância enunciativa (que concedia total autonomia às personagens quase eliminando a voz do narrador) e a estrutura da sua composição (três "actos" constituídos por "cenas /quadros" onde a acção se construía em crescente tragicidade).

Nas *Vozes da Paixão* poeticidade e dramatização configuram-se diferentemente: trata-se agora fundamentalmente de construir um lugar cénico, uma "área de jogo" onde as *dramatis personae* entram e saem e se cruzam, trocando a espessura psicológica de um discurso interior (o das personagens) pela transparância de um discurso pronunciado (o dos actantes), fazendo do diálogo um modo discursivo que ganha prioridade, humanizando as vozes e os corpos em comunicação num espaço que encena, transpostas, as condições (reais e simbólicas) da vida. Aqui, as indicações didascálicas, sem deixarem de designar o contexto de comunicação e de determinar uma pragmática, figuram ainda como palavras possuidoras de uma clara (e poética) espessura textual. A presença dos signos textuais e dos signos representados é assim cuidadosamente estabelecida: a obra é valorizada na dupla vertente de espectáculo e de texto, sendo o cuidado colocado na elaboração das matrizes textuais da "representatividade" idêntico ao "(d)os variados ritmos e (d)as não raras rimas" das falas que os actores declamam em versos brancos que libertam as palavras da "prisão da narrativa". Com ambos se constrói uma estética que aponta no sentido do despojamento: o verso obriga à palavra certa e a didascália aconselha a simplicidade.

O cotejo dos dois textos coloca ainda interessantes questões que podem ser tratadas como aspectos vários de um enigma:

- o desaparecimento da tripartição Manhã/Tarde/Noite (correspondente ao movimento de três actos de um drama)

- a grande redução dos quadros (de 50 para 30, fundamentalmente na primeira parte)

- o corte de passagens que dizem sobretudo respeito à exploração dos meandros da consciência ou do imaginário das personagens, e às expansões descritivas, e nomeadamente as que incidem sobre as imagens (a representação e a simbolização) do fogo.

- a eliminação das figuras (de raiz bíblica) de Estela e de Jó, figuras particularmente complexas pela forma ambígua e problemática como se situavam no quadro dos paradigmas comuns e diferenciadores (contrariamente a todas as outras que mais claramente se inscreviam em campos de fronteiras bem delimitadas)

Todas peças de um *puzzle* montado no sentido de uma maior economia e concentração de meios, de uma maior clareza e limpidez de propósitos, de um maior dinamismo e sentido da inter-relação das figuras em presença no palco. O equilíbrio da distribuição das cenas pelos vários momentos do dia e entre o que é representado, sendo presente, e o que é relatado, estando ausente, traduz uma maior coesão dos vectores da acção (e da tensão) dramática e a encenação de verdadeiras relações entre os actores, que não apenas corpos em movimento, pois que o diálogo é também a voz do outro escutada e a palavra do eu que nela ecoa.

Neste percurso de metamorfose e de trânsito de procedimentos e de significações, fica claro que se caminha no sentido de uma concentração e de um despojamento: do devaneio onírico à concisão da troca dialogada, da expansão lírico-descritiva à marcação didascálica rigorosa, da ambiguidade à transparência, da expansão à contenção.

Neste universo purificado, mas não simplificado, quase ascético por momentos, procura Almeida Faria atingir o essencial:

- por um lado, uma contenção filosófica que, eliminando o superfluo, aspira ao rigor e à precisão (ou perfeição) do conceito puro, na busca de uma estética da *épure* e do apuramento.

- por outro lado, a consciência de uma espécie de esgotamento da própria escrita que recusa, em atitude de pudor, o arbitrário da inspiração, a facilidade da palavra a que a banalização actual da "aventura da escrita" empresta a ilusão do criativo. Aqui, é com certeza a herança malarmeana que preside a este fascínio do Livro inatingível.

Tudo a confluir numa espécie de austeridade de uma escrita que se radicaliza, se depura sem se esvaziar, se concentra sem se despoetizar, aspira ao silêncio sem se silenciar.

Que se utilize então "como único cenário um pano de fundo cujas cores evoluam conforme o passar das horas da jornada simbólica em que a acção decorre. [...] deverá predominar o branco das paredes e dos muros do Alentejo, com roxos quaresmais e ouros de talha dourada [...]." (FARIA: 1998, 9).

Que se ouçam os "sons do mundo lá fora: um choro de criança, os distantes apitos de uma locomotiva, um crepitar de incêndio, gritos entrecortados pelo estalar das chamas, por golpes de machado, pelo estrondo de troncos derrubados e, a partir das três da tarde, e obsessivamente depois do jantar, longínquos ecos de ladainhas e de rezas." (FARIA: 1998, 9)., que ora apaziguam ora ameaçam "a concha fechada da vila e da casa".

E o que na *Paixão* era grito – a transbordar de ardor e de exaltação – é agora "cantata não cantada" (onde se sente) "a sombra tutelar da música de Bach" (FARIA: 1998, 10), forma suprema de esconjurar o silêncio por detrás do qual a escrita de Almeida Faria vive a tentação de se esconder.

Para que a metamorfose seja completa e perfeita, sonhemos com um compositor genial que aceite também o desafio de transformar em cantos *As Vozes da Paixão*.

No seu estado actual, a obra parece esperar ainda, no sofrimento do seu desejo não apaziguado, a realização de uma promessa impossível.

Essa forma musical (sinfónica) última, de que a obra teatral exprime o sentido dialógico, seria a expressão acabada (e perfeita) da voz filosófica de Almeida Faria.

Obras de referência de Almeida Faria:

A Paixão, Lisboa, Ed. Caminho, 1986

Vozes da Paixão, Lisboa, Ed. Caminho, 1998

Reviravolta, Lisboa, Ed. Caminho, 1999

Notas

1. Ao aderir à iniciativa da Editorial Caminho – a publicação, em Abril de 1999, uma colecção de textos de ficção que, directa ou indirectamente, tenham como tema o 25 de Abril de 1974 -, Almeida Faria regressa ao universo imaginário das figuras da Paixão, pondo-as de novo em cena, em texto teatral,, A Reviravolta.

De Pedro a Paula: um caso de amor de Helder Macedo

Maria Lúcia Dal Farra
Universidade Estadual de Feira de Santana

Lá pelas tantas, o narrador de *Pedro e Paula* conta o caso de um sujeito perseguido pelo regime salazarista, ao que tudo indica, um alentejano com dez anos de Peniche e Tarrafal nas torturadas costas, que aproveitara o tempo da prisão para estudar inglês. Auto-didata e sem contar com ninguém que falasse essa língua, ele aprendeu surdamente a conhecer o significado das palavras inglesas que, entretanto, lia à maneira portuguesa, segundo, pois, o modo fonético nativo. Assim, muito embora soubesse inglês, jamais o compreenderia se o ouvisse falado, já que ele entendia objetivamente certo aquela língua sem ter, todavia, a menor idéia dos sons.

Da minha parte, se refiro logo de entrada esta curiosa experiência do que neste romance se chama "inglês de prisão", é para buscar dividir com vocês a sensação que me acometeu durante a leitura dessa obra publicada no princípio do ano passado.[1] Porque, de fato, eu me vi, por algum tempo, praticando, em *Pedro e Paula*, e sem o saber, a leitura de uma língua estrangeira como se minha fosse... E isso porque o romance, de uma leveza tamanha e de uma simplicidade invejável, se entrega a você com toda a familiaridade, logo se aconchegando, íntimo, no seu cotidiano, conquistando um assento ao seu lado à mesa dos frugais, rodeando-o com a discrição de quem se faz quase imperceptível.

Num entrecho que dá conta dos últimos cinqüenta e dois anos desse nosso espantoso mundo de língua portuguesa, o romance de Helder Macedo se aplica em acompanhar as personagens, reunidas em torno dos não idênticos irmãos Pedro (a pedra e o templo) e Paula (a fundação e a invenção) – de início, sob a era do salazarismo e, depois do 25 de Abril, sob a égide da democracia. Trata-se de uma narrativa a respeito da geração portuguesa do pós-guerra, encarnada, pois, pelo casal de gêmeos vindo ao mundo sob os auspícios de uma dentista alemã que, graças à sua eclética formação nazista em diferentes ramos dos campos de concentração, pôde trazê-los à luz numa Lisboa-cidade-aberta, na qual desembarcavam, na altura, os foragidos dos quatro cantos do planeta - inclusive aqueles egressos de *Casablanca*, o filme.

E logo no plano de vôo da aeronave que traz são e salvo o casal Ilse e Laszlo para Lisboa, graças ao apaixonado altruísmo político de Rick (o nosso saudoso Humphrey Bogart), já sabemos que as áfricas não se deixam ficar para trás, visto que se ligam à Península Ibérica, conferindo a Portugal a feição, aliás, verdadeira, de um todo - então, imperial. Aliás, é nesse trânsito entre o continente africano e o europeu, e depois entre esses e o americano, como em teias ocultas da mesma língua, que o romance se embrenha, muito embora, de todos os personagens, apenas o autor tenha vindo ao Brasil após a abertura política. Antes do golpe de 64, Gabriel, quando embaixador, havia servido aqui nos idos de 1961; também o pide Ricardo Vale para cá virá, fugido da Revolução de Abril, esconder-se sob os capotes militares tupiniquins que, aliás, hão de desenganá-lo, e muito, quando reconhecem o MPLA como legítimo governo de Angola. E a triangulação, quem sabe uma marca digital desta obra, que, ilustrando o que digo acaba de comparecer geograficamente, encontra-se também na origem dos gêmeos, por meio de José, Ana e Gabriel, respectivamente pais e padrinho das crianças.

Reparem que, de propósito, coloco Ana no centro da trinca, porque ela pode ser lida tanto da esquerda para a direita, como da direita para esquerda - palíndrome como é -, medianeira na amizade entre os compadres e, mais que tudo, indecisa na natureza do amor que devota a um e outro – e, por isso mesmo, futuro pomo de discórdia. Reparo também que o despiste da nomenclatura bíblica contido nos nomes dessas personagens - quem sabe se em tributo a um outro romance de gêmeos, aquele de Machado de Assis - também se espalha no feitio dos nomes dos atuais gêmeos de Helder Macedo, pois que, descendo das hierarquias do sagrado familiar e da alçada dos arcanjos, as designações vêm alcançar, agora, a faixa dos apóstolos. A propósito de Machado, abandonamos, com Esaú e Jacó, o *Velho Testamento*, e entramos no *Novo*, com Pedro e Paula: do século XIX para o XX; dos antigos regimes, monarquia e república, para os tempos modernos do salazarismo e da democracia possível.

Nascidos em Portugal, os nossos gêmeos são criados, todavia, em Moçambique, para onde segue a recente família, acompanhando José que, nomeado para um importante cargo político do governo, obtido mercê da mediação de Marcello Caetano, será sempre espicaçado pela crítica e agressiva resistência de Ana, que ele vai banalizando e minimizando como sintoma de uma "loucura" que, de início, não é mais que um contraponto ideológico.

Diverso de José tornou-se Gabriel que, do serviço diplomático, migra para um exílio estético em Londres, onde se comporta como um *voyeur* do descalabro salazarista, rompido com o compadre. Pedro e Paula vão estudar em Lisboa, onde Pedro faz medicina e a irmã escola de pintura. Todavia, as inquietações de Paula a levam para Paris, onde atravessa o Maio de 68, e para Londres, em busca do padrinho, por quem se

apaixona e com quem passará a viver, a seguir, em Lisboa.

Já aqui, uma outra dimensão machadiana tem lugar reiterando a referida triangulação. Porque, reparem, Ana insiste em dizer, como num bordão que se repetirá no transcorrer do romance, que, engraçado, «o Pedro tem os olhos do pai e a Paula do padrinho»,[2] o que é em absoluto improvável enquanto fato real, nas não enquanto dado intertextual. Os olhos sempre mutáveis de Paula, esse «perigoso fascínio daqueles olhos nunca os mesmos»[3] lembram, em muito, os olhos de ressaca de Capitu. Por sua vez, e de um outro ponto de vista, Paula ocupa, nesse novo contexto, o lugar de Ezequiel que, sendo filho de Bentinho, é a cara de Escobar. E, dessa maneira, atravessamos, ao que tudo indica, o limiar do universo casmurra.

Quanto a Pedro, preso de um impasse a que a mentira o levou, vai aceitar, para desconsolado desapontamento da irmã, o arranjo proposto pelo famigerado Ricardo Vale, pide ultramarino assessor de seu pai, nesta altura em vigias pela metrópole, indo exercer uma inacabada medicina em Lourenço Marques. De modo que, por tempos do 25 de Abril, a vida dos gêmeos já se encontra bem desirmanada, época em que José se suicida, em que Pedro foge para Lisboa, em que o Ricardo "vale por dois" se pica para o Brasil, e em que Ana, pouco a pouco se instalando na loucura que lhe fora atribuída durante toda a vida, é recolhida para a vivenda do Azeitão.

Daqui por diante, resta à Paula reconhecer, gradativamente no irmão, o pobre diabo que sempre foi, o que vai lhe custar por derradeiro a dupla violentação de um inominável incesto-estupro, que nem mesmo a absurda "proteção" do recém-regressado pide pôde evitar. Filipa, a filha que lhe nascerá da sua união com Gabriel (ou do incesto) é criada em Londres, onde Paula habita agora, e onde lhe morre o querido e terno Gabriel. E a dúvida machadiana casmurra reaparece então, já como chave de ouro para encerramento do livro: será, essa menina, filha do tio ou do marido da mãe?

Eis, portanto, rapidamente traçado e quase sem nenhum relevo, o enredo que este último romance de Helder Macedo explicita em primeiro plano. Como se vê, trata-se de um romance de amor, por meio do qual o nosso Autor nos oferece uma deliciosa história de preocupações contemporâneas, movimentada e empolgante, responsável e crítica, elegante e discreta, que nos envolve com o fascínio de uma mulher deslumbrante e singela, que nos seduz e nos arrebata para a sua causa de beleza, dignidade, delicadeza e retidão de caráter, por meio de um estilo de sutilíssima ironia e de delicioso humor, que dão forma a uma narrativa repleta de matizes, modulações e torneios de espírito, nem um pouco linear - mesmo quando assim parece se doar ao leitor.

É muito provável que o nosso Autor, em tributo ao Machado criador dos gêmeos antagonistas e ideologicamente ímpares, tenha se rendido a um conflito biovular, pondo em litígio o salazarismo e a democracia nas figuras respectivas de Pedro e de Paula, cujas relações são sempre permeadas por motivações políticas. E que também, possivelmente inspirado pela triangulação existente entre Esaú, Flora e Jacó, o nosso Autor, em intertextual homenagem ao colega romancista, a tenha disseminado inicialmente por entre a família de origem, por entre José, Ana e Gabriel, como já referi, readaptando-a, depois e caleidoscopicamente, mas nunca de maneira redutora, entre outros personagens. Por seu turno, o tal simbolismo, que a narrativa gosta de nomear como uma de suas atividades e que fica patente nas atribuições bíblicas que já indiquei, se torna enriquecido quando a ambigüidade existente na ação geminar se asila na filha de Paula. Falamos, pois, de "filipa", o nome dado à criança de origem enigmática, quando topamos com sementes grudadas uma na outra, quando se trata de frutas inconhas, quando queremos nos referir a frutas que nascem pegadas uma na outra ou, então, a coisas muito ligadas entre si. Neste sentido, Filipa guarda, desde o batismo, o liame da origem gêmea da mãe, ao mesmo tempo em que prevê, na sua etimologia, a crucial pergunta casmurra sobre a sua filiação: Pedro ou Gabriel? Pergunta, aliás, insisto, que a própria Paula se fazia a respeito de si mesma: José ou Gabriel?

Ora, através deste último evento, que nos desloca, do fim, para o começo do romance, ficamos, pois, autorizados a aproximar esta história de *Pedro e Paula* à letra da canção que o negro Samuel toca e canta para os *habitués* do Polana, em Lourenço Marques, e que, antes, havia cantado para o Rick, em *Casablanca*, e que, intervaladamente entre uma e outra audição, havia tocado para o Woody Allen em *Play it again, Sam* – sempre repetindo a mesma canção, muito embora em tempos em extremo mudados. E a aproximação é a seguinte: que "*the simple facts of life are such they cannot be removed*"; que "*the fundamental things apply/ as time goes by*", e que, afinal, "*no matter what the future brings/ as time goes by*". Assim, através da letra da música de Herman Hupfeld, que o nosso pianista continuará a tocar até o fim dos tempos, e sobretudo antes que o mal disfarçado pide venha exigir, em plena Revolução de Abril, que a substitua pela "A Portuguesa", da mesma forma que, no filme, Laszlo solicitara "A Marselhesa" - ficamos aptos a entender com mais propriedade, a presença, muitas vezes paródica, do *Casablanca* neste romance. Enfim, trata-se, como parece que se tornou óbvio, da ainda mesma velha estória, da mesma velha história de como caminha a humanidade, como o diria James Dean: "*it's still the same old story/ a fight for love and glory, / a case of do or die*"...

E aqui faço uma pausa para declarar que foi só até este ponto que o meu "inglês de prisão" deu pra chegar. Todavia, ruídos vindos das palavras lidas – uma verdadeira revolução fonética! - me alertavam que não por

acaso se fala, ali, da necessidade de promover maiores zonas de silêncio e figurações a menos. Que, não por acaso, a pintura de Paula, "plasma fértil", miscelânea de inúmeros fragmentos do real numa pincelada de textura e cor, guarda o segredo de algo que está ali para não ser notado. De fato. Para onde tinha eu expulsado, nessa leitura, aquela personagem que, muito embora procurasse se manter neutro diante do enredo, era, em contrapartida, por ele tragado? Por que não tocara eu na questão da posse, da proteção e da liberdade, fatores fundamentais para o entendimento da interiorização do fato político no comportamento das personagens?

Busco retomar, portanto, as perspectivas que, segundo suponho, fazem parte dos territórios silenciosos desta obra. Assim, trago para a cena a questão da propriedade que, do meu ponto-de-vista, erige-se como uma baliza dentro deste romance, ocupando tanto a atenção da narrativa, no que concerne ao desempenho das personagens, quanto a atenção do discurso que as constrói. A meu ver, o próprio procedimento composicional de *Pedro e Paula* sofre o influxo dessa discussão.

Proudhon é, sem dúvida, uma referência política significativa dentro da ambiência progressista na era salazarista em trânsito para o 25 de Abril. José, Ana e Gabriel, os três colegas de Direito, o invocam, e José o utilizará mesmo como uma divisa de bolso sempre pronta a embainhar contra o futuro diplomata, pois que este vem de família tradicional e de posses, herdeiro de vastas terras herdadas. Por outro lado, a posse, contra a qual a insuportável Fernanda investe na sua missão revolucionária, constitui o seu sonho secreto, ao qual, depois do 25 de Abril, dá completa vazão comprando, compulsivamente e na proporção direta dos ganhos do marido, sobrados antigos habitados por idosos terminais - insaciável, desejando sempre mais e mais. Todavia, o sintoma mais agudo do perverso amálgama entre propriedade e proteção vem dado por duas personagens que, ao fim e ao cabo, não são psicologicamente assim tão distintas. Refiro-me a Pedro e a Ricardo Vale.

Tanto um quanto outro dirigem sempre os seus esforços de tutela para a aparentemente frágil Paula. O pide "Vale por dois", assim que a conhece, fala com o irmão encarando a ela, como se Paula fosse Pedro, com um olhar invasor e transbordante que quer cobri-la inteira e asfixiá-la com a sua já precoce e sinistra vontade de proteção. Quando de regresso à África, e mercê da interposta pessoa de Ana, ele não cessará de se empenhar em possuir, por meio da mãe, à Paula: de um lado, obtendo, passo a passo, através dos seus colegas da metrópole, precisas informações sobre o seu comportamento, como se, assim, pudesse evitar que ela incorresse em deslizes políticos, sossegando, com tais diligências, as excessivas preocupações da mãe. De outro, para protegê-la de quaisquer castigos físicos, Ricardo Vale vai aplicá-los, em contrapartida, no próprio corpo de Ana que, aliás, só assim, pode punir-se a si na imagem da filha e, ao mesmo tempo, desfrutar, através de Paula, a vida que sempre almejara ter. Ambos, portanto, carrasco e vítima, o pide Ricardo e a mãe Ana, estão interessados, cada um por seu turno, em tomar posse de Paula.

De volta do Brasil, o "Vale por dois" há de se dedicar, em Lisboa, a segui-la por toda a parte, pressentindo a presença fantasmática de uma outra ameaça que paira sobre Paula, que não a que planeja. Mas dessa, que se arma desde sempre, desde o útero comum, ele não conseguirá salvá-la. E é muito provável que, isso sim!, tenha até de propósito se esquivado de impedi-la, procedendo, diante dessa possessão, antes como um espectador prazeiroso e sádico, ou, na pior das hipóteses, como um agente por interposta pessoa - pela interposta pessoa do Pedro, seu vicário nessa ação.

De maneira que a brutalidade do estupro incestuoso, várias vezes antes ensaiado por Pedro contra a irmã, e por fim executado na dimensão dessa agressividade sem peias, só pode ser entendido à luz da sua perda de ascendência sobre ela que, em definitivo, se alforriara da proteção e do jugo do seu gêmeo. E, segundo sua própria tese a respeito da vida, Pedro macula a irmã naquilo que ele mesmo considera os dois atos biológicos fundamentais para a sobrevivência da humanidade: a ingestão e a expulsão, o sêmen e o parto – e, por isso mesmo, essa ação, dita de vida e de preservação da espécie humana, se transmuta, pelas mãos de Pedro contra Paula, em ato de morte.

A compensar a exuberância raivosa e predatória da violentação sofrida por Paula, o reverso é dado pelo derradeiro gesto de amor de Gabriel que, só assim, à custa de muita ternura, em lugar de repugnância, à custa de permanente empenho da liberdade, em lugar da força, anulou e retirou para sempre de dentro dessa mulher o sabor de morte que o seu irmão tinha ali metido - dando-lhe de volta a vida.

Assim, a grande constatação que se retira dessa travessia do salazarismo para o 25 de Abril até a atualidade, rota que este romance perfaz, é a de que a chamada proteção a alguém não passa, afinal, de um disfarce da vontade de poder, de uma estratégia da vontade de posse: só a procura de emancipação do outro pode favorecer o seu florescer, a sua integridade. O entendimento desta simples verdade se impõe, a meu ver, como a mais significativa proferição que emana desta narrativa, e, aliás, como um autêntico ato de amor que apenas o exercício da democracia pôde ensinar para sempre. Ora, esse é o teor do amor ofertado por Gabriel à Paula; também esse é o amor que o nosso Autor experimenta por suas personagens, mercê dessa mesma experiência vivida por dentro, no âmago mesmo do processo composicional romanesco.

O narrador-autor de *Pedro e Paula*, uma das mais consistentes personagens do romance, move-se no interior da narrativa com muita naturalidade, desenhando a imagem de um comentarista, de um agradável

palrador, um *causeur* cheio de urbanidades, com quem a gente se entretém, e que faz considerações, dá palpites, corrige-se, remete-se ao leitor, cavaqueando alentada mas discretamente. Analisa conosco os problemas a enfrentar na sua história, discute alternativas, questões de verossimilhança, pendências a respeito do procedimento ficcional, fatos relativos à teoria do romance. Vê-se, assim, que a presença deste vivente nos interstícios da narrativa imprime a este romance um outro ritmo de leitura: devido à sua prosódia oral e descontraída, à pontuação coloquial, à intimidade com que nos fala em direto, ele fica de cara com o leitor, sem outra mediação que a sua própria mente. Por isso mesmo, a ficção se revela como o lugar da fala sem segredos, como a região do desfingimento, da sinceridade exercida como um possível.

Os papéis entregues às personagens são aproximados ao jogo de baralho, onde, contudo, nem sempre quem tem a melhor mão é quem ganha, já que o livre-arbítrio desempenha na ficção função tal e qual na vida real. Todavia, como o nosso narrador-autor precisa fazer o que lhe cumpre para proceder como um «profissional equânime»,[4] que procura ser justo e não tomar partidos, muito embora tenha muita vontade de fazê-lo – ele se obriga a uma extrema meticulosidade, em virtude da qual expressões dubitativas como "julgo eu", "sabe-se lá", "quero acreditar", "presumo antes", etc – abundam no seu repertório discursivo. Algo semelhante também ocorre com o emprego verbal, muitas vezes no condicional para designar o presente, ou tratando o futuro como passado perfeito.

Acompanhar esse percurso é compartilhar das aventuras e vicissitudes de um Autor no processo de composição do seu romance, neste caso, sinuoso, deslizante - *l'imagination au pouvoir!* Assim, a partida se dá através de, digamos, um marco, um padrão, de uma pedra que institui o modelo romanesco que ele deve seguir, e do qual, paulatinamente, irá se desviando. O seu primeiro passo consiste na criação de «hipotéticos corpos» de personagens aos quais se faz necessário acrescentar os «espíritos factuais»,[5] levando em conta a presença das plausibilidades que, de certeza, tendem a interferir no desempenho desses seres.

Mas aos poucos o nosso Autor vai se distanciando do templo romanesco e se dando conta de que as personagens acabam tomando as rédeas da narrativa, apresentando-se como entidades autônomas, que se confrontam com ele, esquecidas de que até então não passavam de formas da sua matéria. O edifício da tradição começa, então, a se desmoronar, e o «cauteloso inventor de probabilidades», versão anterior do nosso narrador quando ainda se acreditava demiurgo, se descobre, então, um «confiante cronista de incertezas»,[6] democrata e libertário, eximindo-se de escolher por suas personagens, impedindo-se até de fingir que tem algum tipo de poder sobre elas.

Rui, assim, o "bosque de ficções" de que ele se achava proprietário; em compensação, ele vai poder conhecer, com maior veracidade (e, todavia, cada vez mais incertamente), os fatos que narra. Porque Paula, ascendendo em definitivo à vida dos comuns mortais, torna-se sua amiga, nesta altura da narrativa com 50 anos de idade, vivendo em Londres, vizinha de bairro. Assim, já de todo transformado em «perplexo autor desta história»,[7] nosso Autor não tem mais como conduzir sozinho a narrativa. Seus personagens são, agora, suas testemunhas: é preciso consultá-los sobre suas versões, escrevendo, a partir de então, a restante história, a quatro, a tantas mãos, ouvindo deles parte do que ele próprio iria narrar e constatando que eles até lhe permitem, por um ato amoroso de respeito pela sua liberdade, que se escreva naquilo que são.

Daí que o nosso Autor, convide Paula para jantar em sua casa, a fim de trocar impressões a respeito do final do romance, sobretudo acerca das dúvidas que mantém sobre a filiação de Filipa. E daí que ele também devaneie, desejando que, um dia, a pequena Filipa possa tornar-se sua aluna no King's College, de maneira a conseguir, por si mesma, transformar em seus os autores que ele lhe emprestou, a fim de que possa, desse modo, melhor entender a sua própria vida.

O que era, portanto, para o autor tradicional, a construção de «monstrificações emblemáticas» e de simbolismos,[8] a que se esforçava para dar corpo; o que era, enfim, o preparo de um "guisado", ao qual bastava acrescentar, segundo a receita, pitadas disto e daquilo para engrossar - se transmuta, no transcorrer deste romance, num espantoso banquete de cozinha comunitária, onde todos interferem. Resulta, pois, disso, uma história em que a tutela foi abolida, história da qual ninguém tem a posse, visto que a terra é de quem a trabalha e – já se viu! - esta narrativa é lavra de muitos, sem falar do verdadeiro acervo cultural de que se acerca, sem dele se apossar, para poder existir.

Assim, compartilhando dos movimentos da sua trama ficcional, Helder Macedo pôde alforriar suas personagens, deixando de exercer sobre elas aquela oficial proteção tão típica da prática romanesca tradicional, livrando-as, assim, da ameaça de se tornarem títeres, conferindo-lhes a liberdade de saberem da realidade através do próprio corpo, e de se desempenharem segundo o seu respectivo livre-arbítrio.

Há, portanto, neste romance, uma significativa mudança de política ficcional... Porque é pela via da emancipação e do amor que o nosso Autor perde a posse da narrativa, e isso em nome de valores que dizem respeito, portanto, à própria prática experimentada por ele dentro da narrativa.

Tendo, pois, partido da pedra, do templo, Helder Macedo se devota à invenção e à fundação de uma outra ordem, libertária e insurrecta, para a sua comunidade ficcional. De modo que o trajeto deste romance é, em qualquer das direções que ele se deixe ler, sempre aquele da passagem definitiva de Pedro a Paula.

Notas

1. Helder Macedo, *Pedro e Paula*, Lisboa, Editorial Presença, 1998.

2. *Idem*, p. 27.

3. *Idem*, p. 35.

4. *Idem*, p. 48.

5. *Idem*, p. 82.

6. *Idem*, p. 122.

7. *Idem*, p. 182.

8. *Idem*, p. 149.

De Profundis, valsa lenta,
o testemunho (?) de Cardoso Pires

Maria Luiza Scher Pereira

Comigo me desavim,
Fui posto em grande perigo:
Não posso viver comigo,
Não posso fugir de mim.
Sá de Miranda

No interior can be made safe from
the incursion of the alien other.
Martin Jay

1. Neste livro, de 1997, José Cardoso Pires (1925-1998) apresenta o relato da doença que o acometeu em 1995. No episódio, o escritor perdeu temporariamente a memória e teve afetada sua capacidade de fala e de comunicação. Superada a fase aguda do acidente vascular cerebral, recupera essas habilidades e, dois anos depois, escreve o texto que ele chama de "testemunho"(p. 77), "comunicação de circunstância", e "apontamento pessoal"(p.79).

Um texto de testemunho é uma novidade no conjunto da obra literária de Cardoso Pires, e é inaugural nesse autor que, embora tenha sempre se renovado criativamente dentro do gênero, jamais se afastou, contudo, do modelo canônico da narrativa ficcional.

Um dos traços dessa nossa época pós-moderna parece ser a revalorização do biográfico, do pessoal e do subjetivo, enfim da experiência privada, como um fator de deslocamento do privilégio do ficcional, até agora tido como a forma literária hegemonicamente consagrada e legitimada pelos estudos disciplinares da área.

Segundo Leonor Arfuch, no artigo "Espacio biográfico e experiencia estética", observa-se hoje, "frente ao desvanecimiento de verdades y utopías", uma espécie de "ressurrección o retorno del *autor*, (...) una fuerte acentuación de la experiencia que parece ganar terreno a la mera experimentación formal. (...) Así, más que un trabajo de infracción o erosión al interior de los géneros habría tendencia a un movimiento de *fuera de género*, que también se expresa como inquietud académica."

E acrescenta: "Existencia, autor, vivencias, contenidos, identidades... Palabras contra las quales hemos librado combates encarnizados pero que vuelven – es verdad que siempre diferentes – a suscitar hoy nuestra atención." (1998:41)

Nesse caso, tudo o que era até então considerado marginal pelos estudos literários, ganha espaço no trabalho acadêmico, e a obra literária passa a ser objeto de um outro tipo de exercício crítico e lida sob nova perspectiva teórica, o que a coloca em diálogo com o não literário, como as correspondências, depoimentos, diários íntimos e manifestações textuais afins, que, de resto, deslocam também o autor de sua posição convencional de literato.

Pelo testemunho se exibe a subjetividade banida da escrita literária pelo império do texto autônomo da ficção, pela assepsia da literariedade.

No texto "The margin at the center", publicado na coleção de trabalhos teóricos sobre discurso testemunhal intitulada *The real thing*, John Beverley diz que o testemunho pode ser assim compreendido:

"... a narrative (printed as opposed to acoustic) form, told in the first person by a narrator who is also a real protagonist or witness of the event he or she recounts, and whose unit of narration is usually a "life" or a significant life experience. (...) The situation of narration in testimonio has to involve a urgency to comunicate, a problem of repression, poverty, subalternity, imprisonment, struggle for survival, and so on.(...) Unlike the novel, testimonio promises by definition to be primarily concerned with sincerity rather than literariness." (Beverley: 1996,24/26)

É claro que, embora aparentemente se estejam tornando imprecisos os limites entre o privado e o público, pela exibição do pessoal e exposição da experiência, não se trata de uma volta à crença na sinceridade ingênua, mas de uma espécie de "necesidad compensatoria de reposición del sujeto, (...) entramada en la intersubjetividad de lo social" (Arfuch:op.cit,42).

Trata-se, principalmente, acreditamos nós, de desafiar o sistema literário canônico pela apresentação de um tipo de discurso que se poderia chamar de "subalterno", usando a acepção de Homi Bhabha (1998), em relação ao discurso literário, hegemonicamente privilegiado como único objeto da crítica acadêmica e da teoria literária estruturalista.

Posto isso, diante desse texto que Cardoso Pires apresenta como testemunho de um episódio de vida, onde há a exposição pública de um drama privado, perguntamo—nos se o autor, antenado com a tendência contemporânea de deslizamento de fronteiras de gênero, de disciplinas, de saberes, estaria se aproveitando da experiência pessoal da doença para experimentar também uma nova possibilidade de escrita.

A partir de um levantamento de diversos estudos feitos do famoso texto "The uncanny", que Freud publica em 1919, o crítico americano Martin Jay chama a atenção para o fato de que a idéia do "uncanny" (isto é, do estranho) é funcional à compreensão dos produtos de cultura das sociedades contemporâneas, marcadas pela pós-modernidade e pela "current obsession with the troubled interface between history and memory" (Jay:1998,163).

Traduzido do termo alemão Unheimlich, o termo "uncanny", em sentido amplo, remete a alguma coisa que é ao mesmo tempo estranha e familiar, ou estranhamente familiar, como uma vaga sensação de reconhecimento de um lugar ou de uma experiência nunca visitado ou nunca vivida. Por sua duplicidade, diz Martin Jay, "the experience of the uncanny is itself both disturbing and pleasurable"(id.ib:158)

O "uncanny", de modo geral, relaciona-se a fulgurações ou sensações de reconhecimentos, memórias, sentimentos que retornam, apesar de não terem nunca sido vivenciados. "Uncanny" seria então o que emerge do não-lugar, como sintoma de uma falta, como linguagem que preenche o vazio, linguagem que, contudo, se constrói como dissonância, como alteridade, ou, ainda, como subalternidade.

A referência ao "uncanny" vem a propósito desse relato testemunhal de Cardoso Pires, permanentemente atravessado por aquele outro estranho que desafia o eu racional e o obriga a escrever sobre esse desafio.

O testemunho de Cardoso Pires, pode ser compreendido como um estranho ("uncanny") texto, e como um discurso subalterno, na medida em que é ao mesmo tempo um testemunho e um falso testemunho, um discurso que contém o eu que se pretende razoável e o outro, seu duplo, que o confronta com sua desrazão.

2. *De Profundis*: o Eu e Outro de mim

A citação, no título do livro, das primeiras palavras do Salmo 129 leva-nos a refletir sobre o modo como Cardoso Pires se relaciona com a doença e, consequentemente, com a cura. O salmo 129, conhecido como o sexto penitencial, pertence à série de sete salmos dedicados à confissão das culpas e ao pedido de salvação. Pela articulação construída nele entre pecado e morte, e entre perdão e salvação, este salmo é também rezado como oração fúnebre, nas cerimônias religiosas, onde se invoca o perdão e a consequente salvação da alma do morto.

A partir disso, verifica-se que Cardoso Pires relaciona a sua patologia, ou as lesões decorrentes dela, ao mal e à morte, como indicam as expressões "morte branca", "golpe de azar", "apagamento", "desertificação", "ilha de náufragos", "loucura", "cegueira", "caos", usadas para a sua condição de desmemória e de afasia.

Como se vê, todos esses termos contrastam com a idéia de que a cura seria a salvação, pelo retorno da vida, da sorte, da luz, e, enfim, da razão.

O cartesianismo seria, então, pelo menos em princípio o fio condutor desse relato, uma vez que o seu autor, agora redimido, ter-se-ia reapossado de todas as defesas contra o mal da doença. Essa tentativa de provar, com o livro, que está recuperado imprime no texto-testemunho uma marca de identidade, a do intelectual, capaz de produzir um relato intelectualmente competente do seu estado de doença.

Também com o doente que então foi, Cardoso Pires mantém uma relação dolorosamente negativa, que a expressão "farrapo de indivíduo" (p.38) exemplifica. A dificuldade de identificação com o doente expressa-se, mais claramente, na insistente diferenciação entre o Eu e o Outro, que percorre todo o texto.

Com curiosidade, às vezes com compaixão, mas sempre com pretenso distanciamento, o autor do relato refere-se a si próprio, quando doente, como "ele, o outro": "o outro de mim" (p.26 e p.50); o "outro sem nome e sem memória" (id.); o "meu homem sem memória" (p.40) é aquele de quem o eu relata as "respostas estropiadas" (p.34) e o "insólito dos desacertos"(p. 35). O distanciamento pretendido entre o eu saudável e o ele doente se estrutura, finalmente, na forma narrativa, em que o uso da 3ª pessoa transforma esse ele na *dramatis persona* do relato do eu.

Durante todo o relato, o eu apresenta-se como um escritor, "sujeito de livros e de escrita" (p.66), portanto como alguém que domina o código e usa a linguagem com os recursos que a prática intelectual lhe oferece.

Assim, confronta abertamente a alteridade em que se constitui o outro, que "tinha perdido a inteireza da fala (...), os valores da grafia e ficara analfabeto de mim e da vida" (p.65).

Esse estranho outro situa-se numa espécie de não-lugar, chamado pelo autor de "fundo da razão perdida", por oposição ao espaço ocupado pelo escritor, referido como o "alto dessa página em que estou a reconstituir passo a passo esse Outro..."(p.33)

Para o escritor, a perda da memória e da consciência da razão é como a morte, mas a perda da capacidade de escrever é ainda mais apavorante. O medo dessa perda povoa as margens do texto como fantasmas que se representam nas suas ilustrações.

A morte está na fotografia da "mariposa–caveira", uma espécie de borboleta cujo corpo é um esqueleto humano, que segundo o autor os mexicanos adotaram como figurante de procissões de carnaval. O hibridismo da figura na fotografia convoca o estranho e representa o fantasma da morte.

A outra ilustração é um desenho de Gunther Grass, que parece o sintoma do medo de uma espécie de castração do escritor. A idéia fantasmática da impossibilidade de voltar a escrever toma a forma do sapo monstruoso que tem diante da pata dianteira uma caneta-tinteiro, caída e inútil. O título do desenho - "Maus presságios" – também é sugestivo do medo dessa incapacidade de escrita.

Recordando que para Freud a emergência do "uncanny" está de alguma forma relacionada com o medo da castração, é significativo observar que é com um termo que semantiza perda que Cardoso Pires refere-se a si próprio, quando doente: "fui desapossado das minhas relações com o mundo e comigo próprio"(p.25). Essa perda de identidade desdobra-se progressivamente na perda da identidade do escritor, que é uma espécie de castração: "...era o ex-autor de livros" (p.51); "nem voz nem escrita e nem leitura tão pouco. Morte cerebral..." (p.33).

A castração simbólica aparece claramente no adjetivo "estropiado", ou seja deformado, mutilado, com que se refere à linguagem do doente: "respostas estropiadas e o rosto eternamente apontado para uma vastidão qualquer" (p.34).

Registrando a desrazão da linguagem distorcida do outro, o eu se espanta com a criação da estranha palavra "simosos" para nomear objetos vários como gilete ou óculos, ou com o uso também estranho de "cachimbo" para identificar os chinelos de quarto.

O "uncanny" aqui manifesta-se como retorno à linguagem primitiva ("lalangue", na concepção de Lacan), anterior à separação definitiva entre as palavras e as coisas. A fala distorcida, o aparentemente aleatório, o inventado, denunciam a emergência do subalterno que, com sua linguagem "uncanny", escapa ao controle da razão, atravessa a fronteira do código, perturbando todo o sistema. Voltando à segunda epígrafe desse trabalho, teríamos aí a incursão do inevitável "alien other" de que fala Martin Jay.

3. *Valsa lenta*: distanciamentos e aproximações

No episódio em que o autor do relato refere-se à "desvairada nomenclatura que ele (o doente) atribuía aos objetos" (p.37) temos, aparentemente, um momento de forte antagonismo entre o são e o doente. Contudo, é aí que temos também a entrada no relato desse outro que aparece progressivamente como um ser estranhamente familiar ao eu.

Em dois momentos, o eu registra do outro reações que ele encarece tão somente porque lhe parecem ser a manutenção de uns resquícios de razão. No entanto, nesses momentos também se torna flexível a barra da separação total entre ambos.

No primeiro episódio, o doente dá à neurologista uma resposta levemente irônica a um teste simples de subtração:

"Onze menos nove quantos são?". Resposta: "Nada, senhora doutora. Qualquer coisa noves fora é nada" (p.39). A infância, o fragmento de memória, a brincadeira de tabuada irrompem, trazendo para o relato a confusão entre ele e o eu que neste momento, oferece, de fato, um testemunho pessoal: "... Era eu há anos, há séculos, na Escola Primária do Largo do Leão, em Lisboa, a declamar o "nove, noves fora, nada". (p.39) A aproximação entre o eu e o outro, seu duplo, está marcada no deslizamento textual da 3ª para a 1ª pessoa.

Nesse movimento de alternância, o eu comemora no episódio acima o uso da ironia pelo outro, que o surpreende por ser tão estranhamente familiar: apesar de ser, segundo sua avaliação, uma "ironia coitada", era "de qualquer forma uma ironia". (p. 38)

Em outro momento, o doente lê de trás para frente a palavra BANHOS e, embora fugazmente, estranha sua forma invertida. A confusão entre esse ele doente e o eu que tenta se distanciar estabelece-se, mais uma

vez, no nível mesmo da frase: "Inacreditável. Eu, o Outro de mim, em viagem de passos perdidos e a interrogar-me se não estaria a caminhar para a loucura." (p. 50)

Nos dois casos, o eu e o ele se aproximam quando o doente se mostra menos alheio ao razoável e mais apto ao exercício da reflexão ou da consciência. Mas, também em ambos os casos, o reconhecimento do outro como familiar se dá pela relação de ambos com soluções de linguagem.

A presença do estranho outro (o "uncanny") e de sua linguagem própria (o discurso subalterno) atravessa todo o relato, ora em rota de distanciamento, ora em rota de aproximação. Na passagem abaixo, vemos a autoridade com que o eu analisa e interpreta a linguagem do outro, distanciando-se dele:

> " ´Eu tenho filhos, não tenho?` pergunta ele à Edite.
> (Eu. Uma vez mais o sujeito solitário, repare-se.)
> ´Como é que eles se chamam?`
> ´Temos duas filhas. A Ana e a Rita`, responde ela.
> ´Rua?`
> ´Não. Rita`, diz a Edite.
> E ele: ´Pois, Rua.` (Pensava ter dito Rita, é evidente.)"
> (p.42)

Na passagem seguinte, já se verificam o reconhecimento e a surpresa de um certo tipo de aproximação entre ambos:

"Demoro-me um pouco sobre as fotocópias da caligrafia desse homem nos testes da fala e da escrita (...). Dessa caligrafia enlouquecida (...) o J se mantém reconhecível. O J de José. A letra menos espontânea da minha identificação." (p.39)

É nesse momento que o outro mais desafia o eu, e é a partir desse confronto que se percebe a ambiguidade do caráter testemunhal, com que o livro se apresenta ao leitor. Contudo, é também nessa relação de rejeição e atração pelo e com o doente que as sensações de algo estranhamente familiar ("uncanny")se manifestam.

4. No movimento entre o afastamento e a flexibilização da distância entre o eu razoável e o outro doente, temos a construção de um terceiro elemento que se dá na linguagem do relato: o mesmo e o outro se opõem mas também se somam; o eu e o ele são o mesmo e o outro ao mesmo tempo, dentro e fora do relato. O próprio relato está dentro e fora das fronteiras de gênero: nem é depoimento ingênuo, nem é só peça literária, encomiástica da razão e da vigilância crítica do intelectual redimido da loucura e do caos.

Escrito para preencher o lugar da falta – decorrente da perda da memória e da sanidade – o testemunho de Cardoso Pires é, mais que um depoimento e mais que uma peça literária, um texto que contém frestas de ambiguidades e mesmo de silêncios, decorrentes da perplexidade provocada pela novidade que a doença traz.

Finalmente, pode-se ler a organização do livro também como um sintoma da tentativa de preencher vazios e descontinuidades. O prefácio foi solicitado pelo autor a um médico que, contudo, abdica da análise do caso clínico e, na forma privada e pessoal de "carta a um amigo novo", dialoga, não com o paciente, mas com o homem que, com emoção, comemora a recuperação de seus bens pessoais, referências afetivas e memórias familiares.

O posfácio é do próprio autor e, embora se inicie com mais uma tentativa de interpretar o caso e o relato dele, termina com um pessoalíssimo agradecimento aos médicos que o atenderam no Hospital Santa Maria, de Lisboa, fato banal no cotidiano das vidas comuns, como atestam mensagens desse tipo frequentemente publicadas nos jornais.

Assim, acreditamos que este livro vem se somar aos outros não apenas para figurar numa possível Obra Completa do autor, nem apenas para constar como uma diferença do resto, por ser um texto narrativo incomumente testemunhal no conjunto da obra de Cardoso Pires.

Preferimos pensar que *De Profundis, valsa lenta* sugere novas possibilidades de leitura da obra literária de Cardoso Pires, e, ao mesmo tempo, provoca uma reflexão sobre os desafios que se impõem ao crítico literário, nesses tempos de quedas de certezas e de redefinição de cânones e hegemonias, ou, para citar de novo Martin Jay, nesses "uncanny nineties" em que estamos vivendo.

Bibliografia

ARFUCH, Leonor. Espacio biográfico y experiencia estética. In

ANTELO, R. e outros. *Declínio da arte/ascensão da cultura*. Florianópolis, Livraria e Editora Obra Jurídica, 1998.

BEVERLEY, John. The margin at the center. In GUGELBERGER, G.M. *The real thing. Testemunhal discourse and Latin America*. Duke University Press, 1996.

BHABHA, Homi. DissemiNação: O tempo a narrativa e as margens da nação moderna. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila e outros. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1998.

FREUD, Sigmund. Lo siniestro. *Obras completas de Sigmund Freud*. Tomo III. 4 ed. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1981.

JAY, Martin. The uncanny ninities. *Cultural Semantics. Keywords of our time*. The University of Massachusetts Press, 1998.

PIRES, José Cardoso. *De Profundis, valsa lenta*. Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil, 1998.

David Mourão-Ferreira ou " A Secreta Viagem"

Helena Malheiro

O primeiro ponto deste congresso intitula-se : "O mar, a viagem, o encontro". De imediato assim nos surge a lembrança de David Mourão-Ferreira, grande poeta, prosador e ensaísta da literatura portuguesa , que recordamos com saudade e cuja obra se inscreve neste tema com uma acuidade surpreendente. Pareceu-nos pois interessante empreender um breve estudo da poesia e de alguns contos deste autor, que começou a sua obra com uma misteriosa e "secreta viagem". E o primeiro poema deste primeiro livro de David, publicado em 1950, intitula-se justamente "Inscrição sobre as ondas" :

> Mal fora iniciada a secreta viagem,
> Um deus me segredou que eu não iria só.
>
> Por isso a cada vulto os sentidos reagem
> Supondo ser a luz que o deus me segredou.

Esta viagem faz-se portanto através do mar e é por ele que iniciaremos a primeira parte deste estudo, o mar e o que decidimos apelidar de "Constelação Mágica", ou seja, um conjunto de temas essenciais que a partir deste se engendram, num ciclo contínuo, repetindo-se até ao infinito. Embarcaremos depois na "secreta viagem", uma viagem múltipla porque se desenrola simultâneamente em três corredores paralelos: no Tempo, no Espaço e em Eros. Chegaremos então à última parte do nosso estudo, a parte do labirinto da identidade, onde o encontro se torna sempre, inevitavelmente, desencontro.

I – O Mar e a Constelação Mágica

Mar -Mãe (Amante) - Metamorfose - Morte – Mar: eis os temas que se engendram, se completam ou se opõem nesta marítima constelação, formando um anel a que cada frase está ligada, sem o qual cada palavra perderia todo o seu significado.

Porque lhe chamamos "constelação"? Talvez porque tudo se passe sempre de noite, aquela noite dos "amantes", momento privilegiado onde só ela brilha no escuro.Com efeito, a maior parte da obra de David Mourão-Ferreira encontra-se inteiramente mergulhada na própria noite que a engendra. A noite é o momento privilegiado da criação:

> Uma noite por ano Uma noite pelo menos
> assaltemos o céu e a Lua aprisionemos
> Uma noite Uma noite Uma noite pelo menos[1]

A noite e a cor negra impregnam também todos os contos de *Os Amantes.* A sua desmedida omnipresença constitui mesmo um estranho refrão à volta do qual se constróem, pouco a pouco, as narrativas . A noite é o momento-chave escolhido para a revelação do amor e de certos mistérios, da verdade que se esconde atrás das coisas, desmascarando a falsa realidade diurna onde estamos imersos, a fim de pôr a descoberto a intimidade e a unidade dos instantes privilegiados :

> O teu mistério decifrei-o
> numa pupila cega:
> fechado e aberto como um seio
> que pela noite se me entrega[2]

A verdade que se revela de noite já não é reconhecível de dia, como no admirável conto "Amanhã recomeçamos" , onde dois náufragos da vida não cessam de inventar histórias mirabolantes para poderem continuar a existir . "O que é preciso é irmos todas as noites cada vez mais longe", repete Lépido no final do conto, reiterando incansavelmente o mistério da noite.

Mas esta constelação temática é sobretudo uma constelação "mágica" em que o mar é omnipresente. O mar engendra a memória e a morte, o movimento das ondas corresponde à oscilação dos seres, à metamorfose sempre presente no mundo de David Mourão-Ferreira. O mar directamente oposto ao sol, porque o primeiro é dispersão e o segundo concentração:

> E quem te esparge , em vozes diluída,
> corpo de nuvem neste mar que eu sou ?[3]

A esta oscilação mar-sol, corresponde uma outra, a indecisão mãe-amante, que exprime a indecisão da

personagem em relação à mulher amada. É uma hesitação sobre a sua identidade, porque a todo o momento se arrisca a descobrir a amante ou a reconhecer a mãe. Esta estrutural indecisão é bem visível no final de "O Viúvo", quando Adriano deixa de ser apenas um homem que perdeu a mulher, para se converter sobretudo num órfão aos olhos de Rita, também ela híbrida personagem, a meio caminho entre a mãe e a amante. Aa duas linhas metafóricas mãe-amante/mar-sol atingem, no entanto, o seu ponto culminante em "Os Amantes", onde durante uma página inteira o autor não cessa de as fundir num mesmo movimento metonímico de metamorfose amante-mar-fogo, reforçando com a última frase a ambiguidade já presente em todos os outros contos do livro: «E finalmente deito-me a teu lado. Não sei bem se a teu lado ou se dentro de ti.».

O mar é portanto a essência fundamental dos seres, da natureza e dos sentimentos. O mar é cúmplice da noite, como em "Amanhã Recomeçamos", surpreendente conto em que as personagens naufragam num oceano de diálogos e de palavras esparsas. É contra o absurdo do eterno recomeço simbolizado pelo incessante movimento das ondas que se revolta a mulher:

> Não me conformo com a ideia de vivermos aqui, cada noite ancorados num porto diferente...Quero uma casa. Preciso de ver pessoas. Quero voltar a sentir terra debaixo dos pés. Quero deixar de ouvir o mar.[4]

O universo torna-se assim num vasto oceano onde os homens são obrigados a viver, "ancorados" dia após dia num porto diferente. Deparamo-nos mais uma vez com o movimento do mar que a todos os seres se comunica para se tornar parte integrante da sua alma e do seu corpo naquela passagem do conto "Os Amantes" que ainda há pouco citámos:

> Começa o mar a castigar-te os flancos e a resumir, em poucos minutos, uma sonâmbula evolução de muitos milénios, convertendo em pedra o que era peixe, desfazendo em areia o que foi pedra, incorporando cada vez mais pó no volume das suas águas.[5]

Através destas linhas podemos ver de que forma o corpo da mulher é assimilado e completamente transformado em mar e em movimento eterno. Assim, a mulher é também um vasto oceano onde o homem mergulha, fascinado pela descoberta da sua própria identidade ou preocupado em fugir-lhe num impulso arrebatado:

> E mergulho e remergulho
> no mar que toda te cerca
> Mas não à tua procura
> Somente a ver se me perco.[6]

Há portanto uma autêntica metamorfose dos seres e das coisas ao nível da própria escrita, que os transforma em mar ou os «amariza». O mundo torna-se assim num vasto oceano onde o autor se desloca. O mar é a essência de tudo. As coisas tornam-se mar. Os seres são mar. O mar torna-se coisa, ser, sentimento, paixão. Um dos exemplos mais surpreendentes desta omnipresença do mar é o poema "Re(li)gata" :

> (...)Quando o cheiro do mar se desdobra em veludo
> Quando rompe na boca o mistério das algas(...)[7]

E não são só os seres e as coisas que se transformam em mar, mas também o movimento e o fluir do tempo evocado pela memória. Esta interacção da *durée* e do instante, da memória e do oceano, está bem presente no admirável poema "E por vezes", onde podemos encontrar *en abîme* toda a síntese temática da obra:

> E por vezes as noites duram meses
> E por vezes os meses oceanos
> E por vezes ps braços que apertamos
> nunca mais são os mesmos E por vezes
>
> encontramos de nós em poucos meses
> o que a noite nos fez em muitos anos
> E por vezes fingimos que lembramos
> E por vezes lembramos que por vezes
>
> ao tomarmos o gosto aos oceanos
> só o sarro das noites não dos meses
> lá no fundo dos copos encontramos
>
> E por vezes sorrimos ou choramos
> E por vezes por vezes ah por vezes

num segundo se envolam tantos anos.[8]

É este seu carácter desmedido, este movimento da memória que engloba tudo numa esmagadora totalidade, esta dispersão feita de concentração, que mostra bem como a memória emerge do mar e da eterna cadência das ondas. "Mar da memória", dirá o poeta em "Ladaínha Horizontal", ao recordar as "jangadas desmanteladas" das camas da sua vida. O "mar da memória" significa muitas vezes uma viagem involuntária ao passado. A oscilação do passado e do presente e dos vários tempos possíveis ou inventados, corresponde inevitavelmente à oscilação do mar, que traz tantas vezes, na sua líquida lamúria, o murmúrio de vozes que conhecemos...

Para David Mourão-Ferreira, é porque o homem se afoga verdadeiramente no passado que o autor o descreve como um náufrago, não como um náufrago do mar, mas como um náufrago do tempo e da memória. Memória que conduz muitas vezes à metamorfose e à morte: «Chego a pensar que ficarei soterrado sob o estranhíssimo aluvião de tantas imagens da minha vida.»[9], dirá ainda o narrador de "Os Amantes" . E esta morte só será superada através da mulher, porque é dela, com ela, que nasce a vida.: «Instala-se o firmamento nas tuas entranhas.»[10]. A oposição firmamento/entranhas contém os dois contrários, o finito e o infinito, e coloca o universo inteiro dentro do corpo da mulher, mulher feita de matéria líquida, mar dentro de si a gerar a vida.

Acabámos de ver que esta constelação é cíclica, que os dois extremos se confundem, sendo o mar a origem e o termo desta constelação metafórica. Teremos assim: MAR-MÃE(AMANTE)-MEMÓRIA-METAMORFOSE-MORTE-MAR. O mar, a memória, o amor e a morte fusionam-se numa incessante metamorfose da escrita, sucedendo-se nesta nocturna constelação, que longe de se situar no imenso firmamento, se situa inteiramente no mar, lugar privilegiado de eterno recomeço, admirável "final aberto" para a obra e para a vida.

II - A Viagem

Iniciaremos agora a "secreta viagem", uma viagem múltipla porque se situa simultâneamente em três corredores paralelos, no Tempo, no Espaço e em Eros.

1/ A Viagem no Tempo

A obra de David Mourão-Ferreira é uma grande viagem no tempo. As suas personagens estão obcecadas, irremediavelmente envolvidas no turbilhão do tempo que arrasta os homens e os devora a uma velocidade vertiginosa. A vida é algo de efémero que o homem não consegue agarrar:

Agarro agora a vida pelos ombros
Ó tempo em que a prendi pela cintura.[11]

A velocidade do tempo e o seu carácter devorador fazem com que o poeta o assimile muitas vezes ao mar e ao incessante movimento das águas. No poema "Memória", a duração efémera da vida é simbolizada por uma frase fugitiva gravada na areia:

Tudo que sou, no imaginado
silêncio hostil que me rodeia,
é o epitáfio de um pecado
que foi gravado sobre a areia.[12]

As personagens de "Amanhã Recomeçamos", também se encontram "embarcadas", arrastadas numa corrida infernal em que é impossível voltar atrás. Assim tentam enganar o Tempo, através de uma diabólica viagem ao mundo das palavras e da mentira onde acabarão por se afogar. E em "Litania da Sombra", o poeta exclama: Estamos«talvez perdidos» nesta «feira do Tempo!» Perdidos ou mortos, jamais o saberemos. O poeta, porém, parece querer continuar neste percurso iniciático. No labirinto do Tempo vários tempos coexistem, os múltiplos tempos da vida, os do sonho e os da morte:

E dentro daquelas casas
quando foi que nós morremos?[13]

«Francamente não me lembro se nos suicidámos naquela noite»[14], poderia responder Jorge Luís Borges, genial criador de labirintos, temporais e outros. Aos olhos da morte, as imagens da vida não são mais que projecções paralelas de um mesmo labirinto.Este tempo efémero e contudo inesgotável, contém todo o amor, toda a fome e todas as guerras. Impregnado de passado, ele extrai, a cada segundo, o futuro do presente. Esta dimensão transcendente do tempo, que converte instantâneamente segundos em milénios, exprime-se de forma veemente em "Ruínas Romanas", poema que se termina pelo grito do homem sedento de duração e de vida num mundo devorado pela fuga do tempo: «Oh milenária fome Oh tácito futuro». Que

fazer então para não sucumbir ao império do tempo? Vai ser através do texto, que se transformará numa verdadeira máquina de viajar, um tempo reinventado que permitirá escapar ao monstruoso devorador do efémero. Para isso foi preciso decifrar «o alfabeto do tempo», deixar «a morte na gaveta» e «o tempo no degrau»:

> "Deixa ficar a flor,
> A morte na gaveta,
> O tempo no degrau"[15]

Só então o poeta é livre para reinventar o tempo, criar um tempo novo, talvez um tempo de solidariedade, como aquele que se exprime no *Cancioneiro de Natal*: um tempo «em que o Nada retome a cor do Infinito».

2/ A Viagem no Espaço

A viagem no tempo acompanha-se sempre de uma viagem no espaço caracterizada por uma geografia infinita e permanentemente renovada. Em "A Boca", o desdobrar dos mapas geográficos expõe, num mesmo percurso, palavras francesas, italianas, espanholas e outras. Mas em vez de concretizar e de fornecer assim uma verdadeira descrição da realidade, este processo estilístico, sobrecarregado de precisões, conduz-nos a um espaço irreal, um percurso imaginário num mundo fantástico. Por outro lado, o poeta não se cansa de inserir no quotidiano múltiplas referências à cultura clássica. Os "Lúcidos Lugares" em *Órfico Ofício,* são exemplos paradigmáticos da importância da cultura clássica ocidental na obra deste poeta simultâneamente tão inovador. Os vários "romances" que se sucedem mostram bem como o clássico coexiste com o moderno como uma constante na obra de David Mourão-Ferreira. Por outro lado, contos como "A Boca" ou "Ao Lado de Clara", com os seus inúmeros ritos e alusões mitológicas, estabelecem simetria com poemas como "Romance de Pompeia", "Romance de Cnossos", "Romance de Rodes", onde a tradição clássica e o mito se misturam friamente com um quotidiano não de todo abandonado. Mas esta geografia infinita mostra-nos sobretudo lugares mágicos em permanente mutação, que conduzem a um espaço angustiante pelo seu carácter circular e repetitivo, um mundo em permanente metamorfose, um labirinto mergulhado na noite. A viagem no espaço segue um itinerário onde aquele que o percorre se debate com a morte. Este mundo composto por labirintos incessantes conduz a um universo despovoado onde o homem se encontra sozinho num horizonte apocalíptico. Mas, apesar deste espaço reflectir a angústia do homem diante da morte, não deixa de ser um espaço de criação textual e de superação do real pela força da imaginação, porque se situa sempre na fronteira com um outro espaço, pertencendo este a uma outra "história" que apenas pressentimos e que nunca, totalmente, se nos revela . A esta fronteira se chama fantástico. E uma das "histórias" que permitem conquistar o espaço apocalíptico é "Eros".

3/A Viagem através de Eros

Eros será o último itinerário desta "secreta viagem", ou do "segredo" desta viagem, um Eros múltiplo, porque a mulher é múltipla. Para David Mourão-Ferreira o traço dominante é a ambiguidade da mulher e do amor, este amor que aflora o mito e que pode conduzir à universalidade. A ambiguidade da mulher manifesta-se através de um movimento duplo e paradoxal: a sua cumplicidade e o seu carácter inacessível. Com efeito, o autor atribui uma importância primordial à mulher, que toma sempre parte activa na vida e na morte. O amor é sempre um compromisso lúcido entre dois seres, uma «cúmplice partilha», «a sórdida mistura das memórias», como diz no "Soneto do Cativo". A mulher desempenha sempre um papel activo no amor. Ela é a "cúmplice" do homem, como a mulher de "Amanhã Recomeçamos", que partilha lucidamente com o amante aquela diabólica viagem através da imaginação e das palavras, onde verdade e mentira se confundem numa mesma corrida infernal. No entanto, a mulher permanecerá inacessível , fugidia, esculpida num mundo fechado de onde o homem é excluído, como em "Trepadeira Submersa" ou "Ao lado de Clara", por exemplo, onde através de um confuso jogo de transferências do palco para a realidade e da realidade para o palco, se persiste em encenar o apagamento da personagem masculina diante daquele ser misterioso e etéreo que é Clara:

> E ficarás de longe a observá-las: Gorella, no papel de Ippolita, debruçar-se-á sobre o pescoço de Clara, depois de cuidadosamente lhe amarrar os pulsos atrás das costas.[16]

E em "Agora que nos encontrámos", a mulher narradora, saída das trevas, é a Morte que vem buscar a sua presa a um quarto de hospital e que assume sucessivamente as feições de todas as mulheres que o moribundo cobiçou, para descobrir no fim, no meio de estrondosas gargalhadas de troça, «a caricatura da ilusão do próprio desejo», opondo agora o nada da morte à sede de absoluto contida no amor. Eros e Thanatos, dois princípios indissociáveis que se exprimem de forma inequívoca em toda a obra do poeta. *A arte de amar* é também a arte de morrer para tornar a nascer através do ser amado. *Os Amantes* significa a morte do tempo em relação à eternidade do amor.

A mulher está directamente em contacto com a natureza universal e esta funde-se com ela numa unidade maravilhosa. Será através dela que o homem vislumbrará um pouco da sua "unidade perdida".O amor é portanto uma sede de absoluto reforçada pela procura da identidade:

De bruços me debruço nos teus olhos
De bruços me debruço E não me encontro.[17]

Mas a crise será ultrapassada pela infinitude de cada momento, de cada gesto, de cada olhar. A mulher será o ser dos segundos intensos e apaixonantes, uma deusa inspiradora saída da natureza universal, um templo, o "Eixo do mundo":

Esta mulher
no centro
do corpo traz uma ilha

Esta mulher
Um templo
No centro da sua ilha

Esta mulher
O centro
Já do templo não da ilha

Esta mulher
Oh templo
De tudo na minha vida.[18]

O amor, porém não se limita a este "ritual", mas ultrapassa o "jogo amoroso" e o indivíduo para se tornar num «concerto universal» que transpõe a História e o Tempo, a nossa última arma para vencer a guerra, a fome, a opressão, a desumanidade. Em *Cancioneiro de Natal*, o poeta crítica severamente a sociedade de consumo onde vivemos, opondo-lhe uma revolta contra a violência, o egoísmo e a desumanidade do nosso tempo: «Vai nascer esta noite à meia-noite em ponto para nos vir pedir contas do nosso tempo.»[19]

A viagem através de Eros é uma viagem através da poesia e o amor torna-se mito, sinfonia universal que reúne todos os homens à sua passagem. Amar é descobrir-se a si mesmo e descobrir os outros, descobrir também o "segredo" mágico das coisas. É através do amor que o homem se torna homem, que o poeta se torna poeta, que o mundo se torna vida, que o texto se transforma, com o auxílio da imaginação, numa «secreta viagem» ao interior das palavras, dos gestos, dos olhares e dos sentimentos.

III – O Labirinto da Identidade ou o Encontro-Desencontro : Um estudo comparativo

Eis-nos chegados à última parte da nossa pesquisa, a parte onde se encontra e se perde o outro, a parte do desencontro até de si próprio, num labirinto da identidade onde o "sentido" e os "sentidos" se perdem. Com efeito, ao labirinto temático inerente aos vários "sentires" e "sentidos", corresponde um labirinto textual que é procura do sentido das palavras. O poeta e as suas personagens andam à deriva num mar de frases desconexas e afogam-se por vezes no oceano da sua própria imaginação . Como em "Amanhã Recomeçamos", erram desorientados, à procura da saída do dédalo, mas jamais se encontrarão a si próprios, pobres duplos inventados que nascem e morrem todos os dias, espelhos onde a vida se transforma quase sempre em miragem. O importante é nunca parar, seguir incessantemente o caminho sinuoso do labirinto, porque sem a vontade e a imaginação eles acabariam por morrer em vez de se reinventarem naquele mar de palavras. O problema da aparência e da identidade, associado à criação e ao sonho, constitui a trama do paradigmático conto "Ruínas Circulares" de Jorge Luís Borges, incomparável inventor dos mais famosos labirintos contemporâneos. Aqui a personagem acaba por se descobrir a si própria como sendo apenas a projecção do sonho de outrem, que por sua vez se descobre como sonho, e assim até ao infinito:

Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele próprio também era uma aparência, que outro estava a sonhá-lo.[20]

E no célebre poema "Os Espelhos", prossegue ainda dizendo:

E Deus criou as noites, que se armam
De sonhos e as formas do espelho
Para que o homem saiba que é reflexo
E vaidade. Por isso nos alarmam.[21]

Também para David, a identidade é a aparência fugitiva de um instante mal entrevisto, como a imagem de nós próprios dada pelos espelhos, como um retrato efémero desenhado a giz, gravado na areia, ou ainda o reflexo do amante nos olhos da amada. O problema da multiplicidade do ser engendra o tema do duplo, da

cópia, porque tudo é cópia de tudo neste universo construído por Dédalo, onde as paredes são os espelhos de uma falsa realidade multiplicando-se até ao infinito. Todos os contos de *Os Amantes* são um confuso mundo de aparências onde ninguém se encontra. A identidade é uma vã procura, permanentemente adiada. Em "Ao Lado de Clara" por exemplo, o labirinto textual é verdadeiramente " encenado" pelo carácter ritual dos actos, por uma escrita de contínuo devir que incessantemente adia o sentido. O jogo teatral tem o carácter de um rito, de um espectáculo, de uma cerimónia continuamente repetida, tal como em "A Trama" de Borges que repete, «dezanove séculos depois», o drama da morte de Júlio César. Por outro lado, em poemas como o já citado "E por vezes" , é o sentido sempre adiado que volta a conferir o sentido, para finalmente o perder e o encontrar de novo, instalando um clima fantástico de alucinação e de multiplicidade. Realidade ou aparência? Ilusão ou Verdade? Eu, múltiplo Eu ou Tu? «É preciso inventar? Ou contar a verdade? Só o que invento me comove; Só a verdade te emociona.»[22]. Ficção ou sonho? Grão de absurdo dentro da inefável corência da realidade? «A incerteza é a minha certeza. Habituei-me a crer que nada que existe seja estável. Que pinto eu? Não sei. A minha pintura é um labirinto terrível.», dizia a pintora Vieira da Silva. Para David Mourão-Ferreira, Borges e até outros autores sul-americanos como Cortázar ou Bioy Casares, o labirinto é uma procura da identidade e do sentido que passa pelos intrincados corredores das palavras. Simultâneamente Teseu e Minotauro, pesquisador e prisioneiro, errando dentro do labirinto de Cnossos, o homem toma consciência do sentido que lhe escapa, da sombra que ele próprio projecta e das múltiplas faces que traz dentro de si:

> Mas se o palácio percorro
> eis que sofro de outro modo
> Ver que o palácio é dos outros
> mas que o labirinto é nosso
> Que alimentamos o monstro
> com o sangue de nós próprios.[23]

O homem torna-se o verdadeiro objecto fantástico e o fantástico não será mais excepção mas sim a regra do universo. «O labirinto é nosso», já que contém a flutuação incessante dos lugares, do tempo, da identidade, das palavras e dos sentidos. E é nesta mesma flutuação que, em suma, se instala o fantástico. Onde nos situamos afinal dentro desta imensa "Biblioteca" com um número infinito de galerias hexagonais? [24] Conseguirem nós encontrar o Livro e seguir o fio de Ariana, ou julgaremos nós incessantemente estar a vê-lo, estenderemos nós incessantemente a mão para a sua imagem virtual, fornecida por espelhos que nós próprios instalámos?

Conclusão

Eis-nos chegados ao fim do nosso percurso. Como se termina "a secreta viagem"? Parece-nos que depois do mar, do tempo, do espaço e do amor, depois de percorridos os labirintos e do encontro se revestir de tanto desencontro, chegou a altura de afirmar a hora «em que o Nada retome a côr do Infinito»:

> Que fique só da minha vida
> um monumento de palavras.[25]

Eis o "Testamento", eis o desmedido monumento de palavras, infinito, como as possibilidades criadoras da escrita.

Bibliografia

- David Mourão-Ferreira, *Os Amantes e Outros Contos*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1981, 3ª edição.

- David Mourão-Ferreira, *Obra Poética*, Lisboa, Editorial Presença, 1988, 1ª edição.

- Jorge Luis Borges, *L'Auteur et autres textes,* Paris, Éditions Gallimard, 1965.

- Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Lisboa, Editorial Teorema, 1998, 1ª edição, vols I-II.

- Helena Malheiro, *Os Amantes ou A Arte da Novela em David Mourão-Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1984.

- Revista "Colóquio Letras" nº145/146, Julho-Dezembro 1997, "Homenagem a David Mourão Ferreira".

Notas

Este trabalho foi apoiado pelo Instituto Camões e pela JNICT através do Programa Lusitânia.

1. David Mourão-Ferreira, *Obra Poética*, Lisboa, Editorial Presença, 1988, 1º edição, p.259.

2. Ibid., p.40.

3. Ibid

4. David Mourãu-Ferreira, *Os Amantes e Outros Contos*, Lisboa, Publicações D.Quixote, 1981, 3ª edição, p.128.

5. Ibid.,p.143.

6. Obra Poética, Op.cit.,p.309.

7. Ibid., p.215.

8. Ibid., p.269.

9. *Os Amantes*, Op.Cit., p.154.

10. Ibid., p.143.

11. *Obra Poética*, Op. Cit., p.252.

12. Ibid., p.54.

13. Ibid., p.119.

14. Jorge luis Borges, *L'Auteur et autres textes,* Paris, Editions Gallimard, 1965, p.25.

15. *Obra Poética*, Op Cit. p.126.

16. *Os Amantes*, Op Cit. p131.

17. *Obra Poética*, Op.Cit. p. 254.

18. Ibid., p.317.

19. Ibid., p.226.

20. Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Lisboa, Editorial Teorema, 1998, 1ª edição, 1998, 1º volume, p.472.

21. Ibid, 2º volume.

22. *Os Amantes*, Op. Cit..

23. *Obra Poética*, Op. Cit., p.306.

24. Referência ao conto "Biblioteca de Babel" de Jorge Luis Borges, incluído na colectânea *Ficções*.

25. *Obra Poética*, Op. Cit., p 319.

(Des)Encontros na *Disneylândia* Cultural *

Maria Manuel Baptista **
Departamento de Línguas e Culturas
Universidade de Aveiro – Portugal

«(...)Eduardo Lourenço tem um pensamento.
Um pensamento é coisa rara».
José Gil, 1996

Tornado recentemente quase uma 'star intelectual' em Portugal (alguns dirão, 'o ideólogo oficial do regime pós-25 de Abril'), Eduardo Lourenço conhece hoje uma popularidade que quebra, finalmente, o silêncio a que a cultura portuguesa em particular, e o espaço lusófono em geral, o votaram durante longo tempo. Eduardo Lourenço tornou-se hoje uma 'moda', embora continue pouco lido, pouco estudado e em quase monólogo nesta nossa actual '*disneylândia*' cultural.

Obra plural e fragmentada, feita de ensaios mais longos ou curtos escritos de ocasião, Eduardo Lourenço é um polemista emocionado, de escrita difícil e erudita, que dificilmente se deixa re-dizer sem a sensação de plágio.

O tema que vamos abordar faz parte de um trabalho mais vasto que nos encontramos a desenvolver sobre a sua obra, designadamente no que respeita aos seus textos de análise à cultura portuguesa, tarefa que ele vem realizando há quase cinco décadas.

Talvez que o seu ensaio mais conhecido seja «Psicanálise Mítica do Destino Português», inserido nessa obra de referência que se tornou em Portugal o *Labirinto da Saudade*[1]. A partir de então tornar-se-á o nosso *Sócrates Português* ao tratar, poderíamos mesmo dizer ao 'fustigar-nos' com um dos problemas mais candentes da Cultura Portuguesa: a questão da nossa identidade enquanto povo e nação. A apropriação que, nesse contexto, realizou da linguagem psicanalítica valer-lhe-á a crítica acérrima dos ideólogos e cientistas sociais encartados, mas também o lugar ímpar, de renovação e interpelação funda, que hoje, reconhecidamente, ocupa entre nós.

Nesse seu ensaio, Eduardo Lourenço abordava, entre outras, a questão das auto-representações nas relações que temos mantido com o Outro (o outro infiel, espanhol, europeu, oriental, africano ou índio) numa revisitação, de sentido contrário ao que é habitual, dos principais momentos míticos da nossa história colectiva, revelando-nos assim o Outro que nós próprios somos, agora desvendados à luz do doloroso (e ainda escandaloso) paradigma psicanalítico.

A história e a análise crítica da recepção deste ensaio entre nós, ainda está por fazer. De qualquer forma, à distância de mais de 20 anos, podemos dizer que ele se tornou uma referência incontornável quando se pretende abordar a questão, complexa, intricada e apaixonante, da imagologia identitária portuguesa.

Curiosamente, Eduardo Lourenço não mais escreveu um outro texto onde o paradigma teórico e conceptual da psicanálise estivesse tão exclusiva e ostensivamente presente. Os seus últimos ensaios[2], embora prossigam no registo da busca identitária portuguesa (nas suas múltiplas vertentes e complexas formas de auto e hetero-revelação), abandonam o instrumento conceptual freudiano para se colocarem numa perspectiva histórica que poderíamos, à falta de melhor, designar de pendor axiológico e ético, caminho que nunca deixou de ser o seu, apesar da luz ofuscante e perturbadora que um dia fez dele um '*psicanalista da cultura portuguesa*'.

E é assim que, nos seus mais recentes textos procura aprofundar, a propósito de múltiplas temáticas de importância candente na cultura contemporânea (quer ela seja a portuguesa, europeia ou mundial), uma visão do que é e do que deveria ser a cultura na era pós-moderna, ou, como ele diz preferir chamar-lhe, na era pós-cristã[3]. Na realidade, não é por caso que Eduardo Lourenço prefere esta designação à primeira: a diferença entre ambas reside no facto de esta não se demitir de uma posição axiológica, enquanto a primeira parece resguardar-se numa operação mental de pura descrição cronológica.

Mas esta nossa cultura pós-cristã não é mais, digamo-lo sem rodeios como o próprio Eduardo Lourenço o faz, do que a cultura mundializada dos Estados Unidos, onde hoje todos nós estamos já instalados. Contra ela, em oposição fraca e dilacerada, uma cultura europeia que aponta para uma outra coisa, reputada por Eduardo Lourenço de mais valiosa. Enraizada numa outra tradição, a cultura europeia vive, no presente, (ou nós vivemos nela) um momento trágico e decisivo de procura de identidade.

Assim, Portugal e a cultura portuguesa, cuja fragilidade identitária parece ser-lhe congénita, pode viver e pensar, neste final de século, esta questão sem complexos, instalado na mais recente modernidade europeia: Portugal é (e foi-o sempre sem saber) o mais Europeu dos países da Europa, mesmo quando hoje (como todo o mundo), profundamente americanizado.

Entre uma cultura europeia que se procura a si própria e uma cultura americano-mundial que *é* de forma simples, tranquila e natural, as diferenças são profundas. Vejamos, com EL, algumas das mais significativas, sobretudo as que se centram em torno da questão da relação que cada uma destas duas culturas mantém com o Outro, ou, o que é o mesmo, o espelho onde se procuram reconhecer na sua diferença identitária.

1-A mediação televisiva do Outro

Na nossa cultura contemporânea a televisão tornou-se a nova caverna platónica, com a diferença, segundo Eduardo Lourenço, de que as sombras são agora bem reais. São mesmo a única realidade verdadeiramente existente. Completa e ininterruptamente imersos numa torrente informativa, não é o diálogo o que esta nova forma de comunicação instaura. Para isso seria necessária, no mínimo, a propriedade da reversibilidade. Ora, como refere o autor, a televisão não trabalha senão para si mesma, para se vender a si própria.

Aí, onde o sujeito se dissolveu, onde tudo se paga, onde só a 'rentabilidade mediática' importa, a televisão adquiriu uma condição que Eduardo Lourenço designa de 'angélica', pois simula «(...) uma transparência tal que nem por sombras lembre ao pseudodestinatário que a caixa mágica não funciona senão para o interior de si mesma. Ela deve ocultar, até pela ostentação com que assume a prática fundadora da nossa sociedade, a de um hipermercado disfarçado de Disneylândia, a única realidade que lhe permite existir: a de ser um *instrumento*, não só inserido, como é óbvio, na lógica do capitalismo, que é a nossa, mas a de ser a sua expressão sublimada»[4].

Mais do que pensar as modalidades pelas quais seria possível instaurar um diálogo verdadeiramente humano a partir de uma tal 'caixa', tarefa que ultrapassa a essência do próprio fenómeno televisivo, Eduardo Lourenço advoga a necessidade de reclamar o direito ao silêncio, instaurando uma pedagogia do consumidor de imagens. É claro que uma tal pedagogia terá de passar por uma outra ideia de cultura, que recusa o poder hegemónico e, em última análise, económico, político e ideológico, do 'senhor das imagens' que é os Estados Unidos, para propor uma outra «(...) maneira de olhar, de aprender, de descriptar essa *imago-esfera* que tomou o lugar de uma autêntica revelação divina»[5].

Face ao fenómeno televisivo, tal como hoje o conhecemos, Eduardo Lourenço propõe-nos um exercício de liberdade e de discernimento, que permita «(...) preservar a parte de silêncio necessária à respiração da existência humana e contra a qual o rolo compressor das imagens planetárias seria impotente, ou é, no fundo, impotente»[6].

2-Da tolerância ao *intolerável*

Colocando a questão da intolerância numa perspectiva crítica e radical, Eduardo Lourenço recorda-nos que, vulgarmente, 'ser tolerante' significa pouco mais do que condescendência e até indiferença pelo Outro: é o 'tolerantismo moderno'. Questão por excelência da cultura ocidental, a intolerância, e a necessária violência que normalmente consigo arrasta, nasceu no terreno do religioso e transformou-se hoje numa questão política e até ideológica.

Verdadeiramente, o que está em jogo nos nossos dias (e desde sempre) não é a intolerância ou a tolerância face ao Outro, mas o *intolerável*, quer dizer, o lugar por excelência do mal. É claro que hoje não dispomos de instâncias eticamente fundadoras, ou não acreditamos nelas, para sabermos onde estão o mal e o bem. De resto, toda a intolerância se justifica, e se justificou sempre, por uma 'violência do bem'[7].

Assim, mais do que nomear uma 'tolerância' teoricamente indiscutível e na prática muito longe de ser o que devia, o importante seria determinar o domínio do *intolerável,* aquilo que, do ponto de vista ético, ou muito simplesmente humano, toca o próprio estatuto do humano[8]. Em suma, o que é realmente *intolerável* é a negação do Outro, como Sujeito, como um outro EU, ausência de consciência do mal que, nos nossos dias, se vê ofuscada precisamente em nome da 'tolerância'.

E como poderia ser de outra forma se o sujeito da contemporaneidade se pulverizou, se o eu do outro se torna impossível de constituir a partir da fragmentação do eu próprio, esse eu múltiplo e estilhaçado que Pessoa tão claramente colocou sob os nossos olhos (e a que Eduardo Lourenço é tão particularmente sensível)?

3 - A solidariedade para com o Outro

Numa cultura pós-cristã profundamente hedonista, Eduardo Lourenço designa o que considera ser da ordem do escândalo ético: a constatação de que a pobreza mais extrema existe numa sociedade que, pelo menos

teoricamente, teria todos os meios para a abolir.

A nomeação da miséria dá origem a um emocionado ensaio de Eduardo Lourenço, datado de Dezembro de 1994. Nele, o autor convida-nos a procurar as causas da persistência deste velho fenómeno com novos contornos, até porque ele nos é «(...) servido de manhã à noite como acompanhamento de fundo, talvez até de condimento, de uma civilização e de uma cultura do espectáculo universal que dela se alimenta como os deuses antigos dos sacrifícios humanos»[9].

Na verdade, o que está em causa é um modelo que na ordem política não chega a ser democrático, uma máquina capitalista que tudo mede pelo valor económico e um paradigma cultural que, embora auto-representando-se como libertação do humano, mais não é do que 'cultura da violência'. Este modelo, encarnado na perfeição pelos Estados Unidos (a primeira grande nação verdadeiramente materialista), é já hoje o de todos nós.

Pior ainda, o seu objectivo parece ser o de um dia poder funcionar por si, sem necessidade sequer do elemento humano.

É então o paradoxo que se torna a essência deste prodigioso, e trágico, esplendor liberal: «Neste fim de século, ao mesmo tempo que essa economia parece ter convertido o mundo inteiro numa Disneylândia de sortilégios renovados e cada homem em consumidor de sonhos tornados acessíveis a todos, a nova ordem das coisas priva uma parte cada vez maior da humanidade de qualquer participação nessa prodigiosa máquina de produzir bens, conforto, prazer(...)»[10].

É que, como Eduardo Lourenço recorda, nesta aldeia global não há somente sociedades a duas velocidades, mas há também aquelas que 'não marcham a velocidade nenhuma'.

Instalados tranquilamente neste *Esplendor do Caos*, frequentemente representado como óbvio e mesmo o único possível, Eduardo Lourenço considera que é ainda aqui de um problema de identidade humana que se trata. E ela joga-se naquilo que de nós vemos reflectido no olhar do Outro.

4 - Anjos e diabos: o Outro americano

Poder-se-ia, a partir do que ficou dito, concluir que o pensamento de Eduardo Lourenço é uma forma de reflexão enquadrável num anti-americanismo primário, próprio de alguma *intelligentsia* europeia ressabiada e ressentida. E no entanto, estamos longe de um tal pensamento.

Em primeiro lugar, Eduardo Lourenço não tropeça em maniqueísmos fáceis ou primários, mas a sua reflexão é feita de razões e contra-razões, num discorrer que a si próprio se critica e limita, desdobrando-se em exigência ética e rigor conceptual.

Se isto não chegasse, teríamos ainda os próprios textos de Eduardo Lourenço que, de forma inequívoca, responsabilizam igualmente a Europa por este estado de coisas, quer pela sua actual indefinição de projecto comum, quer pela profunda crise identitária que vive (económica, política, militar...). Cabe à Europa e aos europeus a criação de um modelo outro que seja mais valioso e mais atractivo, mais enraizado numa história e numa literatura europeias que hoje, paradoxalmente, só os americanos parecem valorizar e reciclar, devolvendo-a a toda a humanidade, que já imagina Hércules como um herói da mitologia norte-americana.

Prosseguindo na senda de um pensamento que já nos finais da década de 40 se definia como heterodoxo[11], Eduardo Lourenço procura assim distanciar-se de um anti-americanismo primário: «Neste momento, o nosso desamparo europeu é tal que muitos cedem à tentação de verem na América uma espécie de *Satã cultural*.(...)Pessoalmente, não tenho propensão para *satanizar o grande comunicador*, que não nos envia, sob o seu niágara de imagens, senão uma mensagem simples: comunicar é poder, poder é comunicar. (...) Denunciar a *supremacia* comunicacional dos Estados Unidos (...) é um combate sem verdadeiro sentido cultural. Porque não é apenas da mera ordem do facto ou da supremacia tecnológica. É o triunfo de uma *outra ideia de cultura* em relação à qual o nosso orgulho europeu pode sentir-se ferido e impotente ao mesmo tempo, mas que é um facto»[12].

Partir da nossa matriz cultural e criar uma outra mitologia impregnada de novas imagens que tenham um poder de universalização como, de resto, sempre o teve a cultura europeia, eis o repto de Eduardo Lourenço que nos aponta, assim, o rosto da própria 'utopia praticável'.

Eduardo Lourenço não é um crente, mas um pensador agnóstico de profundas preocupações éticas e metafísicas. E, no entanto, ao analisarmos alguns dos seus textos verificamos que, pelo menos no que respeita à sua concepção do Outro, não estamos longe da ideia cristã do 'próximo', embora sem a respectiva fundamentação teológica nem a ressonância escatológica desta[13].

Fundamentalmente, o Outro de que Eduardo Lourenço nos fala é o 'próximo' do nosso quotidiano, das nossas vivências vulgares, concretas e ordinárias e não o Outro televisivo, mediatizado, simbólico, abstracto, teórico, longínquo ou extraordinário. E só por isso é que ele constitui a última e irredutível instância ética, o céu e o inferno prometidos.

5 – A actual '*disneylândia*' cultural ou o gesto inaugural de Erik Erikson

Resta, no final desta brevíssima, e necessariamente limitada, abordagem a um dos aspectos da obra de Eduardo Lourenço (ele próprio talvez preferisse que falássemos em 'percurso espiritual ou intelectual') pensarmos, nesta actual 'Disneylândia' cultural, o incontornável desconforto que constitui o Outro, e sobretudo todos os Outros que cada um é em si próprio, enquanto herança histórica e instância ético-antropológica que nos interpela sem cessar.

Para isso servir-nos-emos da história pessoal, que ganhou míticos contornos, de um psiquiatra norte-americano nascido em Frankfurt, recentemente falecido, e cuja vida foi entregue à temática psicológica da construção da identidade psicológica ao longo do ciclo de vida.

'Quem sou eu?' era a questão que desde muito jovem repetidamente se colocava, ao aperceber-se que, ora era apodado de 'nórdico' devido aos seus traços fisionómicos, ora era socialmente marginalizado por ser judeu. Adolescente ainda, descobrira que o seu pai biológico tinha abandonado a mãe grávida e que, portanto, aquele que sempre conhecera como seu pai, afinal não o era da forma como tinha imaginado.

Circunstâncias políticas e sociais relacionadas com a eclosão da Segunda Guerra Mundial levaram este jovem rebelde e um pouco perdido a peregrinar por várias cidades europeias até acabar por se instalar nos Estados Unidos. Aí, num gesto inaugural, carregado de significado psicológico, ético, social e até metafísico, decide *rebaptizar-se* no momento de adopção da cidadania norte-americana. Abandonando o seu antigo nome de Erik Homberger, escolhe para si o nome de Erik Erikson, quer dizer, 'Erik, filho de si próprio'. Para trás ficavam as raízes genealógicas pessoais, mas também as referências históricas, culturais, sociais e políticas[14].

Começar de novo e, à maneira da infância, num mesmo gesto, trágico e revelador, negar todos os *Outro*s em si e dissolver o Tempo, era o sonho de Erik Erikson, utopia que só ganha pleno sentido numa América que é a Disneylândia de todas as infâncias e de todas as infantilidades[15], que não são apenas as do Outro, mas também são já hoje as nossas.

Numa entrevista concedida em 1988 a um semanário português[16], dizia Eduardo Lourenço, com um humor e argúcia notáveis: «Eu costumo dizer que caminhamos, ou estamos já, numa espécie de Disneylândia, que somos todos uns Pinóquios, imensamente divertidos e fascinados com a fosforescência que nos rodeia. Eu mesmo quando fui à Disneylândia, não deixei de me encantar»[17], mas, acrescenta, «estou convencido de que, na verdade, essa vontade de euforia contínua que banha a vida contemporânea, é o sintoma de uma grande desesperação»[18].

Em última análise, é desta 'desesperação', e das possibilidades de a superar, que trata toda a obra de Eduardo Lourenço ao indagar sem cessar pelo *pós* deste tempos pós-modernos ou, o que vem a ser o mesmo, retomando a questão essencial da cultura ocidental, de Sócrates a Lyotard: o que há de propriamente humano no homem?

Bibliografia

AURÉLIO, Diogo Pires, *Um Fio de Nada – Ensaio Sobre a Tolerância,*1997

CATROGA, Fernando, "A Inquietação da Heterodoxia", in *O Ensaísmo Trágico de Eduardo Lourenço*, 1996, p.29-38

ERIKSON, Erik, *The Life Cycle Completed*,New York – London: W.W. Norton &Company, 1982

GIL, José, "O Ensaísmo Trágico", *O Ensaísmo Trágico de Eduardo Lourenço*, 1996, p.7-27

LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade - Psicanálise Mítica do Destino Português,* Lisboa: Publicações D. Quixote, 1978

LOURENÇO, Eduardo, *Heterodoxia I e II*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1987

LOURENÇO, Eduardo, "Um Heterodoxo confessa-se", in *O Ensaísmo Trágico de Eduardo*

Lourenço, 1996, p.43-75 (reprodução de uma entrevista realizada para o semanário Expresso por Vicente Jorge da Silva e Francisco Belard, em a16/1/88)

LOURENÇO, Eduardo, *Nós Como Futuro*, Lisboa: Pavilhão de Portugal – Expo'98, Assírio & Alvim, 1997

LOURENÇO, Eduardo, "A Nova Comunicação", *O Esplendor do Caos*, Lisboa: Gradiva, 1998 (1993), p.31-40

LOURENÇO, Eduardo, "Do Intolerável", *O Esplendor do Caos*, Lisboa: Gradiva, 1998 (1996), p.87-93

LOURENÇO, Eduardo, "Solidariedade num Mundo Insolidário", *O Esplendor do Caos*, Lisboa: Gradiva, 1998 (1994), p.53-65

LOURENÇO, Eduardo, Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade, Lisboa: Gradiva, 1999

Notas

* Comunicação apresentada ao 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas – Rio de Janeiro, Agosto de 1999.

** Toda a correspondência relativa a esta comunicação deve ser enviada para Maria Manuel Baptista, Departamento de Línguas e Culturas – Universidade de Aveiro, 3810 Aveiro – Portugal ou via e-mail: mlima@dlc.ua.pt

1. LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade - Psicanálise Mítica do Destino Português*, 1978

2. Os mais significativos dos quais se encontram coligidos em LOURENÇO, Eduardo, *O Esplendor do Caos*, 1998 e LOURENÇO, Eduardo, *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*,1999

3. LOURENÇO, Eduardo, "Solidariedade num Mundo Insolidário", *O Esplendor do Caos*, 1998, p.55

4. LOURENÇO, Eduardo, "A Nova Comunicação", *O Esplendor do Caos*, 1998, p.35

5. *op. cit.*, p.39-40

6. *op. cit.*, p.40

7. «(...) uma integração tolerante do diverso continua a não ser possível senão por uma ausência, um fio de nada (...)»AURÉLIO, Diogo Pires, *Um Fio de Nada – Ensaio Sobre a Tolerância,*1997 (p.124).

8. «O *intolerável*, em geral, não é apreendido nessas manifestações paroxísticas da crueldade humana. É quotidiano e por isso quase invisível. O martírio infantil – na ordem do trabalho ou da exploração sexual - a exclusão maciça de continentes inteiros daquele processo que tornou possível que na Europa, há quase cinco séculos, o respeito do outro fosse não só possível mas cultivado como um valor, a injustiça aceite como uma banalidade, o culto e a cultura da manipulação mediática que substitui toda a responsabilidade pessoal e, com ela, a definição ou escolha dos nossos fins, são algumas das figuras desse continente que proliferou e prolifera à sombra da própria tolerância, concebida abstractamente como respeito não menos abstracto pela *diferença.* Por carência, a categoria de tolerância desertificou eticamente o mundo. O que foi uma conquista tornou-se idolatria da indiferença. Há tolerâncias intoleráveis» (LOURENÇO, Eduardo, "Do Intolerável", *O Esplendor do Caos*, 1998, p.93).

9. LOURENÇO, Eduardo, "Solidariedade num Mundo Insolidário", *O Esplendor do Caos*, 1998, p.54

10. *op.cit.*, p.58

11. LOURENÇO, Eduardo, *Heterodoxia I e II*, 1987. Nesta obra, cuja primeira parte foi publicada em 1949 e a segunda em 1966, o autor procura clarificar o seu pensamento de heterodoxo, que define como sendo o exercício racional, crítico e livre, cujo produto nem por isso equivale à constituição de uma nova ortodoxia, nem se resguarda sob o manto de do relativismo ou, o que resulta no mesmo, do 'indiferentismo'.

12. LOURENÇO, Eduardo, "A Nova Comunicação", *O Esplendor do Caos*, 1998, p.39

13. Nas palavras de Eduardo Lourenço, «a civilização ocidental não oferece outro referente mais elevado mais próximo da expressão total do que o dessa voz enigmática que fala no Evangelho. Ele é o fundamento da Ética, em sentido prático, mas está aquém e está para além da Ética. A Ética é uma corrupção, uma palavra do mundo grego. A palavra do mundo cristão é o Amor» (cit. por CATROGA, Fernando, "A Inquietação da Heterodoxia", *O Ensaísmo Trágico de Eduardo Lourenço*, 1996, p.36).

14. Curiosa e sintomaticamente, Erik Erikson recusa nesse momento grande parte daquilo que serão, mais tarde, as suas principais concepções acerca da importância dos aspectos sociais e relacionais na constituição da identidade pessoal e social (cf.ERIKSON, Erik, *The Life Cycle Completed*, New York – London, 1982, onde apresenta uma síntese das suas principais concepções no que respeita à importância dos aspectos psicossociais na resolução da crise de identidade, bem como as íntimas conexões entre História e história individual de vida)

15. cf. LOURENÇO, Eduardo, *Nós Como Futuro*, 1997, p.16

16. LOURENÇO, Eduardo, "Um Heterodoxo Confessa-se", *O Ensaísmo Trágico de Eduardo Lourenço*, 1996 (1998)

17. *op.cit.*, p.64

18. *op.cit.*, p.65

Desdobramentos de uma Polêmica em *A Águia*

Raquel dos Santos Madanêlo
(UFMG)

Passado, heróis, Viriato, Outonos, Nun'Álvares, choupos, D. Sebastião, navegações, Camões, Raça, Alma. O que poderia aproximar esses termos que parecem, num primeiro momento, tão distantes na semântica e no tempo? Talvez a Saudade: um sentimento-idéia, como o definiu Teixeira de Pascoaes, idealizador da estética Saudosista, que teve na revista *A Águia* seu principal órgão divulgador. Essa doutrina tentou juntar esse emaranhado de retalhos que, apesar de tão diversos, podem possuir como origem Portugal.

Cada retalho se conjuga com os demais, para que juntos construam uma bandeira que se levanta em busca do passado, e que se deseja hasteada em um mastro para, do alto, inspirar a raça na construção do Futuro português. Para o poeta Teixeira de Pascoaes, essa bandeira deve ser feita com matéria e mão de obra portuguesas; e sua função é criar uma mudança moral, espiritual, que seja inserida, através das imagens do passado, na mentalidade do povo de seu país, tornando possível a construção de um futuro legitimamente português.

Em outro extremo está o ensaísta Antônio Sérgio, que é contrário a essa bandeira feita de retalhos do passado português. Ele pretende hastear nesse lugar um pano homogêneo, representativo do progresso, utilizando-se de modelo e tecido estrangeiros, os quais possuem, para ele, uma tecedura mais moderna que os de Portugal.

Em linhas gerais a metáfora da "bandeira", entendida como símbolo distintivo e representativo de uma nação, serve para apresentar as diferenças entre as propostas-soluções para os problemas nacionais defendidas por Sérgio e Pascoaes. Teixeira de Pascoaes, autor de *Marânus* e *Jesus e Pã*, dentre muitas outras obras, possui uma escrita volátil, fugidia, repleta de metáforas e subjetivismos, o que compromete, segundo Antônio José Saraiva e Óscar Lopes, sua comunicabilidade. As abundâncias e excessos de linguagem apontadas por Eduardo Lourenço, como características da escrita do poeta, serão alvo de inúmeras críticas de Antônio Sérgio ao seu opositor nos textos da polêmica que foi publicada nas páginas de *A Águia*. As idéias de Pascoaes podem parecer, aos olhos dos leitores, apenas devaneios frente à extrema racionalidade e lógica apresentadas pelo ensaísta.

Antônio Sérgio surge na revista com a intenção de introduzir os leitores em uma via não-saudosista. Sua escrita, ao contrário da do poeta, é de aparência bastante coerente; suas idéias são apresentadas de forma clara e fundamentada em inúmeros exemplos e citações.

Os pressupostos antagônicos de Sérgio e Pascoaes geram uma polêmica que se inicia em 1913, no número 22 do quarto volume da segunda série de *A Águia*, alongando-se até o número 31 do sexto volume dessa revista, já em 1914. Os oito textos que compõem essa polêmica tem a intenção, apresentada inicialmente, de discutir o Saudosismo e os destinos da nação.

Percebendo a indefinição das propostas do poeta, Sérgio desconstrói as idéias de Pascoaes, e por conseguinte, a doutrina saudosista. Antônio Sérgio, que inicia a polêmica com o texto "Epístolas aos Saudosistas", apresenta, já nesse momento, uma retórica incisiva e irônica que o acompanhará em todos os textos destinados à crítica dessa estética. Ele apresenta a definição de Saudade de Pascoaes: "uma velha lembrança gerando um novo desejo" e cria um exemplo utilizando-se dessa definição, com a clara intenção de deslegitimar o discurso do poeta:

Um sujeito vê um cão e bate-lhe. O cão foge, desmoralizado pelo inesperado ataque. Decorridos dias o nosso homem passa outra vez pelo cão sem dar por ele. Ao cão vem um desejo naturalíssimo de sentir a carne de seu agressor comprimida entre seus caninos e ... zás, estão daí vocês a ver a cena. Que se passara na consciência do animal? Nada de extraordinário: uma velha lembrança gerando um novo desejo: - a saudade (definição de Pascoaes)[1].

Esta é a primeira dentre as inúmeras ironias e desconstruções realizadas pelo ensaísta que tem a intenção, observada por Paulo Motta Oliveira de "desqualificar"[2] o discurso de seu oponente. O poeta de *Marânus*, detectando a ironia sagaz de seu opositor, apresenta seus pressupostos relativos à estética saudosista e ironiza as idéias de seu oponente. Pascoaes escreve um texto metafórico e poético; preocupa-se com a "Alma" do povo Português: "Alma! Alma! Alma! É o que nos falta, meu caro Antônio Sérgio"[3]. Acusado de ingenuidade e provincianismo ele rebate as idéias de Sérgio, acusando-o de retórico, positivista e "estrangeirado".

As idéias que norteiam a polêmica já haviam sido esboçadas pela Geração de 70. Romper com o passado é

a solução apresentada por Antero de Quental nas "Causas da Decadência dos Povos Peninsulares", e é a saída encontrada e revisitada por Antônio Sérgio. O ensaísta parece apresentar o mesmo "ceticismo-idealismo" de que fala Álvaro Manuel Machado em *A Geração de 70 – uma Revolução Cultural e Literária*. Essa postura paradoxal dos membros da geração de 70 se deve, segundo Machado, a uma "obsessão revolucionária" pensada por ele como o grande "drama moderno".

O historiador Oliveira Martins, também representante dessa geração, ao considerar necessária a criação de uma "*idéia coletiva*" que tenha a intenção de modificar *espiritualmente* o país, como observa Paulo Motta Oliveira, fornece elementos para a construção da doutrina da saudade. Pascoaes considera importante haver em Portugal primeiro uma mudança moral e espiritual, e posteriormente uma mudança material ou econômica para o país. Segundo Paulo Oliveira, há, no pensamento do poeta, uma inversão da idéia original de Martins que pretendia, antes uma alteração no organismo econômico, político e social para então, a partir daí, se construir uma mudança "espiritual" no país[4]. Sérgio incorpora essa idéia original de Martins, enquanto Pascoaes, invertendo o pensamento do historiador, idealiza a estética Saudosista.

Fruto de diferentes correntes de pensamento, a polêmica traduz-se, por isso, em dois monólogos "incomunicáveis" ou, de improvável diálogo. Como afirma o próprio Sérgio: "Nós somos dois homens muito diferentes: somos substâncias incomunicáveis, somos duas espécies diversíssimas, somos como o Rouxinol e o Peixe – V. é o Rouxinol e eu o Peixe"[5]. O autor da tese *Esperança e decadência: as imagens de Portugal na Segunda série de* ***A Águia*** observa essa impossibilidade de se estabelecer um diálogo entre os autores envolvidos na polêmica:

São pouco eficientes quaisquer tipos de ataque que um faça ao outro, já que ambos estão encastelados em suas fortalezas de idéias, das quais não podem abdicar(...) Pascoaes e Sérgio são representantes de duas cruzadas antagônicas, adoram deuses distintos, e vêem no inimigo o infiel que é preciso destruir com suas palavras-lanças. Neste confronto podem existir vitoriosos, mas não conversão ou diálogo[6].

Duas bandeiras, duas utopias. Duas idéias opostas, distantes do Portugal da época. Uma fruto de uma "obsessão temática" que pretende "repor" Portugal na sua Idade de Ouro, outra, que pretende construir um Portugal, abandonando o passado e partindo para um futuro que tenha como modelo a Europa civilizada e moderna e os pressupostos da razão.

Isaiah Berlin em seu livro *Limites da Utopia* afirma que a sonhada sociedade "perfeita" tem suas origens em épocas muito antigas. Segundo ele, grande parte das utopias situa-se em um passado distante, tendo como imagem idealizada uma idade de ouro que, situada nesse passado, serve de projeção para um futuro que se espera reflexo desse momento. Berlin afirma que essa idéia de uma idade de ouro situada no passado, pressupõe uma "unidade rompida", a qual perpassa todo o pensamento ocidental. Uma falta antepõe-se ao estado de perfeição[7].

Para Teixeira de Pascoaes, essa lacuna deve ser preenchida pelo Saudosismo; revisitando-se o passado, implementando-se uma mudança na mentalidade da "Raça", em busca da glória perdida. Segundo o poeta, as respostas para seu país encontram-se dentro do próprio Portugal, e não fora dele:

Que importa à civilização que a França, a Inglaterra, a Alemanha estendam, em pequenina nódoa, até este cantinho ocidental? O que importa 'que esse cantinho afirme sua independência espiritual, razão de sua independência política, sem cortar, é claro, as relações com o resto da Europa, aproveitando o que ela produza de útil no campo industrial, científico, etc[8].

Importa para esse autor, adequar o mundo moderno a Portugal, e não o contrário; usufruir das descobertas científicas desse mundo, mas encontrando saída para o país, dentro do próprio país. Essa idéia parte da falta, marcadamente utópica, de que fala Berlin, e a solução é, para o poeta, a Saudade.

Se a solução para Pascoaes se encontra nesse "sentimento-idéia", para Sérgio ela é irracional. Sérgio defende a razão e a modernidade. Para ele, o que falta a Portugal é seguir os modelos da Europa moderna, e culta. Em um dos artigos da revista, o ensaísta faz a seguinte afirmação:

As leis da economia social tem valor para todos os povos; acreditar o contrário é o mesmo presumir ser a higiene individual – o ar livre, a luz, alimentação natural, o exercício, etc.; - muito útil para os Joões e os Franciscos, mas muito perniciosa para os Antônios e Josés... Desçamos a este mundo[9].

Essa idéia de Antônio Sérgio pressupõe uma crença incondicional na razão, a qual ele considera um valor universal que deve reger a mentalidade de todos os povos que almejem um lugar ao sol. Para Berlin essa crença é um sintoma da "proliferação de escritos utópicos", que surge na antigüidade clássica e perpassa grande parte da mentalidade ocidental até os nossos dias.

O idealismo percebido por Álvaro Manuel Machado na Geração de 70 é perpetuado por Sérgio e Pascoaes:

"Idealistas no sentido mais rigoroso do termo(Convicção de que o poder das idéias transforma o mundo)"[10]. Tanto os membros da geração de 70 como os protagonistas da polêmica, que aqui está sendo analisada, cultivavam e idealizavam um Portugal muito distante de sua realidade. O Portugal da primeira República, é ainda bastante provinciano, agrícola e minimamente industrial. A dependência econômica comprova-se pelos números: 70% das exportações do país eram absorvidas pela Inglaterra. A dependência da nação inglesa fez de Portugal uma quase colônia, como afirma A . H. de Oliveira Marques em *A Primeira República Portuguesa: alguns aspectos estruturais*[11].

Em resumo, nem Alma, nem modelos europeus ou rompimento com o passado seriam soluções possíveis para esse Portugal em plena crise. Percebe-se que, se o objetivo da polêmica era discutir o Saudosismo e o destino de Portugal, mais se ateve ao primeiro item. Sérgio limitou-se à simples crítica dos pressupostos saudosistas, sem, no entanto, propor idéias menos idealistas que as de Pascoaes e outros defensores da estética da Saudade, para a nação lusitana. O poeta, apesar de todos os seus delírios, tem uma atitude mais coerente com sua proposta. Sua intenção era implementar uma mudança de mentalidade, uma revivescência do passado, e isso se dá, num primeiro momento, no campo das idéias, mesmo que utópicas, e distantes da realidade de seu país.

A grande contribuição trazida pelo embate dessas bandeiras utópicas foi, como observa Paulo Motta Oliveira, reavivar a discussão sobre a estética saudosista que já se dissipara no terceiro volume de *A Águia*. Finalizada a polêmica, Pascoaes e Sérgio seguem suas estradas na revista. Poucas publicações, após o fim desse embate, retomam o Saudosismo e a questão nacional. As idéias utópicas do ensaísta e do poeta perdem forças e tornam-se dispersas nesse periódico, que foi um órgão a serviço da chamada Renascença Portuguesa. Apesar da tentativa de ambos, Portugal teimou em não renascer nem enquanto português, nem enquanto novo território do progresso.

Bibliografia

BERLIN, Isaiah, *Limites da Utopia*, (Trad. Valter L. Siqueira), São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

MACHADO, Álvaro Manuel. *A Geração de 70 – Uma revolução Cultural e Literária*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1976.

MARQUES, A. H. Oliveira, *A Primeira República portuguesa : alguns aspectos estruturais*, Lisboa, Livros Horizonte, 1975.

OLIVEIRA, Paulo F. Motta. Esperança e decadência: as imagens de Portugal na segunda série de **A Águia** (tese), Campinas, UNICAMP, 1995.

Notas

1. SÉRGIO, Antônio, "Epístolas aos Saudosistas", *A Águia* 22, 2ª série, IV(Porto, 1913) 97.

2. OLIVEIRA, Paulo Motta. *Esperança e decadência: as imagens de Portugal na segunda série de **A Águia** (tese*), Campinas, UNICAMP, 1995, 267.

3. TEIXEIRA, Pascoaes."Ultima Carta?", *A Águia* 29, 2ª série, V (Porto, 1914) 135.

4. OLIVEIRA, Paulo Motta. *Esperança e decadência: as imagens de Portugal na segunda série de **A Águia** (tese*), Campinas, UNICAMP, 1995, 60.

5. TEIXEIRA, Pascoaes."Regeneração e Tradição, Moral e Economia", *A Águia* 25, 2ª série, V (Porto, 1914) 2.

6. OLIVEIRA, Paulo Motta. *Esperança e decadência: as imagens de Portugal na segunda série de **A Águia** (tese)*, Campinas, UNICAMP, 1995, 297.

7."o utopianismo – a noção da unidade rompida e de sua restauração – é um elemento central de todo o pensamento ocidental", BERLIN, Isaiah, *Limites da Utopia*, (Trad. Valter L. Siqueira), São Paulo, Companhia das Letras, 1991, 32.

8. TEIXEIRA, Pascoaes."Resposta a Antônio Sérgio", *A Águia* 26, 2ª série, V (Porto, 1914) 36.

9. SÉRGIO, Antônio,"Explicações necessárias do homem da espada de pau ao arcanjo da espada dum relâmpago", *A Águia* 30, 2ª série, V(Porto, 1913) 171.

10. MACHADO, Álvaro Manuel. *A Geração de 70 – Uma revolução Cultural e Literária*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1976, 9.

11."Capitais estrangeiros (ingleses sobretudo, mas também franceses, alemães e belgas) eximiam ao controle nacional parte da pouca indústria existente, ao lado de importantes companhias comerciais, bancárias e de transportes. Esta situação, herdada da monarquia, fazia Portugal republicano pouco mais do que uma colônia larguíssimos aspectos". MARQUES, A. H. Oliveira, *A Primeira República portuguesa : alguns aspectos estruturais*, 26.

Do mito ao romance: uma leitura
de *O evangelho segundo Jesus Cristo*

Conceição Flores
Universidade Potiguar - UnP

Já conhecia algumas obras de Saramago, mas uma, em particular, constituía um desafio. Refiro-me a *O evangelho segundo Jesus Cristo*. A sedução que esse romance exerce em mim resulta da releitura feita por Saramago dos evangelhos canônicos. Aliás, Saramago já declarou que "ninguém será escritor se não começou por ser leitor. Essa, sim, é a verdadeira paixão" (1997: 78). É essa "paixão verdadeira" que reuniu as "vontades" do autor e da leitora, levando ao "apaixonante" mergulho nas raízes do mito fundador da civilização ocidental. Assim, elegi o *Evangelho* para dissertação de mestrado[1].

O mito de Jesus, na nossa civilização, é escritura fundadora e segue fixando parâmetros sociais, morais e religiosos. Ora, o que é que Saramago faz ao longo das 445 páginas desse *Evangelho*? Partindo do mito universalmente conhecido de Jesus Cristo, anunciado no Velho Testamento pelos profetas e contado no Novo pelos evangelistas, Saramago estabelece um "canto paralelo", que dialoga e preenche lacunas mitológicas. Todos os personagens são duplos destronantes de seus homônimos bíblicos. A Maria ficcional concebe Jesus, porque é casada com José e tem relações sexuais como todo casal (aliás, ao contrário do José bíblico, o ficcional é bem jovem e desempenha um papel importante na vida de Jesus). O Jesus ficcional foi parido na dor e "nasceu, como todos os filhos dos homens, sujo do sangue de sua mãe, viscoso de suas mucosidades e sofrendo em silêncio"[2] (p. 83) e cresceu como qualquer criança. Jovem, perdeu o pai, que foi crucificado aos trinta e três anos como rebelde pelos romanos. José morreu inocente, vítima do plano arquitetado por Deus. O Deus de todos os cristãos, deus de amor e perdão, tem na arquitetura ficcional a face cruel de Yaweh, o deus bíblico do Velho Testamento, que impõe sua vontade sobre os homens. Se o Jesus bíblico é aquele que existiu desde sempre, o Verbo que "se fez carne e habitou entre nós" (Jo 1, 18) para que todos os homens se tornassem "filhos de Deus" (Jo 1,12) e com o Pai e o Espírito Santo forma a Trindade divina, o ficcional é um homem, vítima de um deus cruel cujo objetivo é expandir uma religião, professada apenas por um povo, o judeu. O deus de Saramago serve-se de Jesus - que não se sabe exatamente se é seu filho -, para tornar-se um deus universal, pois os seus seguidores haveriam de chamar-se *katholikos*, (universais). Porém, o Jesus ficcional não é submisso a Maria, sai de casa e passará quatro anos convivendo com o diabo, seu mestre na iniciação à futura vida pública. Depois conhecerá Maria de Magdala, uma prostituta, que abandonará a profissão, já que Jesus era o homem "por quem tinha esperado toda a vida" (p. 288). Maria de Magdala será a sua amada, a companheira fiel da vida. É com ela que Jesus partilha todas as angústias e sofrimentos, entre ambos não haverá segredos.

Contrapondo-se ao Jesus mítico, puro e casto, o ficcional é um homem que exerce a sua sexualidade, ama e sofre. Tem um papel a desempenhar: terá que fazer milagres, pregar aos homens que se arrependam, "recorrer à imaginação" e contar-lhes "histórias, parábolas, exemplos morais" (p. 376-7), e morrer na cruz "para que a atitude dos crentes se torne mais facilmente sensível, apaixonada, emotiva" (p. 371). Bem que o Jesus de Saramago quis declinar tal papel, tentando iludir os planos divinos, mas todos nós sabemos que aos planos traçados pelos deuses nenhum mortal escapa. E Jesus morre, pregado na cruz. Parodiando as últimas palavras do homônimo bíblico, clama para o céu onde Deus, sorrindo, assiste à execução do plano vitorioso: "Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez" (p. 444).

Em linhas muito gerais, eis o pacto ficcional que José Saramago estabelece a partir da releitura dos evangelhos canônicos. Operando nos vazios bíblicos, contrapondo os personagens ficcionais aos míticos num diálogo tenso e hostil, ouvimos as vozes dos primeiros, as réplicas dos segundos, numa tessitura paródica onde a citação, a paráfrase e a estilização são recursos intertextuais constantes.

No primeiro capítulo da dissertação fizemos uma abordagem teórica do mito, seguindo-se uma leitura dos evangelhos canônicos, em que destacamos o nascimento de Jesus, a vida pública (os milagres e as palavras de Jesus), a paixão, morte e ressurreição. Retomamos os evangelhos, que todos nós conhecemos, não para endossá-los ou refutá-los, mas com o propósito de ressaltar a estrutura mítica que se patenteia. Partimos do pressuposto que o mito é "uma tradição sagrada, um modelo exemplar" (Eliade, 1963: 11), que instaura parâmetros axiológicos, religiosos e morais na sociedade onde é vigente. Consideramos como Eliade e Mielitinski, que em toda sociedade onde o mito continua vivo, ele é visto como "uma história verdadeira", que transmite "fiel e rigorosamente" os "acontecimentos" narrados. Todos os que professam alguma religião, tomam como "única" a sua verdade, tendendo a ver as narrativas míticas que não lhe dizem respeito como ficção, mentira. Daí decorre que todo o discurso mítico que segue fundando religiões e/ou ideologias é um discurso monológico, onde se faz ouvir uma só voz, transmitindo uma verdade absoluta.

No segundo capítulo, foi feita uma leitura comparativa de *O evangelho segundo Jesus Cristo* e os

evangelhos canônicos. Inicialmente, fizemos uma revisão bibliográfica sobre a teoria da paródia, porque o *Evangelho* segundo Saramago é, de fato, uma paródia dos evangelhos. Privilegiamos a teoria bakhtianina sobre a paródia, por ser a mais abrangente e pressupor o dialogismo e a polifonia como componentes imprescindíveis à orquestração das vozes que atuam no grande diálogo que se estabelece entre os personagens do texto parodiado e os da paródia. Em seguida, foram feitos alguns recortes no romance, visando comparar a abordagem do romance com a do mito, a fim de evidenciar as trangressões ficcionais que este *Evangelho* abrange.

Percorrer os caminhos que vão do mito ao romance foi a linha mestra pela qual nos pautamos. Sabemos que o mito é uma criação humana, uma explicação das origens e dos fins últimos... Existiu um homem chamado Jesus, que morreu pregado na cruz? Era esse homem filho de Deus e da Virgem Maria? O véu do tempo encobre as respostas aos que não perfilham uma visão teológica. Porém, o "original" do evangelho de Marcos, contido no *Codex Vaticanus* e no *Codex Sinaiticus* termina com a morte de Jesus![3] Não havendo ressurreição, a construção do mito, assente no grande achado paulino da morte e da ressurreição, se desfaz.

Pouco importa, afinal, se existiu ou não um homem chamado Jesus. Importa, sim, o fascínio que continua exercendo. Se foi ou "não foi assim, tudo é o que dissermos que foi" (p. 204), diz este "evangelista" (p. 245, 388), explicitando o pacto ficcional. O narrador teceu a narrativa com a imaginação criadora e com citações dos textos bíblicos, "ex-citando" o leitor ao longo do romance.

A citação tem o duplo poder de pactuar e de romper com a tradição; deslocada do contexto primeiro, torna-se um ritual antropofágico, em que o que foi devorado passa a alimentar o devorador. Do diálogo estabelecido entre o sagrado e o profano, ressurgiu um novo Jesus – um homem concebido e nascido como qualquer um de nós, que sofre, angustiado pela morte do pai, rebelde à autoridade materna. O menino Jesus foi iniciado pelo Diabo, e teve o primeiro encontro com Deus no deserto, ainda adolescente. Conheceu o amor na cama de uma prostituta. Foi a essa mulher, Maria de Magdala, que muito amou durante a vida: ela foi a amante, a companheira, a substituta da mãe. No encontro com Deus, ficou sabendo o que o aguardava. Nobre destino: expandir uma religião, torná-la universal! Compreendeu os horrores que a sua morte acarretaria e tentou evitar que o seu destino se cumprisse. Mas aos destinos traçados lá no alto, a força humana é nula. Consumou-se a tragédia, vingou o plano divino.

Saramago reconhece, e nós também, que a religião, que prega amor e tolerância, não serviu para fundar um mundo justo, de paz, prosperidade e harmonia. A tônica de toda sua obra tem sido a "meditação sobre o erro" (1995: 45), por isso os seus romances recuperam as vozes marginalizadas, silenciadas no mito e na história, numa visão humanista de quem ambiciona um mundo melhor. Ao contrapor o seu "canto paralelo" aos evangelhos canônicos, Saramago devolve-nos a humanidade de um Jesus feito de papel e tinta, de palavras, mais semelhante a todos nós que o Jesus mítico.

Bibliografia

DAVIDSON, John. *The gospel of Jesus*. Rockeport, MA: Element Books In., 1995.

ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963.

MIELITINSKI, E. M. *A poética do mito*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. 13 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Cadernos de Lanzarote. Diário II*. Lisboa: Caminho, 1995.

_____. *Cadernos de Lanzarote. Diário IV*. Lisboa: Caminho, 1997.

Notas

1. Dissertação de mestrado, intitulada "Do mito ao romance: uma leitura de *O evangelho segundo Jesus Cristo*", defendida a 26 de fevereiro de 1999 na Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

2. Saramago, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. 13 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. As citações referentes a essa obra serão indicadas apenas com o (s) número (s)de página (s).

3. Davidson, 1995: 63, 82. Este pesquisador debate a surpreendente idéia de que o evangelho de Marcos, o mais antigo dos quatro, acaba abruptamente com o sepulcro vazio. O "original" termina no versículo 8, sendo os versículo 9-20 (do último capítulo) acréscimos posteriores.

E agora José?

Nádia Regina Barbosa da Silva
(Universidade Federal Fluminense)

Este ensaio se propõe a fazer uma leitura do romance *Todos os nomes* de José Saramago numa perspectiva nietzschiana, observando na trajetória de seu personagem principal traços presentes na trajetória de Zaratustra, herói nietzschiano, profeta do **super homem.**

O herói de Saramago, neste romance, é um homem comum que vê no acaso a possibilidade de dar sentido a sua vida. Esse sentido virá do novo olhar que o personagem lança sobre as coisas mais triviais que, lentamente como na história dos homens, fará mudar a sua história.

O personagem se lança na escuridão do tempo e do espaço em busca do novo que contraditoriamente poderá ser a sua origem de homem pleno de sentimentos e devires.

Essas questões levantadas justificam-se pelas reflexões de Saramago ajustadas à filosofia contemporânea que clama por um novo pensar no mundo absurdo, onde o efêmero e o instante incontrolável parecem estilhaçar o tempo em que os objetos se produzem e se multiplicam em série, destruindo o espaço e ameaçando o homem.

As preocupações desse trabalho inserem-se no campo da filosofia, em particular nas reflexões de Nietzsche que envolvem a questão da moral ocidental: platônica, socrática e castradora.

Para Nietzsche a história do Ocidente é a história do niilismo: um devir reativo de forças. A dimensão do não ser é o que é o devir do homem. O niilismo é um estado intermediário no qual uma época chega ao fim e uma nova se inicia. O niilismo é a desvalorização dos valores. Ele torna visível a decadência de uma longa tradição e surge quando se reconhece o vazio e a futilidade dos ídolos nos quais se crera até então. Torna-se necessário um novo homem antítese do homem da tradição ocidental. O **super homem** é o herói nietzschiano, o homem herói de si, ativo, deus de si próprio, criador de sua própria moral.

Essas reflexões acerca da necessidade desse novo homem podem ser observadas em *Todos os nomes,* cujo herói, mobilizado pelo acaso, buscará a sua condição de ser livre.

Neste romance, José Saramago mais uma vez se mostra como um escritor preocupado com a condição humana. Seu protagonista, o Sr. José, ainda que de uma forma não consciente, inaugura uma nova fase da alma do homem e sinaliza alguma mudança. O personagem aventura-se numa busca inusitada: uma busca do outro; uma busca do outro lado de si mesmo. José Saramago faz uma viagem até o interior do ser humano para alcançar o que há de mais profundo no coração do homem.

O protagonista é um homem de meia idade, funcionário inferior da Conservatória Geral do Registro Civil. Este funcionário cultiva a mania de colecionar notícias de jornais e revistas sobre gente célebre. Um dia reconhece a falta, nas suas coleções, de informações exatas sobre nascimento, local e data dessas pessoas. Então, passa a copiar os respectivos dados das fichas que se encontram no arquivo. O acaso fará com que a ficha de uma mulher comum se misture com as outras que ele vem copiando. O súbito contraste entre o que é conhecido e o que é desconhecido faz nascer nele a vontade de conhecer a vida daquela mulher. Assim começa a sua busca: a procura do outro e a procura de um sentido: "Pessoas assim, como o Sr. José, em toda parte encontramos, ocupam o seu tempo a colecionar (...) e provavelmente fazem-no por algo a que poderíamos chamar angústia metafísica, talvez por não conseguirem suportar a idéia do caos como regedor único do universo e tentem pôr alguma ordem no mundo" (Saramago, 1998, p. 23). Esta visão heraclitiana do caos e do acaso que Saramago tem do mundo está presente nas idéias Nietzsche.

O acaso toma uma importância fundamental na narrativa de Saramago. Ele traz à tona a reflexão filosófica do escritor que toma forma de romance. O bendito acaso a que se refere Nietzsche é uma estratégia de um jogo dionisíaco ao qual ninguém escapa. O acaso é devir. Ele expõe o homens às possibilidades; neles desperta a vontade de movimento. Em *Todos os nomes* o acaso muda a história do personagem lhe possibilitando uma outra mais mobilizada.

Num diálogo do personagem de Saramago com o teto, num monólogo auto-reflexivo, pensa o protagonista:

"(...)significa isso que algo pode acontecer ainda, Algo, não, tudo, Não compreendo, Só porque vivemos absortos é que não reparamos que o que nos vai acontecendo deixa intacto, em cada momento, o que nos pode acontecer, Quer isso dizer que o que pode acontecer se vai regenerando constantemente, Não só regenera como se multiplica".(Saramago, 1998, p. 48).

No pensamento de Nietzsche esse é o vir-a-ser do homem; é o vir-a-ser a possibilidade que ele é; é o vir-a-ser o poder ser o que ele é no tempo que é puro devir; num tempo que é puro transformar-se. E é desse movimento e desse caos que deverá surgir um outro homem.

Saramago entende esse movimento humano como necessário e vital e vê na burocracia e na moral hierárquica formas calculadas que diminuem, cada vez mais, a alma dos indivíduos.

O arquivo é opressor, labiríntico, assustador e totalitário – como a sociedade humana.. É contra essa opressão e pela desordem da vida face à ordem da morte que se insurge o personagem.

Como Nietzsche, Saramago nos fala da necessidade urgente de uma transformação do coração humano. Essa transformação fundamental recriará uma nova ética devolvendo ao homem a consciência. No entanto, essa transformação só será possível a partir de uma reflexão , isto é, de um diálogo freqüente do homem com ele mesmo. A história do profeta Zaratustra de Nietzsche é uma auto-reflexão; uma espécie de gestação de uma mudança que transformará seu coração. O personagem de Saramago, o Sr. José, na sua solidão, questiona a sua vida, dialogando consigo mesmo. A solidão é o estado necessário para uma auto-reflexão; a solidão que é para Nietzsche a preocupação com a tarefa de existir. O Sr. José, no limite da sua solidão, percebe a ausência de referências que o imobiliza. É a busca dessas referências que o coloca em movimento.

A procura do Sr. José lança-o, à experimentação de sensações, a desterritorializações e contradições. Ora, Zaratustra representa precisamente estes limites do espaço; esta acessibilidade às coisas mais contraditórias como a mais elevada espécie de tudo que existe. É preciso que se renuncie a si à procura de si e empenhar-se na mudança através da alma, dessa alma esquecida, filha de Dionísio, que traçará o seu caminho com o intuito da criação. Em *Todos os nomes*, Saramago aponta para a possibilidade de se descobrir essa alma dionisíaca. Ita.

No romance, Saramago nos mostra um mundo onde os homens, com seus direitos e vontades, aparecem recolhidos, diminuídos, plasmados, condicionados a uma invisibilidade pública; a uma burocracia total, onde a identidade se dilui – *Todos os nomes* são todos os homens. É preciso desmoralizar essa moral burocrática e falsa em favor da vida e de uma nova ética.

Este estado em que mergulharam os homens, ou seja, um mar de mediocridade e de hipocrisia; um mundo autoritário e assustador, vazio de referências, onde não se encontra nada que os faça crer no dia de amanhã, esse estado pode ser visto como niilista. É este o niilismo saramaguiano que deverá constituir-se de uma passagem, pois enquanto homem comprometido com seu tempo, Saramago acredita numa humanidade nova; num novo homem com uma nova **vontade de poder** generosa e criativa, capaz de inventar a diferença e a identidade humana.

Pode-se dizer que o personagem de Saramago acena para alguma mudança, pois deixando emergir o **leão** que existe dentro de si, o Sr. José, impulsivamente, quer tomar as rédeas de sua vida, lançar-se ao mundo e ao tempo. Quer desterritorializar-se, reinventar a sua história, e, com um **coração de leão**, experimentar sensações possíveis e suas, jamais vivenciadas; dizendo **não** a uma conduta dita correta. Isto é um despertar do vazio. Na solidão de seu esquecimento o Sr. José quer conquistar a sua liberdade; quer ser senhor em seu próprio deserto.

A propósito, diz Zaratustra: "criar novos valores, isso também o leão ainda não pode fazer; mas criar para si a liberdade de novas criações, isso a pujança do leão pode fazer". (Nietzsche, 1977, p. 44).

Mas para que surja um novo homem o Sr. José não deverá fraquejar. Saber-se que é perigoso passar para o outro lado, e que, somente na condição de leão é que pode ocorrer essa **travessia**. O espírito de leão é um despertar de um sono. Este despertar fará com que o metódico, exemplar e imaculado Sr. José se transforme num mineiro de carvão à espera de encontrar , no fundo da mina, o carbono puro de um diamante. E num primeiro mergulho nessa mina escura, o personagem utiliza-se de um rústico e vulgar rolo de cordel – o seu **fio de Ariadne** – para reconduzir ao mundo dos vivos aquele que se prepara para entrar no reino dos mortos. Tudo indica que o propósito do mergulho é o de ultrapassar as fronteiras, tendo em vista o extenso rolo de fio que não seria próprio de quem tudo na vida pode fazer seguindo cuidadosamente uma linha reta.

Nessa incursão, as dicotomias clássicas do tipo claro/escuro, reto/labiríntico, limpo/sujo, vão por águas abaixo na mente do Sr. José. O medo não existiu até o momento em que o Sr. José encontrou a parede; o fundo que, como um raio súbito, lhe fez correr um frio pelo corpo, num impacto com a memória, que o remeteu a uma anamnésia e lhe fez voltar ao tempo de criança quando tinha pesadelos como aquele momento. Nos pesadelos de infância, ele se via num canto de parede; num muro fechado e, no extremo do corredor, oculta pela treva, uma pequena e simples pedra (talvez a pedra originária a ser reesculpida). Essa pedra avançava para ele, como se não fosse pedra, mas lama; como se não fosse lama, mas sangue grosso.

No entanto, a essa escuridão brusca que avançou para o Sr. José e lhe pegou a face como uma ventosa, deverá ele retornar para reesculpir aquela pedra. A pedra que tornou-se lama numa origem adâmica e cristã e que agora é sangue em sua recriação, revelando a verdadeira origem do homem. Nessa missão, o personagem de Saramago será o verdadeiro herói de si. Herói no sentido de tornar-se livre e capaz de fazer e dirigir a sua história.

Portanto, no lançar-se na escuridão, o problema não é o de lançar-se, mas o de transformar-se, transportar-se. O lançar-se dará origem à procura, antes inocente. E quando o homem se lança, inaugura para si um fundo e poderá ir às raízes, interiorizando as potencialidades de suas origens e que, recriando-se, voltará à vida, por si só, transformado. Esse homem é dionisíaco; esse homem integrou-se ao jogo do acaso e modificou-se; esse homem tornou-se dono de si. Esse homem vasculhou suas origens com dor , possibilitando, a si mesmo, a recriação e a vida.

E agora José? É necessária uma viagem dessa ordem para que o homem possa reinventar-se.É preciso um salto que alcance as suas *raízes* e o coloque em reflexão, transformando-o. É preciso evitar o *abismo*, sem medo, e inaugurar um novo tempo de uma nova ética.

Pela voz do profeta Zaratustra, em seu canto ébrio, Nietzsche refere-se a esta questão:

"Ah! Profundo é o mundo!(...) O velho sino, ó doce lira! Cada dor dilacera o teu coração, dor de pai, dor de avôs, dor de remotos antepassados; a tua fala tornou-se madura (...) o próprio mundo amadureceu" (Nietzsche,1977, p. 321).

Para Nietzsche, o tempo de mudança não será apenas o tempo **onde** as coisas começam e acabam, mas o tempo que começa e que acaba; que se quebra e que se junta; o tempo que é o poder do deixar ser simultaneamente o construtor e o destruidor no jogo dionisíaco.

Para o Sr. José é preciso eliminar as evidências da morte, pois a morte é vida: "(...) é preciso, sim, rasgar ou queimar o documento original onde fora averbada uma data de morte"(Saramago, 1998, p. 278). É necessário sucumbir à escuridão para descobrir-se. O homem é um passar e um sucumbir. Passado, presente e futuro são uma só escuridão a ser descoberta. Para ela converge o tempo e dela nascerá o dia.

No romance, existe um personagem que atua como um contraponto do protagonista. É aquele que representa a ordem e toda a resistência à mudança. Este personagem é o Conservador.

O Conservador é o velho. Representa a tradição que com a permissão do próprio homem o fez alienar-se de si. Portanto, o Conservador é também uma possibilidade do Sr. José; ele é parte de sua alma que deve ser superada. Porém, nas evidências, o Conservador representa o poder arbitrário e totalitário a que os homens estão submetidos. Nada escapa ao seu domínio.

Num discurso, o Conservador, que desde o início das aventuras do Sr. José, o observa, faz também as suas reflexões: "Estou consciente da mudança dos tempos, da necessidade duma contínua actualização de meios e processos na vida social"(Saramago, 1998, p. 204). Mas, ao mesmo tempo que a conduta do protagonista começa a fazer eco na consciência do Conservador, essa consciência resiste: "Ninguém irá viajar ao tempo passado para mudar uma tradição"(Saramago, 1998, p. 205). O Conservador de *Todos os nomes* não só resiste como também faz uma declaração de princípios: "a preservação do espírito a que chamarei de continuidade e de auto-reconhecimento orgânico, deve prevalecer sobre qualquer outra consideração, sob pena, se assim não procedêssemos, de assistirmos ao derrubamento do edifício moral" (Saramago, 1998, p. 204). Gera-se um conflito na alma do velho homem. Este, ao que parece, não se mostra indiferente ao que acontece com o Sr. José, pelo contrário, surge-lhe uma disposição semelhante a de quem , habituado a vencer sempre, se encontrou, pela primeira vez na vida, perante uma força maior que a sua. Dessa forma, alguma reflexão lhe é inevitável. O velho Conservador abre-se para a mudança; para algum movimento que o envolve em conseqüência da conduta do Sr. José. E, a propósito da mudança de perspectiva daqueles que costumam mandar, Zaratustra profere: "(...)mandar é mais difícil que obedecer. E não somente porque quem manda carrega o peso de todos os que obedecem e é fácil que este peso o esmague"(Nietzsche, 1977, p. 127).

A transformação do olhar do Conservador sobre o arquivo se faz com a sua mudança de atitude em relação ao **lugar** dos mortos e dos vivos na Conservatória. Esse novo olhar está vinculado ao renascimento a que se propôs o Sr. José, isto é, à vida. A morte é a continuação da vida. A morte é vida e não esquecimento.

O Conservador se dá conta de que é absurdo separar a morte da vida e anuncia a criação do arquivo da humanidade. Isto quer dizer que todos os que viverem, todos, os vivos e os mortos, devem estar no arquivo juntos, porque a humanidade não é só os que vivem.

Concluindo, Saramago chega a Nietzsche através de Heráclito. Ambos inspiram-se no filósofo pré-socrático para explicarem as suas visões de mundo. O mundo que é movimento e devir.

A dualidade de **mundos** inteiramente diversos não existe para Heráclito. Ele não separa o **mundo** físico de um **mundo** metafísico, ou seja, não há de um lado as qualidades determinadas e de outro a indeterminação indefinível. Tudo é movimento; nada tem duração fixa.

Na verdade, o mundo é uma grande mistura que deverá sempre ser agitada. Da experiência dos opostos é que surge o vir-a-ser. E esse vir-a-ser e perecer se constrói e se destrói sem nenhum discernimento moral, ludicamente. É como um jogo de dados. Assim as coisas são e estão no mundo. Assim é o mundo. Ele é sentido; é ação; é desdobramento da ação; é exposição. O mundo busca sempre a unidade de sentidos. O mundo é o homem e o homem é o mundo.

Tais reflexões presentes no **mundo** do Sr. José vão ser encontradas na história de Zaratustra. Nesse mundo, o raio súbito é o acaso que é vida e que traz consigo a emergência do tempo. Tempo de mover-se em outros espaços a serem descobertos. A escuridão do tempo/espaço revelará a origem do homem em sua potencialidade e transformará o mundo.

O súbito heraclitiano, que em Nietzsche e em Saramago é o acaso, deslocará o homem tornando-o diferente na **repetição** que é a sua história: a história do mundo. A cada arremesso, os dados se configuram diferentemente. Essa diferença é a identidade humana esquecida. O imobilismo é um estado passageiro. Pois como pensou Heráclito, as coisas que parecem fixas exprimem, apenas, uma supremacia momentânea. Portanto, esse estado de alma está aí para ser superado em nome da vida.

É hora de o homem lançar a semente de sua mais alta esperança. É hora de deslocar-se, de tornar-se livre da prisão do tempo e do espaço medidos e calculados. É hora de desatar-se do **fio de Ariadne** que o aprisiona numa moral opressora. É hora de o homem criar o seu **fio dionisíaco**.

No mundo transformado, passado , presente e futuro não estão separados. Nele, encontram-se juntas a vida e a morte; a vida e o pensamento; o mundo físico e o metafísico. Como na nova Conservatória Geral do Registro Civil que se tornou um arquivo da humanidade onde estão juntos, no mesmo espaço, vivos e mortos, pois morte é vida. Dessa maneira, não há dualidade de **mundos** e assim se mantém viva a memória. Essa é a potencialidade do homem em suas origens: a vida; a pulsão.

A história do Sr. José é uma história da busca dessa pulsão, livre para ser vivida; otimista e trágica.

Bibliografia

Friedrich W.Nietzsche, *Assim falou Zaratustra. Um livro para todos e para ninguém,* Rio de Janeiro, Ed. Civilização brasileira, 1977.

_____*A genealogia da moral,* São Paulo, Ed. Moraes, 1995.

_____*Ecce Homo (como cheguei a ser o que sou)***,** Rio de Janeiro, Ed. Ouro, s/d.

Gerd Bornheim (org), *Os filosofos pré-socráticos,* São Paulo,Ed. Cultrix, 1997.

Gilles Deleuze. *Diferença e repetição,* Rio de Janeiro, Graal, 1988.

Hanna Arendt, Apud. Miguel Abensur, In Adauto Novaes (org).*Tempo e História,* São Paulo, Cia. das Letras, 1992.

Jacques Derrida, Demeure (fiction et témoignage), In: *Passions de la littérature,* Paris, Galilée, 1996.

José Saramago, *Todos os nomes,* São Paulo, Cia. das Letras, 1999.

Maria Helena Varela Santos, *Os labirintos da razão. Filosofia,* Porto, Porto Editora, 1991.

Os pré-socráticos: fragmento, doxografia e comentários, São Paulo, Ed. Abril Cultural, 1995.

Outros

Entrevistas com José Saramago em Arquivos da Internet.

Ensaios do *desassossego*:
O Auto-Retrato de Montaigne e Bernardo Soares

Claudia Fernanda Chigres

É preciso, parece, dado que há palavras, não há necessidade de história, uma história não é obrigatório, apenas uma vida, eis como eu estava errado, um dos erros, querer-me uma história, quando a vida só basta.

Palavras, palavras, a minha nunca foi senão isso, que mistura a babel dos silêncios e das palavras, a minha vida, que eu digo acabada, ou a vir, ou sempre em curso, segundo as horas, segundo as palavras, oxalá isto deva ser ainda desta estranha maneira.

(Samuel Beckett, *Textos para Nada*)

À primeira vista, associar Michel de Montaigne (1533-1592) a Bernardo Soares/ Fernando Pessoa (1888-1935) pode parecer tarefa insólita: o que um nobre pensador francês do século XVI teria a ver com o heterônimo de um dos maiores poetas do modernismo português? Talvez teria muito pouco a dizer se estivesse interessada em traçar genealogias ou influências entre o autor dos *Ensaios*[1] e o autor do *Livro do Desassossego*[2]. Não é o caso. O meu interesse, para além da distância espacial e temporal que os separa, consiste em verificar um aspecto fundamental que une ambas as obras. Falo de um modo singular de escrita – o auto-retrato.

Falo de auto-retrato, e não de autobiografia. A distinção entre estes dois gêneros discursivos é crucial para meu argumento[3]. Não se trata simplesmente de classificar normativamente os textos, mas de procurar extrair deles a tentativa, por parte do autor, de dar ordem aos caos, e de experimentar, pela narrativa, uma possibilidade de ler o mundo e de com ele se relacionar. Se, como afirma Walter Benjamin[4], a palavra *texto* para os romanos significava aquilo que se tece, nada mais natural do que partir das características dessa tessitura para compreender seu alcance literário.

Autobiografia X Auto-retrato: breve digressão

Segundo Michel Beaujour[5], a designação de autobiografia como gênero passou a indicar todo e qualquer tipo de escrita relacionada à memória, seja ela ensaio, meditação, promenade, antimemória, biografia ou auto-abstração. Para ele, a autobiografia estaria confinada apenas à duração de uma memória individual e a lugares individualizados. O mesmo atesta Luiz Costa Lima , quando afirma que a caracterização de autobiografia como gênero depende do destino da individualidade: "à medida que esse destino não é questionado, as definições de autobiografia tendem a apresentá-la como um tipo dotado de incidência quase infinita"[6]

Notemos que a convergência das opiniões se dá porque ambos os analistas consideram que a escrita de uma vida pode aparecer de diversas maneiras, não significando necessariamente que esteja na forma autobiográfica propriamente dita. Tornou-se corriqueiro designar todos os relatos pessoais como autobiográficos ou por desconhecimento ou por facilidade – o que talvez configure as faces de uma mesma moeda. Esse desconhecimento diz respeito sobretudo à noção de indivíduo. Somente é possível falar que um indivíduo escreve sobre seu ´eu` se se proceder a um exame da noção de individualidade na época em que o relato foi produzido.

Em conformidade com esse raciocínio, é importante enfatizar que até fins do século XVI não havia o que se pode chamar de uma literatura da interioridade. É somente a partir do Renascimento que encontramos condições efetivas para o aparecimento da autobiografia, uma vez que este período assiste à secularização do conhecimento, o que possibilitou ao homem realizar sua individualidade na escolha de sua forma de conduta. Cabe ressaltar, contudo, que será somente com o indivíduo moderno o relato autobiográfico do homem renascentista ainda não se assemelha plenamente a um auto-exame radical, que só se dará com o indivíduo moderno.

Um outro erro em relação à caracterização de autobiografia é o fato de associá-la à confissão, tomando por parâmetro desta as *Confissões* de Agostinho. Entendida como uma variante confessional da enciclopédia medieval, a confissão tem como marca distintiva básica seu caráter *exemplar*: a escrita deve servir a

qualquer coisa e a qualquer um, constituindo-se numa modalidade de ação, de civismo, onde a eficácia se assentaria na possibilidade transitiva de persuadir, censurar ou adular.[7] Como ressalta Starobinski,

> devemos dirigir nosso olhar aos indivíduos exemplares para imaginar, em troca, seu olhar dirigido a nós: sob o *controle* desses seres aos quais nos submetemos como a preceptores ou a pais, estamos destinados à nossa própria verdade, ao ato de reasserção que constitui nossa identidade pessoal, na pura presença para si. [...] assimilar a lição exemplar: esse é o programa clássico de uma pedagogia que pretende incultar *normas* mediante a imitação das grandes vidas, nas quais essas normas se atualizaram.[8]

Na Idade Média, a metáfora do espelho, enquanto relato de uma vida, já era levada em consideração. Regido por uma estrutura dominantemente tópica, o espelho era encarado como uma apresentação conceitual e retórica do saber enciclopédico, ou como uma ficção didática cujo teor conceitual se dissimulava sob imagens ou cenas exemplares, em que personagens estereotipados se entregavam a ações típicas. Dessa forma, os *speculla* enciclopédicos tratavam sobretudo do homem e de seu lugar na Natureza e no plano divino, onde as noções de pecado e salvação eram figuras recorrentes desta apresentação. Como assinala Beaujour, "O espelho enciclopédico reflete, portanto, o que conduz o indivíduo a se conformar ao modelo de Cristo"[9].

Considerando que a maneira tópica de apresentação do espelho configura uma *forma aberta* em oposição à *forma fechada* do relato alegórico medieval – por exemplo, a *Divina Comédia*, de Dante – , Beaujour transpõe essa oposição para classificações mais recentes, confrontando auto-retrato e autobiografia. O primeiro – auto-retrato – seria uma variante transformacional da retórica antiga, pois que os tópicos da invenção e da memória serviriam de matriz a um discurso orientado para o conhecimento da interioridade do locutor. As paixões se tornam, assim, tanto na meditação como no auto-retrato, lugares a serem percorridos.

Se o auto-retrato, afastando-se mais ainda da persuasão retórica e da imitação de Cristo, crê abandonar a auto persuasão para se tornar descritivo de um foro íntimo, de um imaginário, de uma memória ou de um personagem, não tendo nada a esconder nem a confessar, a autobiografia se diferencia deste porque não pretende contar *o que eu sou*, mas sim *o que eu fiz*, oferecendo uma verossimilhança da vida, encarada como progresso e, portanto, transcendendo as contingências espaciais. Enfim, e como afirma Beaujour, "o auto-retrato é uma formação polimorfa bem mais heterogênea e complexa que a narração autobiográfica. Ele não é uma simples autodescrição, se bem que se apresente como um gênero dominantemente descritivo".[10]

Enfim, podemos dizer que a diferença entre a autobiografia e o auto-retrato é que a primeira conta uma história passada, finita, e o segundo tenta descrever um homem vivo e em movimento. Um homem que se faz ao mesmo tempo em que se descreve. O ato de se descrever, ao invés de seguir uma ordem pré-definida – seja ela cronológica ou espacial –, prima pela ausência de um relato seguido, assemelhando-se a uma bricolagem temática. Descontínuo, descosido, organizado por sua própria lógica, configura-se não como uma forma exemplar de escrita, mas como um discurso dirigido a ele mesmo, ao escritor enquanto tal. Escrito na primeira pessoa do singular, o auto-retrato inscreve a atenção trazida por um ´eu` às coisas reencontradas ao longo de seu percurso. Dessa forma, a escrita engendra sua própria memória, no momento mesmo de sua enunciação.

Bricoleur

Claude Lévi-Strauss[11], procurando exemplificar o *modus operandi* da reflexão mitopoética, opera com a imagem do *bricoleur*, definido como aquele que, utilizando materiais fragmentários e já elaborados, executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido, afastando-se dos processos e normas adotados pela técnica.

Aproximando a imagem do *bricoleur* para meu propósito, podemos dizer que Montaigne e Bernardo Soares se apresentam, em sua escrita, como um *bricoleur*, em duas vias que, no entanto, se confundem e se interligam. Pois, ao mesmo tempo em que apresentam um mundo fragmentário e disperso, se inserem nesse mundo de forma não ordenada, ensaiando pensamentos, elucubrações, opiniões e desejos. Assim, se podemos considerar que apresentam, na e pela escrita, uma bricolagem temática, diríamos também que assumem para si a imagem do *bricoleur* de si mesmos, a reordenarem incessantemente sua memória e também sua identidade.

Contraditórios em suas opiniões, ora recorrendo à infância, ora ao sonho, ora a interpretações dos fatos, pautam-se no presente da escrita, que se faz e se refaz numa costura de si mesmos. Nesta atividade, fora dos padrões comumente aceitos pela norma, todas as regras de conveniência são suspensas, a começar pelo próprio uso da língua. Montaigne, por exemplo, considera que

> O mundo é apenas tagarelice e nunca vi homem que não dissesse antes mais do que menos do

> que devia. E nisto gastamos metade da vida. Obrigam-nos durante quatro ou cinco anos a aprender palavras e a juntá-las em frases, e outros tantos a compor um longo discurso em quatro ou cinco partes; e mais cinco pelo menos a aprender a misturá-las e a combiná-las de maneira rápida e mais ou menos sutil. Deixe-se isso a quem o faz por profissão. (*Ensaios,* I, XXVI)
>
> Estes ensaios são edificantes porque a verdade, a realidade e a liberdade neles reinam. Recuso-me a trocar um dever real por essas regras mesquinhas, hipócritas, fictícias e de uso restrito. Atenho-me às leis gerais e constantes que a natureza nos dita e de que são filhas, mas filhas bastardas, a civilidade e as convenções sociais. (*Ensaios,* III, V)

Para Bernardo Soares, o alvo é a gramática:

> Analisando-me à tarde, descubro que o meu sistema de estilo assenta em dois princípios, e imediatamente, e à boa maneira dos bons clássicos, erijo esses dois princípios em fundamentos gerais de todo estilo: dizer o que se sente exactamente como se sente - claramente, se é claro; obscuramente, se é obscuro; confusamente, sé é confuso -; compreender que a gramática é um instrumento, e não uma lei. (*Livro do Desassossego,* p. 135)
>
> Obedeça à gramática quem não sabe pensar o que sente. Sirva-se dela quem sabe mandar nas suas expressões. Conta-se que Sigismundo, Rei de Roma, que tendo, num discurso público, cometido um erro de gramática, respondeu a quem dele lhe falou, "Sou Rei de Roma e acima da gramática". E a história narra que ficou sendo conhecido nela como Sigismundo "super-grammaticam". Maravilhoso símbolo! Cada homem que sabe dizer o que diz é, em seu modo, Rei de Roma. O título não é mau, e a alma é ser-se. (*Livro do Desassossego,* p. 136)

Ambos, cada um a seu modo, pareciam ter bastante consciência do fato de que esta modalidade narrativa poderia causar estranheza. No ensaio "Da afeição do pais pelos filhos", diz Montaigne:

> Uma melancólica disposição de espírito, inimiga de meu temperamento natural, mas provocada pelas tristezas da solidão em que vivo sumido há alguns anos, engendrou em mim a idéia de escrever. Achando-me inteiramente desprovido de qualquer assunto específico, tomei a mim mesmo como objeto de análise e discussão. Concebido nessa ordem de idéias, extravagante e fora de todas as regras convencionais, meu livro tornou-se único do mundo no gênero. À parte esse aspecto estranho, não merece ele atrair a atenção, pois tão magro e insosso tema não daria relevo o melhor artesão da terra. (*Ensaios,* II, VIII)

Bernardo Soares, por sua vez, atesta um sentimento de incompletude, de solidão desesperançada, ao refletir sobre sua própria escrita:

> Escrevo demorando-me nas palavras, como por montras onde não vejo, e são meios-sentidos, quase-expressões o que me fica, como cores de estofos que não vi o que são, harmonias exibidas compostas de não sei que objectos. Escrevo embalando-me, como uma mãe louca a um filho morto. (*Livro do Desassossego,* p. 222)

Esta bricolagem de si mesmos, se por vezes é experimentada por Montaigne como um sossego melancólico, uma resignação tranqüila de estar condenado a interminavelmente prescrutar todos os caminhos sem o intuito de concluí-los, tem em Bernardo Soares um tom mais radical: há em sua voz um quê de desistência, na qual o sossego, quando comparece, é vivido como sono, em oposição à eterna insônia de seus sentidos. Além disso, se em Montaigne o método utilizado parece ter sido uma forma deliberada de escrita, em Bernardo Soares aparece como uma espécie de impotência: nunca chegar e nunca partir, ter saudades do que não viveu e escrever o absurdo da existência – sinais característicos de uma distância esmagadora, bem ao estilo de Fernando Pessoa, seu criador.

Porém, e malgrado as diferenças, se em determinados momentos se sentem prisioneiros do mundo, o elo a ser ressaltado como fator de semelhança consiste em que, como *bricoleur* de si mesmos, o movimento de ordenamento e desordenamento dos sentidos lhes confere, contudo, um ato libertador de certezas, que ensaia o desassossego e a suspensão de verdades. Vejamos.

Montaigne: estilo vagabundo

> Nada é mais contrário a meu estilo do que uma narração seguida e longa: tenho o fôlego curto e a redação difícil. Não sei estabelecer um plano de composição, nem o desenvolver. [...] No entanto, pus-me a escrever o que sei dizer, adaptando o meu assunto às minhas forças. Se tomasse alguém por modelo e guia, poderia acontecer que não tivesse a possibilidade de acompanhá-lo.(*Ensaios,*I, XXI)
>
> Exponho aqui meus sentimentos e opiniões, dou-os como os concebo e não como os concebem os outros; meu único objetivo é analisar a mim mesmo e o resultado dessa análise pode,

> amanhã, ser bem diferente do de hoje, se novas experiências me mudarem. Não tenho autoridade para impor minha maneira de ver, nem o desejo, sabendo-me demasiado mal instruído, para instruir os outros. (*Ensaios,* I, XXVI)

A uma narração seguida e longa, Montaigne exibe uma narrativa entrecortada e descosida; a um plano defindo de composição, Montaigne oferece o acaso como guia; ao caráter exemplar, modelar, didático e transitivo de uma escrita, Montaigne apenas escreve o que sabe dizer – não tendo por meta instruir, senão divertir –, descrevendo sentimentos e opiniões com um intuito intransitivo: analisar a si mesmo. Enfim, o que faz não é doutrina, antes, é a sua própria experiência reconstituída no presente da escrita. Nas palavras de Starobinski,

> Trata-se apenas de deixar, na página do livro, a lembrança de uma vida comum, e é isso mesmo que é exorbitante e escandaloso.[...] Uma vida comum se expõe no que tem de não-exemplar: exibe-se como o contra-exemplo de todas as imagens paradigmáticas sobre as quais a vida moral, a vida guerreira, a vida religiosa se haviam modelado[12].

E continua Montaigne:

> O mesmo ocorre neste livro, composto unicamente de assuntos estranhos, fora do que se vê comumente, formado de pedaços juntados sem caráter definido, sem ordem, sem lógica e que só se adaptam por acaso uns aos outros [...] Meu talento não vai tão longe, e não ouso empreender uma obra rica, polida e constituída em obediência às regras da arte. (*Ensaios*, I, XXVII)

O que Montaigne parece exibir nos *Ensaios* é a desordem de uma narração entrecortada, aparentemente caótica, na qual os temas ora se referem ao próprio ato de escrever, ora a fatos ou a acontecimentos sem qualquer hierarquia que escalone os aspectos mais importantes ou banais – tudo vem misturado, assemelhando-se a uma acumulação desprovida de ordem e significação. Esse contínuo vai e vem, que passeia ao sabor do acaso e do momento, que parte de um ponto qualquer sem a garantia de uma conclusão, e cuja duração depende unicamente do curso da reflexão, acaba por configurar o que Hugo Friedrich[13] denomina de *estilo vagabundo*, denunciando esta forma específica de narrativa, que tem como principal característica o fato de perambular, não se fixando em padrões, mas obedecendo aos ditames da alma. Segundo Philip Hallie[14], seu estilo de escrita é a imagem permanente de sua vida pessoal e transitória, uma permanente recordação de si mesmo, em dinâmica interação com vários outros assuntos.

Essa fragmentação que o mundo exibe e da qual Montaigne é presa provocou-lhe, segundo considera Starobinski, a necessidade de escrever e de registrar não a unidade inacessível, mas o momento, a passagem. Beaujour[15] acredita que, por colocar em cena a presença do presente, Montaigne, além de atestar a presença a si do discurso no ato de escrever, opera também com a presença efêmera de um saber, manifestada somente no processo de leitura/escrita, cujos *Ensaios* são sempre o vestígio.

Bernardo Soares: nomadismo labiríntico

Não deixa de ser curiosa a semelhança com que Silvina Rodrigues Lopes[16] define o estilo de Bernardo Soares, apresentando-o como um *nomadismo labiríntico.* De fato, Bernardo Soares passeia desordenadamente pelos arredores da cidade e da sua própria consciência, fazendo com que o fio de suas lembranças se perca num labirinto de detalhes, fatos, considerações e desejos.

> Na minha alma ignóbil e profunda registo, dia-a-dia, as impressões que formam a substância externa da minha consciência de mim. Ponho-as em palavras vadias, que me desertam desde que as escrevo, e erram, independentes de mim, por encostas e relvados de imagens, por áleas de conceitos, por azinhagas de confusões. Isto de nada me serve, pois nada me serve de nada. Mas desapoquento-me escrevendo, como quem respira melhor sem que a doença haja passado. (*Livro do Desassossego,* p. 76)

> Há quem leia com a rapidez com que olha, e conclua sem ter visto tudo. Assim tiro do livro que se me folheia na alma uma história vaga por contar, memórias de um outro vagabundo, bocados de descrições de crepúsculos ou luares, com áleas de parques no meio, e figuras de seda várias, a passar, a passar. (*Livro do Desassossego*, p.246)

Para Silvina Lopes, a reflexão efetudada por Bernardo Soares sobre a escrita é solidária de uma reflexão sobre o mundo – escrever é viver. Porém, já que escrita e vida confluem de maneira indefinida e obscura, o sujeito se vê colocado perante a impossibilidade de atribuição de sentidos. Como diz, "a noção de biográfico é (des)construída no exterior de uma lógica dos factos ou de uma lógica do encadeamento de interpretações"[17].

Nessa experimentação labiríntica, o ´eu` se dissolve e se dissipa por entre os fragmentos do livro/mundo.

Não há uma história a ser contada, não há um sujeito a recordar seu feitos, e o alhear-se de si mesmo, o afastar-se e ver-se como estranho, como um fragmento, como uma possibilidade de efetivação que, no entanto, não se consuma, provoca em Bernardo Soares uma sensação de simulação de si mesmo, que ora vivencia como tédio, ora como fantasia.

> Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo. Desenrolo-me em períodos e parágrafos, faço-me pontuações, e, na distribuição desencadeada das imagens, visto-me, como as crianças, de rei com papel de jornal, ou, no modo como faço ritmo de uma série de palavras, me touco, como os loucos, de flores secas que continuam vivas nos meus sonhos. (*Livro do Desassossego,* p. 139)

> Tenho uma espécie de dever de sonhar sempre, pois, não sendo mais, nem querendo ser mais, que um espectador de mim mesmo, tenho que ter o melhor espectáculo que posso. Assim me construo a ouro e sedas, em salas supostas, palco falso, cenário antigo, sonho criado entre jogos de luzes brandas e músicas invisíveis. (*Livro do Desassossego,* pp. 274-5)

No entanto, há a linguagem. Uma linguagem que, apesar de aparentemente não ter nada a dizer, narra a passagem efêmera de um não saber, de um tempo sem memória, tempo da escrita que se produz como ficção de si mesma. O livro, assim, constitui-se de forma paralela ao pensamento, a pena desenhando o livro que, por sua vez, desenha seu autor. Um e outro se reúnem e se nutrem, perfazendo os mesmos caminhos, percorrendo os mesmos sítios, afeições e movimentos. O que vemos é uma atividade sendo construída, uma identidade que se anuncia no momento em que se enuncia. Nas belas palavras de Derrida,

> a escritura escreve-se, mas estraga-se também na sua própria representação. Assim, no interior deste livro, que se reflete infinitamente a si próprio, que se desenvolve como uma dolorosa interrogação sobre sua própria possibilidade, a forma do livro representa-se a si própria[18].

Espaço literário

Para Eduardo do Prado Coelho, essa solidão essencial e interminável da escrita, onde as coisas deixam de fazer sentido tornando-se um espaço de ensaio, de desassossego, configura um exercício de suspensão das regras, envolvendo-a num *espaço literário*[19]*,* para além do acabamento ou inacabamento das obras, para além da "instituição literatura".

A experiência do espaço literário, vivenciada por Montaigne e por Bernardo Soares, comparece na escrita como um jogo interminável de desrealização e realização, onde as noções de utilidade e de eficácia perdem seu estatuto pragmático. Em contrapartida, é nesse intervalo que podem vivenciar a nulidade do tempo, a ausência de sentido, o nada a dizer, a possibilidade de ser. O corpo, (des)instrumentalizado, é agora o corpo da escrita. E o que está escrito é também o *como* e o *quem* escreve. Como afirma Maurice Blanchot,

> O que está escrito não é bem nem mal escrito, nem importante nem vão, nem memorável nem digno de esquecimento: é o movimento perfeito pelo qual o que dentro não era nada veio para a realidade monumental de fora como algo necessariamente verdadeiro, como uma tradução necessariamente fiel, já que aquele que ela traduz só existe por ela e nela.[20]

Por fim, o dizer o nada a dizer, o falar do sem sentido das coisas é, para Montaigne e para Bernardo Soares, dizer da insignificância da palavra enquanto expressão da existência de uma vida. Escrevendo seus livros ao estilo de um auto-retrato, perderam-se neles e neles viveram, exponenciando os limites e arestas do poder da linguagem de representar alguma realidade. Ao se utilizarem dessa mesma palavra, acabaram por confirmar a possibilidade de significar e, ao mesmo tempo, o poder vazio de dar um sentido permanente às coisas e a eles mesmos. Aplicando à linguagem o poder de neutralização e esgotamento, contentaram-se em anunciar o indeterminado, impotente, mas espontâneo e profundamente incômodo lugar do literário.

Notas

1. Michel de Montaigne. *Ensaios.* Col. Os Pensadores. São Paulo: Ed. Abril, 1980.

2. Fernando Pessoa. *Livro do Desassossego.*Vol. II: Bernardo Soares. São Paulo: Ed. UNICAMP, 1994.

3. Cf. Claudia Fernanda Chigres. *A Cura pela Palavra: os* Ensaios *de Montaigne e as* Lembranças *de Tocqueville.* Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado, Departamento de História da PUC-Rio, *mimeo*, 1995.

4. Walter Benjamin. "A imagem de Proust", In: *Obras Escolhidas,* Vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.47.

5. Michel Beaujour. *Mirroir D´Encre.* Paris: Edition du Seuil, 1980, Introdução.

6. Luiz Costa Lima. *Sociedade e discurso ficcional.* Rio de Janeiro: Brasiliense, 1984, p. 246.

7. Beaujour.[1980] p. 36.

8. Jean Starobinski. *Montaigne em Movimento.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 25.

9. Beaujour [1980], p. 35.

10. *Ibidem, p.* 29.

11. Claude Lévi-Strauss. *O pensamento selvagem.* São Paulo: Cia Editora Nacional, 1976, cap. I.

12. Starobinski [1993] pp. 43-44.

13. Hugo Friedrich, *Montaigne*. Paris: Gallimard, 1984, p. 31.

14. Philip Hallie. *The Scar of Montaigne.* Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1966, p. 32.

15. Beaujour, [1980], p. 118.

16. Silvina Rodrigues Lopes. *Aprendizagem do Incerto.* Lisboa: Litoral edições, 1990, p.136.

17. *Ibidem*, p. 133.

18. Jacques Derrida, *A Escritura e a Diferença.* São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 55.

19. Eduardo do Prado Coelho. *A Mecânica dos Fluidos.* Lisboa: INCM, 1984, p. 22.

20. Maurice Blanchot. *A Parte do Fogo.* Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 295.

Entre a página e o mundo ou A aprendizagem do resgate:
Uma leitura de As batalhas do Caia

João Roberto Maia da Cruz
(UFRJ)

Enfim, Portugal, pequena nau,
tem visto grandes tormentas.
Eça de Queirós

E alimenta-se de leite e ovos, e fuma um cigarro,
e desdobra um *plaid* por cima dos joelhos, e parece-lhe
que tudo se contém no próprio nome que lhe puseram,
José Maria Eça de Queirós, e que escrita nenhuma se
lhe interpõe afinal entre a página e o mundo.
Mário Cláudio

Uma das linhas de força do romance português contemporâneo está na coexistência e vinculação entre o inventário crítico da realidade – pessoal ou histórico-social – e a reflexão sobre os processos de constituição interna da obra literária. Com efeito, não há propriamente novidade nesta posição. Para não irmos muito longe, digamos que ela se entronca na prática artística de importantes romancistas experimentais deste século. Em outras palavras, tal posição é mais diretamente tributária de parte significativa da grande literatura moderna, no âmbito da qual se verifica muitas vezes uma conjunção entre experimentação formal e mimese da realidade histórica, ou entre a guinada auto-analítica do romance (que se volta para a sua própria panóplia formal e compositiva) e captação crítica do social.

E é esta interseção entre literatura e reflexão teórica, no âmbito da qual o romance incorpora a teorização sobre o próprio fazer literário, que constitui uma das linhas de força do livro de Mário Cláudio, *As batalhas do Caia*. No entanto, esta questão tem aqui outra dimensão, o que permite a ampliação do leque de reflexões, já que se trata da retomada de um projeto literário de Eça de Queirós não concretizado. Por ser assim, o livro permite pensar não apenas sobre o fazer literário de um escritor português do século XX, que faz da reflexão sobre Portugal um dos móveis de sua obra ficcional, bem como sobre a obra de outro escritor português, este do século XIX, para quem Portugal sempre esteve no centro de seu interesse como intelectual, artista e cidadão "exilado".

Em 1878, na Inglaterra, no exercício de sua função de cônsul, Eça de Queirós tem a idéia de escrever um romance – *A batalha do Caia*, este o título escolhido – em que Portugal, invadido por um país estrangeiro (a Espanha), experimenta um período de completa humilhação. Só nesta situação de aviltamento nacional, submetida a uma espécie de purgação, a nação poderia encontrar forças para reagir, para superar o estado de decadência a que chegara e que propiciou a perda de sua independência. O objetivo de Eça, ao conceber tal romance, era o de causar "escândalo" e contribuir para a tomada de consciência da nação quanto à necessidade de superar sua "horrorosa condição de rebaixamento". Efetivamente, ele desejava, como afirma em sua carta a Ramalho Ortigão, dar "um grande choque elétrico ao enorme porco adormecido"[1], ou seja, à Pátria.

Este idéia da invasão de Portugal pela Espanha obsidiou o autor de *O primo Basílio* por muito tempo. Se tal idéia lhe surgiu em 1878, como o próprio escritor afirma na carta a Ramalho já referida, num romance publicado dez anos depois, *Os Maias*, ela reaparece enunciada pelo personagem João da Ega a rogar ao Deus de Ourique a chegada dos castelhanos[2]. O fato, porém, é que Eça, em razão, por certo, dos problemas que a publicação de *A batalha do Caia* poderia causar à sua carreira diplomática, não concretiza o projeto, e deste o que restou foi apenas um conto publicado postumamente, *A catástrofe*, em que se narra a invasão de Lisboa por um exército estrangeiro.

Mário Cláudio retoma o projeto abortado do "homem da Póvoa de Varzim" e propõe levá-lo a cabo, sem a pretensão de escrever o romance como Eça o escreveria, mas sim, com a ajuda do monóculo eciano, escrevê-lo à Mário Cláudio. Para realizar a empreitada, o autor de *Guilhermina* apropria-se de trechos de *A catástrofe* e de uma certa contenção e sisudez deste conto que fazem dele peça singular na obra de Eça de Queirós. Efetivamente, o que há de mais importante é a retomada de uma idéia, de um propósito de um escritor oitocentista para, num outro contexto histórico, decorridos mais de cem anos, testar a atualidade de tal propósito no que ele tem de nuclear: a inquirição sobre os destinos de Portugal e a necessidade de construir um projeto de nação, de caráter não excludente, que evite "catástrofes" futuras. Daí o plural do

título, como a indicar que o projeto de Eça pode ser repensado em outro contexto, mas que justamente por se prestar a uma nova apreciação, um novo olhar, por se tratar de um outro momento histórico, não é exatamente o mesmo, ou melhor, é o mesmo – pois a batalha imaginada por Eça é ponto de partida – e outro ao mesmo tempo – na medida em que o projeto reavaliado tem tração própria, permite pensar sobre o Portugal do final do século XX, o Portugal sobre o qual se debruça a obra ficcional de Mário Cláudio.

A estrutura de *As batalhas do Caia* compõe-se de dois planos. Num deles, assistimos à trajetória vivencial de Eça de Queirós, feito personagem do romance, desde o momento em que assume o posto de cônsul na Inglaterra até o dia de sua morte, incorporando-se a tal trajetória lembranças e referências a momentos anteriores da vida do escritor que remontam à infância e à juventude. No outro plano, inserido no primeiro, acompanhamos a escrita de *A batalha do Caia*.

O projeto de escrever um romance como *A batalha do Caia* insere-se no propósito da Geração de 70 de pensar sobre a nação portuguesa em decadência para tentar recuperar, no menor espaço de tempo possível, esse seu "atraso demencial"[3]. No romance de Mário Cláudio vemos a explicitação da "miséria portuguesa" como causa da invasão de Portugal e condição de manutenção do domínio estrangeiro. Descortina-se então todo um painel crítico que, abarcando diferentes estratos e classes sociais, expõe, em páginas com notável poder de síntese, as linhas de força do inquérito à sociedade portuguesa do Constitucionalismo que está no centro de interesse da obra de Eça de Queirós. Deparamo-nos com a "invencível inércia" de parte do povo, a baixeza do clero, a estreiteza de visão e a subserviência dos nobres, a prevalência do egoísmo da burguesia, a fraqueza dos políticos, lisonjeadores covardes dos invasores, a corrupção dos burocratas, e, até, a concessão interesseira dos serviços das "*cocottes* lusitanas" aos dominadores de Portugal[4].

Significativamente, apenas os trabalhadores constituem a força social destoante, e é somente entre eles que se esboça a possibilidade de reação aos inimigos, como o narrador afirma, num trecho marcado por ecos da poesia de Cesário Verde:

Só as classes trabalhadoras pareciam afinal ressentir-se de algum agravo, sendo notória a exteriorização do seu infinito desconforto e da sua raiva crescente. (...) Pouco a pouco foram as varinas de Lisboa cessando de lançar os seus pregões, e desatavam a bater as chinelas com um desplante em que se denotava claríssima vontade de desfeitear os intrusos. Com estranho vagar depois tratavam os ferreiros das alimárias que os peralvilhos da estranja lhes confiavam, fixando-lhes às três pancadas as ferraduras na expectativa óbvia de que lhes viessem eles a estatelar. E impingiam-lhes os talhantes as carnes velhas e nervosas, abasteciam-nos as fruteiras das mais amargas laranjas, forneciam-lhes os aguadeiros a vaza das nascentes do cemitério, se não naquela em que haviam malevolamente mijado[5].

E é nesta interseção entre o Mário Cláudio leitor de Eça e o Mário Cláudio leitor de Cesário que se configura um exemplo notável de rendimento crítico do trabalho de apropriação literária de outros autores. Sintomaticamente, uma obra como a de Cesário – à qual, em tantos poemas, o foco do sujeito poético na realidade do povo e do mundo do trabalho confere densidade reflexiva e força artística – serve de suporte a este trecho em que há um descompasso, quanto ao lugar da classe trabalhadora, entre a escrita ficcional eciana recriada por Mário Cláudio e a obra de Eça de Queirós. Do papel secundário do povo nos romances ecianos ao protagonismo dos trabalhadores na resistência aos invasores em *As batalhas do Caia* o salto é grande e não apenas aponta para a necessária reavaliação da crítica social e do projeto de nação de Eça e da Geração de 70 em função de seus limites históricos, como sinaliza a inviabilidade de se pensar num programa de reconstrução nacional sem priorizar a causa e a força dos que se situam na base da pirâmide social – idéia que, diga-se de passagem, alinha o livro de Mário Cláudio no plano político do dissenso neste nosso fim de século de (forjado) consenso neoconservador, fundado num déficit de espírito cívico, no retraimento da esquerda, na desarticulação do campo popular e no descrédito impingido à intervenção do pensamento crítico e dissonante.

Uma outra vertente de problematizações decisivas que há em *As batalhas do Caia* configura-se no âmbito das referências reiteradas ao processo de escrita. Aqui, o uso do recurso da auto-referencialidade tem força artística na medida em que a exposição dos mecanismos da escrita ficcional de Eça, recriada no livro, coloca em cena o próprio processo de escrita de Mário Cláudio, sinalizando, entre outros aspectos, um motivo nuclear comum do projeto ficcional dos dois escritores: a urgência de olhar para Portugal.

Ainda neste registro, a emergência da escrita do romance de Eça é pontuada reiteradas vezes pela explicitação de sua condição de empreendimento literário projetado, imaginado, mas não concretizado. No entanto, este livro que nunca existiu materializa-se enquanto peça de uma nova organização textual, constituindo uma parte do corpo do romance de Mário Cláudio. Por ser assim, os "movimentos militares" da invasão da tropa estrangeira que não passam de "conjetura" e "nunca se transformam em romance"[6] inserem-se n'*As batalhas do Caia* de Mário Cláudio e, ao se transformarem finalmente num romance escrito no final do século XX, indicam a possibilidade de atualizar o tema da invasão estrangeira no quadro histórico português e europeu de nossa contemporaneidade.

O nexo necessário para a reconsideração crítica desse tema hoje (em uma de suas vias possíveis de atualização, diga-se), o próprio romance no-lo dá, num trecho em que o problema da invasão ganha amplitude, uma vez que é perspectivado no plano da "existência de um pacto secreto, celebrado pelos grandes países, no qual se contemplava a sumária apropriação dos mais pequenos" E, assim, "a Alemanha anexaria a França e a Bélgica, a Holanda e a Áustria, a Rússia e a Romênia, a Itália e o Fiúme e a Bósnia, e que declararia a Grã-Bretanha de uma penada de seu primeiro-ministro a guerra geral à Europa"[7].

Evidentemente, a referência à eclosão possível da guerra geral e à construção da Grande Alemanha estende a consideração da problemática européia aqui explicitada até os marcos da experiência histórica do século XX. Assim, ao expor um nexo que permite articular a idéia da invasão de Portugal pela Espanha, como Eça o concebeu no século passado, ao tema da dominação de nações européias por outras, com inserção na realidade histórica de nosso tempo, o texto literário torna-se um ponto de partida para pensar em problemas e matérias de que não trata diretamente, mas que lhe gravitam na órbita, como a questão do lugar da nação portuguesa e de outros países europeus semiperiféricos no interior da União Européia neste fim de século XX. Deste ângulo, revisitando o tema da invasão estrangeira, o romance de Mário Cláudio proporciona ao leitor contemporâneo a reflexão sobre outras formas de dominação a que hoje se submetem países como Portugal no tabuleiro da Europa. No lugar da invasão de um exército inimigo, surge, por exemplo, a invasão do "pensamento único" – **catastrófico** sobretudo para as nações pobres –, com base no qual os imperativos técnicos, para a construção de uma Europa "monetária", têm prevalência sobre os critérios humanos e culturais, imprescindíveis se se quisesse edificar uma Europa verdadeiramente "social".

Expostas algumas problematizações que, a nosso ver, estão entre as principais que o livro suscita, é necessário destacar ainda o rendimento literário e crítico das relações delicadas entre fato e ficção, o qual se situa em âmbito ostensivo numa obra que transforma em elementos ficcionais os fatos e registros da experiência vivencial de um autor empírico. Efetivamente, em *As batalhas do Caia* a convergência e interação entre detalhamento empírico e emergência do ficcional constituem o princípio básico de composição do romance, o dispositivo literário nuclear com base no qual se organiza a matéria romanesca.

Ao longo do livro, há uma série de datas precisas acerca da vida de Eça, inclusive a data e até a indicação quase exata da hora em que morreu o escritor[8]. Temos, assim, uma exposição muito condensada e precisa de alguns momentos significativos da trajetória biográfica de Eça de Queirós, em que os planos temporais se superpõem, ou seja, misturam-se os tempo da "avidez de vida" da infância e juventude e o da proximidade da morte do escritor a tomar o soro, esperança última de "remédio providencial"[9].

Além disso, n'*As batalhas do Caia* partes de cartas do autor de *A relíquia* são incorporadas como elementos de composição do livro e, portanto, informações biográficas extraídas da correspondência do escritor tornam-se matéria de romance.

Sob a vigência do movimento instituinte de um texto urdido num nexo estrutural entre estatuto da ficcionalidade e esta fidelidade ao factual que destacamos, tornam-se menos nítidas as fronteiras que separam a esfera do vivido e a esfera do imaginado. Mais concretamente: as notícias de cunho biográfico, os registros de experiências vividas pelo Eça-autor empírico, reordenadas pela fatura da obra, e as notações ficcionais de pormenores de composição do Eça-personagem do romance formam arranjo único porque bem concatenadas pelos nexos internos da estruturação rigorosa do livro. Também numa interação com a mobilização de recursos do nível do factual ou do registro documental, surge ainda toda uma constelação de referências, mais ou menos ostensivas, ao mundo de ficção saído da pena de Eça de Queirós.

Encenar parte da trajetória de vida de Eça de Queirós no palco da ficção para refletir sobre o legado intelectual, artístico e ideológico do autor real; ou, sob a inspiração de Eça, fazer de uma batalha de ficção, uma batalha que jamais se realizou, uma via para pensar sobre dificuldades históricas do Portugal **real** – estes são, como vimos, intentos centrais do romance de Mário Cláudio e dão bem a medida, em função das problematizações que promovem, do alcance reflexivo propiciado pela articulação bem sucedida de recursos ficcionais e matérias da ordem do biográfico ou do empírico.

Em notação última, digamos este é um livro sobre a aprendizagem do resgate. Pode resgatar-se algo para o fazer reviver em novas bases, noutro contexto. Este o sentido da tentativa de recuperar a Pátria invadida, a qual só se divisa no romance como possibilidade para as classes populares. E em *As batalhas do Caia* a aprendizagem do resgate sinaliza ainda a necessidade de releitura da obra do "pobre homem da Póvoa de Varzim". Uma obra que, como a de Mário Cláudio, ao materializar-se na página (em tantas páginas), cria um novo mundo, em cujas malhas lêem-se Portugal e o Mundo.

Bibliografia

CLÁUDIO, Mário. *As batalhas do Caia,* Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 4ª ed., 1991.

QUEIRÓS, Eça de. *Obras de Eça de Queirós*, Porto, Lello e Irmão Editores, (s/d), vol. II.

VIANA FILHO, Luís. *A vida de Eça de Queirós*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira; Brasília, INL, 1984.

Notas

1. *Cit.* por Luís Viana Filho, *A vida de Eça de Queirós*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira; Brasília, INL, 1984, p. 124.

2. Eça de Queirós, *Obras de Eça de Queirós*, Porto, Lello e Irmão Editores, (s/d), vol. II, p. 118.

3. Expressão usada por Eduardo Lourenço em: Eduardo Lourenço, *O labirinto da saudade*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 4ª ed., 1991, p. 90.

4. Mário Cláudio, *As batalhas do Caia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995, p. 92 – 96.

5. Mário Cláudio, *op. cit.*, p. 96 – 97.

6. Mário Cláudio, *op. cit.*, 1995, p. 77.

7. Mário Cláudio, *op. cit.*, 1995, p. 116.

8. Mário Cláudio, *op. cit.*, 1995, p. 136.

9. Mário Cláudio, *op. cit.*, 1995, p. 175 – 181.

Entre o real e o imaginado: o oriente na narrativa colonial portuguesa

David Brookshaw
Universidade de Bristol

O estudo pioneiro de Edward Said sobre a visão do Oriente na literatura e no pensamento ocidentais ignora quase completamente a existência de uma tradição orientalista na literatura portuguesa, e se o ilustre estudioso palestiniano menciona a presença portuguesa no Oriente, limita-se ao período hegemónico de Portugal, ou seja o século 16. Said, é claro, dava especial atenção ao Oriente Médio, e privilegiava as literaturas inglesa e francesa. Porém, a literatura portuguesa de fins do século 19/princípio deste século nos oferece uma visão do Oriente *sui generis*. Esta comunicação verterá sobre dois romances que se poderiam qualificar como coloniais, e que tratam das relações luso-chinesas no remoto e muitas vezes esquecido território de Macau: *Caminho do Oriente*, de Jaime do Inso, e *O Caso da Rua Volong* de Emílio de San Bruno.

Quando falamos da experiência colonial portuguesa no período moderno, referimo-nos, como é óbvio, principalmente à África. O impulso para a expansão portugesa em África começou em meados do século 19, na sequência da abolição do comércio de escravos, e ganhou maior ímpeto depois do Congresso de Berlim em 1885. As aspirações coloniais portuguesas na África austral foram frustradas pelo Ultimato britânico, mas este acontecimento induziu uma onda de nacionalismo que, entre outras coisas, iria pôr termo à monarquia e iniciar uma política colonial republicana muito mais robusta do que a do antigo regime.

Quando os portugueses comemoraram o quarto centenário da viagem de Vasco da Gama, as possessões portuguesas na Ásia se limitavam a uma série de enclaves na costa ocidental do subcontinente indiano, meras incrustações na Índia britânica, Macau, cujo declínio fora acelerado mas cuja sobrevivência era garantida pela proximidade do entreposto britânico de Hong Kong, e a metade oriental da ilha de Timor.

Já em 1885, a viabilidade dos territórios do Estado da Índia foi assunto de debates no parlamento português. Houve até propostas para vender Macau a uma outra potência européia, sendo o raciocínio para isso a necessidade de canalizar as energias e os recursos nacionais ao império português da África, e muito especialmente aos territórios da África ocidental. Os deputados que representavam os territórios da Ásia respondiam que a Ásia portuguesa não apresentava nenhum deficit orçamental, e que no caso de Macau, este território não poderia ser vendido sem o consentimento da China, facto confirmado no tratado de 1887 entre os dois países. Por outro lado, se houve razões práticas para que o império da Ásia não fosse alienado, existia fortes laços sentimentais com territórios vistos como relíquias de uma antiga grandeza. Pouco a pouco, surgiu o que se poderia chamar um *lobby* oriental em Portugal. Entre os seus expoentes de maior prestígio político foi Bernardo Pinheiro Correia de Melo, melhor conhecido pelo seu título aristocrático, Conde de Arnoso, companheiro e correspondente de Eça de Queirós, e membro da delegação portuguesa a Pequim em 1887. No relato da sua viagem à China, Arnoso declarou que o país prometia muito mais do que a África, desde o ponto de vista comercial, e que Portugal devia aproveitar os seus laços históricos na região para concorrer com os seus rivais, transformando Macau num centro industrial, e reformando a administração do território para que pudesse competir com os outros portos internacionais da China: «Logo que tal suceder a China tornar-se-ha o mercado de todo o mundo, e nós, com a nossa colonia de Timor visinha da China e com Moçambique, onde já chegam colonias chinezas e cujas pautas muitos pontos de semelhança teem com as da China, estamos evidentemente em circunstancias muito mais favoraveis que as demais nações. Macau deveria tornar-se um forte centro industrial, para o que seria necessario modificar toda a sua administração de maneira a ficar ao mesmo pé dos outros portos da China» (Arnoso, 429). Montalto de Jesus foi outro membro deste *lobby* oriental, que se manifestava a favor de um maior desempenho por parte de Portugal nas oportunidades comerciais que a China parecia oferecer. Numa conferência dada à Sociedade Geográfica de Lisboa em 1911, lamentou a apatia de Portugal em relação a Macau, atribuíndo esta falta de iniciativa ao governo do antigo regime monárquico.: «Mas infelizmente um dos maiores males do paiz é a falta de inciativa e cooperação nacional, o tétrico pessimismo dos tempos idos. O regime monárquico nao só arruinou o país: esmoreceu na alma nacional a confiança, o arrojo indispensavel á vida comercial, deixando o povo quasi morto em marasmo e obscurantismo econòmico...» (Montalto de Jesus, 10). A solução proposta por Montalto para a dinamização comercial de Macau incluía o estabelecimento de uma ligação marítima directa com Portugal, o que facilitaria a colocação de produtos portugueses como a cortiça e o vinho no mercado chinês. Nao é coincidência que foram estas precisamente as soluções propostas por Jaime do Inso e Emílio de San Bruno nas suas obras literárias.

Jaime do Inso foi um oficial da marinha que serviu em Macau e participou na pacificação de Timor em 1912. Era membro da geração de orientalistas portugueses que integrava nomes como Wenceslau de Moraes, com quem manteve uma correspondência, Alberto Osório de Castro e Camilo Pessanha, e escreveu vários livros e opúsculos sobre a China e Macau. No entanto, *O Caminho do Oriente* (1932) é a sua única obra de

ficção. Trata-se de um romance que, de certa maneira, revela a influência do clássico pós-Ultimato do Eca, *A Ilustre Casa de Ramires.* Porém, nao é um membro da aristocracia rural que se salva da bancarrota, senão uma empresa familiar de importação e exportação, que sofreu com as fluctuações cambiais da década de 90 e consequentes quedas no preço da cortiça no mercado europeu. De resto, *O Caminho do Oriente* é, no fundo, um romance colonial, escrito por um "Old China Hand" que se tornou membro do *lobby* asiático em Portugal.

Os dois protagonistas principais, Rodolfo e Frazão, são amigos de infância, ligados por uma empresa comercial familiar. Irão representar duas maneiras distintas de focalizar o Oriente, uma das quais idealista, sonhadora, atraída por um sentimento de exotismo, a outra, sólida, sensata e materialista. Rodolfo e Frazão encarnam qualidades necessárias para a regeneração de Portugal e da sua vocação imperialista: «Rodolfo Moreira, o mais novo, era um tipo insinuante e fino, apurado no trato e no trajar, mordendo nervosamente os cigarros que acendia, uns após outros, sem os queimar completamente./ Frazão Antunes, o mais velho, um tanto prosaico e calmo, revelava-se, a um simples exame, uma antítese perfeita do seu amigo, a não ser nas qualidades de carácter em que ambos irmanavam no mesmo timbre de finura e honradez» (Inso, 18). Re-invenção, em outras circunstâncias, de um D. Quixote e Sancho (com algumas caraterísticas do Fernandes e Jacinto do Eça, ou Sherlock Holmes e Dr Watson do Conan Doyle), os dois amigos partem para Macau em busca de novos mercados para a firma de Moreira e Antunes Lda.

Rodolfo vem a conhecer a sua Dulcinéia a bordo, na viagem para o Oriente: Tininha é uma moça de origem étnica incerta. Portuguesa de Macau, "moça de cabelos loiros" de "olhos infantis", a descrição sugere uma heroína surgida diretamente das convenções românticas européias. Por outro lado, os olhos, em vez de estereotipicamente azuis, são «dum verde jade» (Inso, 19), que poderia indicar uma ascendência mais complexa, embora remota. Muito menos complicada é a parceira do Frazão, Pepita, filipina casada, de regresso a Hong Kong, mas o contraste serve para realçar as caraterísticas morais dos dois protagonistas, o romântico Rodolfo, o prosaico Frazão, qualidades necessárias para a empresa colonial. Na realidade, o autor indica que o prototipo ideal seria um compromisso entre os dois, tal como o modelo cervantino: Rodolfo, no fim, é salvado de um excesso de romantismo, enquanto o Frazão, materialista provinciano, adquire um gosto por roupas elegantes e outros acessórios de uma burguesia cosmopolita.

Um dos traços caraterísticos da literatura colonial era que os seus heróis tinham que conciliar o seu desejo de aventura - o que implicava também um certo fascínio pela nova realidade cultural em que se encontravam - e a sua capacidade de preservar a sua própria identidade cultural, a sua autoridade como representantes do poder imperial. Daí o conceito da alteridade como sendo, no fundo, perigosa. Por isso, tinha que ser vencida, para depois ser banalizada e rendida inútil. Senão, a vítima cairia em uma espécie de realidade de pesadelo, associada com a escuridão, a anarquia, um passado pre-lógico. A diagnóstica da condição feita pelo autor é de uma luta entre a saúde e a doença, sendo a saúde a cultura européia, a doença, a asiática: «Se a Europa vence, e êste caso é mais raro, a Ásia fica reduzida a um farrapo grotesco de cujo contacto depressa nos saturamos; e se a Ásia é vencedora, como geralmente sucede, aqueles <<dessous>> tão chocantes e desagradáveis, sofrem uma extraordinária transformação e passam como que a integrar-se na sublime visão da China, numa espécie de sonho-realidade, factor indispensável da existência./ O tempo desta luta é variável, umas vezes, decorre lento, outras, o golpe decisivo surge rápido, fatal e, se a Europa é vencida, esvaie-se a pobre, quasi perdida e inútil, nas sombras de um remoto passado...» (Inso, 140).

Esta doença vem pouco a pouco a dominar Rodolfo. Começa com o seu fascínio e a sua curiosidade iniciais pelas sensações do Oriente. No início, consegue rejeitar essas influências: «A impressão era forte, e Rodolfo sentiu, num mixto de atracção e de repulsa, como que uma sensação de domínio da China, que instintivamente repeliu...» (Inso, 128). Mais tarde, começa a ceder: «E Rodolfo abandonou-se ao pesadelo feito sonho de tentações a sorrir, entregue a volúpia dolorosa do Oriente, que enebria e esquece, e mata sem se sentir! Começou entao a perceber, confusa e vagamente, que tinha dois amores:/ Um, que era uma mulher, outro, que era a China!» (Inso, 231).

O fascínio de Rodolfo pelo Oriente é simbolizado pelo seu abondono da noiva, Tininha, em favor de A-Mi, moça chinesa vista na ocasião de uma visita a um templo budista. Ela personifica a sedução do Oriente, e o efeito dela sobre Rodolfo representa o triúnfo da intuição e do mistério sobre a razão e a lógica. Passado algum tempo depois de se instalar com A-Mi, Rodolfo recebe uma carta da mãe, se queixando de que parece ter perdido a confiança do filho: é a Mãe Pátria que o chama, e para a qual, em termos coloniais e imperiais, a lealdade era sagrada. Em termos dramáticos, a resolução do problema de Rodolfo começa com a morte de A-Mi no meio de um tufão, solução que nos faz lembrar, se bem que de maneira diferente, a morte de Iracema no romance brasileiro (ou de Moema em *Caramuru*), e parece representar uma etapa importante na redenção do herói, ao mesmo tempo que castiga a mulher indígena por tê-lo seduzido.

Rodolfo tem primeiro que ser curado da doença do Oriente, que em termos concretos, se manifesta através da maldição da criada da A-Mi, que responsabiliza Rodolfo pela morte da sua ama. Rezar para o Deus cristão nao é suficiente, já que o antidoto da doença tem que ser procurado dentro da cultura que a produziu. É a criada da própria Tininha que recorre à ajuda de um curandeiro. Novamente de boa saúde,

Rodolfo se casa com Tininha e se estabelece em Macau enquanto Frazao regressa a Portugal para gerar a empresa familiar, renascida graças aos novos mercados encontrados pelos dois amigos (irmãos) coloniais.

Emílio de San Bruno é o pseudónimo literário de Filipe Emílio de Paiva, outro oficial da marinha, contemporâneo de Jaime do Inso, que esteve alguns anos em Macau no início deste século, além de servir em outros territórios do ultramar. *O Caso da Rua Volong* (1928) foi um de três romances escritos para apoiar o esforço colonial português, sendo os outros *A Magra da Ilha de Luanda* (1927), cuja acção decorre em Angola, e *Zambeziana* (1929), que tem como palco Moçambique. Nos três romances, o protagonista principal é o mesmo: Paulo, jovem oficial da marinha. No entanto, ele é mais observador das acções dos outros do que participante no drama da história. É o prototipo do bom colonial já que não se rende perante atraçoes que o poderiam comprometer nas suas funções.

Tal como aconteceu com Jaime do Inso, o enredo dos romances de San Bruno deve muito à tradição romântica, mas o desfecho da história mostra as consequências de deixar as emoções dominar o intelecto. Em *O Caso da Rua Volong,* é a paixão do Conde de Palhais pela enigmática Miss Grace, portuguesa mascarada de americana, vítima de uma indiscreção do próprio Conde em Lisboa, e que o seguiu ao Oriente com a intenção de recuperar o seu amor. Poderíamos estar em plena comédia shakesperiana, se não fosse que o romance acaba numa tragédia melodramática. Tal como o herói de Jaime do Inso, Miss Grace se rende às atrações do Oriente na pessoa de Mansilla, elegante cavalheiro hispano-americano nos serões da alta sociedade de Macau, mas que na realidade é nacionalista filipino, e contrabandista de armas sem escrúpulos. Mansilla encarna as forças anárquicas e exóticas que atraem e destroem: «Sorria-se para mim, cravando no meu olhar atónito, o seu olhar fascinador, donde sentia, mau grado meu, irradiar uma força magnética poderosíssima. Como estava belo!» (Bruno, 380-1). Tal como no romance de Jaime do Inso, o processo é gradual, descrito como uma luta entre a atração física e emocional, estado depravado, por um lado, e uma consciência do dever nacional por outro: «Não podia continuar a deixar-se prender daquele olhar, que parecia um estilete que a perfurava numa morbida embriaguez, dando-lhe a sensação nitida da aventura do amor... E uma esperança tremeluziu no fundo negro da sua alma cativa, e veio refrescar-lhe como um bálsamo brando, a ardência dolorosa dos seus pensamentos. Era portuguesa de alma forte! Não devia deixar-se estar em obediência a ninguém» (Bruno, 388).

Tal como na literatura do século 16, em que a irresponsabilidade moral podia levar a consequências negativas políticas, as acções destes dois personagens rebaixam a posição do poder colonizador perante os seus rivais. A atração de Miss Grace pelo nacionalista filipino enfraquece a hegemonia ibérica na região, facilitando a entrada em cena de outras potências como os Estados Unidos e a Grã-Bretanha. Ao desnacionalizar-se para reaver seu amor, torna-se politicamente perigosa. O Conde, ao apaixonar-se por uma estrangeira (embora estrangeira falsa), também se torna vulnerável a forças anti-portuguesas - como o jovem herói de Jaime do Inso, esquece a mãe-pátria, o que o conduz a outras tentações perigosas do Oriente: o jogo e o ópio. Na realidade, em *O Caso da Rua Volong*, como aliás nos outros romances de Emílio de San Bruno, um dos temas constantes é o da segurança imperial. A vulnerabilidade do império português em relação à influência estrangeira ou às ambições territoriais da Grã-Bretanha, refletem as preocupações de muitos intelectuais portugueses do período pós-Ultimato (o caso de escritores como Jaime do Inso e Emílio de San Bruno). Nos romances africanos deste último, a soberania portuguesa é ameaçada pelas companhias concessionárias inglesas no Vale do Zambeze ou por aspirações coloniais, também inglesas, na área do Congo. Em *O Caso da Rua Volong*, a rivalidade britânica se manifesta de outra forma, em termos linguísticos e de influência política sobre o imperador chinês.

A decadência de Macau no fim do século 19, reflete a decadência da China dos últimos anos do regime monárquico. Uma é o espelho da outra - nas palavras de um dos personagens: «Os portugueses e os chineses, têm a *mesma moral*. Viajei na América, conheço o sistema inglês dos Straits e vi que no carácter e na política os chineses e os portugueses pouco diferiam...» (Bruno, 351). Na grande luta entre a Europa e a Ásia que tanto preocupava Jaime do Inso, A China está ganhando em Macau, uma China arcaica e anárquica, victoriosa no enclave porque permitida pela letargia - a decadência - de Portugal: «Em baixo a procissão chinesa continuava a desfilar com o mesmo pitoresco exotismo de há mil anos./ Era bem a China impenetrável, retrógrada, rotineira, insubmissa à febril civilização ocidental, mas já minada no antigo respeito à lei pela anarquia latente entre os mandarins do Império./ - Como a arcaica civilização chinesa se achava bem dentro da ronceira e velha colónia de Macau!» (Bruno, 142).

Como colonialista, e autor de um romance que ia concorrer para o prémio da Agência Geral das Colónias, San Bruno nao podia acabar num tom tão pessimista. Como o seu contemporâneo, Jaime do Inso, cujo livro também ganhou um prémio da Agência, concluiu positivamente o seu romance, recorrendo a uma técnica já conhecida dos românticos: o narrador se distancia do período em que se desenrolou a acção da história, ao informar os seus leitores que o manuscrito tinha sido achado num velho baú. Refere, portanto, a uma situação que já não existia: «Hoje, Macau, já difere, em civilizado confôrto, e em adequadas obras de fomento, do daquele tempo, em que o autor dos folhetos coloniais por lá andou» (Bruno, 413-4). San Bruno escrevia quando a ditadura de Salazar estava-se consolidando, criando as condições para a imposição da lei orgânica que ia entrar em vigor no império a partir da década de 30.

O comentário de Edward Said de que os escritores ocidentais focalizam o Oriente dentro de um enquadramento teórico regido pelo determinismo biologico, e a partir de uma postura essencialmente masculina, acaba por ser, talvez inevitavelmente, ilustrado pelas obras destes dois autores portugueses do princípio do século. Se, por um lado, o Oriente era associado com o exotismo, o mundo da imaginação, era precisamente por isso, território e símbolo da alteridade. As mulheres, assim como honens feminizados (isto é, aqueles em que o sentimento e o instinto predominavam sobre as suas faculdades intelectuais), eram engolidos e destruídos pelo Outro. No seu retrato do oriental, tanto Inso como San Bruno, manifestavam a paranoia do colono masculino europeu, através das personagens feminina, como A-Mi, e masculina - Mansilla. Nos dois autores, mas muito especialmente em San Bruno, a alteridade mede-se em termos políticos, culturais e somáticos, e como já sugerido anteriormente, encarna-se na figura feminina mais do que na masculina. No romance *Zambeziana,* por exemplo, Dona Rosário, a mestiça de origem indiana e africana, com alguma longínqua ascendência portuguesa, chefe de um território semi-independente, representa o barbarismo mas também a sedução da velha África anterior ao Congresso de Berlim, e que, na ótica do autor, precisa de ser domada pelo colonialismo moderno: a morte de Dona Rosário no fim da história, assim como a do Sousa, oficial português seduzido por ela, representa o fim de uma época histórica (o período dos *prazos* e dos *prazeiros*) e o começo de outra (a de um colonialismo mais centralizador). Em *A Magra da Ilha de Luanda*, é a órfã, Antónia, devota de Nossa Senhora de Muxima, santa padroeira de Angola colonial, e cujos encantos Paulo, o mesmo intrépido oficial que aparece nos outros romances, resiste com dificuldade, que é vista como alicerce de uma futura população colonial, mas é significativo que Antónia é branca, destinada para ser mulher de um dos muitos brancos pobres que iriam desembarcar em Angola para construir o novo Portugal tropical. Por fim, em *O Caso da Rua Volong*, Maria José, macaense, católica, é outra possível parceira para um oficial português. Porém, aqui, San Bruno teve que proceder com cuidado: por um lado havia uma longa tradição de portugueses a casarem com filhas da terra. Por outro lado a legislação colonial, reiterada pelo regime salazarista (Decreto de 1941), discriminava contra o casamento de oficiais do império com mulheres não européias. Na prática, acontecia, e San Bruno o admitia, sendo o exemplo no romance, o capitão do porto de Macau, residente na colónia há mais de trinta anos e casado com uma macaense, mas a origem desta união se achava no mesmo processo de sedução quase clínica que fazia os portugueses abandonarem o seu papel de colonizador, e daí a sua Pátria, processo portanto, no fundo negativo e a ser evitado: «... ter-lhe-ia a nhonhita que o encantara dado a comer o doce de *nymphea alfa*, o *lin chin* dos indígenas, cujo fruto tem, segundo dizem, a virtude de fazer esquecer aos europeus a família e a Pátria, quando dela comem a dose calculada para o efeito?»(Bruno, 75). Quanto a Maria José, meio caminho entre as tentações da angolana branca e a anárquica força sedutora de Dona Rosário, afigura-se como um ser essencialmente solitário, uma mulher que se embranquece com talcos sem esperança de achar marido entre os portugueses.

Para concluir, quando recordamos a tradição de mistura racial que, segundo muitos pensadores, foi característica do colonialismo português, é interessante nos lembrarmos da mensagem anti-miscigenista da sua literatura colonial, se tomarmos estes dois romances "orientais" ou "orientalistas" como típicos do gênero. Tomando a sua imagística da tradição romântica, e talvez de alguma maneira o romantismo brasileiro, a miscigenação, ao contrário do que aconteceu no prototipo brasileiro alencariano, levava à morte dos dois amantes, e não produzia herdeiros na forma de filhos mestiços, mal menor mesmo para os escritores brasileiros mais pessimistas. Seria só a partir dos anos 50, quando o império português se encontrava ameaçado por novas correntes históricas, que iria surgir uma espécie de mesticismo português, baseado no pensamento de Gilberto Freyre, em que aquilo que oficialmente não era aceitável (mas que sempre aconteceu informalmente - como aliás acontecia em todas as situações coloniais), seria elevado a filosofia para justificar a continuação da presença política de Portugal nos territórios ultramarinos.

Obras Citadas

Arnoso, Conde de, *Jornadas pelo Mundo*, Porto, Portugueza Editora, 1916.

Bruno, Emílio de San, *O Caso da Rua Volong. Scenas da Vida Colonial*, Lisboa, Tipografia do Comercio, 1928.

Inso, Jaime do, *O Caminho do Oriente*, Lisboa, Tipografia Élite, 1932.

Jesus, Montalto de, *Portugal e Macau. Problemas Económicos e Políticos*, Lisboa, Tipografia Universal, 1911.

Said, Edward W., *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, Harmondsworth, Penguin Books, 1995.

Entre o ver e o olhar: a recorrência de temas e imagens na obra de José Saramago

Shirley de Souza Gomes Carreira
UFRJ / UNIGRANRIO

Os romances de José Saramago, especialmente os da fase inaugurada com *Memorial do convento*, apresentam vários elos intratextuais , dentre os quais a dicotomia ver/olhar, que encontra sua expressão máxima em *Ensaio sobre a cegueira.*

A proposta desta comunicação é refletir sobre a questão da visão como temática intratextual e a sua conexão com o signo do nome e a imagem do labirinto, que são perceptíveis não só em *Ensaio sobre a cegueira*, como também em outros romances de Saramago, embora revelem-se de maneiras diferentes em cada um deles.

Em *Memorial do convento* há um desdobramento do tema da visão à medida que este se associa às personagens, ao narrador e ao próprio leitor.

Saramago cria uma personagem, Blimunda, que é dotada de poder maravilhoso, a capacidade de ver os corpos por dentro, a qual só se torna possível se ela se abstiver de comer, assim que abrir os olhos. Ela é capaz de ver as doenças que afligem os homens e descobrir nascentes d'água, assim como ver as vontades que se desprendem de homens e mulheres à beira da morte. Essas vontades são metaforicamente nuvens fechadas.

No dia em que Blimunda encontra Baltasar, o soldado maneta, com quem viria a viver, e, simbolicamente, compartilha com ele uma colher, à guisa de casamento, ela jura que jamais o verá por dentro. Ao revelar a Baltasar o porquê desse juramento, depara-se com a descrença dele e propõe-lhe que saiam juntos no dia seguinte, antes de ela comer pão, quando , então, dir-lhe-á tudo o que vir. A única condição que impõe é que ele nunca se coloque à frente dela, para que ela não o veja por dentro.

Ao contrário de sua mãe, degredada pela inquisição por causa de suas visões sobre o futuro, Blimunda só pode ver o que está neste mundo. É ela mesma que esclarece não ser o seu dom fruto de feitiçaria, posto que seus "olhos são naturais"(p. 69).

Vejo o que está dentro dos corpos, e às vezes o que está no interior da terra, vejo o que está por baixo da pele, e às vezes mesmo por debaixo das roupas, mas só vejo quando estou em jejum, perco o dom quando muda o quarto da lua, mas volta logo a seguir (...) *MC*, 69

Ao amanhecer do dia seguinte, tendo ambos permanecido insones pela expectativa, diz o narrador:

Blimunda quieta, de olhos fechados, alargando o tempo do jejum para se lhe aguçarem as lancetas dos olhos, estiletes finíssimos quando enfim saírem para a luz do sol, **porque este é o dia de ver não o de olhar, que esse pouco é o que fazem os que, olhos tendo, são outra qualidade de cegos**. *MC*, 70

Compare-se essa passagem com a epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira*: "Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara." ; ou ainda: "Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos, que, vendo, não vêem"(p.310).

Em *ESC*, há uma retomada do tema da visão, que atribui ao ver uma dimensão mais profunda que a do olhar, estendendo-se por todo o romance.

Também na *História do cerco de Lisboa* pode-se observar, ainda que de maneira mais vaga, a importância que a " visão" tem no universo ficcional de Saramago. O almuadem é cego e, no entanto, o romance inicia-se com uma referência poética à sua capacidade de "ver" aquilo que os seus olhos não podem olhar: "Quando só uma visão mil vezes mais aguda do que a pode dar a natureza seria capaz de distinguir no oriente do céu a diferença inicial que separa a noite da madrugada o almuadem acordou"(p. 15)

O tema da visão, principalmente em *Ensaio sobre a cegueira*, evolve para a conscientização do fato de que nós, seres humanos, não enxergamos o que existe, apenas o que desejamos ver. Padecemos de uma cegueira voluntária, mas conveniente. Portanto, no contexto do romance, "ter olhos" passa a ser sinônimo de "ousar ver".

Se na *História do cerco de Lisboa* a cegueira do almuadem propicia a agudeza de uma visão que ultrapassa o alcance do olhar, em *Memorial do convento* ela é concedida às personagens Blimunda e Sebastiana Maria de Jesus, cada uma com sua vertente especial da visão, natural e sobrenatural, respectivamente, e, também, ao narrador, que, disfarçado de cronista de época, invade o universo ficcional , fingindo estar em

um auto-de-fé, em um processo discursivo de "ver por dentro".

Celeste Varella[1], em sua dissertação de mestrado sobre o *Memorial do convento*, ressalta que, assim, Saramago cria a ilusão de que é possível vencer as distâncias impostas pelo tempo e empresta o seu olhar contemporâneo e crítico ao universo ficcional.

Em *MC*, Blimunda é o instrumento da representação do poder natural do homem, ainda que subordinado ao desejo do romancista de veicular através dela as suas convicções.

Ela é a mulher julgada herege porque não consegue ver nos símbolos do Cristianismo a santidade que este prega. Para ela a hóstia contém apenas uma nuvem fechada; a mesma que ela vê nos simples seres humanos. A intromissão de um certo Saramago, "que saiu penitenciado por culpas de insigne feiticeiro" no segundo auto-de-fé reitera a metáfora do "ver por dentro".

O leitor é convocado a revisitar a corte de D. João V, não estando, portanto, imune à revisão do passado propiciada pelo olhar do narrador contemporâneo.

Na entrevista a Carlos Reis[2], publicada no Jornal de Letras, em 14 de outubro de 1998, Saramago afirmou que seus livros expressam o conjunto de dúvidas, inquietações e interrogações que o acompanham, como cidadão, como pessoa, diante do tempo, da morte, do amor e da idéia de Deus existente ou não.

Se em *MC* essas inquietações que geram literatura nos parecem um tanto ou quanto encobertas pelo estilo barroco da escrita e pelo fascínio exercido pelas personagens, em *ESC* elas tomam forma em uma horrenda viagem através do labirinto das relações humanas, em um mundo do qual já não fazem parte as regras de civilização, onde os homens "são o que são".

A cegueira branca que se espalha, afetando a população de um local não nomeado no romance, reduz os homens ao **grau zero** da civilização, ao ponto onde tudo tem de ser refeito, recomeçado, reaprendido. O mundo de imagens passa a ser substituído por um mundo de ruídos e todos, com exceção da mulher do médico, a única que não sucumbe à cegueira, se vêem diante de uma vida sem os referentes do seu **lugar antropológico**[3].

Assim como Blimunda— *"*a mulher de olhos excessivos, que para descobrir vontades nasceu"—a mulher do médico tem um papel especial: ela é "a que nasceu para presenciar o horror". Embora de modos diferentes, ambas são mulheres dotadas de **olhos excessivos**, destinadas a ter olhos que ninguém mais tem.

A mulher do médico presencia a redução do homem à barbárie, à "antiga horda", cuja única lei é a do mais forte, regida pelo instinto de sobrevivência. E, quando saem do manicômio e perambulam pela cidade, cabe a ela guiar os cegos da primeira camarata, qual "liberdade guiando o povo".

A imagem bíblica do cego guia de cegos, imortalizada pictoricamente e revivida com a deambulação do grupo pelo labirinto da cidade, preconiza o fim do romance, quando, em conversa com o marido, a mulher do médico percebe que a cegueira verdadeira não é aquela da qual todos vão se recuperando aos poucos e inexplicavelmente. A cegueira verdadeira é aquela em que todos continuam imersos, que independe do senso natural da visão.

A errância pelo labirinto da cidade sugere um rito de passagem, uma espécie de prova necessária ao aprendizado da visão. Tendo os cegos, finalmente, regressado à cidade, verifica-se que estão tão presos quanto antes, na quarentena. Claro está, no entanto, que o desfecho do romance não sugere que o aprendizado foi concluído. Ele apenas deixa entreaberta a porta para que o aprendizado aconteça. A conclusão de que estão todos cegos, "cegos que vêem, cegos que , vendo, não vêem", demonstra que da experiência resultou a auspiciosa consciência da cegueira, o primeiro passo para o aprendizado da visão.

Em sua análise de *Ensaio sobre a cegueira*, Teresa Cristina Cerdeira da Silva[4] afirma que o romance pode ser lido inversamente como um ensaio sobre a visão, dizendo:"Longo será o percurso que conduzirá as vítimas à iluminação do processo absurdo que sofrem". "Para curar essa cegueira só uma outra que torne evidente a primeira"(p.692).

O signo do nome é abordado por Saramago de forma diversa em seus romances, mas em três deles ele está associado à visão. Ao suprimir os nomes das personagens, não só em *Ensaio sobre a cegueira*, como também em *Todos os nomes*, Saramago retoma a questão do nome, já abordada antes em *Memorial do convento*.

Em *Memorial do Convento*, ela está associada à idéia de perpetuação da vida. Quando Blimunda diz a Baltasar que pronunciar o nome de alguém é uma forma de mantê-lo vivo, além da vida física, ela se refere ao poder da palavra registrada, que torna eterna tanto a verdade quanto a mentira. Na realidade , Saramago tenta "reparar" a indiferença da História Oficial em relação aos inúmeros anônimos que construíram não só o

convento de Mafra, como também a própria história de Portugal. A proposta do *Memorial do convento* é narrar o memorial dos esquecidos, o que Saramago efetivamente faz ao conceder voz aos excluídos da História, a personagens "marginais". É graças ao seu artifício que o romance nos proporciona a oportunidade de refletir sobre o passado histórico, que nos concede a possibilidade de re-ver esse passado.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago opta pelo anonimato das personagens, como uma maneira de universalizar a experiência, abrangendo todas as pessoas, **todos os nomes**. Ao fazê-lo, nós também, leitores, somos levados para o universo ficional e experimentamos a cada página a dolorosa trajetória das personagens do romance.

A reação de muitos leitores, que se dizem incapazes de terminar de ler o livro, dada a sua crueza e contundência, é prova de que o autor atingiu o seu objetivo de inserir-nos no seu universo ficcional, muito embora muitos de nós ainda estejamos nos recusando a "reparar" naquilo que nossos olhos nos mostram.

Em *Todos os nomes*, à exceção do protagonista— significativamente chamado José— nenhuma outra personagem é nomeada. O senhor José é, há vinte e seis anos, um auxiliar de escrita que cumpre com dedicação todas as suas tarefas, sem jamais reclamar. Mora numa casa geminada à Conservatória Geral do Registro Civil, onde trabalha, e tem por única distração colecionar recortes de jornais com imagens e notícias das maiores celebridades nacionais.

A Conservatória é por si só um labirinto pouco iluminado, onde os verbetes dos vivos e dos mortos estão dispostos de tal maneira que o dos mortos fique mais ao fundo , imerso na escuridão. Uma noite o senhor José decide fazer uma pesquisa na Conservatória, utilizando a porta há tempos cerrada pela proibição do Chefe. Lá, onde, no passado, um pesquisador de heráldica perdeu-se por vários dias— tornando obrigatório o uso do fio de Ariadne— subitamente lhe cai em mãos um verbete de uma mulher desconhecida, cujo passado e presente ele passa a investigar.

Em *Todos os nomes* a imagem do labirinto se repete sucessivamente: o labirinto da Conservatória, o labirinto da cidade, a escola tornada labirinto pela atmosfera de escuridão— que, aliás, permeia todo o romance— e o labirinto do cemitério.

O labirinto sugere a itinerância, o vagar sem rumo, a procura. Assim, o tema do labirinto já havia sido levemente introduzido em *Memorial do Convento*, expresso através da busca de Blimunda pelo seu homem, Baltasar, e , por conseguinte, da perpetuação de uma existência livre do conceito de culpa e de pecado. O tema se repete com maior amplitude em *Ensaio sobre a cegueira*, quando os cegos , ao sair do manicômio, andam sem rumo por uma cidade imunda, em busca de comida e das próprias casas.

A trajetória no labirinto, o *locus* da itinerância, corresponde a um **não-lugar**, isto é, a um local onde não é possível recuperar de todo o **lugar antropológico** dos que nele transitam. Assim sendo, de nada valem para os cegos as imagens da memória no labirinto da cidade, uma vez que essas imagens, sendo visuais, são incapazes de reconduzir os cegos às suas casas.

Em *Todos os nomes* a imagem tetrapartida do labirinto tem um significado mais amplo, pois compõe o ciclo da vida. A Conservatória contém todos os nomes, de mortos e vivos; a escola é o espaço do passado; a cidade é o espaço da busca e o cemitério, que normalmente é concebido como o espaço dos mortos, através da troca de tabuletas, passa a ser o espaço onde a verdade e a mentira têm igual equivalência. Não há, pois, como dissociar nos romances citados os três temas— visão, labirinto e nome— uma vez que estão intimamente relacionados na economia dos romances em questão.

Se Blimunda nos fala de algo "que não é agradável de se ver", isto é, o homem por dentro, e revela como a história perpetua a vida, a mulher do médico nos recorda a nossa cegueira voluntária.

Todos os nomes , por sua vez, nos mostra os limites tênues que separam a vida da morte e a verdade da mentira, todos mediados pelo poder da palavra. Assim, nas palavras do pastor de ovelhas, que troca os nomes e datas das sepulturas no cemitério, a nossa percepção do mundo é desafiada:

(...) a única coisa que sei é o que penso quando passo diante de um desses mármores com o nome completo e as competentes datas de nascimento e morte, Que pensa, Que é possível não vermos a mentira, mesmo quando a temos diante dos olhos.*TN*,241

Cada um dos romances citados contém uma etapa de uma proposta do autor, que se diz mais ensaísta que romancista, já que escreve ensaios com personagens, ensaios estes que são o *locus* das suas reflexões sobre questões que o afligem enquanto indivíduo.

Saramago costuma dizer que os seus livros levam uma pessoa dentro. Neste trabalho, ousamos dizer que seus livros levam **pessoas** dentro: levam cada um de nós , imbuídos da nossa cegueira voluntária, e levam, também, esse distinto senhor, que, inexplicavelmente, a natureza quis que nascesse com "olhos excessivos".

Notas

1. Celeste Varella, Memorial do convento: uma narrativa palimpsesta, Rio de Janeiro, PUC, Dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa,1995,p.110

2. Carlos Reis, Diálogos com Saramago, Lisboa, Caminho, 1998,p.45

3. Marc Augé, Não lugares:introdução a uma antropologia da sobremodernidade.(Trad. de Lúcia Mucznic),Venda Nova, Bertrand, 1994,p 58-62

4. Teresa Cristina Cerdeira da Silva, "De cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de Saramago",Cânones & Contextos, Congresso Abralic, Anais, v.3,Rio de Janeiro,UFRJ,1998,p.691-694

Erotismo Queirosiano: a construção ideológica e simbólica no discurso não-ficcional

Ana Luísa Vilela
Universidade de Évora (Portugal)

1. Da vasta publicação não-ficcional de Eça de Queirós pode emergir, dialogando com a obra romanesca, a **construção simbólica de um imaginário erótico**. Essa construção é veiculada pela abordagem de uma **série temática**, de motivação fortemente afectiva, que pode constituir um conglomerado de motivos e uma enunciação de princípios valorativos que terão um elevado poder estruturante, tanto na ficção como no discurso não-ficcional.

Constituíram o material de análise os textos deliberadamente não ficcionais publicados na Imprensa, como as crónicas jornalísticas ou os prefácios, ou os textos não publicados pelo autor, como as cartas, recolhidas e publicadas sem a sua presença. Se a motivação jornalística é real em grande parte dos textos, o certo é que, na sua ampla diversidade, todos os textos analisados possuem uma mesma e singular condição de enunciação: a do lugar de mediação e interferência entre as instâncias disjuntas do homem e do autor, do escritor e do leitor. O registo não-ficcional queirosiano traduz, pois, nos seus diferentes modos, o fluente devir de uma **subjectividade** enunciativa, profunda e ostensivamente comprometida.

Assim, a fixação e encadeamento de uma simbólica do eros nestes textos, que actualizam as transformações figurativas e retóricas da subjectividade, poderá mostrá-los, igualmente, como uma reorganização sintagmática de estados de alma - a tradução movente da **competência passional** de um sujeito enunciador.

Também por isso, a análise destes textos integra uma geral indagação do processo queirosiano de enunciar **o desejo**.

2. Deste vasto conjunto textual, destacam-se, desde a década de 67, pela sua recorrência e global coerência, dois conjuntos temáticos cuja unicidade simbólica tentarei elucidar: a representação da **figura feminina**, caracterizada por uma saturação mítica e por uma central dissociação; e a representação da **decadência**, caracterizada pela perda de um sentido original, pela perturbação de uma ordem e pela aniquilação do vigor consciente. Ambos os conjuntos mantêm cingidas relações entre si e com a crítica literária e social; a desordem feminina e a decadência são as figuras em que, de forma sistemática, se encarna o investimento dos valores, quer estéticos, quer ideológicos.

A quase totalidade da produção não-ficcional de Eça de Queirós, no início da sua actividade literária, materializou-se na sua colaboração n' *O Distrito de Évora*, jornal de que foi, entre Janeiro e Agosto de 1867, director e principal redactor. Da variada temática desta sua extensa colaboração avulta, e talvez predomine, o discurso do moralismo social, em que é insistente a referência reprobatória à prostituição e à obscenidade.

Integram a preocupação morigeradora três outros veios temáticos: a representação sarcástica das mulheres, a crítica à decadência literária e a rejeição da "vida moderna". De facto, este último constitui o tema englobante e como que explicativo, **contextual**. Assim, prevalece desde logo uma aguda consciência da **decadência** que caracteriza o tempo presente. A leitura de *Cheiros de Paris*, de Louis Veuillot (simultânea aliás à de Taine e à de Victor Hugo) é talvez o ponto de partida factual para a sistemática representação da actualidade cultural como uma época crepuscular e degenerescente.

Já presentes nesta época, a artificialidade da cultura urbana e o seu afastamento em relação à Natureza consubstanciam, neste momento, uma fusão curiosa de reflexões e leituras: o romantismo de Heine e Hugo, o áspero e apocalíptico catolicismo de Veuillot, o sentimento de indigenato e a aguda observação de Taine em *Voyage en Italie*. Será particularmente marcante a imagem de Paris, tipificação da vertiginosa e decadente cidade-civilização, à qual se opõe a doce, indolente e voluptuosa vida meridional. Assim, a representação de Lisboa recupera traços da vã agitação do Paris de Veuillot e traços da preguiça da Nápoles de Taine.

A crítica literária constitui outro domínio íntima e explicitamente associado ao moralismo social. Um mesmo quadro da decadência, de que a literatura é um dos mais efectivos sintomas, integra tanto a banal e amaneirada literatura romântica (CDE I:237) como a literatura "exclusivamente retórica" de Mallarmé, de Baudelaire, Leconte de l'Isle, Catulle Mendès.

O sexo mercantil, a emancipação feminina, a desagregação dos valores matrimoniais ("amor livre"), o rebuscamento formal e a consagração literária da paixão ilícita constituem pois, desde 1867, motivos da representação da decadência, integrando uma série simbólica caracterizada pela inversão e artificialidade: isto é, pela **perda**. Inquieto e ressentido, **o discurso da perda** processa duas noções básicas: a noção de

que o curso da História está inflectido por uma falsificação, uma perversão irremediável; e a noção da aproximação assimptótica de uma **catástrofe** - que está sempre iminente, mas nunca mais chega: "Hoje em quase toda a Europa se dá o mesmo: na **véspera** de **grandes factos sociais**, de **terríveis transformações**, por toda a parte, na França, na Espanha, na Inglaterra, em Portugal, a literatura decai." (sublinhados meus)

Enquanto a desejada catástrofe não chega - e Eça encenou, por várias maneiras, a sua chegada - a representação do presente enquanto **véspera da catástrofe** caracteriza-se pelas figuras da estagnação e do torpor que, sempre de uma forma ou de outra associado à languidez e à lascívia, atravessando como um *leit-motiv* toda a ficção queirosiana, está no *Distrito de Évora* já plenamente configurada.

A reflexão sobre esse vazio interior abre de resto caminho à representação deliciada da influência do clima meridional - a qual, muito provavelmente, terá encontrado uma impressiva sugestão em Taine e nas suas descrições da indolência sensual dos *lazzaroni* napolitanos.

Finalmente, a representação queirosiana do erotismo integra ainda, neste período, associados a esta componente lírica e intimamente aliados a uma latente misoginia, dois outros campos de imagens: a representação idealizada da mulher e a apologia do amor natural. A sobrecarga simbólica da figura feminina acentua-se com a introdução, nos textos deste período, da fantasia erótica, inspirada quer pela mitologia germânica quer pela etnografia do Sul. Todo um sincretismo de figuras encantatórias e clandestinas incorpora subitamente a evocação saudosa de uma noite alentejana de S. João. São seres luminosos e etéreos, de beijos vampíricos, provocam encantamentos, delícias e mortes.

Fulcro da tematização de um universo decadente, o erotismo - de cuja essencial **desordem** são sinais a prostituição, os audaciosos costumes femininos, a literatura da paixão, a ociosidade, a voluptuosidade aérea e luminosa - invoca insidiosamente a **catástrofe**. Uma catástrofe perversamente desejada como um beijo mortífero.

Entre a abjecção da obscenidade e a sedução da fantasia, estrutura-se afinal, nestes textos do primeiro Eça, um discurso ideológico-erótico cujas raízes, profundamente afectivas, denunciam uma ambiguidade essencial: a **ambiguidade constitutiva da figura feminina**. A mulher queirosiana de 1867 é um ser irresistível e repulsivo: absolutamente romântico. O incessante processo que Eça lhe moverá será a resposta a uma intuição básica - a de que o desejo fluidifica e desvanece as fronteiras entre a realidade e a fantasia.

3. Os folhetins d' *As Farpas* (1871-72), que Eça depois reuniu em *Uma Campanha Alegre*, fornecem uma explícita síntese daquilo que podemos considerar a fase seguinte da ideologia erótica queirosiana, precisando e aprofundando noções que já vinham de 1867, e sobretudo reformulando-as no interior do paradigma que constituiu sempre para Eça a referência axial mais segura - a **moral proudhoniana**.

As características fundamentais do "erotismo positivista " queirosiano - o discurso que, repitamo-lo, articulou a sua reflexão de forma mais estruturada e mais consistentemente formulada em termos ideológicos - cifram-se no desenvolvimento de duas noções nucleares que já conhecemos: a **misoginia** ambivalente e a angústia da **decadência** - que terão encontrado em Proudhon um eco tranquilizante, uma caução filosófica e um discurso organizado e convincente.

Por um lado, os temas eróticos continuam a inscrever-se na ampla figuração decadente, servidos por um discurso que genericamente designámos por **discurso da perda**. Este discurso, agora, adquire uma espécie de consciência crítica e articula-se em ideologia: trata-se de responder à angústia pela indagação racional das **causas** objectivas da decadência - e, quanto possível, de lhes apontar **soluções**. Por outro lado, consideremos que uma das pretensões do Naturalismo é a de "libertar" o homem da mulher e do sentimento amoroso. O próprio eros positivista se enraíza assim na noção da **perda**. A supressão da dimensão transcendente da figura feminina, a tradução da paixão pela fisiologia e a redução do eros ao instinto, acompanham a recusa da poética romântica e definem a mulher pela sua exclusiva **materialidade** - equivalendo à sua proscrição.

No discurso assumidamente pedagógico d' *As Farpas*, esta tendência manifesta-se pela abordagem de quatro temas correlativos: a educação feminina, o problema do adultério, a concupiscência do discurso eclesiástico, a influência nefasta do sentimentalismo romântico.

A languidez, a moleza, a preguiça, a debilidade, a fraqueza, a fadiga, são traços da imagem da menina lisboeta. Esta é a imagem dissolvente da feminilidade invertebrada, oposta precisamente às estruturas típicas do imaginário da virilidade - vigor, dureza, verticalidade, racionalidade, soberania. Uma virilidade física, justamente, com os seus traços solares de pureza e energia, é o que caracteriza a figura contrastiva da distante jovem anglo-saxónica:"Veja-se o andar de uma inglesa, elástico, firme, direito, sério: sente-se ali a saúde, a decisão, a coragem, a personalidade bem afirmada." (UCA: 328)

Este regime figurativo dominado pela **antítese**, pela exclusão e pela disjunção - consignada no aforismo de

Proudhon sobre a mulher: "courtisane **ou** ménagère" - constitui o núcleo duro da imaginação erótica queirosiana. De facto, assentando este regime discriminativo numa perfeita sistematização simbólica, em que os planos físico e moral se correspondem, resulta clara a construção de uma **tendência racionalizante** e **positiva**, de reforço e apologia da identidade viril - uma tendência que unirá Eça a, por exemplo, Ramalho Ortigão.

A essencial perversidade do eros, intuída muito cedo por Eça, tem agora uma explicação positivista - a idealização do mal e da infracção pela criminosa poesia romântica.

A devoção religiosa, cuja iniquidade na formação feminina foi já denunciada, e que convoca, aliás, aspectos semelhantes aos do erotismo - emotividade, imaginação, irracionalidade e ociosidade - é também visada n' *As Farpas* através, por exemplo, da caricatura do "sermão obsceno" e pela intuição da recíproca contaminação entre o erotismo e o misticismo.

A questão do casamento, associada à do adultério, surge logicamente num quadro de preocupações morais dominado pela questão feminina - e tão insolúvel, parece, como esta. Numa *Farpa* datada de Outubro de 1872, Eça dedica muitas páginas à análise minuciosa do traição conjugal - a que " apenas a revolução, pela ciência de Proudhon, começa a dar uma solução racional e positiva". De qualquer forma, a disponibilidade das mulheres para o amor - disponibilidade orgânica e cultural - constitui o principal factor do adultério. A aprendizagem exclusiva da sedução, aliada à inacção física e à desocupação intelectual, desenvolve, nestas Circes quietas e perigosamente imaginativas, as pérfidas artes de **adormecer** e **seduzir**. E se, de facto, é na moral convencional um *chique* ter tido amantes casadas, e o sedutor se torna mais sedutor pela sua auréola perfumada, o autor apressa-se a declarar que, em Portugal - "Satanás anda longe". Ou seja: a virilidade não tem, para sossego dos maridos, representantes condignos em Portugal.

A visão genérica de uma cultura dominada pelo omnipresente erotimo feminino será justamente a súmula temática do opúsculo de Proudhon, publicado em 1875, *La Pornocratie ou Les Femmes dans les Temps Modernes.* A aliança da misoginia à reflexão política e social, no intuito justiceiro de farpear a tolice - com o seu "Proudhon mal lido debaixo do braço" - antecipa-se nestas *Farpas* de Eça. A sua exuberância e simetria simbólica, o reportório figurativo que mobiliza, revelarão o prodigioso efeito seminal da leitura do filósofo, e constituirão uma chave interpretativa que a leitura da ficção de Eça de Queirós não pode dispensar.

No entanto, duas questões ficaram por responder: - pela ciência de Proudhon, qual é a solução "racional e positiva" para o adultério? E, se o adultério acontecer e for descoberto pelo marido, como pode este reagir-lhe? A resposta à primeira pergunta é simples: "Colocar a mulher nas ocupações da família, eis o que achamos de mais genérico para evitar a dissolução do casamento" (UCA:401) A actividade, mesmo lúdica, **deserotiza** a mulher, é um antídoto da idealização:"Toda a mulher que se não cansa, idealiza." (UCA: 397)

Em todo o caso, ao desprevenido marido, resta a reacção mais conforme ao seu temperamento: "Todos estes infelizes se desesperaram; mas - com a lógica do seu carácter - o bárbaro generoso mata, o civilizado infame faz assinar a letra." (UCA: 392). Apraz-nos observar, nas várias representações de maridos enganados de Eça, a hegemonia absoluta de "civilizados infames". Em suma: no adultério em Portugal, à inferioridade do sedutor e à debilidade da seduzida, corresponde a frouxidão do ofendido.

4. Pelo menos durante os quinze anos seguintes às *Farpas*, praticamente todo o discurso não-ficcional de Eça reitera, especifica e dilata as teses de 1871, e as subsequentes aplicações nos dois romances que entretanto publica: *O Crime do Padre Amaro* (1875 e 1880) e *O Primo Bazílio* (1878). Da mesma forma, falando sobre o seu próprio casamento, em 1885, Eça não resiste a *normalizá-lo* ideologicamente, colocando-o sob o signo anti-romanesco do amor-amizade.

A partir de 1872, o discurso crítico firma-se na opção ideológico-estética do Realismo-Positivismo, estabelecendo-o como um **discurso da verdade -** iluminador, justiceiro e redentor. Trata-se agora de entranhadamente investir o discurso literário de um mandato cívico: o de coadjuvar a Revolução - tudo revelar, para tudo mudar. E este *tudo* insidiosamente se especializa na *verdade* do sexo, uma verdade que o idealismo mascarou de sublimidade. Por outro lado, sendo o novo movimento progressivamente revestido dos valores fulgurantes da virilidade vigorosa, é, assim, perfeita a simetria com a feminizante e corruptora decadência literária, cuja temática amorosa, num curioso processo de denegação, exaspera sempre Eça de Queirós.

Um tema tipicamente naturalista, a dominação do padre na família pela sua influência na mulher, surge nas suas crónicas de Londres, em Julho de 1877. Suscitado igualmente pela recensão literária, é particularmente revelador o juízo de Eça de Queirós sobre uma obra de divulgação de métodos anti-concepcionais:" um manual cómodo e à mão de desmoralização e de deboche." (4 de Julho de 1877, CICL: 234)

A persistente tendência misógina; esta terminante condenação do amor não procriativo; as referências algo galhofeiras às criadas chantagistas londrinas e ao escândalo da prostituição; duas alusões jocosas (uma das quais bastante desenvolvida) ao lesbianismo - compõem, nestes textos jornalísticos, uma atitude de

distância simultaneamente folgazã e moralista em relação ao prazer e à irregularidade erótica, inconsequentes mas sintomáticas anedotas de um quotidiano pré-catastrófico.

A novidade é que este quotidiano seja o de uma Inglaterra que Eça, agora, sente conhecer do interior - tal como no tempo em que, falando de Lisboa, se dirigia aos seus leitores do *Distrito de Évora*. É agora Londres a cidade em véspera de catástrofe. Mesmo a mulher inglesa também desgosta Eça de Queirós, justamente pelo excesso daquela qualidade que, n' *As Farpas*, o atraía - a virilidade:

Basta observar um pouco as maneiras da inglesa moderna para se ver que ela poderá ser tudo - uma hábil cavaleira, uma excelente atiradora à pistola, um óptimo companheiro de viagem, um atrevido parceiro para uma partida de *bacarat* - tudo, menos uma esposa e uma mãe. (1 de Agosto de 1877, CICL: 248)

A tendência para a dissociação entre o prazer e a família, a emancipação institucional do prazer (os quais estiveram provavelmente na raiz da feroz condenação, por Eça, dos meios contraceptivos), que, para o autor, a mulher inglesa agora prefigura, torna-o aqui um crítico violento do vigor e da excessiva afirmatividade feminina - a desordem erótica da mulher é meio caminho andado para a catástrofe moral inglesa.

Quando, nos *Ecos de Paris*, em 6 de Junho de 1880, a propósito da morte súbita de Flaubert (que ocorrera cerca de um mês antes), Eça de Queirós comenta *Madame Bovary*, é para sublinhar ainda esta identificação entre a decadência e o essencial desequilíbrio do eros feminino. E, da mesma forma, quando define o projecto de *L' Education Sentimentale*, é fácil ler nesta representação uma projecção ideológica clara, encontrando numa geral **síndrome feminizante** da cultura pós-romântica a causa central de todas as instabilidades da vida social. (cf. CP:16)

A representação de uma actualidade em decomposição, dominada por uma sensualidade desorganizada, terá, num efeito de contraponto que já conhecemos, reconvocado em Eça a nostalgia de uma ordem ideal e de uma harmonia superior, valores cuja rarefacção conceptual seja uma forma de pureza. E, por outro lado, o apego desiludido aos valores simples e humanos, como a solidariedade.

Um *agape* democrático - eis a forma sucedânea, na sua última década de vida, desse amor natural, suavemente abençoado por Deus nas noites de S. João, evocada trinta anos antes. E o louvor irónico-lírico da doce atmosfera do sul - aqui, como já o fora no *Distrito de Évora* - pode igualmente integrar-se no esquema ascensional desta **nostalgia da brandura**, regida por uma instância superior e benfazeja.

Esta tendência refluente da sua última fase determina, também, a evocação cada vez mais insistente dos primeiros românticos, e dos valores da naturalidade e simplicidade artísticas. Não se estranha portanto que, chegado o momento crepuscular do Naturalismo, Eça de Queirós possa, com desenvoltura, reconhecer em "Positivismo e Idealismo" que, provavelmente, o romance experimental nunca existiu. E, mais uma vez, as novas formas - já não as do decadentismo, mas do idealismo - primam pela irregularidade. Agora que a **alma** está na moda, a poesia e as artes plásticas diluem a representação da realidade física, esbatendo-lhe a consistência. Ou seja: mais uma vez, para Eça, a nova arte comunga do **crepúsculo** e do **caos**: os traços que ela privilegia, os do incorpóreo, resolvem-se numa global representação do **inorgânico**.

A representação marcadamente **virilizante** do Positivismo-Razão vai adensar-se, sublinhando por contraste o cariz **feminizante** do polo oposto, o do Idealismo-Imaginação. A este regime exclusivo da oposição e da disjunção dos dois elementos, seguir-se-á agora, segundo Eça, uma espécie de **conjunção alternada e regimental**, que não parecerá deslocado designar por *adultério ideal*:

A causa é patente, está toda no modo brutal e rigoroso com que o positivismo científico tratou a imaginação, que é uma tão inseparável e legítima companheira do homem como a razão. O homem de todos os tempos tem tido (se me permitem renovar essa alegoria neoplatónica) duas esposas, que são ambas ciumentas e exigentes, o arrastam cada uma, com lutas por vezes trágicas e por vezes cómicas, para o seu leito particular (…) O positivismo científico, porém, considerou a imaginação como uma concubina comprometedora, de quem urgia separar o homem; - e, apenas se apossou dele, expulsou duramente a pobre e gentil imaginação, fechou o o homem num laboratório a sós com a sua esposa clara e fria, a razão. O resultado foi que o homem recomeçou a aborrecer-se monumentalmente e a suspirar por aquela outra companheira tão alegre, tão inventiva, tão cheia de graça e de luminosos ímpetos, que de longe lhe acenava ainda, lhe apontava para os céus da poesia e da metafísica, onde ambos tinham tentado voos tão deslumbrantes. (NC: 193)

Afinal, para Eça de Queirós, não foi sempre **a tendência idealizadora** a causa magna do adultério?

A reconciliação simbólica com a feminilidade, resolvendo essa "mésalliance" defensiva e ambígua, consuma-se, num texto de 1898, significativamente dedicado à Rainha D. Amélia, pela glorificação explícita de um ideal feminino.

5. O resgate do feminino e a sua integração na consciência terá determinado, assim, o sentido e a evolução

final do imaginário de Eça de Queirós. A busca desse equilíbrio simbólico tem uma dimensão simultaneamente ideológica, afectiva, literária e cultural. De facto, não é claramente esse desequilíbrio a "enfermidade incurável" do século, representada por uma Emma Bovary, ansiando por *alguma coisa de melhor*, oscilando entre a volúpia de Deus e a da carne, e sofrendo desse "conflito do ideal e do real" - dessa luta entre a imaginação e a razão?

A novidade da imagem que representa a mente humana como um homem com um *ménage à trois*, reside no facto de que, agora, se trata de um **homem**, e não de uma **mulher** adúltera. E esta substituição revela a extensão de uma síndrome "Madame Bovary, c'est moi" queirosiana: - a desordem romântica feminina é a projecção queirosiana, porventura crónica e ocidental, certamente oitocentista, de uma estrutura simbólica antitética bi-sexual, bi-polar, que encontra no campo do eros o ponto nevrálgico do seu desequilíbrio constitutivo. Segredo muito bem guardado, este, por uma defesa cerrada e vigilante. Será este o significado oculto do incesto fraternal d' *Os Maias*?

Na imagem platónica, a fantasia e a razão - a forma e a ideia -buscam um equilíbrio que só se entrevê na Arte. Dessa forma, a reabilitação do sublime é, significativamente, servida pela figura reabilitada do **adultério**. Representação de uma **mistificação sublimadora** do real, esse adultério imaginário mais não constitui, afinal, do que a natureza e o sentido da Arte. O eros queirosiano é assim uma busca desenganada da totalidade - que só a **contrafacção artística** pode mimetizar.

Creio que a elevadíssima produtividade do esquema de motivos e valores organicamente ancorados ao campo simbólico do erotismo, precocemente fixados no discurso de Eça de Queirós, e segregando um discurso ideologicamente determinável - pôde encontrar, no matiz calculadamente espontâneo, nessa coloquialidade sofisticada dos discursos não-ficcionais, uma intimidade particular.

Deste modo se reata a afinidade orgânica entre a problemática da criação estética e a ambivalência profunda do eros. Preservada na sublimação estética, a **substância** sensual da beleza só encontra memória no manto diáfano da **forma**. A qualidade intrinsecamente erótica do Belo encontra afinal uma forma sinuosa de se perpetuar pecaminosamente, através desse "espectáculo dos ardores, exigências e perversões físicas", que Machado de Assis verbera em Eça.

E, entre a matéria e a ideia, essa "vocação sensual" da escrita queirosiana pode representar, contida e ordenada pelas regras da objectividade e da verosimilhança literárias, a **memória do prazer**.

Referências Bibliográficas

À excepção dos textos da *Revista de Portugal*, todas as referências das obras de Eça reenviam à edição Livros do Brasil. É a seguinte a chave da notação adoptada:

C - *Correspondência*

CDE - *Colaboração n' O Distrito de Évora*

CICL - *Cartas de Inglaterra e Crónicas de Londres*

COE - *Cartas e Outros Escritos*

CP - *Cartas de Paris*

NC - *Notas Contemporâneas*

UCA - *Uma Campanha Alegre*

TI - *Textos de Imprensa VI (da Revista de Portugal)*, Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, edição de Maria Helena Santana, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995

Eurico, o presbítero, uma narrativa de fundação

Ronaldo Menegaz

Herculano não é apenas o português moderno digno desse nome, é o inventor, o arqueólogo de Portugal como memória recuperada e fundamento da compreensão positiva do seu presente.

Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa*, p. 29-30

Tanto a identidade de um indivíduo, que é realmente o sujeito de suas ações, como a identidade de uma nação, que é um sujeito de constituição analógica e simbólica, são "construção e invenção", conforme ensina Eduardo Lourenço[1]. Para o mestre de Vence, a questão da identidade nacional se liga necessariamente à "memória, reactualização incessante do que fomos ontem em função do que somos hoje ou queremos ser amanhã". Se a nação como sujeito é uma construção "analógica e simbólica", ela se forma paulatinamente no imaginário dos indivíduos que a constituem. E essa construção da nação se efetiva pelo discurso ficcional das narrativas de fundação. A nação constrói-se como uma identidade à medida que se narra. O fundo coletivo de onde se tiram as narrativas fundadoras é a memória do povo, guardada nas crônicas ancestrais, nos rituais, nas parlendas e nos contos folclóricos, enfim, naquilo que a UNESCO denomina "patrimônio invisível ou não tangível".

Étienne Balibar[2] em seu ensaio *Identité culturelle, identité nationale,* examina a relação entre a nação e o Estado; para ele, "a cultura é o elemento distintivo que impede que se confundam as noções de nação e Estado, embora, na prática, é através do Estado que a nação se representa, pelo menos através de um Estado *possível".* É através das instituições do Estado que os indivíduos "reencontram a nação". Balibar prossegue dando uma definição daquilo que ele chama de "nação essencial", que outra coisa não é que a cultura. "É pelos traços permanentes de sua cultura que uma nação se prende aos modelos – ou melhor dizendo aos arquétipos da civilização de que ela é, ao mesmo tempo, encarnação e variante."

A expressão "narrativas de fundação" tem sido empregada em função de uma literatura de busca, discussão, contestação ou reforço da identidade nacional dos países periféricos da América Latina, da África e da Ásia, libertados de dominação colonialista (na América, durante o século XIX; na África e Ásia, já no século XX). Assim, no século XIX, no período que seguiu aos movimentos libertadores e à própria independência dos países ibero-americanos, surgem as primeiras narrativas de fundação desses povos, preocupados, então, com a afirmação de sua individualidade e de sua identidade em face da Espanha e de Portugal, suas antigas metrópoles. Foram lidos em seu tempo como afirmativas de alteridade, como narrativas exóticas, cheias de cor local ou, quando melhor compreendidas, como tentativas de criação de uma literatura nacional. Lidos com o olhar de hoje, essa preocupação com a total afirmação de independência intelectual e política e cultural das antigas metrópoles faz desses autores hispano-americanos e brasileiros os criadores das nações que lhes serviram de berço. São os relatos de fundação de nossas pátrias.

O conceito de literatura de fundação foi desenvolvido por Doris Sommer[3] no excelente ensaio denominado "Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America". Para essa teórica norte-americana, narrativas de fundação das nações ibero-americanas seriam, por exemplo, o romance *Amalia* (1855), do argentino José Mármol; *Martín Rivas* (1862), do chileno Alberto Blest Gana; *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), de José de Alencar; *María* (1868), do colombiano Jorge Isacs e outros romances de outros autores românticos ou "costumbristas" desta nossa América.

Tendo o conceito de nação surgido não antes do Iluminismo e da Revolução Francesa, as narrativas com que se construía a identidade portuguesa, tais como os cronicões, os velhos livros de linhagem, as crônicas de Fernão Lopes, e até mesmo a grande épica camoniana serão reatualizados nas leituras que delas farão os românticos portugueses do século XIX, especialmente Garrett e Herculano. O romantismo, preconizador do individualismo e do nacionalismo, constitui, por suas características intrínsecas, o caldo de cultura mais favorável para o aparecimento desses relatos de fundação. Em Portugal, o romantismo entrelaça sua história com a história dos movimentos liberais. É no rastro desses movimentos que se formam nas nações-estados da Europa moderna. Sobre o papel da literatura nesse momento histórico, escreve Timothy Brennan[4] em "The national longing for form":

> A ascensão da moderna nação-estado na Europa no final do século XVIII e princípios do século XIX é inseparável das formas e dos temas da literatura de ficção. Por um lado os interesses

> políticos do nacionalismo trouxeram para as literaturas de cada país os conceitos de personagem nacional (*folk character*) e de modo de escrita nacional (*national language*). Por outro lado, a literatura participa da formação de nações pela criação da media impressa nacional (*national print media*) – o jornal e o romance.

Garrett e Herculano estiveram tanto nas trincheiras das lutas em favor de uma constituição liberal, como constituíram a vanguarda da renovação literária através da implantação dos cânones românticos. Ao redimensionar as velhas narrativas à luz dos conceitos de nação e cidadania estatuídos na Declaração Universal dos Direitos do Homem, Herculano vai reelaborá-los como narrativas de fundação. É o que se dá nos textos medievalizantes das *Lendas e Narrativas*, como "A dama pé-de-cabra", "O bispo negro", "A morte do lidador", "Arras por foro de Espanha", "A abóbada", etc, histórias retomadas e recriadas num momento em que Herculano acreditava estar Portugal corrigindo sua rota depois daquilo que para ele não passou de um desvio: a trajetória por outros chamada gloriosa do século XVI.

Nas "Notas" ao texto de *Eurico, o presbítero*[5], Herculano, depois de confessar que não sabe como classificar seu livro: "Sou o primeiro que não sei classificar este livro, nem isso me aflige.", contextualiza o drama do presbítero godo num período de transição entre o fim do Império Godo e o "nascimento das sociedades modernas da Península". No prólogo da obra fica demonstrada a intenção do autor: fazer um romance de tese sobre o celibato forçado dos sacerdotes. O êxito da empreitada está longe de ser incontestável. Se Eurico não logrou esquecer o amor de Hermengarda e sofreu a mais tenebrosa ausência de seu amor, nunca se poderá dizer do presbítero que ele não tenha sabido superar e transfigurar sua paixão em ação, tanto pastoral quanto guerreira, quando lhe foi mister fazê-lo. Um romance sobre o tema do celibato sacerdotal, conduzido com mais propriedade, ainda estava por vir e teve sua forma definitiva em 1880, alguns 36 anos depois. Como romance de tese sobre o celibato dos presbíteros, o *Eurico* pode ter falhado, no entanto, tenha ele tido ou não consciência disso, é pertinente fazer hoje sua leitura como uma narrativa de fundação. Ao retomar os primeiros anos do século oitavo, quando se adensavam os indícios de decadência do Império Gótico e, tomados do fervor típico dos neoconvertidos, os povos do norte da África, como vanguarda da fé islâmica, atravessavam o estreito de Gibraltar e invadiam a Península Ibérica, Herculano volta-se para a fase embrionária dos reinos que se constituirão os actantes políticos da História da Península. Contemplando esse fato como o alvorecer dessa nova era, escreve Herculano ainda na nota 1 de seu romance:

> A Espanha romano-germânica transformou-se na Espanha rigorosamante moderna no terrível cadinho da conquista árabe. A obra literária (novela ou poema – verso ou prosa – que importa?) relativa a essa transição deve combinar as duas fórmulas – indicar as duas extremidades a que se prende; fazer sentir que o descendente de Teodorico ou de Leovegildo será o ascendente do Cid ou do Lidador; que o herói se vai transformar em cavaleiro; que o servo, entidade duvidosa entre homem e cousa, começa a converter-se em altivo e irrequieto burguês.

A narrativa de Herculano contempla a integridade da Península como um todo político, sob a hegemonia dos reis góticos e unificados pela religião cristã, a despeito de todas as lutas intestinas que dilaceram tal unidade imperial, e das traições de autoridades, tanto civis quanto religiosas, que se aliam aos inimigos vindos de África. A invasão árabe assume em *Eurico, o presbítero* o significado de um golpe de misericórdia a um império que já estava condenado à decadência pela razão mesma do poder que havia acumulado. Ao se assimilarem aos romanos com quem conviveram pacificamente nas terras conquistadas, os godos receberam do povo que os precedeu no domínio da Península vícios e corrupção. Escreve Herculano:

> A civilização, porém, que suavizou a rudeza dos bárbaros era uma civilização velha e corrupta. Por alguns bens que produziu para aqueles homens primitivos, trouxe-lhes o maior dos males, a perversão moral. A monarquia visigótica procurou imitar o luxo do império que morrera e que ela substituíra. Toletum quis ser a imagem de Roma ou de Constantinopla. Esta causa principal, ajudada por muitas outras, nascidas em grande parte da mesma origem, gerou a dissolução política por via da dissolução moral.

O que se pode estranhar no *Eurico* é o tratamento que Herculano dá aos árabes (tomando-se aqui o termo árabe dentro da maior generalidade). Os conquistadores são sistematicamente vistos como os vilões do romance; eles são os excluídos, como se deles nada de bom houvesse advindo à Península. Herculano não visualiza a contribuição étnica dos mouros na formação dessa "Espamha moderna", que ele vê surgir "no cadinho terível da conquista árabe". Contrapondo-se à exaltação épica e às virtudes guerreiras de Pelágio e de seus homens, os invasores africanos são apresentados como brutos e ferozes; os cavaleiros árabes como violentos e luxuriosos, animais no cio à procura das virgens godas, nobres e castas.

Se no romance de Herculano, a Espanha é ainda tomada como um todo, já se vislumbra a identidade de algumas das partes constituintes desse todo, ou seja, os "futuros reinos" da Espanha moderna. No correr da narrativa, o narrador evidencia, dentro da massa homogeneamente valorosa dos homens das diversas regiões da Península, os soldados da Lusitânia e da Galécia, como os melhores entre os melhores. Veja-se um trecho do cap. IX, p. 83:

Rodeados dos mais ilustres guerreiros, Roderico estava no centro das tiufadias formadas pelos espadaúdos soldados da Lusitânia setentrional e da Galécia, em cujas feições se divisava ainda que descendiam dos indomáveis Suevos.

No cap. XIII, p. 124, surge a figura de Gutislo, "homem agigantado e de fera catadura", que é o guardião da caverna de Covadonga, abrigo de Pelágio e berço da Reconquista. Gutislo é lusitano, antigo caçador de lobos do vale do Munda, o qual é ainda destacado no cap. XVII, p. 171. "... por fim, a figura membruda e selvática do lusitano Gutislo assomou no arco irregular que servia de pórtico àquela habitação roubada pela desventura às feras."

Assim como nas narrativas de fundação da nacionalidade brasileira – pense-se especialmente em Alencar – os negros escravizados foram esquecidos, e os índios foram submetidos a uma espécie de pasteurização, despojados de sua identidade e revestidos de uma idealização que os tornou portadores de valores brancos, ocidentais e cristãos, assim Herculano configura uma Espanha godo-romana, onde o elemento mouro é rejeitado como inimigo e encarnação do mal. Isso não o impede, entretanto, de escrever: "A Espanha romano germânica transformou-se na Espanha rigorosamente moderna no terrível cadinho da conquista árabe." Tudo se dá como dá como se Herculano, para a criação de seu herói romântico, nesse caso, um presbítero godo-romano, expressão cabal de um representante da Europa cristã, precisasse mostrar o mouro como seu antípoda na fé e na moral.

Assim, ao apresentar essas cogitações sobre o romance de Alexandre Herculano, espero ter trazido uma contribuição para uma nova leitura dos textos medievalizantes dos iniciadores da narrativa romântica em Portugal. Não se trata apenas de uma tendência estética do romantismo essa volta à Idade Média. Ao reassumir e reelaborar as narrativas das origens nacionais, Herculano está de novo fundando Portugal sobre as bases dos conceitos iluministas de nacionalidade e cidadania.

Notas

1. LOURENÇO, Eduardo. Nós e a Europa ou as duas razões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988. p. 9.

2. BALIBAR, Étienne. "Identité culturelle, identité nationale" in Quaderni. La revue de la communication no. 22. Paris, AZ Presse, 1994. p. 53-65.

3. SOMMER, Doris. "Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America in Nation and Narration. edited by Homi K. Bhabha. London and New York: Routledge, 1999. p. 71-98.

4. BRENNAN, Timothy. "The national longing for form" in Nation and Narration. edited by Homi K. Bhabhia. London and New York: Routledge, 1999. p. 44-70.

5. HERCULANO, Alexandre. Eurico, o presbítero. Introdução de Carlos Reis. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, Editora Ulisseia, 1998.

Fernando Pessoa: do *Primeiro Fausto* aos heterônimos

Andréa Batalha dos Santos

1. Introdução

Qualquer estudo sobre o *Primeiro Fausto* de Fernando Pessoa deve partir de dois problemas iniciais. O primeiro deles é o natural caráter fragmentário de um texto inacabado. O outro é a própria questão do gênero. Sabe-se que se trata de uma série de poemas organizados em forma de cenas, o que indicam um projeto dramático. No entanto, alguns trechos apresentam um grau tão significativo de lirismo, que facilmente se prestariam a uma análise que minimizasse seus aspectos dramáticos, já que são muito poucas, inclusive, as marcações teatrais.

"As disquisições intelectuais e abstratas de cujo desenvolvimento Pessoa esperava extrair a matéria dramática do Fausto não dariam em si mais de uma série de solilóquios – as falas de Fausto – que oscilam entre as meditações filosóficas desgarradas e os poemas embrionários"[1]

A principal hipótese deste trabalho é a de que este poema - sobre o qual Pessoa se debruçou por mais de vinte anos[2] - pode servir ao estabelecimento de relações com os diversos heterônimos de Fernando Pessoa e de suas diferentes posturas frente à vida, à morte, o amor e, principalmente, o conhecimento.

Esta leitura intertextual do Fausto tem um objetivo procurar elementos que comprovem a afirmação de que este texto pode ser visto como uma espécie de gênese da "essência dramática da heteronímia pessoana"[3]. Como se sabe, não é de hoje que os textos de Pessoa são vistos a partir desta perspectiva. Sempre foi apontada a importância do **diálogo** [4] na lógica de sua obra, quer através da negação ou da afirmação. Este tipo de movimento é um dos indícios do alto grau de filosofia de que a obra de Fernando Pessoa está impregnada. *Negar* e *afirmar* fazem parte , antes de tudo, de questionar. E o que é questionar , senão filosofar ?

"O projeto faustiano repercutiria, portanto, as ressonâncias filosóficas (ontológicas e metafísicas) que ecoam por toda a poesia de Pessoa, em antinomias múltiplas e sucessivas(...)"[5]

Assim, tanto estas múltiplas correspondências, quanto a visão filosófica de Pessoa encontram-se de sobremaneira bem acabadas no *Primeiro Fausto.* Apesar de sempre relegado a uma espécie de *limbo* literário – por razões já mostradas – seu caráter de texto filosófico por excelência nunca foi negado. Daí que consideremos este texto como *central* no que tange à temática metafísica da poesia de Pessoa; o lugar literário onde nascem os principais temas tratados pelos heterônimos:

"A esta luz, os fragmentos não são meros resíduos da poesia heteronímica, mas verdadeiros indícios de sua origem. Neles detectamos não só os 'motivos" polares que se repercurtem de heterônimo a heterônimo, mas ainda o fundamento de multiplicidade de linguagens poéticasque se fixaram"[6]

Como dito anteriormente, a intertextualidade já é por si só uma das mais atraentes nuances da obra de Fernando Pessoa. Ler Whitman, Blake e Wordsworth, no entanto, não basta. É preciso também ler Pessoa em Pessoa, procurando a um só tempo confluências e contradições. Tudo o que faz de Pessoa rigorosamente o que um dia se propôs ser: "que pode um homem de gênio fazer senão converter-se ele só numa literatura?"[7]

2. Constituição do poema:

Uma das poucas coisas que podem ser afirmadas acerca do *Primeiro Fausto* de Pessoa é a sua relação com o texto anterior de Goethe. Aliás, o conhecimento do enredo do peça do escritor alemão é de grande importância para uma maior produção de sentido dentro do fragmentário e inacabado texto pessoano.

A estruturação (ou falta de) do poema se dá a partir do conflito de preceitos abstratos representados pelos quatro *temas* em que Pessoa planejava organizar sua obra ("O mistério do mundo"; "O horror de conhecer"; "A falência do prazer e do amor" e "O temor da morte") e de mais dois diálogos soltos.

Todos os temas são discutidos neste projeto de drama a partir da voz do próprio Fausto sob a forma de monólogos[8]. Não há, sequer, marcações de cena, ou indicações de falas de personagens ,numa significativa aproximação com a poesia lírica – muito mais adequada às investigações metafísicas . É também importante, antes de passarmos à analise dos textos, situar a importância do mito do Fausto, uma

espécie de símbolo da luta da inteligência contra a vida . A escolha desta personagem revela , assim, muito mais do que a influência que a leitura de Goethe teria exercido sobre Pessoa, o quanto da *busca* do Fausto pela plenitude é também um pouco a busca por uma possível *plenitude poética.*

Esta busca pela síntese revela-se também pela grande quantidade de paradoxos que o texto apresenta. Tão caro a grandes sonetistas da estatura de Camões e Antero, o paradoxo é o procedimento poético mais viável à veiculação de idéias filosóficas por sempre implicitar – através de suas formas aparentemente antagônicas – um questionamento. A principal tônica da obra de Fernando Pessoa.

3. Os temas :

3.1 *Primeiro tema:* O mistério do mundo

Este primeiro tema , como não poderia deixar de ser, é introduzido por uma indagação:

I

Quero fugir ao mistério
Para onde fugirei?
Ele é a vida e a morte
Ó Dor, aonde me irei?[9]

Certamente que este trecho refere-se ao momento em que , na peça de Goethe, Fausto encontra-se atormentado por tudo o quanto não conhece. Neste momento ,tudo o que importa é o significado oculto das coisas:

VI

Ah, tudo é símbolo e analogia!
O vento que passa, a noite que esfria,
São outra coisa que a noite e o vento –
Sombras de vida e de pensamento.

Tudo o que vemos é outra coisa.
A maré vasta, a maré ansiosa,
É o eco de outra maré que está
Onde é real o mundo que há.

Tudo o que temos é esquecimento.
A noite fria, o passar do vento,
São sombras de mãos, cujos gestos são
A ilusão madre desta ilusão.[10]

A referência à alegoria da caverna de Platão é clara. A realidade não passa de um conjunto de reminiscências de algo maior, impossível de ser apreendido pelo senso comum. Tudo o que vemos, seriam sombras que descaracterizam as verdadeiras figuras que só podem ser vistas do lado de fora da caverna. Neste momento , a busca de Fausto é pelo passe para o lado de fora. Para onde as coisas são realmente *verdadeiras*.

Mas qual a visão do "Mestre Caeiro" acerca do sentido oculto das coisas?

"Sempre que olho para as cousas e do que os homens pensam delas,
Rio como um regato que soa fresco numa pedra.

Porque o único sentido oculto das cousas
É que não terem sentido oculto nenhum,
É mais estranho do que todas as estranhezas
E do que os sonhos de todos os poetas
E os pensamentos dos filósofos,
Que as cousas sejam realmente o que parecem ser
E não haja nada que compreender."[11]

Um leitor desprevenido dificilmente acreditaria que um só autor seria capaz de expor visões de mundo tão notadamente antagônicas. Curiosamente, até as atmosferas dos poemas parecem completamente opostas. Se no *Fausto* sobejam noites e abismos, Alberto Caeiro é certamente o mais ensolarado dos heterônimos de Pessoa.

No entanto, no debate filosófico travado entre o Pessoa/Caeiro e o Pessoa/Ele mesmo é possível encontrar pontos em comum . Em ambos, é destacado o caráter irreversível da dor que resulta dessa busca. Uma vez perdida a inocência, não há como percorrer o caminho de volta:

"E eu pensando em tudo isto,
Fiquei outra vez menos feliz...
Fiquei sombrio e adoecido e soturno
Como um dia em que todo o dia a trovoada ameaça
E nem sequer de noite chega..."[12]

"Se eu pensasse nessas cousas,
Deixaria de ver as árvores e as plantas
E deixava eu de ver a Terra,
Para ver só os meus pensamentos...
Entristecia e ficava às escuras."[13]

Um trecho do *Fausto* , comprova a tese de Caeiro:

"Mundo, confranges-me por existir.
Tenho-te horror porque te sinto ser"[14]

"Só a inocência e a ignorância são
Felizes, mas não sabem. São-no ou não?
Que é ser sem no saber? Ser, como a pedra,
Um lugar, nada mais."[15]

No entanto, ainda assim, Fausto sente-se irremediavel e obssessivamente atraído pela aventura do conhecimento, ainda que consciente do seu caráter ilusório:

"O segredo da Busca é que não se acha"[16]

É possível observar, inclusive, que este debate pode se estender , inclusive, às possíveis influências de Pessoa. O poeta do *Fausto* bebe na fonte do poeta místico inglês, William Blake, cuja máxima mais célebre é justamente aquela que diz que se "as portas da percepção fossem desobstruídas, tudo pareceria ao homem como realmente é: infinito"[17]

O desprezo pela mística e pela metafísica , presentes textualmente em Caeiro, para quem as coisas têm *existência* , não *significação* :

"Tu, Místico, vês significação em todas as cousas.
Para ti tudo tem um sentido velado.
Há uma coisa oculta em cada coisa que vês.
O que vês, vê-lo sempre para significar outra coisa"[18]

Está presente , de maneira também significativa em Álvaro de Campos:

"Não me venham com conclusões
(...)
Não me tragam estéticas!
Não me falem em moral!
Tirem-me daqui a metafísica!
(...)
Se têm a verdade, guardem-a!"

Caeiro e Campos revelam uma outra leitura de Fernando Pessoa: Walt Whitman, o aedo que desprezava rima e métrica e que cantava a sua nação através da exaltação da simplicidade , das "folhas da relva", do senso comum, o oposto de tudo o quanto o Fausto representa:

"Quando ouço o sábio astrônomo,
Quando as provas, as figuras, são postas em coluna diante de mim
Quando me mostram os gráficos e os diagramas para serem medidos, somados, divididos
Quando ouço o sábio astrônomo e sua conferência muito aplaudida
Rapidamente me sinto farto e cansado
Até me levantar e sair de encontro ao místico ar da noite
Para de tempo em tempo,

Olhar, em silêncio, as estrelas"[19]

3.2. *Segundo Tema:* O horror de conhecer

Neste momento do projeto de Pessoa, a personagem central já teria conseguido acesso a tudo o quanto no mundo se pode conhecer e já esta consciente do quão vã foi sua busca.

Quem melhor descorre sobre esta crise da personagem é Manuel Gusmão em seu *Fausto ou o poema impossível.* É aqui que melhor se desenham os paradoxos do texto de Pessoa*. Conhecer*, agora , é o mesmo que *ignorar.* Toda a busca termina na impossibilidade de plenitude, já que quanto mais se sabe- na melhor tradição aristotélica- só revela o quanto mais falta conhecer. É esta consciência que atormenta a alma de Fausto.:

III

Porque, pois buscar
Sistemas vãos e filosofias,
Religiões, seitas, [voz de pensadores]
Se o erro é a condição de nossa vida,
A única certeza de existência?
Assim cheguei a tudo isto: tudo é erro,
Da verdade há apenas uma idéia
À qual não corresponde a realidade.
Crer é morrer; pensar é duvidar;

IV

Quanto mais fundamente penso, mais
Profundamente me descompreendo.
O saber é a consciência de ignorar...[20]

Neste ponto deparamo-nos com três dicotomias essenciais:

1.Verdade/Erro:

A ânsia da verdade se destrói no erro de que, na verdade, não há verdade a ser descoberta

2.Conhecer/Ignorar:

Conhecer, é necessariamente descobrir para si a ignorância.

3.Compreensão/Incompreensão:

O esforço pela compreensão só termina em mais incompreensão.

Nos três casos o segundo termo anula o primeiro , e é justamente a partir daí será operada uma mudança de perspectiva na personagem. Se antes, havia o desprezo por tudo o que era espontâneo, natural e intuitivo. A partir do aparecimento da personagem Maria, Fausto passará a tentar entender a vida a partir da experiência e assim passaremos a assistir a quebra de uma outra importante dicotomia: a relação sbjetividade/objetivide. Agora, Fausto anseia "fazer parte", e não apenas "entender", dentro da mais autêntica tradição Alberto Caeiro.

3.3 *Terceiro Tema* : A falência do prazer e do amor

Na sua busca pela plenitude, Fausto decide experimentar de tudo:

I

Beber a vida num só trago, e nesse trago
Todas as sensações que a vida dá
Em todas as suas formas.[21]

A relação com Álvaro de Campos não poderia ser mais óbvia:

"Sentir tudo de todas as maneiras
Viver tudo de todos dos lados,
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos

Num só momento, difuso, profuso, completo e longínquo."[22]

Tanto Fausto como o eu lírico exposto são exemplares do extremo individualismo que se vislumbrava na figura do Fausto de Goethe[23]

No entanto, quando a decepção é inevitável, é com Ricardo Reis - para quem "sábio é quem se contenta com o espetáculo do mundo"[24] - que a personagem de Pessoa dialoga na exposição da efemeridade das coisas da vida.

No entanto, Fausto não conseguesequer ensaiar viver a vida que queria conhecer:

"O amor causa-me horror; é abandono,
Intimidade...
...Não sei ser inconsciente
E tenho para tudo[...]"

"A consciência , o pensamento aberto, tornando-o impossível"[25]

Assim, mesmo o amor – síntese da plenitude - revela-se inócuo e insuficiente. A maior das decepções:

"É isto o amor? Só isto? [...]
Sinto ânsias, desejos,
Mas não com meu ser todo. Alguma cousa
No íntimo meu, alguma cousa ali
Fria, pesada, muda – permanece.

[P'ra] isto deixei eu a vida antiga
Que já bem não concebo, parecendo
Vaga já.
Já não sinto agonia muda e funda
Mas uma, menos funda e dolorosa,"[26]

Daí que o isolamento seja inevitável e a morte, a única coisa a se conhecer:

"Um cansaço violento e desmedido
De existir e sentir-me aqui, e um ódio
Nascido disto, vago e horroroso,
A tudo e a todos"[27]

Desse sentido de falência surge o último tema proposto por Pessoa, onde provavelmente começaria a se delinear o desfecho do enredo que pretendia.

3.4 *Quarto tema* : O temor da morte

Para Eduardo Lourenço, os dois temas-chave do *Fausto* são o da "realidade como sonho" e da impotência radical da linguagem para dar expressão a este sonho:[28]

"Basta ser breve e transitória a vida
Para ser sonho. A mim, como a quem sonha
E obscuramente pesa a certa mágoa
De ter que despertar – a mim, a morte
Mais como horror de me tirar o sonho
E dar-me realidade , me apavora,
Que como morte"[29]

A efemeridade da vida é encarada de maneira diversa pela sabedoria pagã de Ricardo Reis:

"Aguardo, equânime, o que não conheço-
Meu futuro e o de tudo.
No fim tudo será silêncio, salvo
Onde o mar banhar nada"[30]

Não há "horror de morrer" ou medo do mistério:

"Gela-me a idéia de que a morte seja
O encontrar o mistério face a face

E conhece-lo. Por mais mal que seja
A vida e o mistério de a viver
E a ignorância em que a alma vive a vida,
Pior me [relampeja] pela alma
A idéia de que enfim tudo será sabido e claro..."[31]

O horror de morrer funde-se , assim, com o de conhecer. O que teme Fausto, neste momento, senão a única verdadeira chance de atingir a plenitude? Mesmo que seja a verdade de que depois, nada existe. Desta forma, a metamorfose que a personagem experimenta ao longo dos três temas é circular. Fausto volta para o momento inicial , ao zero. Ele, que pode conhecer tudo o quanto é permitido ao homem conhecer, tem diante de si um precipício. Lançar-se a ele seria, de certa maneira, afirmar a inexistência desta transcendência.

4.Conclusão

O projeto "impossível" ou "frustrado" de Fernando Pessoa deve ser lido à luz das teorias que dão conta de que este texto como uma espécie de tubo de ensaio onde Pessoa – alquimicamente- misturava as poções que mais tarde se transformariam nos poemas de Reis, Caeiro e Campos. O projeto maior, de converter-se em uma literatura, talvez necessariamente sacrificasse a meta do poema dramático que tentasse sintetizar sua visão filosófica. Até porque, como se viu, a unidade em Fernando Pessoa se viabiliza apenas a partir de uma visão panorâmica de sua obra, a partir da perspectiva da própria diversidade, não de qualquer espécie de síntese.

É urgente, também, a revisão das opiniões que relegam ao *Primeiro Fausto* um papel de destaque no que tange à filosofia , mas esteticamente secundário. Ler os trechos fora do horizonte do enredo são uma chance única não só de penetrar na própria oficina dos heterônimos, como vislumbrar momentos de lirismo à altura dos melhores poemas produzidos por Pessoa.

Bibliografia

GOETHE, J.W. *Fausto* . São Paulo: Abril Cultural, 1976

LOURENÇO, Eduardo. *Poesia e metafísica.* Lisboa: Sá da Costa, 1983

OLMOS, Susan.(org) . *Early romantic poetry*. London: Longman, 1991

PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1993

PESSOA, Fernando. *Obra poética.* Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1977

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Editora perspectiva, 1974.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997

WHITMAN, Walt. *Leaves of grass*. London: Oxford, 1990

Notas

1. SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1974 (p.24)

2. Este aspecto da obra reforça a idéia de que não foi por falta de tempo que Fernando Pessoa não teria finalizado o poema. Manuel Gusmão, em estudo sobre o texto chega a defini-lo como "poema impossível", um texto naturalmente paradigmático, sem possibilidade de realização plena, mas que contém em si a síntese dos principais conflitos intelectuais que a poesia de Pessoa apresenta e investiga ao longo de toda a sua obra. Seabra atribui esta impossibilidade ao excesso de racionalização do projeto.

3. SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama* , São Paulo: Perspectiva, 1974 (p.19)

4. seja dos heter6onimos uns com os outros, ou consigo próprios.

5. SEABRA, José Augusto. São Paulo: Perspectiva, 1974 (p.24)

6. SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama.*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. (p.20)

7. PESSOA, Fernando. "Gênese e justificação da heteronímia" In:__ *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1993. (p-83)

8. Com exceção, é claro dos dois diálogos.

9. PESSOA, Fernando. *Obra poética* .Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1977 (p.453)

10. *Ibid* (pp. 453-454)

11. *Ibid* (p.223)

12. *Ibid* (p.206) Caeiro

13. *Ibid* (p.222) Caeiro

14. *Ibib.* (p.454)

15. *Ibid* (p.465)

16. *Ibid* (p.455)

17. BLAKE, William. In : *Early Romantic Poetry* London; Longman, 1993

18. PESSOA,Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1977. (p.233)

19. WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*. London: Oxford, 1990 (p.214)

20. *Ibid.* (p. 344)

21. *Ibid.* (p.473)

22. *Ibid.* (p.344)

23. Ver WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno* . Rio de Janeiro: Zahar, 1997

24. PESSOA, Fernando. Obra poética . Rio de Janeiro: Ediotra nova Aguillar, 1977.(259)

25. *Ibid* p. (478)

26. *Ibid* (p.479)

27. *Ibid* (p.479)

28. LOURENÇO, Eduardo. *Poesia e metafísica* . Lisboa; Sá da Costa, 1983. (p.207)

29. PESSOA, Fernando. *Obra Poética* .Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1977. (p.484)

30. *Ibib.* P. (291)

31. *Ibid.* (p.483)

Fernando Pessoa, o poeta amoroso?
Fragmentos de um discurso

Anna Klobucka

Gostaria de começar por via de um preâmbulo de natureza circunstancial. Confesso não me lembrar muito bem da feitura exacta do título de comunicação que enviei aos organizadores do Congresso na altura de efectuar a minha inscrição, visto que não cheguei a tirar uma cópia da ficha antes de metê-la no correio. Não posso portanto verificar se figurava ou não nesse título originalmente concebido o ponto de interrogação a seguir ao rótulo de "poeta amoroso" que escolhi apor ao nome de Fernando Pessoa, numa alusão transparente ao conjunto poemático "O Pastor Amoroso" assinado por Alberto Caeiro. Esta minha incerteza, e a possibilidade distinta da alteração, ligeira porém significativa, do título pela mão de quem o teria transcrito, confirmam quanto é problemático o assunto. Com ou sem interrogação, é evidente que tal ajuntamento se destinava a suscitar uma reacção de, pelo menos, dúvida e questionamento, se não, pura e simplesmente, de incredulidade e negação. Pois apesar de várias iluminações críticas de grande importância, às quais oportunamente me referirei, Fernando Pessoa continua, na consciência generalizada e aliás não necessariamente superficial da maioria dos seus leitores, como um poeta *não-amoroso* por excelência. Se o episódio sentimental experimentado por Caeiro surge, para muitos (e inclusive para os seus sócios na companhia heterónima), como um desvio anómalo dentro da obra do Mestre, da mesma maneira a visão corrente da obra pessoana no seu todo dificilmente admite que se inscrevam nela articulações amorosas classificáveis, por assim dizer, no modo afirmativo. Contudo, o dito e inegável "não-amor" não se constrói como um espaço acidentalmente deixado em branco algures à margem da rede densa e labiríntica do texto pessoano, evidência, quando muito, de um esquecimento incurioso, desinteressado e desinteressante; pelo contrário, este "vazio afectivo" é antes, nas palavras de Eduardo Lourenço, uma "espécie de ferida", ao redor da qual, de acordo com o ensaísta, reverbera toda a poesia de Fernando Pessoa como "o seu eco inutilmente multiplicado" (1986, 62) ou então "uma contínua e dilacerante variação, nos limites do insuportável, sobre a *incapacidade de amar*" (66).

Não poderei demorar-me aqui numa discussão atenta do julgamento crítico que acabo de citar; convém contudo sublinhar que se, por um lado, este e outros depoimentos de Eduardo Lourenço acerca do "mistério de Eros" (como já o nomeara João Gaspar Simões) possuem o grande mérito de ter submetido a uma lucidíssima atenção analítica um espaço discursivo dentro da obra pessoana que talvez mais do que qualquer outro tenha sido alvo de observações arbitrariamente acidentais e não raro orientadas por uma inflexão moral ou ideológica inconfessadamente subjectiva, por outro lado os comentários do ilustre crítico, na sua maioria publicados nos anos 70 e 80, cingem-se inevitavelmente a um corpus textual menos vasto e de certa forma, diríamos, mais *arrumado*, apesar de tudo, do que a bem mais abundante e diversa cornucópia pessoana que ou se encontra publicada ou está em vias de publicação neste fim de milénio (de destacar nela, sobretudo, as duas colectâneas de inéditos, *Pessoa por conhecer* e *Pessoa inédito*, reunidas por Teresa Rita Lopes, bem como as novas edições da poesia dos principais heterónimos e do *Livro do desassossego*, e ainda a edição muito recente da *Educação do estóico* de Barão de Teive, para não falar--por enquanto--em tais elementos contingentes, porém de suprema importância especificamente para a problemática de que me ocupo aqui, como as também recentemente publicadas cartas de amor de Ofélia de Queiroz para Fernando Pessoa).

Não será com a intenção de diminuir a importância daquilo que se poderia designar como o *corpus nobre* da poesia ortónima e heterónima, nem de desprestigiar os fundamentos canónicos da exegese pessoana, que ecoarei as vozes críticas que insistem na necessidade de reexaminar tanto as grandes linhas de força da obra pessoana como as vertentes que nela estão claramente presentes, mas que talvez se tenham afigurado anteriormente como não mais que tributárias ou periféricas, na luz de espectro cada vez mais variado que a afamada arca do espólio pessoano aos poucos vem deixando escapar. Quanto à problemática do que escolhi chamar aqui de "fragmentos de um discurso amoroso" (aludindo, como também não terá passado despercebido, ao livro homónimo de Roland Barthes), sendo este um conjunto isotópico que abrange uma variedade extraordinária de elementos textuais ortónimos e heterónimos, tanto fingidamente "reais" como manifestamente fingidos, creio que a sua análise deve ser abordada, conforme já sugeriu José Augusto Seabra no ensaio sobre as cartas de amor de Pessoa incluído em *O Heterotexto Pessoano*, "em termos de migração intertextual", relacionando-se "os elementos paragramaticamente dispersos de uma textualidade múltipla, nos seus discursos e sujeitos" (1985, 74), onde "o fingimento amoroso das cartas [a Ofélia] não seria mais do que uma metamorfose dos textos poéticos, ou estes daquele" e onde (como continua, lacanianamente, o crítico) "o discurso amoroso, bem como o seu sujeito, não são mais do que essa encenação infinita de significantes" (75). Isto posto, e reconhecendo que, dentro dos parâmetros da poética "autopsicográfica", fingimento é o *sine qua non* de qualquer mediação discursiva da experiência humana, cabe advertir, contudo, que as configurações da dita encenação infinita de significantes não se formam apenas numa *splendid isolation* do texto literário e do diálogo intertextual que o envolve, mas encontram-se igualmente determinadas pelas circunstâncias pragmáticas da sua produção e consumo. Ou

seja: por mais "fingidas" e intertextualmente comprometidas que fossem as cartas de Pessoa para Ofélia Queiroz, elas destinavam-se a ser lidas não apenas por uma mulher de carne e osso, mas por *essa* mulher, *nesse* tempo e espaço concretamente reais, e isto as coloca numa categoria distinta daquelas cartas ou fragmentos de cartas mais ou menos amorosas que se podem encontrar, por exemplo, no *Livro de desassossego* (uma das quais se autoidentifica, de facto, como uma "Carta para não mandar" [1998, 319]).

A articulação do discurso amoroso, primeiro criticamente comentada e logo ludicamente executada por Roland Barthes em *Fragments d'un discours amoureux*, ao mesmo tempo ilumina e complica o projecto de interpretação deste discurso e desta problemática dentro da obra pessoana. Por um lado, é obviamente relevante no nosso contexto a insistência de Barthes quanto à natureza fragmentada e figurada do discurso amoroso: ele se manifesta através de "bouffées de langage. . . . bris de discours" que coalescem na forma provisória de "figuras" (1977, 7). Estas não devem entender-se no sentido retórico, mas antes "au sens gymnastique ou choréographique . . . le geste du corps saisi en action, et non pas contemplé au repos . . . (8), descrição que se aproxima muito mais do sentido de materialidade dinâmica que caracteriza o "drama em gente" da escrita heteronímica. Esta reorientação do significado da "figura" amorosa desde a retórica até *performance*, actualizada enquanto discurso, mas irredutivelmente enraízada no gesto somaticamente concreto, oferece a meu ver uma via hermenêutica atraente, proporcionando, ao mesmo tempo, um argumento precioso contra as interpretações que desqualificam um ou outro estilhaço textual pessoano do género amoroso como um mero "exercício de estilo". Dou um exemplo entre muitos, este infelizmente colhido no prefácio de Teresa Rita Lopes para *Pessoa inédito* (digo "infelizmente" porque creio que esta e outras publicações da eminente estudiosa contribuiram imenso para um alargamento e enriquecimento inestimáveis da nossa compreensão do fenómeno pessoano). É como "visivelmente, exercícios de imaginação e estilo" que a autora classifica, com a intenção explícita de negar-lhes deste modo autenticidade e importância, os "vários poemas em torno do amor homossexual" que permanecem ainda inéditos no Espólio (1993, 25). Embora não tenha tido a oportunidade de examinar estes textos no seu conjunto (como a própria Teresa Rita Lopes nos diz, houve até um título escolhido para os reunir, *O Livro do Outro Amor*), uns excertos que me vieram parar nas mãos comprovam, a meu ver, que apenas será justificado diagnosticá-los de "exercícios de imaginação e estilo" se concedermos que também o são, guardadas todas as devidas proporções, a "Ode Triunfal", *O Guardador de Rebanhos* ou as odes de Ricardo Reis. Diria até que é nos tais "poemas homossexuais" (como já sugeriu Eduardo Lourenço em relação a "Antinous") que o discurso lírico de Pessoa mais se aproxima de um *discurso directo do desejo* (por mais filtrados que este desejo e este discurso se encontrassem através de uma consciência, por vezes dolorosamente expressa, da incapacidade de assumi-los plena e abertamente, incapacidade, diga-se à margem, que parece tanto subjectivamente assumida como socialmente imposta).

A referência que acabo de fazer ao discurso directo do sujeito amoroso traz-me de volta a *Fragments d'un discours amoureux*. Pois após um breve capítulo introdutório, o livro de Barthes configura-se, ele mesmo, como uma *performance* deste discurso directo, o autor com o seu metadiscurso retirando-se, literalmente, para a margem do solilóquio, espaço acessório onde se oferecem referências eruditas ou triviais que identificam os seus suportes literários, filosóficos e existenciais: Werther, Platão, conversas com amigos, a própria vida de Barthes. Desta maneira, "si l'auteur prête ici au sujet amoureux sa 'culture', en échange, le sujet amoureux lui passe l'innocence de son imaginaire, indifférent aux bons usages du savoir" (12). Não obstante a interpenetração íntima e, efectivamente, *amorosa* dos dois agentes do livro (o crítico Stephen Heath fala a propósito de "intelligent closeness", uma proximidade inteligente [1983, 102]), eles permanecem discursivamente distintos nesta *simulação* abertamente declarada e comentada como tal. Pelo contrário, as vozes ditas "amorosas" que soam na obra de Pessoa, e muito em particular as que emanam da vasta área dos inéditos, raras vezes se projectam tão explicitamente emolduradas e rotuladas com uma *apellation d'origine* que as permita situar num lugar preciso na escala infinitamente graduada do fingimento pessoano. Talvez nenhum dos subgéneros, ou para continuarmos a usar o quadro conceptual de Barthes, das *figuras* distintas do discurso amoroso ilustre este obstáculo (e este estímulo) hermenêuticos da maneira mais elucidativa do que a *carta de amor*. Diga-se parenteticamente que, sendo o texto epistolográfico um espaço dialogal por excelência, discurso no qual a consciência inerente da alteridade representada pelo destinatário se afigura como um dado fundamental e indelével, é evidente a importância geral deste género de escrita dentro da obra pessoana (para nem falar da fonte primária de subsistência do cidadão Fernando Pessoa, correspondente comercial em várias firmas lisboetas). Já aludi às bem conhecidas cartas que Pessoa escrevera a Ofélia de Queiroz, no decorrer da única relação amorosa não apenas textual que lhe conhecemos, e à dificuldade inerente no projecto da sua interpretação enquanto peças integrantes do "heterotexto pessoano". Como já tive a oportunidade de comentar em outra ocasião é precisamente o grau elevado de alteridade discursiva que estas cartas representam em relação à expressão estilística e mesmo subjectiva prevalente na obra de Pessoa que parece causar a reacção de perplexidade crítica patente em vários comentários publicados. Por outro lado, um texto tão manifestamente fingido como a extraordinária "Carta da Corcunda para o Serralheiro" surge, afinal de contas, bastante menos "outro", apesar de atingir, como escreve Teresa Rita Lopes, "o ponto máximo nesta escala de despersonalização que Pessoa percorria em todos os sentidos" (1990, 143). Ao mesmo tempo, porém, esta carta de amor composta pela corcunda Maria José constitui, sempre nas palavras de Teresa Rita Lopes, "o auto-retrato mais acabado" de Pessoa enquanto "'grande alma' que se sentia 'ninguém'" (ibid), incorporando até (acrescento eu) indicações tão explícitas de dívida intertextual para com os espaços centrais do imaginário pessoano como uma citação

directa de um fragmento de *Livro do desassossego* (tanto Maria José como Bernardo Soares comparam-se a "um trapo . . . que ficou no parapeito da janela de limpar o sinal redondo dos vasos quando a pintura é fresca por causa da água") (Lopes 1990, 258). É à base de tal evidência que se chega, em relação aos textos protagonizados por um sujeito amoroso que não trazem assinatura do autor heterónimo, nem identificação do conjunto ao qual tivessem sido destinados, ao paradoxo talvez inevitável de propor como existencialmente autênticos esses fragmentos que menos se pareçam com a escrita do "Pessoa-que-conhecemos". Para dar apenas um exemplo, foi publicada no volume *Pessoa Inédito* uma carta--manuscrita, sem data ou assinatura--que é declaração de amor de um homem a uma mulher desconhecida. Segundo comenta a organizadora do volume, é improvável "tratar-se de pura ficção", dado o seu estilo "tão ao natural, sem o baptismo da transfiguração literária" (1993, 24), argumento que até parecia convincente se não evocasse de imediato a suspeita de que, no caso, tal transfiguração "literária" poderia consistir precisamente na aparente ausência da mesma. De uma maneira bem distinta porém análoga, algumas das cartas a Ofélia alargam e complicam os limites tanto estilísticos como subjectivos do discurso amoroso do sujeito-Pessoa, verificando-se por vezes mais escandalosas na sua proliferação desavergonhada dos diminutivos do que as mais provocadoras declarações eróticas de Álvaro de Campos.

Em conclusão, aliás muito pouco conclusiva, visto tratar-se aqui apenas de um esboço preliminar dum projecto em construção, gostaria de evocar um comentário de Shoshana Felman acerca da relação entre o erotismo e a linguagem que se me afigura altamente pertinente para a problemática dos "fragmentos do discurso amoroso" na obra pessoana e dos comentários críticos que este discurso tem suscitado: "Si le problème du mythe de Don Juan est en effet celui du rapport de l'érotique et du linguistique, le scandale consiste non pas tant dans le fait que le linguistique est toujours érotique, mais dans le fait–bien plus scandaleux–que l'érotique est toujour linguistique" (157).

Se a experiência efectivamente vivida de Fernando Pessoa poderia ser vista como uma imagem inversa do mito de Don Juan, a *obra* pessoana, pelo contrário, apresenta-se como uma versão relativamente homónima desta voracidade insaciável perante a vida (ou a linguagem) e desta multiplicação desenfreada de projectos (amorosos ou literários) que caracterizam o paradigma donjuanesco (e nem estou a referir-me aqui especificamente ao donjuanismo bastante explícito de um Álvaro de Campos sensacionista). O *escândalo* inerente nesta promiscuidade erótico-linguística é algo que os fragmentos do discurso amoroso dispersos através da obra pessoana chegam a comentar com uma insistência por vezes obsessiva, mas não raro também extremamente subtil, como nestas odes de Ricardo Reis dirigidas à sua Lídia horaciana nas quais à acostumada renúncia ao prazer erótico associa-se estreitamente uma exortação ao silêncio e mudez ("A sorte inveja, Lídia. Emudeçamos."). Ou como no seguinte fragmento inédito, onde um espaço deixado em branco no último verso pelo próprio autor parece surgir, metatextualmente, como um comentário à própria confrontação amorosa e discursiva que o fragmento descreve:[1]

> Quantas vezes, fallando com tuas fallas,
> Me esqueço d'ellas de pensar em ti;
> Olhas-me, extranhas, e, offendido, calas.
>
> E não te sei explicar porque não te ouço.
> Busco desculpas
> Mas a razão não posso.

Notas

1. Este e outros fragmentos do que não chegou a ser *O Livro do Outro Amor* encontram-se numa folha tipografada, datada 5-7-1919 (cota da Biblioteca Nacional: 43-50). Agradeço a Richard Zenith a gentileza de me ter facultado a fotocópia do inédito.

Obras citadas

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux.* Paris: Seuil, 1977.

Felman, Shoshana. Le *Scandale du corps parlant: Don Juan avec Austin, ou, la séduction en deux langues*. Paris: Seuil, 1980.

Heath, Stephen. "Barthes on Love." *SubStance* 37/38 (1988): 100-106.

Lopes, Teresa Rita, ed. *Pessoa por Conhecer*. *Roteiros para uma expedição*. Lisboa: Estampa, 1990.

Lopes, Teresa Rita, ed. *Pessoa Inédito.* Lisboa: Horizonte, 1993.

Lourenço, Eduardo. *Fernando, Rei da Nossa Baviera.* Lisboa: IN-CM, 1986.

Seabra, José Augusto. *O Heterotexto Pessoano*. Lisboa: Dinalivro, 1985.

Soares, Bernardo (Fernando Pessoa). *Livro do desasossego.* Edição Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

Ferreira de Castro

Isabel Roboredo Seara
Universidade Aberta - Lisboa

É um arrojo, sem dúvida, pronunciar algumas considerações sobre Ferreira de Castro[1]. Desejo partilhar um pouco dos estudos que empreendi sobre *A Lã e a Neve* e, sobretudo mostrar que a minha geração, aquela que nasceu quando o escritor estava no seu apogeu literário, não deixará por certo de olvidar e de ajudar a renovar e ampliar o interesse por este romancista ímpar, este escritor universal, este humanista venerado, que seduziu tantos e tantos leitores aqui no Brasil e no nosso Portugal e por esse mundo fora, que foi lido, devorado, aclamado, exaltado.

A escolha de Ferreira de Castro não foi vã. Ferreira de Castro: o viajante, o cidadão do mundo, o humanista, o universalista.

O **viajante**, de Ossela para o Brasil, emigrante nessa terra de seduções que descobre, que pinta, que enobrece de forma única em *A Selva* e em *Emigrantes* e a quem os nossos irmãos brasileiros devotam uma ternura especial. Viajante pelo mundo inteiro, do Mediterrâneo ao Oriente, detendo-se nos aspectos culturais de comunidades pequenas e singulares.

Nómada, sedento de conhecimento como o provam todas as suas obras.

O humanista, o universalista

Nas *100 Cartas a Ferreira de Castro*, cuja publicação devemos ao ilustre historiador, director do Museu Ferreira de Castro, em Sintra e estudioso do espólio do escritor, Dr. Ricardo Alves, numa missiva dessa colectânea, de Maria Lamas, poetisa e amiga do escritor, pode encontrar-se o fundamento do qualificativo **humanista** que sempre acompanhará o romancista: "Evoco os sonhos que mal se atrevia a dizer alto, o fundo humaníssimo de ternura e piedade que sempre o levou a debruçar-se sobre o sofrimento dos outros homens "(199a: 103).

É a mesma fraternidade e franciscanismo que refere o Professor Bernard Émery.

O próprio Ferreira de Castro escreve no prefácio de *Terra Fria* : "Compreender e fraternizar com os homens sejam do Barroso ou da Serra da Estrela, da cidade em que vivo ou da aldeia em que nasci".

É esta postura humana, fraterna, compreensiva, de esperança ontológica, de credulidade numa sociedade justa, verdadeira, fraterna, sem fronteiras que desejamos sobrelevar.

Falar de Ferreira de Castro será também falar do homem da natureza, das longas e solitárias caminhadas à beira do sereno Caima ou do ingente Amazonas, será falar do mundo inteiro que sentiu e do lugar recôndito da Serra de Sintra que escolheu e onde eterna e teluricamente quis repousar.

Nos estudos linguísticos que desenvolvi era imperioso que a realidade descrita fosse algo que estivesse perto das minhas raízes, das entranhas beirãs onde nasci e fui criada. O conhecimento vivo e sentido dessas paisagens serranas, graníticas, incorruptas e agrestes, desse fervilhar da natureza animal e vegetal, dessas gentes simples, anónimas, medievas, dessas figuras hieráticas, essa comunhão de um mesmo fascínio telúrico omnipresente em *A Lã e a Neve* influenciou, decerto, a minha escolha.

O estímulo maior terá sido, contudo, o da leitura de tudo o que os seus biógrafos, críticos e amigos escreveram, sempre realçando a sua dimensão humana, a sua nobreza de alma, o seu testemunho de vida, enfim, a humildade deste Homem de Bem.

Que lição ímpar de humildade a carta publicada em 8 de Janeiro de 1960, no vespertino *República*, após a notícia da Sociedade Portuguesa de Autores, em que a sua extrema modéstia o leva a renunciar à candidatura ao Nobel pelo simples facto de não querer "estabelecer qualquer concorrência, por insignificante que fosse" com Aquilino e Torga.

O desenvolvimento do tema desta comunicação poderá parecer tecnicista, dado que se processa essencialmente num quadro linguístico. Urge, no entanto, em minha opinião, desmistificar essa imagem austera de cientificidade deste tipo de estudos e procurar que a Linguística, ciência que estuda a linguagem, a mais complexa das faculdades humanas, esteja ao serviço, dialogue e emparceire com os estudos literários e os demais campos das ciências humanas.

A escrita de Ferreira de Castro faz sentir quão importante é a análise esmiuçada das palavras. As palavras

que enredam sentidos, que expressam valores, que aludem a reacções apreciativas idiossincráticas, que transbordam de beleza poética, que evocam todo o mundo de perfeição metafórica que inunda esta obra.

Porquê a metáfora?

A metáfora foi alvo de múltipos e milenares estudos. Já no século IV a.C., na *Poética,*o grande filósofo estagirista, Aristóteles, define, deste modo, a metáfora:

A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do género para a espécie, ou da espécie para o género, ou da espécie de uma para a espécie de outra ou por analogia. (Aristóteles, trad.1986: 134)

A metáfora era, pois, considerada como a epífora do nome, ou seja, a transposição de um nome diferente - *allotrios* - nome esse que designa algo distinto. No fundo, esta teoria aristotélica é a percursora da que, séculos vindouros, se virá a designar teoria substitutiva, na medida que encara a metáfora como um pedido de empréstimo, a outro domínio, de um termo que vem ocupar o lugar de um -*substituens*- com um significado literal.

Esta concepção aristotélica da metáfora vai perdurar e, mesmo no período romano, sabe-se que os dois grandes retóricos, Cícero e Quintiliano, apesar de terem marcado o apogeu da retórica, pouco acrescentaram de inovador ao saber aristotélico. Quintiliano, contrariando em certa medida o saber aristotélico, apresenta a ideia de que a metáfora é uma comparação abreviada: *"In totum autem metaphora brevior est similitudo"*. (Quintiliano, trad.1834). Afirma também que a metáfora (*translatio*) consiste em tirar a palavra do lugar que lhe é próprio e conduzi-la (*ducere*) segundo uma relação de semelhança (*per similitudinem*) para um lugar que lhe é estranho (*alienum*):

Metaphora enim aut vacantem locum occupare debet aut si in alienum venit plus valere eo quod expellit. (Quintiliano,I.O., VIII, 6, 18)

O ensino tradicional apresenta habitualmente a metáfora como similitude, na qual se dá uma elisão da partícula ou termo comparativo e, frequentemente, do termo a que se compara.

O critério de semelhança, presente na maioria das definições, com um carácter mais ou menos dissimulado, está longe, no entanto, de traduzir a ideia-base do processo metafórico. Todavia - e julgamos poder afirmá-lo seguramente - um dos aspectos que distanciam os pensamentos antigo e moderno, no que respeita à metáfora, é o seu estatuto de ornamento. Para os retóricos clássicos, uma das principais funções deste tropo era adornar, embelezar, retocar a linguagem. A linguística moderna, porém, rejeita totalmente esta concepção e defende que a metáfora é um fenómeno inerente à própria linguagem, ou seja, a metáfora é linguagem.

A base teórica dos nossos estudos fundamentaram-se numa análise semântico-pragmática baseada na teoria dos linguistas americanos Lakoff e Johnson.

Há que distinguir na trajectória destes linguistas da Universidade de Chicago a pertinácia e a coerência do estudo minucioso que empreenderam sobre a linguagem do nosso quotidano, apresentado sob o título *"Metaphors we live by".*

Largo mérito para estes autores que revelam que a metáfora não é apenas uma simples forma de falar ou de pensar: ela constitui a nossa experiência do mundo e domina os conceitos e as rotinas do nosso quotidiano.

Para Lakoff, todo o nosso sistema conceptual, de que nos servimos para pensar e agir é de natureza metafórico: o tempo é tratado segundo o modelo do espaço, a discussão, segundo o modelo da guerra, ou seja, compreendemos os conceitos em termos de metáforas sistemáticas ("o amor é uma viagem , a discussão é a guerra, o tempo é dinheiro, etc.").

A metáfora surge, assim, como estratégia, como mecanismo cognitivo que, a partir de relações de semelhança leva à apreensão imediata de saberes ordenados, estruturados e à compreensão, por comparação subjacente, de conhecimentos que a percepção directa não pode veicular.

Importa também referir que a retórica tradicional e designadamente a latina, desde Cícero a Santo Agostinho, atribui à linguagem três funções: *docere, placere e movere .*

Docere consiste em transmitir uma informação, ***placere*** pode entender-se como a expressão da função estética e ***movere*** encerra a função de persuasão ou conativa.

1. A primeira função ***docere*** corresponde, pois, à transmissão de uma informação. A metáfora, segundo Le Guern, consiste na formulação sintética de um conjunto de elementos de significação que dizem respeito ao significado usual e corrente da palavra e que são compatíveis com o novo significado imposto pelo contexto

e o emprego metafórico. Poderemos enunciar, dentro desta primeira função, dois domínios particulares:

a) - um domínio cognitivo, no qual entendemos a metáfora como uma forma de tornar o conhecimento um acto marcado afectivamente. Assim, a sua formulação dá ao "outro" (leitor ou interlocutor) directivas emocionais. A metáfora, ao estabelecer novos elos de ligação, modifica o nosso conhecimento do mundo.

La métaphore unit ce qui est à la fois semblable et dissemblable: elle est la forme même de la connaissance créatrice qui fait la synthèse du divers et unit semblables et contraires dans une totalité organique et vivante. (Molino, 1979: 16)

Le Guern afirma que a metáfora cognitiva tem uma função capital na linguagem amorosa, na linguagem religiosa e na poesia (Le Guern, 1973: 72). Nesses três domínios, o locutor tenta exprimir o inefável. Na poesia foi, sobretudo, a partir dos românticos que a dimensão cognitiva foi privilegiada. É, pois, o processo estilístico essencial numa vertente hermenêutica, da procura das correspondências, das identidades secretas. Baudelaire afirmava: "Au commencement du monde étaient l'analogie et la métaphore" e Mallarmé retorquiu a esta afirmação dizendo: "Je raye le mot *comme* du dictionnaire". A poesia simbolista confirmou esse poder totalizador da metáfora. Lembremos, a este propósito, Camilo Pessanha que insistiu na atribuição desse equivalente espiritual a todo o elemento natural. Assim se entende o que separa a metáfora e a comparação. Esta

associa dois referentes e impõe uma visão dupla dos elementos interligados; a outra, a metáfora corresponde a uma procura da unidade. Ousamos afirmar que a comparação

conserva no seu processo cognitivo uma dimensão espacial e temporal, que tendem a ser abolidas no caso da metáfora.

b) um domínio denominativo, ou seja, a metáfora permite em múltiplos casos, atribuir um nome a determinadas realidades, objectos ou conceitos para os quais a língua corrente não fornece um termo próprio. Daí que seja esta uma das funções mais divulgadas da metáfora: a do enriquecimento lexical.

c) um domínio didáctico, na medida em que o raciocínio metafórico assume uma função de explicitação, ou seja , "dá a compreender".Encontra-se este tropo em discursos de carácter filosófico, moral, espiritual e até científico, nos quais o comparante pertence ao domínio do sensível.

2. Por outro lado, na segunda função ***placere*** encontram-se as motivações mais importantes que presidem ao uso da metáfora.

A tradição retórica quis incutir-lhe um papel de ornamento estilístico, puramente decorativo. Esta função ornamental, como referimos anteriormente, era a função em destaque na retórica clássica. Estava associada tradicionalmente ao discurso poético, ao discurso descritivo e visava ornar o discurso e embelezar o referente. Assim se explica que a grande maioria dos trabalhos sobre a pertinência metafórica se desenvolvam em textos poéticos.

3. Propositadamente para o final, reservámos a função ***movere****:* explicitar, persuadir, emocionar, provocar reacções, são estes os objectivos que se pretendem atingir. A metáfora, como mecanismo argumentativo, está mais próxima da persuasão afectiva do que da convicção lógica.

Todavia, mesmo estas metáforas que encerram um carácter singularmente argumentativo tendem a provocar uma reacção afectivo-sensível, ou seja, os enunciados metafóricos acarretam uma carga afectiva e seduzem através de uma série de argumentos que o raciocínio lógico jamais poderá controlar.

É nossa opinião que todas as metáforas exprimem um juízo de valores, dado que a imagem que introduzem, subtil e inconscientemente, interpela-nos e provoca uma reacção afectiva.

Assim, centraremos a nossa atenção no carácter explicativo, descritivo e, consequentemente, emotivo do texto literário escolhido, porque:

la métaphore a le plus souvent pour fonction d'exprimer un sentiment qu'elle veut faire partager: c'est là qu'on doit chercher la plus importante de ses motivations. (Le Guern,1973: 75)

A identificação do enunciado metafórico não é um processo simples. A própria detecção do enunciado é já um acto interpretativo que pressupõe decisões do leitor no processamento do material textual. Identificar determinados traços sémicos, integrá-los num contexto textual, são as duas faces de um mecanismo cuja complexidade é directamente proporcional ao grau de imprevisibilidade e ineditismo da figura.

Na obra *A Lã e a Neve* de Ferreira de Castro[2], os enunciados metafóricos proporcionaram-nos um fio condutor que levou a descobrir analogias, pertinência e sentido, harmonia e coerência. Se nos fosse permitida aqui uma comparação, diríamos que tal como Leibniz conseguia ler a arquitectura do universo

numa simples gota de orvalho, assim a interpretação de uma obra literária deveria ser capaz de reconhecer o universo total de uma obra naquilo que, à primeira vista, parece simples pormenor acidental ou acessório.

Elaborámos matrizes lexicossemânticas[3] que nos permitiram concluir, como pudemos comprovar pela análise estatística ,que há um domínio da reacção apreciativa à presença e à ausência de estímulos. Esses estímulos são maioritariamente precisos, ou seja, realidades concretas, observadas ou sentidas, mas ocorrem algumas vezes estímulos imprecisos, mostrando o carácter transitório, indelével da realidade descrita.

Há, num grande número de enunciados metafóricos **uma humanização da natureza** que está bem patente na alta frequência do traço [+Humano].Os exemplos mais significativos destes enunciados metafóricos são os que passamos a transcrever:

O Zêzere correndo e cantando entre os penedais do seu leito M62
A estrada salvava a ribeira M15
Aqueles dois degraus abertos na anca da montanha M14
As beiçorras da serra M73
Baforada de nevoaça M77
A mudez da terra M85
Toucas de algodão em rama M130
Um gemer de pedra M161
Uma águia veio remando de longe M155
Uma folhita ...se debruçava na estrada M382
O céu andava de carranca M450
A fúnebre ária do vento M475

Refira-se ainda que, por vezes, a descrição da serra e da sua realidade envolvente é feita através de unidades lexicais emprestadas de outros domínios. Servem de exemplo, os enunciados em que esses empréstimos são retirados de um domínio aquático:

A vila... parecia uma grande concha verde M19
A serra...(como) um bote de serpente M29
Ao distender-se, forma altivos promontórios M31
(a serra) sugere um fabuloso réptil anfíbio e descomunal M38
Dir-se-ia rasgado por um casco de navio M64
...pela incisão da quilha M66
Paisagem submarina M87
Os zimbros...eram polvos envolventes M222

Há uma constante animização da natureza e o traço [+Animado] tem também uma frequência elevada. Exemplos:

O dorso da serra M42
O nascimento de duas pedras M89
A neblina começara a esgarçar-se para a banda do vale M91
Solitárias folhitas M217
Rebanhos de nuvens M279
O Zêzere regougava M193
O vento largara-se a uivar M464
O vento ululava M474
O vento teimava nos seus rugidos M496

Outro dos casos que urge realçar é o aparecimento, em determinados enunciados metafóricos, de uma concomitância de estímulos pertencentes a dois ou mais domínios. Os exemplos mais esclarecedores têm, pois, um fundamento **sinestésico**: o enriquecimento da representação - o objecto ou a realidade são apreendidos simultaneamente através de sentidos diferentes, provocando, desse modo, uma idealização do referente descrito.

Exemplos:

Uma baforada de nevoaça M77 apela a dois estímulos, visual e táctil;
Um silêncio húmido M81 que, por sua vez, liga em concomitância os sentidos sonoro e táctil;
A terra transida M168 (visual e táctil);
Bagos gordos e raros (da chuva) M189- estímulos visual e táctil;
Uma raiva surda M218 - concomitância de sensações;
Ásperas encostas M223 - visual e táctil;
Um som alegre de flauta M231- sonoro e sensitivo;
Um silêncio frio M265- ausência de estímulo sonoro e presença de estímulo táctil;

Múrmuro fio de água M319- visual e sonoro;
Um áspero caminho M328- visual e táctil;
O seu olhar morno vagueava M392 - visual e táctil;
O orvalho estalava M402 - visual e sonoro;
Uma paz doce M525 - visual e gustativo;
Uma paz perfumada M526 - visual e olfactivo;
O gordo aroma das tílias M534 - táctil e olfactivo;
O gelado silêncio da montanha M536- ausência de estímulo sonoro e presença de estímulo táctil.

A observação atenta e rigorosa das matrizes lexicossemânticas permite-nos, ainda, afirmar que outra característica que sobressai da análise dos traços sémicos é a noção de impreciso. Esta impõe uma visão menos explícita e que concorre para uma procura do indeciso. A visibilidade é filtrada, como que por um véu. Através desse jogo, a paisagem descrita tende a dissolver-se, a diluir-se, a turvar-se. E os enunciados derivam para uma evocação não-figurativa, próxima da abstracção e da estética impressionistas.

Exemplos:

Farrapos de neblina M75
A sua lã parecia diluir-se, tornar-se também névoa M88
A neblina começara a esgarçar-se M91
Atrás dele estendiam-se as primeiras sombras da noite M243
A crosta verdoenga da montanha M245
O lusco-fusco apardaçara já a montanha M254
Mas vaga era a luz M515

Sobressaem, nos traços sémicos dos enunciados, macro-categorias que delimitámos e que estão intimamente relacionadas com os estímulos aqui focados.

Assim, a Cor aparece referida em múltiplos enunciados:

O lusco-fusco apardaçara toda a terra M12
Uma poalha escura envolvia tudo M13
O lugar de becos soturnos M16
O lugar...carregado de negrume M17
O outono começara a acobrear M59
Esbranquiçados penedos M69
Toucas de algodão em rama M130
Um fundo ígneo M132
Nuvens alvacentas M185
Um fundo verde de campos agricultados e de florestas M204
O Sol prateava agora M213
A crosta verdoenga da montanha M245
O lusco-fusco apardaçara já toda a montanha M254
Uma estrela ainda pálida surgira no céu M267
A manhã pintara-se com as suas melhores cores M286
Um Sol de prata a arder M287
Um Sol... estadeava-se em céu azul M288
O eterno negror dos Cântaros M295
Os sargaços mostravam-se todos garridos M300
A manhã de mil fulgores M308
O vale cromático no casaredo M343
O Sol raramente rompia o céu plúmbeo M368

Outro dos pólos catalizadores que escolhemos, intimamente ligado com o antecedente, foi o da Luz. Estes lexemas ocorrem maioritariamente na descrição da tempestade na serra , a páginas 68 e seguintes da obra.

Exemplos:

O lugar de becos soturnos M16
Temíveis sombras M52
Um relâmpago recortava M131
O crepúsculo aproximava-se M234
Fulmintes coriscos M140
Uma faísca rabiante M159
Um golpe de luz M164
Outros relâmpagos laceraram a escuridão M172
Estendiam-se as primeiras sombras da noite M243
A escuridade aumentara mais M266

Um Sol de prata a arder M287
O sol agora irisava M305
A manhã de mil fulgores M308
Um débil fulgor M360
Aquele imenso clarão a doirar a noite M361
Uma vaga claridade M413
Foscos dias de Inverno M420
Um luar difuso M445
Um sol límpido M523

Por outro lado, toda a percepção e representação humanas são, antes de mais, tornadas possíveis e condicionadas pela intuição *a priori* subjectiva do espaço. A captação dos dados sensíveis sob a forma ou intuição pura do espaço é a primeira operação do processo do conhecimento humano e este não pode em caso algum dispensar ou ultrapassar essa condição. Toda a concepção humana é, por conseguinte, originariamente espacializada. Exprime-se o apreendido e o representado recorrendo às metáforas espaciais. Estes enunciados designam, descrevem ou qualificam actividades do espírito que invocam claramente, como sua condição de possibilidade e de enunciabilidade, uma hipotipose espacial.

A expressão do espaço serve, desde sempre, e de uma forma aparentemente universal, de pólo catalizador, de domínio por excelência das transferências metafóricas (cf. Lakoff e Johnson 1980 e Langacker 1987). Parece, pois, incontestável afirmar que a experiência do espaço constitui um dos fundamentos básicos a partir do qual o homem organiza conceptualmente outros domínios mais abstractos.

Relativamente a este domínio destacam-se, nas matrizes lexicossemânticas, os verbos de movimento com emprego metafórico fundamentado.

No nosso *corpus* há evidentemente este emprego metafórico de determinados verbos e ousamos destacar os exemplos mais ilustrativos:

O Zêzere correndo...entre os penedais M8
A serra ... ondula sempre M27
A serra contorce-se aqui, alteia-se acolá, abaixa-se mais adiante M28
A terra descia em degraus M60
Os penedos que se erguiam no seu leito M70
Baixavam no céu uns rumores M79
O nevoeiro rasgou-se M94
A muralha crescia rapidamente M125
O nevoeiro que se retirava M126
Uma águia veio remando de longe M155
As nuvens estendendo-se sobre o circo M156
O Zêzere crescera num instante M191
O regato que cortava a Nave M229
O milhano traçava lentas voltas M230
Antes da noite cair M236
Um silêncio frio que lhe descia para os pulmões M265
Rebanhos de nuvens erravam no céu M280
A lã descendo em ondas fofas M332
Cantigas que voavam para longe M358
Alguma folhita se debruçava na estrada M382
O seu olhar morno vagueava M392
A noite que caía, ventosa, gelada M419
Sobre a Lua transitavam nuvens M447
Os pinheiros dançavam M454
A neve rodopiava M468
O gelo retorcia-se em pingentes M480
O sol espirrando raios M508

Realce-se o emprego maioritário, apanágio da descrição do mesmo tempo verbal: o imperfeito. Nos exemplos acima transcritos enunciados neste tempo, nota-se o efeito produzido pelo seu emprego. As impressões fixam-se, persistem, mantêm-se na nossa imaginação, e a sua momentaneidade adquire uma segunda representação perdurativa, subjectiva. O emprego do imperfeito detém e eterniza a realidade e os fenómenos dela, criando esta série de imagens em estado durativo. O intérmino das acções provoca uma

impressão de intemporalidade, do perpétuo deslizar das coisas. É um ver pictórico em que os factos da natureza são percebidos em estado de duração, num constante e permanente devir.

Apreendemos determinadas construções, marcadamente idiolectais, que revelam de uma relação afectiva e sensitiva estabelecida entre o sujeito da enunciação e a realidade descrita.

Por detrás de uma grande parte dos enunciados, há um instinto analógico que produz imagens de grande poder visualizador. Recordem-se o impacto do adjectivo e do atributo que estimulam representações visuais e auditivas que abrem horizontes à fantasia do leitor.

A amálgama de conceitos abstractos e concretos, a fusão do mundo físico com o mundo moral, a matéria inerte que ganha constantemente vida emotiva, determinam indefectivelmente um estilo idiossincrático.

Animismo e personificação da realidade descrita são outras manifestações desse intenso metaforismo que, por sua vez, procede da tendência psicológica inata ao sujeito enunciador para perceber a dualidade e tentar resolvê-la na unidade.

O carácter liricamente impreciso da adjectivação reforça o efeito dos substantivos (relembremos :" um olhar morno").

Há uma inclinação para esfumar a visualização da natureza, envolvendo-a numa névoa. É, pois, relevante a diminuição da nitidez dos contornos, o sentido do vago, do indefinido. O propósito destes enunciados é produzir uma evocação da natureza em "mancha" pictórica, de linhas imprecisas, apanágio da pintura impressionista. A natureza é apreendida numa imagem de perfil nebuloso.

Contribui também para a coerência do texto a atribuição de atitudes morais à natureza inanimada. O mundo insensível aparece animado com uma estranha vitalidade, da qual o processo metafórico é o principal agente condutor.

Em nossa opinião, este animismo não é senão uma manifestação, a mais forte, do subjectivismo, tendência que dá mais importância aos ecos emocionais que a realidade desperta do que a própria representação do real.

Examinámos as correlações entre os diferentes traços sémicos que estruturam o universo metafórico descritivo em *A Lã e a Neve*. Impôs-se-nos como largamente dominante a reacção apreciativa a determinado estímulos que se relacionavam intimamente com os sentidos. Encontrámos um elevado número de enunciados metafóricos em que a natureza é tratada como um ser humano e os fenómenos naturais descritos como seres biológicos. É, pois, uma concepção antropomórfica. Pudemos concluir que a descrição da natureza através dos enunciados metafóricos apela também a evocações, a representações, a halos conceptuais, contribuindo, portanto, para a catalização da compreensão e a consequente visão da realidade descrita.

Os enunciados metafóricos revelam o duplo gume de uma função intelectiva e de outra afectivo-sensorial.

A fusão do mundo físico com o mundo moral, a matéria inerte que ganha constantemente vida emotiva, o cromatismo singular da natureza, determinam indefectivelmente um estilo idiossincrático.

É da fusão habilísima destes ecos emocionais e da representação do real que lhes subjaz, que flui o ineditismo metafórico da obra.

Bibliografia

Corpus

FERREIRA DE CASTRO, José Maria, *A Lã e a Neve*. Lisboa, Guimarães Editores, 1947, 15ª. Edição.

Estudos sobre Ferreira de Castro

BRASIl, Jaime, *Ferreira de Castro*, Lisboa, Arcádia, 1961

EMERY, Bernard, *José Maria Ferreira de Castro et le Brésil*, Grenoble, Université de Grenoble III , Thèse de Docteur d'État, Tomos I e II, 1981.

Livro do Cinquentenário da Vida Literária de Ferreira de Castro. Edição Comemorativa. Lisboa, Portugália Editora, 1967.

MOREIRA, Alberto, *Ferreira de Castro: antes da glória*. Porto, Domingos Oliveira, 1959.

100 Cartas a Ferreira de Castro – Selecção, Leitura, Apresentação e Notas de Ricardo António Alves, Câmara Municipal de Sintra, Gabinete de Estudos Históricos e Documentais , Museu Ferreira de Castro , 1992

Bibliografia *-

ARISTÓTELES, *Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda (tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa), 1986.

BILLOW, R.M., "A cognitive Developmental Study of metaphor Comprehension", *Development Psycology* 11.

BLACK, Max, *The Importance of language*, London, Cornell University Press, 1969.

_____ "More about metaphor", *Metaphor and Tought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

_____ *Models and Metaphors*, Ithaca, Cornell University Press, 1962.

BOLÉO, M.Paiva, *A Metáfora na Língua Portuguesa Corrente*, Coimbra, Coimbra Editora, 1935.

BOUVEROT, Danièle, "Comparaison et Métaphore, *Le Français Moderne*.

BROOKE-ROSE, Christinne, *A Grammar of Metaphor*, London, Secker&Warbug, 1958.

CAMINADE, Pierre, *Image et Métaphore*. Paris,Bordas, 1970.

CHARBONNEL, Nanine, *Les Aventures de la Métaphore*, Srasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1991.

COLLOT, Michel, "L'espace des Figures", *Littérature* 65, 1987.

DAVIDSON, Donald, "What Metaphors mean", *Reference, truth and reality*, London; Routlege and Kegan Paul, 1980.

DUBOIS, Phillipe, "La Métaphore Filée et le Fonctionnement du Texte", *Le Français Moderne* 3, 1975, 202-213.

DU MARSAIS; Traité des Tropes, Genève, Slaktine Reprints, 1825 (1730).

ESNAULT, Gaston, *L'Imagination Populaire, Métaphores Occidentales*, Paris, Presses Universitaires de France, 1925.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du Discours*, Paris: Flammarion, 1968.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Groupe μ , *Rhétorique Générale*, Paris, larousse, 1970.

KLEIBER, Georges, "Pour une pragmatique de la métaphore: la métaphore, un acte de dénomination prédicative indirecte", *Recherches en Pragma-Sémantique*. Metz,Centre d'Analyse Syntaxique. Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1984.

LAKOFF, George, *Categories and Cognitive Models*, Berceley Cognitive Science Program, 1982.

_____, Women, Fire and Dangerous Things. What categories Reveal about the Mind. Chicago, Chicago University Press, 1987.

LAKOFF, George e JOHNSON, Mark, *Les Métaphores de la Vie Quotidienne*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

LE GUERN, Michel, *Sémantique de la Métaphore et de la Métonymie*, Paris, Larousse Université, 1972.

_____, "Métaphore et Argumentation", *L'Argumentation*, Lyon, Presses Universitaires de France, 1981.

MACCAREN, E., *Cognitive Theory of Metaphor*, Cambridge, Mass M.I.T. Press, 1985.

MAC CoRMAC, Earle R. , *A Cognitive Theory of Metaphor*, Cambridge, Mass M.I.T. Press, 1988.

MARTÍNEZ-DUEÑAS, *La Metafora*, Barcelona, Ediciones Octaedro, 1993.

MOLINO, Jean, "Anthropologie et Métaphore, *Langage*s, 1979a, Paris, Didier Larousse.

_____"Métaphores, Modèles et Analogies dans les Sciences", *Langages* 54, 1979b, Paris, Didier Larousse.

MOLINO, Jean , SOUBLIN, Françoise e TAMINE, Joe_ lle, Problèmes de la Métaphore, *Langages* 54,1979, Paris, Didier Larousse.

MOREL, M.-A. "Pour une typologie des figures de rhétorique: points de vue d'hier et d'aujourd'hui,, 1982, *DRLAV* 26, 1-62.

Notas

1. A nossa participação neste Congresso foi financiada pelo Instituto Camões, através do Programa Lusitânia. Reconhecidamente agradecemos esse apoio. O presente artigo retoma a investigação que desenvolvemos na tese de mestrado, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em 1997.

2. A obra A Lã e a Neve de Ferreira de Castro que serviu de base ao nosso trabalho de investigação é a 15ª. Edição da Guimarães Editores, impressa em 1990. Recordamos que a 1ª. Edição deste romance foi dada á estampa em 1947.

3. A indexação que é referida (letra M, inicial de matriz, seguida de um ou mais algarismos) indica apenas o número da matriz lexicossemântica que foi elaborada para cada um dos enunciados metafóricos (Cf. Seara 1997, página 82 e seguintes). Nestas matrizes, introduzimos no canto superior direito o número da linha e o número da página respectiva; por sua vez, na parte central citámos o enunciado recolhido e na parte inferior destacámos os traços semânticos pertinentes para a nossa classificação semântica.

Florbela Espanca – o espanto da pena

Rita Maria de Abreu Maia
UFRJ - CEFET/Campos

Florbela Espanca nasce, em 1894, numa pequena cidade do Portugal alentejano, Vila Viçosa. As sugestões poéticas de seu nome e de sua naturalidade prometiam vicejar... Nessa virada de século, muitas vozes de tom marcadamente feminista começavam a se erguer, de modo que, para uma mulher que nascera com a pena de poeta, as circunstâncias poderiam favorecê-la.

Concebida em relação amorosa consetida, em desacordo, porém, com os padrões morais exigidos socialmente, Florbela D'Alma da Conceição Espanca cedo experimenta a separação quando, afastada da mãe, passa a ser criada pela madrinha, Mariana do Carmo Ingleza, esposa legítima do pai, João Espanca. Jovem ainda, casa-se pela primeira vez no dia em que completa dezenove anos(8/12/1913), com o jovem Alberto de Jesus Silva Moutinho, colega com quem estudava desde o curso primário.

Sua palavra poética cedo germina. Encontra-se, entre seus manuscritos, o poema "A vida e a morte", composto em 11 de novembro de 1903, quando Flor estava apenas com 9 anos de idade. Em abril de 1916, conforme resultados de pesquisa de Maria Lúcia Dal Farra, descobre-se que a jovem poetisa passara a selecionar poemas de sua produção, datados desde 10 de maio de 1915, reunindo-os em caderno manuscrito intitulado de *Trocando Olhares*[1],que somente virá a público, em 1994, graças aos estudos da citada investigadora brasileira. Será, portanto, na segunda década do século XX, quando *os conceitos relativos ao papel da mulher na sociedade, à sua função e valor como pessoa e à sua afirmação individual e relacionação social são inevitavelmente postos em causa*[2], que o processo de escrita de Florbela florescerá.

Florbela Espanca, no entanto, em cujos versos sente-se a expressão de uma forte feminilidade, não compõe o quadro das escritoras que, pioneira e publicamente, buscam, naqueles primeiros anos do século que ora se finda, a afirmação de novos ideais da mulher e a participação na vida social, além de valorização como pessoa. De fato, sua obra passou quase ignorada em seu tempo, tanto pelos modernistas de *Orpheu*, quanto pelas escritoras feministas que, organizadas em Ligas e Associações, defendem a presença legítima das mulheres dentro de ideais republicanos e de todo o movimento político em curso.

Assim, a maior poetisa portuguesa de sua época, na visão de Óscar Lopes[3], parece permanecer, na vida cultural e na linguagem poética – espantosamente deslocada no tempo, no espaço sócio-geográfico e na vivência psicológica. A imagem que seus contemporâneos tinham de si era apagada, difusa e melancólica. Com seu suicídio, ocorrido no dia em que completava 36 anos, em 8 de dezembro de 1930, tornou-se, definitivamente, um caso, um *affaire*, um acontecimento marginal, menos literário que social, até que um respeitável crítico literário de então, António Ferro, ao elaborar uma recensão crítica *de Charneca em Flor*, de edição póstuma, em fevereiro de 1931, reconhece a qualidade da linguagem poética de Florbela Espanca. Entretanto, somente mais tarde, com Jorge de Sena, em conferência datada de 1946, e, posteriormente, com o presencista José Régio[4] no prefácio da edição dos *Sonetos*, pelo selo da Bertrand, em 1950, o nome da *alentejana livre*[5] parece vir a lume nos meios intelectuais.

Em vida, a autora de *Charneca em flor* não fora um astro *luminoso e vivo,* porque, de fato, apenas *depois de morrer é que nasceu*[6], não tendo recebido o reconhecimento público e de crítica que desejara. Publicara *tão somente às próprias custas, a pequena tiragem de duzentos exemplares para cada um de seus dois volumes de poesia: o* Livro de Mágoas, *em 1919, e o* Livro de Sóror Saudade*, em 1923*[7].

Mesmo depois da trágica morte, a obra da poetisa foi sempre menos estudada do que seu comportamento social e emocional. A imagem que dela se vai delineando e que termina por mitificá-la, está muito mais voltada para o sujeito histórico do que para o sujeito lírico, verdadeiro **eu** que tece a obra literária. Polêmicas e fervorosas discussões, sobre a colocação de uma estátua em sua homenagem, no Jardim Público de Évora, que acaba por acontecer em 18 de junho de 1949, vem agravar a confusão literária e psico-sociológica que envolve sua pessoa e a leitura de seus poemas.

Afastada geograficamente da capital portuguesa e, por certo, dos meios mais férteis para a atividade literária e sócio-política, estaria a poetisa Florbela, *filha ilegítima de pai incógnito*[8], como documenta sua certidão de nascimento, destinada a colorir sua pena literária ora com tons de um sentimento de marginalidade, ora com uma vivência intervalar que a faz sentir-se extremamente só, como o "Poeta da Saudade" ("A Anto", p.104), ou detentora de um coração "Errante" (p.115), como o "Cavaleiro Andante"

> Que sonha ser um santo e um poeta

Vai procurar o Paço da Ventura...

Meu coração não chega lá decerto...
Não conhece o caminho nem o trilho,
Nem há memória desse sítio incerto...

Leitora desses poetas finisseculares, Antero de Quental, com quem dialoga nesse soneto do manuscrito *Trocando Olhares*, e António Nobre, de quem é admiradora confessa, Florbela Espanca apresenta-se, também do ponto de vista formal, distanciada das inovações modernistas, muito embora tenha sido, na Universidade, colega de Pedro Guisado ligado ao grupo de *Orpheu.*[9] Exercitando, desde cedo, a técnica do soneto, a poetisa celou nesse claustro da palavra poética, sua personalidade transbordante e insaciável, duas de suas incuráveis feridas, na concepção psicologista de José Régio.[10]

Nesses excessos de personalidade - provavelmente nada mais sejam do que forma de ultrapassagem dos limites morais, geográficos e de gênero, aprisionadores da mulher Florbela -, encontra-se uma proximidade estética de "Sóror Saudade" com seus contemporâneos Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Os modernistas de *Orpheu*, na leitura do poeta de *Presença*, também deixam que suas personalidades extravasem. Sá-Carneiro *enraíza o gênio poético nessa quase física sensação do duplo; às vezes do múltiplo ou do impessoal*[11]. Pessoa, observa também J. Régio, possui *a excessiva e perversa inteligência escolasticizante, uma pertinaz voluntariedade estética, além de uma frustrada vocação de dramaturgo e de uma tendência doentia para a mistificação sarcástica.*[12] Reconhece tanto em Florbela quanto em Sá-Carneiro, uma "natural" sensação de impessoalidade, despersonalização e dispersão que os aproxima. Florbela dissolve-se, dispersa-se nas coisas, nos seres, na paisagem e não chega à fragmentação pessoana, apesar da auto-referencialidade heteronímica de "Castelã da Tristeza", "Sóror Saudade" ou da transfiguração nos denominadores recebidos por Américo Durão – "Princesa Desalento", "Maria das Quimeras".

A jovem poetisa, dessa maneira, embora esteja formalmente distanciada das genialidades literárias de seu tempo, possui, no plano temático e na experiência existencial, um elo que a prende a uma mesma geração que se maturou entre os horrores das grandes guerras e viveu sérias alterações políticas em seu país, no primeiro quartel do século XX.

Na mesma direção de pensamento, Maria Luísa Leal, em comunicação apresentada na Universidade de Évora, por ocasião do centenário de nascimento de Florbela, 1994, discutindo a exclusão ou a inserção do discurso poético florbeliano nos cânones literários, revela:

(...) estou a pensar num ensaio de Nuno Júdice, em que o autor afirma a novidade da criação, por Florbela Espanca, de uma figura dupla que, sem atingir o estatuto do heterónimo pessoano, se inscreve no entanto dentro do mesmo espaço fenomenológico, ou seja, reflecte a crise do Sujeito – e da sinceridade poética – que obriga à constatação, perfeitamente moderna, de que a única forma que o Poeta tem de conseguir afirmar a sua subjectividade é anular o seu Eu e projectá-lo num Outro (o que Mário de Sá-Carneiro, com mais clareza do que Pessoa, já fizera – e sem dúvida há em Florbela ecos do drama de Sá-Carneiro), criando deste modo um abismo intransponível entre os dois seres, o real e o de papel.[13]

As descobertas das ligações temáticas da obra de Florbela com a modernidade é fato recente. Compreendendo o momento histórico como contributo fundamental para a tessitura de qualquer leitura crítica, M.L. Leal não deixa, contudo, de confrontar o pensamento de Júdice ao de Jorge de Sena que, anteriormente, há quase 50 anos, separava a escrita literária de Florbela dos modernistas: " É notável que um Jorge de Sena tenha aproximado Florbela Espanca de Mário de Sá-Carneiro por partilharem a mesma "condição trágica de poeta", e não tenha reconhecido nas suas obras nenhuma afinidade temática ".[14] Percebe-se, presentemente, unanimidade entre críticos da obra florbeliana quanto à existência de um Sujeito em crise e a seu anulamento e projeção num Outro, índices denunciadores de tragicidade na escrita de ambos. A estudiosa Dal Farra salienta também essa proximidade entre os dois. Compreende, entretanto, a "despersonalização" como insistente temática que percorre a poesia da autora alentejana, por se constituir parte integrante de sua condição feminina, comprometedora da objetividade poética e do fingimento literário.[15]

Em Florbela, o que ressalta é a sinceridade do sujeito e não uma atitude estética que negue uma "ilusão de sinceridade". No prefácio à edição Martins Fontes dos *Poemas*, Dal Farra analisa o sentimento de devoção que Florbela Espanca nutre pela produção de Américo Durão e identifica a incompatibilidade literária entre esses dois mútuos admiradores:

Ora, a chave de ouro de "A um livro" [*Livro de Mágoas*, p.150], embora desenhe um sinal de menos para a poética de Florbela diante da de Durão, revela que a jovem poetisa deve ver nesta impossibilidade de descartar-se das conturbações emotivas antes um atestado da sua superioridade feminina, da qual, aliás,

jamais abdica. E é isso mesmo o que torna ambas as poéticas tão desconfortantes: uma é ...masculina – quer confessar a dor como fingimento: a outra é ...de mulher e tem a convicção de que sofre, o que transfigura o poema naquela operação sensitiva a que me referi.

Dal Farra, op.cit.,p.XXXIV

Nessa direção, pode-se compreender que todo o trabalho poético para a "Castelã da Tristeza" seja uma tortura entre a confissão do que "deveras sente" e a "realização de um verso puro", "d'alto pensamento", desprovido de subjetividade que denuncie "conturbações emotivas":

Tortura

Tirar dentro do peito a Emoção,
A lúcida Verdade, o Sentimento!
_ E ser, depois de vir do coração,
Um punhado de cinza esparso ao vento! ...

Sonhar um verso d'alto pensamento,
E puro como um ritmo d'oração!
_ E ser, depois de vir do coração,
O pó, o nada, o sonho dum momento!...

São assim ocos, rudes, os meus versos:
Rimas perdidas, vendavais dispersos,
Com que eu iludo os outros, com que minto!

Quem me dera encontrar o verso puro,
O verso altivo e forte, estranho e duro,
Que dissesse, a chorar, isto que sinto!!
(p.135)

O sujeito poético anseia pela "objetividade" que lhe aprisionaria a Emoção no instante da criação poética, evitando que seus versos se tornassem um *punhado de cinza esparso ao vento*. O controle do sentimento ajudar-lhe-ia encontrar *o verso altivo e forte, estranho e duro*, necessário à perfeição formal que tanto inveja Flor em poetas de expressão masculina, no caso, Américo Durão.

Há, entretanto, uma incompatibilidade estética e um embate entre a Emoção e a Expressão. O Sentimento, *depois de vir do coração*, resulta em *rimas perdidas, vendavais dispersos*. A poetisa, portanto, tortura-se entre o verso sonhado, *d'alto pensamento*, e o verso expresso que se configura oco e rude, inconciliável com a sublimação estética.

O **eu** lírico, em sua percepção, mente e ilude os outros. Tortura-se por não atingir o verso alto e puro. A ilusão que provoca em seu leitor é a de fazer poesia, sem sentir-se de fato poeta. Logo, mente e não finge. Na incapacidade de *encontrar um verso puro, estranho e duro*, que transmita o que verdadeiramente sente, acaba por se encontrar, na experiência da escrita, entre o sonho de uma linguagem poética exemplar e o verso que realmente produz. Entre o Sentimento e a Expressão, não há o afastamento necessário do Sujeito que lhe permita transmitir o fingimento da "dor que deveras sente". Nesse encontro, marcadamente feminino, entre o sentir e o dizer está a impossibilidade de assegurar uma "ilusão de sinceridade" e o desencontro entre a palavra-sentimento, transbordante de função emotiva, e a palavra-arte, fingimento, jogo, engodo, transmissora apenas, no desejo de Florbela, da emoção estética.

Nesse soneto do *Livro de Mágoas*, Florbela sente-se comprometida com a subjetividade de seu ser, responsável pela feitura de versos que nada são além de *vendavais dispersos*, o que a faz sentir-se comprometedora da qualidade literária de sua pena, já que o poema almejado esteticamente não conseguiria ser fiel a seus sentimentos, dizendo a chorar o que ela sente. Duplamente sincera, a poetisa confessa-se impotente diante da forma literária, da mesma maneira que desmascara qualquer possibilidade de distinção entre o <u>eu</u> que sofre a dor que o aniquila e o <u>eu</u> que a expressa.

Torturada ontológica e esteticamente, sonha ser a *Poetisa eleita* (p.132) e percebe-se andar perdida no mundo, pois que *na vida não tem norte*. Vivendo entre o anseio da morte e o sonho, habita um universo de exceção, única maneira de abalar a ordem convencional, espaço do real onde se visualisa como *sombra de névoa tênue e esvaecida*:

Eu...

Eu sou a que no mundo anda perdida,
Eu sou a que na vida não tem norte,
Sou a irmã do Sonho, e desta sorte

Sou a crucificada... a dolorida...

Sombra de névoa tênue e esvaecida,
E que o destino amargo, triste e forte,
Impele brutalmente para a morte!
Alma de luto sempre incompreendida! ...

Sou aquela que passa e ninguém vê...
Sou a que chamam triste sem o ser...
Sou a que chora sem saber por quê...

Sou talvez a visão que Alguém sonhou,
Alguém que veio ao mundo pra me ver,
E que nunca na vida me encontrou!
(p.133)

Sombra, névoa, alma de luto, a invisível, uma visão sonhada por alguém. Assim se projeta o eu poético. Talvez tenha de si, a imagem que "as terceiras pessoas"[16] dela elaboram. Sente-se, por isso, perdida, desnorteada, crucificada. Viver em estado de incompreensão, de invisibilidade, leva-a à sensação de marginalidade, de exclusão. O **eu** percebe-se a partir desse olhar alheio, estranho. O emprego do dêitico "aquela" acentua o afastamento entre o **eu** poético e o Sujeito em conflito com a alteridade social, onde se vê espelhada como sombra, alma de luto, *aquela que passa e ninguém vê...* O **eu** lírico desenha de si a imagem os outros dela projetam: "Sou a que chamam triste sem o ser...". Incompreendida, percebe-se crucificada, não apenas em desacordo com o mundo, mas dele des-locada. Absolutamente fora do foco da visão socialmente padronizada, acaba por não ser encontrada nem mesmo por quem veio ao mundo para vê-la. Configura-se, por isso, etérea, vaga, marginal. Experimentando absoluta solidão, identifica-se como "cardo desprezado" (p.143), vivendo a dor de tantos desencontros: entre si e o mundo; entre o eu e o tu – esse Alguém que não a encontra – *onde poise a cabeça,* onde se deite (p.143); entre a dor sentida na alma e a palavra que, em relação à poética do Outro, gostaria de criar, mas que reconhece incompatível com sua condição de mulher. Tal incompatibilidade encontra-se dolorosamente expressa em "A um livro", soneto de *Livro de Mágoas* (p.150), reescrita de uma primeira versão com o mesmo título, pertencente a *Trocando Olhares* (p.116).

Diante da excessiva vivência da dor, estigma de sua condição feminina que, por si já a marginalizaria, a poetisa do Alentejo espanta-se com o transbordamento de sua própria pena no processo de escrita, recusando, entretanto, imprimir-lhe as tintas de fingimento literário. Sinceramente sofredora, sobrecarrega de subjetividade sua pena poética e eleva-a ao estatuto de escrita insurrecta, paradigmática da enclausurada condição da palavra feminina no universo da literatura portuguesa.

Notas

1. DAL FARRA, M.L. "Florbela: um caso feminino e poético", *Poemas: Florbela Espanca*. (Edição preparada por M.L. Dal Farra), São Paulo, Martins Fontes, 1996, p.XLVIII.

2. SILVA, Regina Tavares. *Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do século XX*. Cadernos Condição Feminina , Lisboa, Comissão da Condição Feminina, 1982 , 15, p.7.

3. LOPES, Óscar. "Florbela, a alentejana livre", *A planície e o abismo*. Lisboa, Vega e Universidade de Évora, 1997, p. 30.

4. RÉGIO, José. "Estudo crítico", *Sonetos de Florbela Espanca*. Venda Nova, Bertrand Ed., 1997, 28ª edição.

5. LOPES, id. ibid. .

6. VASCONCELOS, Taborda. *Paisagem Sonâmbula*, Porto, 1951, p.31.

7. DAL FARRA, Maria Lúcia, op. cit., p.IX.

8. In DAL FARRA, id., p. XLV.

9. Id., p.LI.

10. RÉGIO, op. cit., p. 19.

11. Id., ibid., p.25

12. RÉGIO, op. cit., p.25

13. LEAL, M.L. "O papel do discurso crítico e do discurso político na relação entre Florbela Espanca e o cânone", *A planície e o abismo*, Lisboa, Vega/Universidade de Évora, 1997, p.33.

14. Id., ibid. .

15. DAL FARRA, op. cit., p. XXXIV

16. Remeto-me, aqui, ao título do último romance de MARQUES, Helena, *Terceiras Pessoas*, Lisboa, D. Quixote, 1998.

Folhas Caídas e a Evolução da Lírica Portuguesa

Ana Laura Corrêa
(UNB)

O terreno sobre o qual o Romantismo está fundado é o irreversível mundo da dúvida, da contradição insolúvel. Esta categoria fundante do Romantismo enseja uma série de expressões literárias diferentes e de leituras também variadas desse movimento, que é, a um só tempo, conservador e revolucionário, continuador da ordem vigente e seu crítico mordaz, análogo e irônico em relação ao que o antecede, crítico do mundo moderno e fruto da ideologia da modernidade. O sujeito romântico é sempre um ser em crise, diante da ambivalência que o cerca. Esse conflito, do qual ele tem consciência, se dá em todas as esferas que circundam o eu romântico, posiconado simbolicamente no centro do mundo, mas, simultaneamente, pressentindo que esse mundo não corresponde às suas expectativas de individualização.

Após estas breves considerações e diante da variedade de leituras da literatura romântica, é importante esclarecer qual é a visão do Romantismo que conduz o meu texto e qual a proposta de desenvolvimento desta visão no texto poético que compõe o seu *corpus* - a lírica de *Folhas Caídas* de Almeida Garrett. A literatura romântica, no recorte por mim escolhido - a poesia lírica-, se estabelece como uma cisão, resultante da necessidade e da impossibilidade de conciliar os opostos. Como uma repetição do ato original da cisão, a lírica romântica se debate entre o que foi, o que é e o que deveria ser o mundo, a natureza, a religião, o amor, a subjetividade e a própria poesia. Tal qual um novo Adão e, simultaneamente, uma nova Eva, o eu lírico deseja a inocência perdida do passado, mas, diante da experiência da razão, da ciência, do gosto do fruto da árvore do conhecimento, não pode mais voltar atrás e se vê ante o desafio de uma segunda inocência - a criança irônica de que fala Novalis.

O discurso irônico, marginal ou leviano se expressa de modo febril, rebelde e doentio, ou alienado, melancólico e aparentemente espontâneo e superficial. Esse discurso da crise, da duplicidade, que molda o perfil da imagem do eu lírico em *Folhas Caídas*, contém um componente imagético noturno, dionisíaco e ambíguo que pode estar projetado no outro, na natureza, no divino, na linguagem ou na própria polaridade interna do eu. Este componente, tomado numa perspectiva arquetípica, pode ser identificado ao sombrio, a imagens negativas, positivas ou, simplesmente, desconhecidas, que emergem dos domínios subterrâneos do sonho, do inconsciente e do erotismo. É preciso deixar claro que não tomo por imagem do sombrio apenas o que remete imediatamente ao reino do noturno, mas tudo o que gera uma relação de tensão capaz de plasmar em imagem poética o conflito entre o passado desejado (analogia) e o presente sombrio (ironia).

Na poesia de Garrett são elementos sombrios como o cinismo, a superficialidade e artificialidade aparentes, o erotismo e a inserção da prosa na poesia que, ao serem incorporados pelo discurso do eu lírico, desencadeiam o discurso poético (em sentido e em enunciado), resultando em um processo criador tipicamente romântico. Esse discurso do sombrio é, pois, de grande relevância na transformação da expressão lírica, uma vez que acaba, ao tratar do socialmente desajustado, do negado, do até anti-poético, por anunciar uma nova lírica, que,paradoxalmente , só se faz possível, mediante a confrontação com o lirismo anteiror, tradicional. Nessa perspectiva, pode-se entender como o lirismo amoroso garrettiano revela traços do discurso lírico amoroso anterior de raízes medievais e camonianas e, ao mesmo tempo, rompe e desconstrói a ordem tradicional que supostamente serviria de base para o fio condutor que reúne essas *Folhas Caídas*: o amor.

O poema "Preito", em sua estrutura espelhada, bem evidente na construção paralelística das palavras que finalizam os versos correspondentes nas duas estrofes, dá conta do jogo de inversão irônica de um discurso poético que é aparentemente análogo:

"É lei do tempo, Senhora
Que ninguém domine agora,
E todos queiram reinar
Quanto vale nesta hora
Um vassalo bem sujeito
Leal de homenage e preito
E fácil de governar?

Pois o tal sou eu, Senhora
E aqui juro e firmo agora
Que a um despótico reinar
Me rendo todo nesta hora,
Que a liberdade sujeito ...
Não a reis! - outro é meu preito:
Anjos me hão de governar. "

Como num espelho, as duas estrofes se olham: o passado (Senhora, sujeição, vassalagem, fidelidade) - o lirismo anterior/analogia - se revela invertido no presente ("Anjos me hão de governar") - novo lirismo/ironia. Há uma duplicidade do eu lírico: o que se sujeita ou finge se ajustar ao discurso tradicional, e, ainda, o que não se sujeita, o desajustado, o irônico. Essa ironia se torna patente no plural "Anjos", que põe em jogo a sinceridade do preito, das juras que pareciam dirigidas a uma Senhora, como no lirismo tradicional, mas que, na realidade, se invertem ("outro é meu preito"), promovendo o discurso da liberdade, da pluralidade,

do cinismo, do fingimento.

O fingimento, em *Folhas Caídas*, é filho da duplicidade atada ao sombrio, à tensão entre analogia e ironia. Esse fingimento não pode ser entendido dentro dos padrões da moral e da ética e nem mesmo na perspectiva de um mascaramento da biografia dos amores do autor em uma linguagem cifrada a que se reduziria o poema, como os poetas românticos, principalmente Garrett, gostavam de, divertidamente, sugerir. Se há máscara, ela deve ser vista no seu sentido mais original - o do teatro; se há fingimento, não é o circunstancial, mas o artístico de que fala Fernando Pessoa em "Autopsicografia". A poesia de *Folhas Caídas* é lúdica. O eu lírico arma para o leitor um jogo de máscaras, de cenas, que devem ser desfeitas, desmascaradas. Assim, o leitor repete o ato do eu lírico ao contrário - o eu tenta estabelecer uma crítica, um espaço de análise e consciência reflexiva do mais recôndito de si mesmo e para isso finge, sobrepõe máscaras, véus, projeta imagens no outro, para ver a si mesmo. O leitor tem duas opções: ou acredita nas máscaras, no fingimento; ou duvida dele e procura desmascará-lo.

Como era de se esperar de um discurso lírico amoroso, a relação do eu consigo mesmo, em sua duplicidade, esbarra sempre num outro - a figura feminina. A imagem da mulher em *Folhas Caídas* é, como no lirismo tradicional, a de um tu presente/ausente. Ela finge que está, finge que fala, finge que ama, finge que chora. Todas as suas ações são produto do discurso do eu lírico, que está sempre a dizer para ela, nunca há o discurso direto. O eu lírico cria, como o demiurgo romântico, um mundo de palavras e ações - cria diálogos falsos, supõe respostas e sentimentos para o tu feminino, para o leitor, mas a única voz é a do eu que, soberano, monta um jogo, um espetáculo delicioso para o espectador, principalmente para o leitor que quiser se perder nesse labirinto de imagens da relação entre o outro (tu feminino) e o eu lírico masculino.

A grande diferença entre o jogo de Garrett em relação à tradicional projeção do eu masculino na figura feminina está na insistência do eu lírico garrettiano em analisar e evidenciar essas projeções; ele não pretende escondê-las e nem ignorá-las, ele parece querer deixar claro que são projeções, imgens literárias. O eu que fala essa imagem feminina se define em estados de ser mais construção do que sentimentos, numa linguagem contruída pela razão, através de recortes, porque escrita. Uma linguagem que faz questão de registrar, de tornar sensível a transferência da emoção para a folha de papell: o fingimento artístico.

No poema "Anjo és" o fingimento se impõe num jogo de máscaras em seqüência: anjo/mulher/demônio/ o sombrio indecifrável:

Anjo és tu, que esse poder
Jamais o teve mulher,
Jamais o há de ter em mim.
Anjos és, que me domina
Teu ser o meu ser sem fim;

Minha razão insolente
Ao teu capricho se inclina.
E minha alma forte, ardente,
Que nenhum jugo respeita,
Covardemente sujeita
Anda humilde a teu poder.
onde?
Anjo és tu, não és mulher.

Anjo és. Mas que anjo és tu?
Em tua fronte anuviada
Não vejo a c'roa nevada
Das alvas rosas do céu.
Em teu seio ardente e nu

Não vejo ondear o véu
Com que o sôfrego pudor
Vela os mistérios d'amor.
Teus olhos têm negra a cor,
Cor de noite sem estela;
A chama é vivaz e é bela,

Mas a luz não têm-Que anjo és tu?
Em nome de quem vieste?
Paz ou guerra me trouxeste
De Jeová ou Belzebu?

Não respondes - e em teus braços
Com frenéticos abraços
Me tens apertado, estreito!...
Isto que me cai no peito
Que foi? -Lágrima?-
Escaldou-me...
Queima, abrasa, ulcera... Dou-me,
Dou-me a ti, anjo maldito,
Que este ardor que me devora
É já fogo de precito,
Fogo eterno, que em má hora
Trouxeste de lá... De

Trouxeste de lá... De donde?
Em que mistérios se esconde
Teu fatal, estranho ser!
Anjo és tu ou és mulher?

Esse jogo tem regras. A primeira delas é a consciência dele, a relação entre o eu lírico e a figura feminina é um jogo, o eu não esconde isso e esforça-se para entender esse jogo e ganhá-lo ao reconhecer as suas regras furtivas. Assim, não se trata apenas da expressão imediata do sentimento do eu personificado em seu objeto de desejo - o tu feminino. Trata-se antes de descobrir o que a imagem da mulher cobre - o anjo. Mas essa imagem do anjo não é apenas análoga à do lirismo tradicional, existe uma possibilidade do anjo se duplicar e ser, ironicamente, o anjo caído (título de outro poema de *Folhas Caídas)*. Dessa bifurcação surge a segunda regra, o jogo se desenrola num espaço erótico. Onde a "c'roa nevada"? Onde " as alvas rosas do céu"? Onde "o véu com que o sôfrego pudor vela os mistérios d'amor*"?* A ausência dos adereços tradicionais do anjo presentifica o sombrio ("teus olhos têm negra a cor") que desliza silencioso pelas imagens da chama erótica - *"*vivaz e bela, mas a luz não têm". Sobram o "seio ardente e nu*"*, os olhos "cor de noite sem estela". Nessa nudez e nessa escuridão, erotismo e desconhecido se cruzam e se apoderam do discurso. O eu lírico tenta em vão identificar (atitude típica da modernidade) o que o seduz, o impreciso que o cerca: *"*em nome de quem vieste?"

Mas o que sobra é o silêncio, a resposta construída na primeira estrofe (*"*Anjo és tu, não és mulher.") é comprimida, enredada ("em teus braços com frenéticos abraços me tens apertado") numa cadeia de palavras que forma a cena da rendição do eu lírico ao mundo subterrâneo, indecifrável e infernal do desconhecido: "Dou-me, dou-me a ti anjo maldito" Eis aqui a regra final: o jogo, que inicialmente parecia

ganho, é irremediavelmente perdido, como o paraíso, como a inocência, uma vez adentrando no mundo da identificação do estranho, da análise do impreciso, daquilo que antes estava imerso no inconsciente, não há como voltar atrás, não há como conciliar anjo/mulher/anjo maldito. O ingresso no mundo do erotismo, no mundo do sombrio demanda perguntas que não têm resposta: "Anjo és tu ou és mulher?"

A questão proposta pelo último verso do poema lido se amplia de uma circunstância íntima e lírica para uma conjuntura dilemática histórica e poética. Ela é a imagem da cisão de dois mundos - o anterior, o conhecido, o dizível - e o novo, o desconhecido, o verbo que não pode se fazer carne, a impossibilidade da lingugem e a conseqüente impossibilidade de vida. Esse espaço da impossibilidade resulta, em Garrett, num sofrimento amoroso em tudo diverso da coita amorosa medieval e mesmo do amor paradoxal, do "fero amor" de estro camoniano. Não se trata mais de um eu lírico masculino a sofrer por sua eterna condenação de não alcançar a mulher amada, ou seria de não alcançar o que há de si mesmo projetado na mulher inacessível? O eu lírico de "Não te amo", por exemplo, não suplica, não implora por algum desfecho trágico para a relação lírico-amorosa. Ele circula em torno da sua própria incapacidade de amar, tentando decifrá-la, desmascará-la , sem projetar totalmente no outro a responsabilidade pelo fracasso amoroso.

Não te amo, quero-te: o amar vem d'alma.
E eu n'alma - tenho a calma,
A calma - do jazigo,
Ai! Não te amo, não!

Não te amo, quero-te: o amor é vida.
E a vida - nem sentida
A trago eu já comigo.
Ai, não te amo, não!

Ai! Não te amo, não; e só te quero
De um querer bruto e fero
Que o sangue me devora
Não chega ao coração.

Não te amo. És bela; e eu não te amo, ó bela.
Quem ama a aziága estrela
Que lhe luz na má hora
Da sua perdição?

E quero-te, e não te amo, que é forçado,
De mau feitiço azado
Este indigno furor.
Mas oh! Não te amo, não.

E infame sou, porque te quero: e tanto
Que de mim tenho espanto.
De ti medo e terror,,,
Mas amor!... não te amo, não.

Este parece ser mais um fingimento poético que se baseia no jogo de espelhos, de inversões. "Não te amo"é uma declaração de amor às avessas. A insistência do eu lírico em desacreditar o outro do seu amor acaba por reafirmá-lo ainda mais. A sua ironia, o seu cinismo - "Não te amo. És bela, e eu não te amo, ó bela"- revelam a sua infâmia ("infame sou"), o seu espanto ("de mim tenho espanto") e o seu terror ("de ti medo e terror"). A ironia é conseqüência do sofrimento que é, por sua vez, o produto do reconhecimento da espantosa incapacidade de amar, que é um fruto da morte. Esse encadeamento lógico é expresso por uma seqüência de palavras que se ligam por uma musicalidade sombria: "o amor vem d'alma. E eu n'alma - tenho a calma, a calma - do jazigo". Se, em Camões, o amor é que era feroz, em "Não te amo"essa é uma característica do querer "bruto e fero",apresentado sempre em oposição ao amar. Esse par de opostos ressalta a visão nascente do homem e especialmente da mulher como um sujeito erótico e não apenas como um objeto e faz, pelo erotismo, novamente, a interface com o lirismo tradicional e a nova lírica também nascente na aurora da crise, da transição. Assim, amar está para um tempo anterior, perdido, em analogia com o lirismo tradicional e querer está para o tempo novo da ironia, do cinismo. Dentro desta dualidade está o eu lírico perplexo, sentindo de um jeito novo aquilo que não pode ser identificado com o nome antigo e, assim, fica suspenso, interditado, na ante-sala do espanto, à espera de uma possibilidade já perdida. Essa impossibilidade do sentimento amoroso extravasa para as outras esferas da vida do eu romântico que, por isso, se vê incapaz, morto e infame, mas que dramaticamente continua desejando e, desta forma, se vê forçado a habitar o espaço de sua inadequação ao passado e ao presente, espaço desconfortável, sofrido, um não-espaço.

O sofrimento amoroso em *Folhas Caídas* é resultado de uma desconstrução do espaço amoroso, não há no mundo dilemático da sociedade capitalista moderna um espaço para o reconhecimento de si e do outro, para a integração do que era e do que é. O único espaço restante é o da mudança e o seu tempo é o da percepção do escoamento, que ela produz, dos sentimentos, da vida, do corpo, do único cenário capaz de possibilitar a vida e o amor. O poema "Cascais"nos insere nessa temática fundamental do Romantismo.

Acabava ali a terra
Nos derradeiros rochedos,
A deserta, árida serra
por entre os negros penedos
Só deixa viver mesquinho
Triste pinheiro maninho.

E os ventos despregados
Sopravam rijos na rama,
E os céus turvos, anuviados,
O mar que incessante brama...
Tudo ali era braveza.
De selvagem natureza

Aí, na quebra do monte,
Entre uns juncos malmedrados,
Seco o rio, seca fonte,
Ervas e matos queimados,
Aí nessa bruta serra
Aí foi um céu na terra.

Ali sós no mundo, sós,
Santo Deus! Como vivemos!
Como éramos tudo nós
E de nada mais soubemos!
Como nos folgava a vida
De tudo o mais esquecida!

Que longos beijos sem fim,
Que falar dos olheos mudo!
Como ela vivia em mim,
Como eu tinha nela tudo,
Minha alma em sua razão,
Meu sangue em seu coração!

Que anjos aqueles dias
Contaram na eternidade:
Que essas horas fugidias,
Séculos na intensidade,
Por milênios marca Deus
Quando as dá aos que são seus

Ai! Sim, foi a tragos largos,
Longos, fundos, que a bebi
Do prazer a taça: - Amargos
Depois... Depois os senti
Os travos que ela deixou...
Mas como eu ninguém gozou.

Ninguém: que é preciso amar
Como eu amei - ser amado
Como eu fui; dar e tomar
Do outro ser a quem se há dado
Toda a razão, toda a vida
Que em nós se anula perdida.

Ai, ai! Que pesados anos
Tardios depois vieram!
Oh! Que fatais desenganos,
Ramo a ramo, a desfizeram
A minha choça na serra.
Lá onde se acaba a terra!

Se o visse... não quero vê-lo
Aquele sítio encantado;
Certo estou não conhecê-lo,
Tão outro estará mudado,
Mudado como eu, como ela,
Que a vejo sem conhecê-la!

Inda ali acaba a terra,
Mas já o céu não começa;
Que aquela visão da serra
Sumiu-se na treva espessa,
E deixou nua a bruteza
Dessa agreste natureza.

Esse belo poema se inicia com a descrição de um não-espaço (utopia) - "Acabava ali a terra".

Esse verso apresenta uma referência locativa que remete a um fim de mundo e, também, a um fim do mundo. O lugar distante construído pelo eu lírico é marcado por índices iterativos da mais completa aridez: "rochedos, serra árida e deserta, ventos rijos, céus turvos, braveza, natureza selvagem, seco rio, seca fonte, ervas e matos queimados". Essa "bruta serra" é a imagem de um mundo inóspito, caótico que evoca a desordem que antecede o jardim edêmico. O verbo poético proferido pelo eu lírico, à semelhança do "faça-se"divino, ordena o caos, veste-o de sentido e o transforma num "céu na terra". Esse paraíso é composto pelo tempo da possibilidade amorosa, metáfora de uma completude andrógina original: "como ela vivia em mim, como eu tinha nela tudo". Mas o tempo do encontro, embora pareça eterno por sua intensidade, é apenas a máscara que encobre o verdadeiro tempo - o "das horas fugidias". Um tempo que supõe dois tempos: o do prazer, do gozo, próprio do desconhecimento ("como nos folgava a vida de tudo o mais esquecida") e o tempo do amargor. . Esse ritmo temporal impõe uma circularidde ao espaço poemático que vai da "bruta serra" para o "céu na terra" e acaba, ironicamente, voltando ao começo: "inda ali acaba a terra, mas já o céu não começa". O mesmo eu lírico que deu máscaras de significado ao mundo original do texto (a bruta e selvagem natureza) faz, depois, movido pelos "fatais desenganos", o processo inverso. Pela palavra poética, ele descria o mundo investido de sentido, vai despindo-o, pouco a pouco ("ramo a ramo, a desfizeram a minha choça na serra"), para deixá-lo completamente nu de sentido: "aquela visão da serra,sumiu-se na treva espessa, e deixou nua a bruteza dessa agreste natureza". A natureza é a imagem do mundo da possibilidade ("aquele sítio encantado"), mais é também a imagem do mundo sombrio da impossibilidade, ou mais, a natureza se desmetaforiza, passa a ser apenas o que é, o desencantamento do mundo que "só deixa viver mesquinho triste pinherio maninho". A natureza ainda pode ser vista, mas não é mais possível reconhecer nela nada além do que ela realmente é - o mundo árido externo e interno do eu lírico.

Além de apresentar uma crítica, uma análise do espaço da modernidade, esse texto esconde uma análise metapoética. O espaço natural é também o espaço do texto, se não há possibilidade de reencantamento do mundo natural, também já não o há no mundo da poesia. O aspecto narrativo do texto, que cria o fingimento da simples narração de uma diegese amorosa, injeta a prosa na poesia e esse procedimento traz a razão, a análise, a ciência, a crítica ao poema e abre as portas, com a chave da ironia, para o novo lirismo.

O romantismo critica esse mundo da reificação, que começa a se instalar com o advento da modernidade, mas também o reproduz, de certa forma, em sua própria poética, desenvolvendo uma lírica que oscila entre o encantamento da poesia anterior e a constatação do solo árido e seco de onde nascerá a nova poesia. Enfim, essa proposta de leitura do lirismo garrettiano em *Folhas Caídas* aponta para o esboço de um limite entre o lirismo anterior e o desenho de uma nova lírica - a poesia moderna que é já a consciência da dissonância entre analogia e sua ruptura pela ironia, que se dá pela consciência do sombrio, do desconhecido, do inconsciente.

Bibliografia

PAZ, Octávio. *Os Filhos do Barro. Do Romantismo à Vanguarda.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira,1994.

SÁFADY, Naief. *Folhas Caídas - A Crítica e a Poesia*. Rio de Janeiro, Editora Paulo de Azevedo Ltda.

1965

Forma e Motivo do Simbólico em José Saramago:
A Imagem do Cão em *A Jangada de Pedra,*
História do Cerco de Lisboa* e *Ensaio sobre a Cegueira

Kyldes Batista Vicente
Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Letras
Mestranda em Estudos Literários

Na âmbito das relações entre o discursivo e o imaginário como forma de suprimento representacional da realidade ficcionalizada, a construção do simbólico figurativo em José Saramago apresenta-se com significações formais que se emancipam semanticamente, concorrendo, nesse sentido para a construção ideária na obra do escritor. Particularmente em *A Jangada de Pedra (1986), História do Cerco de Lisboa (1989) e Ensaio sobre a Cegueira (1995)*, uma recorrência simbólica muito nítida consiste na figuralidade construída para a representação da imagem do cão na economia significativa desses romances.

O símbolo do cão é bastante complexo em sua tradição mitológica. Freqüentemente comparece associado à idéia de morte, a imagem dos infernos, do mundo subterrâneo regido por divindades ctônicas ou selênicas. Por vezes, cumprindo o princípio da duplicidade arquetípica, a simbologia do cão completa a sua regência tanatológica com o reverso, sugerindo, assim, as idéias de renovação e iniciação trazidas pela morte como etapa necessária para um recomeçar vital.

Chevalier e Gheerbrant, em seu *Dicionário de Símbolos*, afirmam que *a primeira função mítica do cão, universalmente atestada, é a de* psicopompo*, guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida (1992, p.176)*. Consta também ser intercessor e intermediário entre vivos e mortos, estando ligado à trilogia dos elementos – **terra, água e lua**. Apesar de suscitar pouco temor por seu caráter doméstico, o cão é tratado, na tradição bestiária, como símbolo da sagacidade, fidelidade e presciência, aspectos que correspondem à modelização arquetípica do simbolismo desse animal

Em *A Jangada de Pedra,* o seu aspecto fantástico-alegórico constrói-se com a intervenção do símbolo canino: Joana Carda traça um risco no chão com uma vara de negrilho e com isso faz com que a Península Ibérica se solte da Europa e comece a vagar pelo Atlântico. No momento do desprendimento da Península, articulam-se outros movimentos: a viagem das personagens Joana Carda, Pedro Orce, Joaquim Saissa, João Anaiço e Maria Guavaira, que acompanhadas de um cão, buscam-se entre si para realizarem, posteriormente, o motivo final do seu encontro, ou seja, a separação da Península. Numa verdadeira aventura humana, reveladora por seus aspectos de significação crítico-histórica e política, o romance desfecha-se com a morte de Pedro Orce e com todas as mulheres em período fértil, grávidas.

Aos primeiros instantes da narrativa, com o traço no chão que logo se abrirá em fenda, começa-se a manifestação, por meio de latidos, de todos os cães de Cerbère, de cães que até então não tinham voz, mas que a partir deste momento passam a possuí-la, desencadeando, assim motivacionalmente, a ação da narrativa. O latido dos cães denota o intuito de substanciar ações e funcionar como ponte para o universo do maravilhoso com todas as suas implicações sócio-políticas daí decorrentes. O símbolo do cão persiste por toda a narrativa fazendo-se notar nos momentos em que novas e importantes ações estão por efabular e, da mesma forma, acompanhando as personagens em suas buscas.

Com a manifestação dos cães e a separação entre a Península Ibérica e a Europa, surge uma nova significação para a figuralidade desse motivo simbólico. A associação do cão, resgatando a sugestão de um mito peruano datado dos primeiros tempos da conquista espanhola. Neste, o estabelecimento dos *tempos novos* era assinalado pelo triunfo da divindade uraniana, senhora das águas e do fogo do céu, sobre a divindade ctoniana, senhora do fogo interior da terra. Desta forma, a imagem do cão estabelece uma relação de mudança, de reavaliação das instituições pré-construídas, como a escola, a família, a religião. Assim sendo, como muitas vezes é tido como conquistador do fogo, torna-se o símbolo do herói civilizador, já que configura uma renovação das instituições.

Há, ainda, nesse simbolismo, a recorrência à figura do cão representada pelos **cães de lareira** descobertos na Gália em escavações arqueológicas. São peças feitas de argila ou em pedra em forma de chifres e correspondem a numerosas peças semelhantes descobertas na Alemanha e na Europa Ocidental. Estes cães estão ligados ao fogo e aos ornamentos, dos quais muitas vezes estão acompanhados, relacionam-se todos a um simbolismo solar, ou seja, o fogo fertilizante.

No final do livro, logo após o enterro do corpo de Pedro Orce, José Anaiço observa, contrariamente à tradição mitológica que envolve a figura do cão, que o animal do morto comporta-se estranhamente:

> *"...Chamaram o cão, que durante todas as horas não se afastou da cova, mas ele não foi, É o costume, disse José Anaiço, os cães resistem a separar-se do dono, às vezes deixam-se morrer. Enganava-se. O cão Ardent olhou José Anaiço, depois afastou-se lentamente, de cabeça baixa. Não o tornaram a ver."* (SARAMAGO: 1986, 317)

Dessa forma, a imagem simbólica que aqui transparece, ao mesmo tempo em que ratifica a tradição, expressa a imagem de Pedro Orce por meio de um outro aspecto mítico-simbólico: o cão vivo. O animal não é sacrificado como alguns povos fazem com o cão do morto para acompanhá-lo na outra vida, mas ambos, cão e dono, seguiram sozinhos os seus caminhos, apesar da inicial insistência do cão para revolver a terra da cova. Fica-se, assim, a sugestão da continuidade de Pedro Orce na figura do cão. Outra questão elucidativa refere-se à fecundação das mulheres, a qual virá renovar a face da terra e articulando a função do cão como herói civilizador.

Na *História do Cerco de Lisboa* o narrador concebe dois enredos pertencentes a duas dimensões temporais: o enredo histórico descreve o cerco de Lisboa no século VII, e o enredo contemporâneo, caracterizado pela paixão entre o revisor Raimundo Silva e a revisora-chefe Maria Sara. Silva, num ato deliberado, aparentemente sem explicação, acrescenta ao texto histórico a palavra *não* e falsifica a verdade histórica.

Uma questão interessante, no que se refere aos símbolos manipulados por Saramago, comparece na *História do Cerco de Lisboa*. Aqui, o cão aparece no final do romance para acompanhar os dois casais, em dinâmica de espelhamento: Mogueime e Ouroana, personagens do enredo histórico, e Raimundo Silva e Maria Sara do enredo contemporâneo. Surge o cão para acompanhar as personagens Mogueime e Ouroana quando estão prestes a retornar para a Galiza, propiciando uma relação estereoscópica: *"...E Mogueime, e Ouroana, que foi que lhes aconteceu, Na minha ideia, Ouroana vai voltar para a Galiza, e Mogueime irá com ela, e antes de partirem acharão em Lisboa um cão escondido, que os acompanhará na viagem, ..."*

Nesta obra, vemos que a imagem simbólica do cão aparece somente no último instante da narrativa, emprestando a essa imagem a sua propriedade de renovação, de vida nova que teriam os casais. A recorrência, nesse caso, é nitidamente mitológica, pois, segundo Biederman, o cão acompanhava os heróis míticos como Epona, a deusa dos cavalos e da caça, principalmente os de função civilizadora. Também acompanhava o Sol, que submerge a Oeste nas gargantas da Terra, conduzindo-o, através do mundo inferior, até o ponto em que ressurgirá dessa morte cósmica.

Tal característica propiciadora do cão, indica uma regência harmônica entre aspectos antagônicos. O símbolo apresenta-se como o mediador e "completa ou totaliza o consciente e o inconsciente, a subjetividade e a objetividade, o passado e o futuro, baseando-se na sua qualidade de unificador de pares opostos" (TURCHI: 1999, 18). Assim, o símbolo funciona como um espelho, uma mônada, como se tivesse o seu próprio refletor.

O *Ensaio sobre a Cegueira* narra as desventuras de um grupo de pessoas que, de repente se acham portadoras de uma cegueira branca e que, à medida em que vão perdendo a visão, são alojadas em um antigo manicômio onde a cooperação e o viver em grupo definem a sobrevivência. Dentre todos do grupo, apenas uma mulher não fica cega, tornando a vida deste grupo um pouco mais humano, uma vez que ela lidera, ajudando-o nas suas atividades.

A imagem do cão no *Ensaio sobre a Cegueira* apresenta-se de forma contínua e curiosa, já que, como fora aludido, o símbolo abarca aspectos antagônicos. Há a história do homem cuja última imagem antes da cegueira foi a de um quadro em que um cão afundava; e há a história do cão que lambia as lágrimas da única mulher que não ficou cega. Tem-se, no primeiro caso, o símbolo do cão como sendo de presciência e no outro caso, como imagem da fidelidade e renovação, uma vez que a partir deste momento, o animal começa a seguir a mulher do médico e a ser chamado de *cão das lágrimas* :

> *"Os cães rodearam-na, farejam os sacos, mas sem convicção, como se já lhes tivesse passado a hora de comer, um deles lambe-lhe a cara, talvez desde pequeno tenha sido habituado a enxugar prantos. A mulher toca-lhe a cabeça, passa-lhe a mão pelo lombo encharcado, e o resto das lágrimas chora-as abraçada a ele."* (SARAMAGO: 1995, 226)

O mesmo ocorre no final da narrativa, uma vez que, a exemplo dos outros romances, o cão acompanha as personagens nos momentos finais. O símbolo vem reforçar a representação de fidelidade e vigilância, além da função de *psicopompo*, aqui denotado como sendo a passagem da condição de cegueira branca para a volta à visão. Na situação de cegos, os homens e mulheres representam-se como se estivessem mortos e, recuperando a visão, voltam ao que seria a verdadeira vida. O símbolo é, novamente desconstruído, invertendo-se vida e morte em morte e vida.

Por outro lado, a situação de cegueira permitia às pessoas valorizarem mais as pequenas coisas que ainda lhes restavam, como a companhia de alguém (como ocorre com a mulher do médico que o acompanha ao manicômio), representando, assim uma volta à vida simples em que o que era importante referia-se somente à sobrevivência. Por outro lado, a recuperação da visão transformava-os, novamente, em uma sociedade

capitalista na qual os interesses nunca giram em torno da fraternidade. O cão, nesse caso, recupera a simbologia tradicional de *psicopompo*. Está expressa, ainda a idéia de renovação, de iniciação após uma fase de aprendizagem.

Desta forma, inferimos que, nas três obras analisadas, a imagem do cão assume três aspectos de sua simbologia primordial associada às mitologias tradicionais: em *A Jangada de Pedra*, temos a figura do cão com a idéia de presciência, anunciando com seus latidos a separação da Península Ibérica da Europa, além da importante contribuição no que se refere ao mito do herói civilizador. Com seus latidos, estabelece-se uma nova ordem nas instituições vivenciadas e seguidas até então, provocando o surgimento de novas reflexões vivenciais.

Na *História do Cerco de Lisboa*, observa-se o cão como símbolo de renovação, de iniciação de uma vida nova para Mogueime, Ouroana, Raimundo Silva e Maria Sara que, após vencerem um estágio, como num rito iniciático, partem para uma vida diferente. É também a figura do fiel acompanhante dos grandes heróis nas suas batalhas. Há ainda a relação do cão com o fogo vivificador, uma vez que recorda representações ancestrais, como também acontece em *A Jangada de Pedra*, em que a figura do cão denota uma nova etapa e uma nova raça a suplantar a anterior.

O *Ensaio sobre a Cegueira* também encerra a idéia de fidelidade do cão ao seu dono já que, a partir do instante em que a mulher do médico encontra um cão que a seguiria por toda a narrativa, tal vínculo reforça essa idéia associada a noção de propiciação de habilidades e, doação ao humano. Em outro instante, encontramos a imagem do cão relacionada com a presciência, uma vez que a pessoa que o via estava prestes a imergir na cegueira branca.

Podemos concluir afirmando que José Saramago utiliza-se da imagem do cão para construir uma narrativa carregada de elementos simbólicos, cujas significações fazem coexistir o figurado e o ideológico. Assim, como se não tivesse nenhuma importância, a figura do animal vai surgindo e amalgamando-se no entrecho da narrativa, revelando um denso simbolismo de relação estereoscópica, numa construção extremamente lúcida e original, servida por uma imaginação poderosa, mirífica, configurando-se numa forma romanesca insinuante, numa proposta do símbolo à forma reflexiva das idéias na arte.

Referências Bibliográficas

ACOSTA, Vladmir. *Animales e Imaginário*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Dirección de Cultura, 1995.

BIEDERMANN, Hans. *Dicionário Ilustrado de Símbolos*. São Paulo: Melhoramentos, 1994

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

SARAMAGO, José. *A Jangada de Pedra.* Rio de Janeiro: Record, s.d.

_____. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

_____. *História do Cerco de Lisboa.* São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

SEBASTÍAN, Santiago. *El Bestiario Toscano.* Ed. Crítica Santiado Sebastian. Trad. Alfredo Serrano i Donet. Madrid: Ediciones Tuero S.A, s.d

WHITE, T.H. *The Book of Beastes being a Translation from a Latin Bestiary of the Twelfth Century.* New York: Dover Publications, Inc., 1984.

TURCHI, Maria Zaira. Crítica do Imaginário: Percursos e Perspectivas. In: *Literatura e Antropologia do Imaginário: Uma Mitocrítica dos Gêneros Literários*. Tese de Doutorado, Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1999, pp. 06-54.

Fradique Mendes: Eça, a heteronímia e o vencidismo

Paulo Motta Oliveira
UFMG

Pedro da Silveira, no prefácio que faz aos *Versos* de Carlos Fradique Mendes, considera que, com esse personagem, estamos «perante uma espécie de pseudónimo, ao qual mais atribuíram uma biografia, ou seja, perante um heterónimo, cujos 'pais' foram Eça, Antero e Batalha Reis (...) Heterónimo [afirmará em seguida] (...) como os de Fernando Pessoa».[1] Logo depois, ao supor que sua afirmação poderia gerar discordâncias, apontará as diferenças que, para ele, existem entre as categorias de pseudônimo e de heterônimo, concluindo que a marca diferencial entre ambas advém de que apenas na segunda é construído um ser ficcional ao qual é atribuída não só uma obra, mas também uma biografia, como, por sinal, ocorre com Fradique. Ou seja, para Pedro da Silveira, esse personagem foi um heterônimo *avant la lettre*.

Também Joel Serrão, em *O Primeiro Fradique Mendes*, considerará esse Fradique como um heterônimo, assumindo posturas muito próximas das levantadas por Pedro da Silveira, e chegando mesmo a analisar a existência de certas tendências heteronímicas não só em Eça de Queirós, mas também em Antero de Quental e mesmo em Jaime Batalha Reis.[2]

Se, pelos motivos levantados, o Fradique que publicou, em 1869, alguns poemas em *A Revolução de Setembro*, pode ser considerado um heterônimo, parece-nos que, com muito mais razão, isso seria válido para esse outro Fradique que teve, aceitemos o jogo, suas memórias escritas e parte de sua correspondência publicada por seu dileto amigo, Eça de Queiroz. Afinal, se do primeiro Fradique tínhamos apenas alguns poemas e breves indicações biográficas, que foram publicadas junto com seus versos,[3] desse outro temos uma biografia praticamente completa e um conjunto de cartas. Poderíamos, assim, considerar o Fradique de *A Correspondência* como um heterônimo?

Creio que não é possível responder a essa pergunta sem pensar em um outro livro em que temos uma situação muito próxima à presente nessa obra de Eça. Refiro-me aqui a *Coração, Cabeça e Estômago*, publicado mais de trinta anos antes de *A Correspondência*, romance em que Camilo Castelo Branco simula ser o editor dos papéis de seu **finado amigo** Silvestre da Silva.[4] Também aqui são atribuídas a um personagem não só uma obra – que inclui de papéis de carácter biográfico a poesias – mas também uma biografia, sem que, parece-nos, se tenha levantado a hipótese de Silvestre da Silva poder ser considerado como um heterônimo de Camilo Castelo Branco. Existiria, assim, alguma diferença entre essas duas obras, a de Eça e a de Camilo, apesar das semelhanças que apresentam, que permitiria pensar na existência de um **carácter heteronímico** no caso da mais recente, e não no da outra? Ou essa questão, de fato, não se coloca nem mesmo para o livro de Eça, como poderia, e foi colocada, para o Fradique de 1869?

Um rápido confronto entre os livros acima referidos poderá permitir que formulemos, se não uma resposta categórica a essas questões, ao menos algumas hipóteses a partir das quais seria possível clarificar o problema que aqui estamos tratando.

De início devemos notar que existe, nessa obra de Eça, uma preocupação de dar uma consistência de verossímil realidade a Fradique Mendes que não ocorre, pelo menos com a mesma intensidade, na obra de Camilo. Se nesta, o que tenta garantir um estatuto de **ser real** para Silvestre é a suposta conversa, presente no "Preâmbulo", entre um eu que o leitor deduz ser Camilo Castelo Branco e Faustino Xavier de Novais,[5] naquela esse procedimento se multiplica e está presente de muitas formas e com variadas facetas. Poderíamos aqui citar várias delas, mas nos deteremos apenas nas que considero mais significativas.

Uma dessas formas aparece, de maneira bastante explícita, na quarta parte das "Memórias", quando o narrador afirma que Fradique, «do outono de 1875 ao verão de 1876» travou contato, em Lisboa, com «alguns dos meus camaradas».[6] O memorialista passará a citar, então, opiniões desses amigos sobre Fradique: **transcreverá** uma carta de Oliveira Martins, datada de novembro de 1877, além de outras cartas de Ramalho Ortigão e de Guerra Junqueiro, **citará**, em seguida, as opiniões de Carlos Mayer, e de J. Teixeira de Azevedo – personagem a que voltaremos mais tarde –, além de referir-se, brevemente, ao encontro de Fradique com Antero.[7]

Em outra parte dessas "Memórias" encontramos um procedimento bastante próximo a este: aquela em que são discutidas as características da suposta obra que teria sido escrita por Fradique, e que estaria nos papéis que o autor das *Lapidárias*, após a sua morte, legou a Madame Lobrinska. Também nessa parte teremos expressas, entre outras, as **opiniões** de J. Teixeira de Azevedo, Oliveira Martins e Ramalho Ortigão.[8]

Certamente poderíamos aqui arrolar uma série de outras características que tentam dar uma concretude ao personagem, como a pormenorizada descrição que Eça faz do aspecto físico das cartas de Fradique, ou dos **critérios** que utilizou na publicação das mesmas, entre outras possíveis. Mas, cremos, tudo o que aqui dissemos só vem a comprovar a tentativa, levada a contento com imenso cuidado, de construir um Fradique que parece, de fato, ter existido.

Se o que levantamos já seria um motivo para podermos pensar que Fradique pode se constituir em um heterônimo, enquanto o mesmo não ocorre com o já citado Silvestre da Silva, um outro aspecto torna a questão da heteronímia ainda mais pertinente nesse livro de Eça: é que nele podemos encontrar, prefiguradas, várias questões que depois virão a ser geradas ou tratadas por Fernando Pessoa. Atenho-me, aqui, dado o espaço que temos, a três aspectos básicos.

O primeiro deles liga-se ao fato de que a própria questão do outrar-se, do «sentir tudo / De todas as maneiras»,[9] já aparece em Fradique. Como afirmará o narrador

Fradique (...) transformava-se em "cidadão das cidades que visitava". Mantinha por princípio que se devia momentâneamente crer para bem compreender uma crença. Assim se fizera babista, para penetrar e desvendar o Babismo. Assim se afiliara em Paris a um clube revolucionário, As Panteras de Batignolles, e frequentara as suas sessões, encolhido numa quinzena sórdida pregada com alfinetes, com a esperança de lá colher "a flor de alguma extravagância instrutiva". Assim se incorporava em Londres aos Positivistas rituais (...) Assim se ligara com os Teosofistas (...) De sorte que dele bem se pode dizer, que foi o devoto de todas as Religiões, o partidário de todos os Partidos, o discípulo de todas as Filosofias.[10]

Em outro momento, numa postura próxima a essa, o narrador afirma que aquilo que tornava as viagens de Fradique «fecundas como ensino era a sua rápida e carinhosa simpatia por todos os povos. (...) Fradique amava logo os costumes, as ideias, os preconceirtos dos homens que o cercavam: e, fundindo-se com eles no seu modo de pensar e de sentir, recebia uma lição directa e viva de cada sociedade em que mergulhava»[11]

Se esses trechos praticamente falam por si, o segundo aspecto que queria aqui abordar, ligado com a questão da heteronímia, é a relação entre o aparente criador – Eça – e a criatura – Fradique.

No primeiro encontro que temos entre Fradique e Eça, este fica chocado com a forma como aquele se refere a Beaudelaire:

- Vejo então – disse ele [Fradique]– que é um devoto do maganão das *Flores do Mal*!

Corei, àquele espantoso termo de *maganão*. E, muito grave, confessei que para mim Baudelaire dominava, à maneira dum grande astro, logo abaixo de Hugo, na moderna Poesia. Então Fradique, sorrindo paternalmente, afiançou que bem cedo perderia essa ilusão![12]

Se aqui Eça fica escandalizado com a opinião de Fradique, iniciará a terceira parte das "Memórias" afirmando: «Alguns anos passaram. Trabalhei, viajei. Melhor fui conhecendo os homens e a realidade das coisas, perdi a idolatria da Forma, não tornei a ler Baudelaire».[13] Assim, podemos perceber que a intimidade que existirá entre Eça e Fradique só poderá ocorrer pois o narrador se aproximará das posturas de Fradique. Logo, nas relações entre eles, será a **criatura-Fradique** o mestre, e o **criador-Eça** o discípulo. Diante dessa situação, um leitor contemporâneo se verá levado a pensar na forma como Fernando Pessoa se refere a Caeiro na famosa carta que escrever para Casais Monteiro: «E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive.»[14]

Estamos, como é fácil notar, bem próximos da experiência heteronímica pessoana. Um dado ainda mais marcante dessa aproximação, o terceiro dos aspectos que gostaria de aqui abordar, é o de que a existência de Fradique pode garar certos problemas que, suporíamos, só existiriam com Pessoa, ou a partir dele. Explico-me. Ao estar a falar de como Fradique se sentia incomodado com a tentativa de imitação de Paris que existia na vida social de Lisboa, o narrador dirá

Essa "saloia macaqueação", superiormente denunciada por ele [Fradique] numa carta que me escreveu em 1885, e onde assenta, num luminoso resumo que "*Lisboa é uma cidade traduzida do francês em calão*" – tornava-se para Fradique, apenas transpunha Santa Apolónia, um tormento sincero. E sua ansiedade perpétua era então descobrir, através da frandulagem do Francesismo, algum resto do genuino Portugal.[15]

Ora, existia no espólio de Eça um artigo, sintomaticamente intitulado "O Francesismo", que foi publicado em 1912 nas *Últimas Páginas* e que, para João Medina, foi escrito entre 1887 e 1888.[16] Esse artigo começa da seguinte forma:

Há já longos anos que eu lancei a fórmula: - Portugal é um país traduzido do francês em vernáculo. A secura, a impaciência, com que ela foi acolhida, provou-me irrecusavelmente que a minha fórmula era sutil, exata, e se colava à realidade como uma pelica. E para lhe manter a superioridade preciosa da exatidão, fui bem depressa forçado a alterá-la, de acordo com a observação e a experiência. E de novo a lancei assim aperfeiçoada: - Portugal é um país traduzido do francês em calão. E desta vez a minha fórmula foi acolhida com simpatia, com reboliço, e rolou de mão em mão como uma moeda de ouro bem cunhada (…).[17]

Como podemos notar, em *A Correspondência*, Eça atribui a Fradique a frase "Lisboa é uma cidade traduzida do francês em calão". Já em "O Francesismo" o eu do artigo diz que inventara a frase "Portugal é um país traduzido do francês em calão". Quem seria, então, o autor do artigo: Eça ou Fradique? Essa dúvida pode ser reforçada pelo fato de que também Fradique tem o seu espólio, como comprovam as cartas desse personagem publicadas após a morte de Eça. Não importa tanto que outros elementos do artigo – como uma autobiografia que aparece em certos momentos que se aproxima da de Eça e não da de Fradique – indiquem que o *autor* deve ser Eça. O simples fato de poder existir essa dúvida, já mostra como Fradique é, de fato, um heterônimo, e que Eça o gerou uns vinte anos antes dos de Pessoa, se acreditarmos que os heterônimos deste surgiram na década de 10. E, devemos aqui notar, o jogo eciano é ainda mais intrincado do que poderíamos supor à primeira vista, pois as idéias presentes em "O Francesismo" acabarão por ser utilizadas em uma carta inédita de Fradique, enviada a Eduardo Prado, para explicar certas características do Brasil, país que, por sinal, Eça não havia visitado, mas Fradique sim.[18]

Todos esses elementos mostram o quanto a criação de Fradique já institui uma aura heteronímica, que, pouco depois, viria a eclodir de forma lapidar em Pessoa. Mas se Fradique, por tudo o que dissemos, pode ser considerado como um heterônimo, parece-nos que, diferentemente dos de Pessoa, esse será, mesmo em *A Correspondência*, um heterônimo coletivo. Em relação a esse aspecto, devemos notar que os outros dois **pais** do primeiro Fradique aparecem, nesse livro de Eça, de formas especiais. Jaime Batalha Reis será, curiosamente, o único dos amigos do romancista de *Os Maias* que aparecerá não através de seu próprio nome, mas de um pseudônimo. Como afirma Beatriz Cinatti Batalha Reis, «J. Teixeira de Azevedo é caricatura de Jaime Batalha Reis que usava esses nomes de sua família como pseudônimo».[19] Por outro lado, alguns aspectos da biografia de Fradique - o fato de pertencer «a uma velha e rica família dos açores» e o de descender «por varonia do navegador D. Lopo Mendes»[20] que viveu no século XVI, - aproximam a biografia desse personagem da de Antero, que também pertencia a «uma das mais antigas famílias»[21] dos Açores, e que também era «descendente dos navegadores católicos do século XVI»,[22] como ele declarou na carta autobiográfica a Wilhelm Stork.

Mas não é apenas por essa presença especial, que cria uma espécie de ponte e de continuidade entre o primeiro e o Fradique de *A Correspondência*, que considero esse personagem como um heterônimo coletivo. Um outro elemento, aparentemente secundário, faz com que pense dessa forma.

Em um dado momento do livro o narrador aponta que Fustan de Carmanges havia notado que, com a idade, ocorreu com Fradique algo que qualificou como "*le degel de Fradique*".[23] Ora, Eça fala aqui de Fustan de Carmanges como se ele fosse bastante conhecido, e como se, por isso, não fosse necessário indicar quem ele é, da mesma forma como não fora necessário indicar quem eram Oliveira Martins, Ramalho Ortigão ou Guerra Junqueiro. Mas, ao que tudo indica, **não existiu um Fustan de Carmanges**, e esse nome, de fato, se aproxima bastante do de Fustel de Coulanges, historiador francês que viveu de 1830 a 1889. Forjar esse nome parece indicar mais do que uma proteção contra possíveis problemas. Parece-me que, ao fazê-lo, e ao não ter a necessidade de fazer o mesmo com seus amigos, Eça está a indicar que estes também fazem parte do jogo, que, de alguma forma, são também criadores desse Fradique.

Assim Fradique pode ser considerado não só como um heterônimo, mas provavelmente também como o símbolo de uma geração. E, se pensarmos na distância que separa o Fradique das "Memórias" daquele das cartas, que nada tem da grande envergadura com que Eça apresentou o primeiro - lembremos aqui, por exemplo, em como o autor da *Lapidárias* usa a sua grande inteligência para seduzir, amar e depois se descartar de Clara, sem que falte nesse episódio doses de cinismo e de hipocrisia[24] – podemos considerar que talvez essa distância possa simbolizar justamente o imenso abismo que separou o que essa geração, a de 70, esperava ser, daquilo em que, por fim, se transformou. Fradique talvez seja o símbolo desses intelectuais que se reuniam para almoços e jantares e que, mesmo sendo individualmente vencedores, se consideravam, com razão, **os vencidos da vida**.

Referências Bibliográficas

CASTELO BRANCO, Camilo, *Coração, Cabeça e Estômago,* Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1907, 3ª. ed.

MEDINA, João, *Eça Político*, Lisboa, Seara Nova, 1974.

PESSOA, Fernando, *Obra Poética*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1986.

QUEIROZ, Eça, *A Correspondência de Fradique Mendes*, Porto, Lello & Irmão, 1946(a).

QUEIROZ, Eça, *Últimas Páginas*, Porto, Lello & Irmão, 1946(b).

QUENTAL, Antero de, Carta autobiográfica, *Poesia e Prosa*, São Paulo, Cultrix, 1974, p. 130-139.

REIS, Beatriz Cinatti Batalha, *Eça de Queiroz e Jaime Batalha Reis – Cartas e recordações do seu convívio*, Porto, Lello & Irmão, 1966.

SERRÃO, Joel, *O Primeiro Fradique*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985.

SILVEIRA, Pedro da, Prefácio, IN: MENDES, Carlos Fradique, *Versos*, Lisboa, Edições 70, 1973.

Fragmentos de um itinerário amoroso
Saramago: *Viagem a Portugal* (1981)

Vera Lúcia Casanova
UFMG

> "Colocada e retirada sem cessar, a pessoa do narrador é com efeito, aqui, apenas o suporte parcimoniosamente emprestado a uma fala muito móvel, mal ligada, e que vai de lugares em lugares, de objetos em objetos, de recordações em recordações, mantendo-se ao mesmo tempo, em todo lado, uma pura substância articulada"
>
> Roland Barthes

Um viajante, um narrador ou um autor? Pouco importa. Importa a significação dessa viagem – o que ela diz. Importam as condições históricas de um sujeito – nesse lugar: Portugal – berço. Saramago – viajante de sua terra.

Uma viagem por dentro, uma viagem por fora. Imagens e memória de terras (algumas) nunca dantes navegadas/caminhadas e agora visitadas, narradas, descritas por um memorialista-viajante.

O autor foi aonde se vai sempre, mas foi também aonde se vai quase nunca (...) História de um viajante no interior da viagem que fez, história de uma viagem que em si transportou um viajante, história de viagem e viajante reunidos em uma procurada fusão daquele que vê e daquilo que é visto, encontro nem sempre pacífico de subjetividades e objetividades (SARAMAGO, 1981, 13)

Dupla travessia: desse sujeito e de sua cultura, a de seu país, de sua terra.

Douro, "duro e dourado". Vai o viajante permeando o rio Douro encontrando objetos tornando-os signos. Nessa escrita, o jogo de signos deve menos ao seu conteúdo significativo do que à própria natureza do significante.

Ulisses, Menelau, Camões ou Pessoa re-atualizados nessa viagem a Portugal. Viagem de procuras e achados variados.

Sabendo que a maior viagem é aquela que o sujeito faz ao interior de si mesmo, esse viajante busca suas próprias transformações, suas verdades, aquelas que encontra pelos caminhos que a estrada o leva.

Re-cita o Graal através da escrita, uma viagem, uma epopéia – destinada a perpetuar a imortalidade do herói – ou, adiar a morte. Essa relação da escrita com a morte que o viajante traça, nos possibilita pensar a cultura que este sujeito nos dá a conhecer.

Marcas visíveis, produto do empirismo do viajante, marcas escritas para negar a morte, o esquecimento negado. As significações explicitas e implícitas das imagens de passagem, fazem o viajante, vez por outra, questionar-se: "que viajar é este?"(*Idem*, 1981, 18)

Procura a História, a Literatura, as fissuras do espaço e do tempo e as percorre no espaço e no tempo literário, com a angústia de um viajante que escreve a vê sua obra desaparecer.

Eu viajo, logo eu (me) procuro. Esta é a máxima desse viajante de Saramago. Procura até mesmo de suas referências literárias. Aqueles lugares estarão mortos como aquelas obras?

Duas léguas adiante está Caçarelhos. Aqui diz Camilo que nasceu o seu Calisto Elói de Silos e Benevides de Barduda, ...herói patego e patusco da Queda dum anjo, novela de muito riso e alguma melancolia (*Ibidem*, 1981, p.20)

É preciso o movimento. Sempre atento ao que vê, o viajante percorre lugares.

Apaixonadamente mostrando o interior de Portugal com sua arte sacra, a nos dizer do que «ele vê, ele tem, ou seja, ao ver, ele ganha algo»: A Igreja de Adeganha é coisa para ter no coração, como a pedra amarela de Miranda (*op.cit.*, 1981, 27).

É preciso colocar aí o coração, o afeto, senão há perda. Da mesma forma que não se pretende crítico, esse viajante não veio fazer trabalho de etnólogo ou de sociólogo...tem apenas o legítimo e humaníssimo desejo de ver o que outras pessoas viram, de assentar os pés onde outros pés deixaram marcas (*op.cit.*, 1981, 30).

E o que as outras pessoas viram?

"O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha" (Didi-Huberman, 1998, 29)

O visível, o tangível dos lugares visitados: pequenos ou grandes na História, na Arte, na Cultura – como a história do soldado José Jorge que lhe serve de pontuação.

O *"Viajante no País das Maravilhas"* vendo as paisagens diante dela e as paisagens olhando-lhe, impondo-lhe um dentro.

Facilmente se compreende que o viajante vai em recordações de sua própria infância passada noutras terras, e dessa distracção acorda por alturas de Lobrigos... (Saramago, 1981, 45)

As "distrações" do viajante, esses vazios, o constituem:

Parece a seca enunciação de um itinerário, e é, pelo contrário, um grande passo na vida do viajante. Atravessar a serra do Marão, qualquer o poder fazer, mas quando se sabe que Marão significa Casa Grande, as coisas ganham o seu aspecto verdadeiro, e o viajante sabe que não vai apenas atravessar uma serra, mas entrar numa casa.... (*Idem*, 1981, 47)

"Uma casa portuguesa, com certeza, é com certeza uma casa portuguesa"

A casa, como a cidade, como a igreja está no centro do mundo. Ela é imagem do universo. Ver a serra e a serra no vir a ser casa grande, o Marão.

A viagem no invisível mostra-lhe outros territórios. Do volume e do vazio o olhar se coloca. A evidência de um volume – (a serra) diante do viajante e aquilo que o olha não tem nada de evidente – é o que diz respeito ao inevitável –

quando o viajante olha a encosta do monte fronteiro, o que vê é os altos fustes dos troncos, as copas redondas ou esgalgadas, escondendo o húmus, o feto, o brando mato destes lugares. Assim fica sabendo que viaja, ele também, no invisível, tornou-se gnomo, duende, bichito que vive debaixo da folha caída, e só torna a ser homem, quando, de longe em longe, a floresta se interrompe e a estrada corre a céu aberto" (*Ibidem*, 1981, 48)

Camilo C. Branco, Teixeira de Pascoaes – as casas que viram os mitos literários construírem seus mundos, suas obras, e se reconhecer neles, nesse olhar que identifica a literatura existente no homem.

A paisagem atrai, fascina o viajante, não a de lugares habitados, mas o ermo, para poder retirar-se, envolver-se pelo e no silêncio:

cansa-se de comparecer e faz uma última e definitiva, junta todos os arco-íris de sua vida, verifica que este é o mais perfeito e completo de todos, agradece à chuva e ao Sol – à sua preciosa sorte que o trouxe aqui nesta preciosa hora, e segue viagem. Quando passa debaixo do arco-íris, vê que lhe caem sobre os ombros tintas de várias cores, mas não se importa, felizmente são tintas que não se apagam e ficam como tatuagens vivas(*op.cit.*, 1981, 57)

Mas não se cansa nesse trajeto do ver, preparando as fotos que o olho vai revelar.

Imagem, vestígio, traço, ruína – na gradação do desaparecimento. Coisas, objetos vistos que apontam, ora a perda, ora a destruição, o desaparecimento.

Aí está a citânia. Isto é uma cidade. Casas, não as há, salvo as que lá em cima foram reconstituídas, e parece que com pouco rigor, mas as ruas estão aqui todas, ou é fácil julgar que sim (*op. cit.* , 1981, 105)

Mas o viajante – gnomo habita essa terra. Esse ser invisível faz visíveis os objetos invisíveis. Ilumina – revela. Quando esse gnomo se retira, as coisas morrem ou ficam inertes e tenebrosas.

Serras, florestas, rios – Portugal é um labirinto percorrido como forma de traçar esse viajante, portador do vazio, que se preenche no efêmero, na passagem entre os atos da fala e os atos de ver as formas que o olham:

Pelo profundo vale que rasga até à Portela do Homem, o viajante chega ao Gerês. Há por aqui uns hotéis antigos, que o viajante visita para saber como era o gosto dessas épocas, e, mesmo não sendo o gosto impecável, outra vez se averigua que, quem concebeu, desenhou e construiu, fez obra acima de quem depois nas cadeiras se sentou, nos pratos comeu e nos quartos dormiu. (Saramago, 1981, 103)

O viajante vai e volta à história de Portugal. Não a História monumento, mas os lugares de memória que conhece e que lhe contam em narrativas dos livros e da gente dos lugares.

O viajante procura a arte dos homens, essa vontade de vencer a morte que se exprime em pedras levantadas ou suspensas, em adivinhações do traço e da cor, e encontra-as nas igrejas, no restante dos conventos, nos museus que daqueles e destes afinal se alimentaram [...]

Neste estado de espírito, compreende-se que o viajante procura, de preferência, terras pequenas, sossegadas, onde ele próprio possa ouvir bem as perguntas que faz, mesmo não recebendo respostas... (*op. cit.*, 1981, 126)

Quantas perguntas e sem respostas! Pesquisa histórica e individual se fazendo em potência e em ato.

O que é, afinal, viajar? Que viajante é esse? O pensar, o viajar, o experimentar. Talvez tenham a mesma procedência, só que para esse viajante, o ver e o pensar se fazem no entrelugar, no interstício, na disjunção do ver e do falar. Esse entrelaçamento das coisas, esse cintilar dos objetos e dos sujeitos que passam por ele constituem a narrativa. O espaço do dentro (narrativo) está topologicamente em contato com o espaço de fora. O tempo condensa o passado (história) dentro e fora da narrativa e o leitura faz advir o movimento do vir a ser, que é o grande vir a ser, que é a grande viagem (da leitura).

Porém, o viajante não veio aqui, para tão arriscados volteios. É um viajante, um sujeito que passa, um homem que, passando, olhou, e nesse rápido passar e olhar, que é superfície apenas, tem de encontrar depois lembranças das correntes profundas. São também volteios, mas da banda da sensibilidade. (*op. cit.*, p. 137)

Esse viajante, sujeito de sua viagem, não se esquiva à imposição pela qual essa delimitação o coloca fora dele mesmo e torna a colocar o exterior no interior dele mesmo. Vez por outra, o compromisso de "ver tudo o que os outros viram" e o viajante chama a atenção para qualificar a face do povo português:

o que não é brincadeira nenhuma é a acusação, em boa letra e ortografia, pintada na estrada duma fonte: Atenção! Água imprópria para beber por desleixo das autoridades municipais e delegação de saúde. O viajante ficou satisfeito, não, claro está, por ver a população de Sortelha assim reduzida em águas, mas porque alguém se dispôs a pegar numa lata de tinta e num pincel para escrever, e para o saber quem passa, que as autoridades não fazem o que devem, quando devem e onde devem (p. 160)

Nessa cartografia histórica em que a memória vai construindo e sendo construída pelos lugares através do olho viajante, o sujeito muitas vezes se demora e «não mostra grau de vontade de sair desses lugares» (p. 192). Pois essas cidades, esse lugares demolidos, ora pelo tempo, ora pelo próprio homem, soam como sinais de alarme para os viajantes, ao mesmo tempo que os atraem pelo poder que as cidades exercem sobre eles.

Toda memória é verdadeira, nenhuma é falsa. Confundida poderá estar, será como um puzzle desmanchado, que, potencialmente, é reconstitutível até ao último fragmento, à mais breve linha, ao mais apagado tom. Quando os homens forem capazes de percorrer todos os registros da memória e ordená-los, deixarão de falar de falsas memórias, embora seja bem possível que então se defendam dessa capacidade memorizante total, cultivando falsos esquecimentos.

Esse viajante da memória visita as cidades portuguesas – pequenas ou grandes – mas sempre fragmentadas pelo seu olhar, para escavar e encontrar rumores e caminhos subterrâneos, que os levam à percepção das coisas invisíveis, imperceptíveis, e à perda, ao sentido da desaparição.

Viagem que começa com um rio a ser atravessado – rio da memória – das possibilidades, ou dos encontros; da fluidez das formas, mas também da fertilidade, da morte e da renovação.

No curso das águas – a memória – corrente da vida e da morte, é também fluxo das faltas e dos excessos. Como um rio, esse viajante sobe e desce montanhas, percorre sinuosas trajetórias através de vales. Como o que se vê em toda parte, certamente, é, o que não é mais, o viajante tem a consciência do desaparecimento:

Se as falsas memórias não existem, se o viajante afirma solenemente que nunca veio aqui, então sempre é verdade que as almas transmigram, que a metempsicose existe. O viajante, este aqui, sim senhor, mas noutro corpo e hoje, além das suas próprias memórias, teria esta que herdou de um corpo desaparecido (...) O viajante responderá que tudo isso são histórias da carochinha, que um cérebro morto é um cérebro apagado, que as memórias não se dispersam ao vento para ver quem mais memórias recolhe (...) (p. 193)

Viagem a Portugal. Viagem da narrativa, da história, narrativa de viagem. Viagem da memória que não se acaba que flui como a água do rio Douro. Viagem de um viajante que «volta já" pois "o fim duma viagem é apenas o começo doutra» (p. 387) e é «preciso recomeçar a viagem. Sempre, "como é preciso escrever, para lembrar, pois "a memória escrita prolonga a vida durante a morte» (Blanchot). Viagem, pois que «toda viagem é imaginária, porque toda viagem é memória» (Cadernos de Lanzarote 1, p.422).

Bibliografia citada

DIDI-HUBERMAN, G., *O que vemos, o que nos olha*., Sâo Paulo, Ed 34, 1998.

SARAMAGO, J., *Viagem a Portugal*., São Paulo, Cia das Letras, 1997.

Homem Suspenso: a melancolia pós-colonial

Cláudia Perrone

A primeira leitura do "Homem suspenso" de João de Mello é carregada de estranheza. Nela encontramos os novos e os velhos europeus. Um português caminha por Lisboa povoada por imagens e lembranças estranhamente familiares como a de um europeu perdido que, ironicamente, procura a Europa. Ser um europeu já não é mais tão evidente. O narrador cria um efeito paradoxal de desterritorialização: ao que corresponde, afinal, o termo Europa? Qual é a sua diferença específica.

A evidência empírica de uma Iugoslávia ou da Rússsia refuta todas as tentativas que, sobretudo desde o Romantismo, sonharam com uma essência reconciliadora e totalizante da Europa. O século XIX foi exemplar nesse sentido e autores como Novalis e Hegel assumiram com ênfase a idéia de uma Europa dotada de uma função histórica terminal. No entanto, é extremamente fácil notar como essa Europa aparece tanto no Romantismo, como do ponto de vista da história universal hegeliana com uma qualidade mítica indisfarçável.

Pensemos, por exemplo, nas *Lições sobre a filosofia da história* de Hegel. A entidade chamada Europa toma a forma do localismo que responde pelo nome Alemanha . Trágica ironia para um nome que pensava designar uma forma de ser: o europeu como sinônimo de cosmopolitismo.

No mundo transnacional não é mais possível captar ou conceitualizar a essência metafísica da Europa e nem representá-la como a refundação mítica de uma determinada religião positiva (Novalis), ou como a síntese de uma idéia religiosa fundida em um Estado, ele próprio expressão superior do espírito objetivo (Hegel). É necessário pensar sobre a Europa pós-nacional como uma questão de ordem prática: como integrar com relativa eficácia as distintas formas de vida, a pluralidade cultural dos novos europeus?

Talvez possamos pensar essa situação complexa a partir do que Walter Benjamin chamou de uma imagem do pensamento . Uma imagem do pensamento não se encontra em parte alguma da realidade, ela têm um elemento idealizado ou até utópico e um lento e doloroso trabalho histórico de, em cada caso particular, determinar quão longe ou quão próximo se encontra a realidade daquela imagem ideal.

O homem suspenso de João Mello pode ser lido como uma imagem do pensamento da crise européia em um dos seus casos mais ricos: a identidade portuguesa. Portugal, como apontou Boaventura Santos, nunca foi semelhante às identificações culturais positivas das nações européias, nem foi suficientemente diferente das identificações negativas que eram, desde o século XV, os outros, os não europeus. A nação portuguesa tem uma matriz intermediária, semiperiférica porque os portugueses foram, a partir do século XVII, o único povo europeu que observava e considerava os povos das suas colônias como primitivos ou selvagens e era, ele próprio, observado, por viajantes e estudiosos dos países centrais da Europa do norte, como primitivo e selvagem. A identidade portuguesa constitui-se a partir de um duplo espelhamento: no espelho de Próspero e no espelho de Caliban e o seu verdadeiro rosto estava *in-between*, no meio do caminho. Portugal esteve próximo demais das suas colônias para ser plenamente europeu e colonizador. E enquanto cultura européia, a cultura portuguesa foi periférica e não assumiu o papel canônico do Império-centro diante das culturas não-européias. José António Saraiva descreve a situação portuguesa como "uma certa liberdade em relação às fronteiras culturais, uma certa promiscuidade entre o Eu e o outro, uma certa falta de preconceitos culturais, a ausência do sentimento de superioridade que caracteriza, de modo geral, os povos da cultura ocidental (1985, p. 103)."

Boaventura Santos (1995, p.152) define a forma cultural portuguesa como o "estar na fronteira". A cultura portuguesa, diz ele, é uma cultura de fronteira, não porque para além de nós se conceba o vazio, uma terra de ninguém, mas porque de algum modo o vazio está do lado de cá, do nosso lado. "E é por isso que no nosso trajeto histórico cultural da modernidade fomos tanto o europeu como o selvagem, tanto o colonizador como o emigrante (1995, p.152)." Ele segue afirmando que a fronteira confere à cultura portuguesa, por uma lado, um enorme cosmopolitismo e, de outro, um acentrismo que determina um universalismo sem universal feito da multiplicação infinita do localismo. "Durante séculos, a cultura portuguesa sentiu-se num centro apenas porque tinha uma periferia (as suas colônias). Hoje, sente-se periferia apenas porque lhe é imposto ou recomendado um centro (a Europa). (1995, p. 153)."

A aporia da identidade portuguesa hoje é a aporia da própria identidade européia. Em um texto recente sobre a Europa, Jacques Derrida (1991, p.43) refere-se justamente a esta dualidade com **a** aporia em que se assenta a Europa do presente e do futuro, a saber, a máxima diferenciação com a melhor interdependência. A configuração da identidade européia será resultado do trabalho desta aporia e no caráter sem solução desse estado de coisas. Não existe a hipótese de uma reconciliação final. Há um

desejo de singularidade (ser europeu, ser português) e um traço perturbador: a constituição de interdependências que preservem a União Européia.

O Homem suspenso é uma imagem do pensamento repleta de possibilidades para a compreensão dessa questão. Na verdade, o livro sugere uma perspectiva ou uma categoria para pensar a identidade pós-nacional : a melancolia na sua formulação mais clássica: idealização do outro (a idéia da Europa) e auto depreciação (o novo europeu). O homem suspenso, em primeiro lugar, é um *insider-outsider*, um homem com feições supranacionais estarrecido com uma idéia:

> Não é esta Europa que me ensinaram a amar...A Europa que eu amo é feita de uma soberania culta, consciente de si e do outro que mora ao lado... Não imagino sequer a Europa que entrou já nas minhas fronteiras (1996,p. 26).

A criação desse novo espaço cultural nacional é altamente contraditória: o longo processo de desterritorialização colonial suscitou um novo território que, com uma maturação insuficiente, iniciou nova reterritorialização gerada pelo território emergente da Europa.

O narrador vê Lisboa com

> uma visão de luz e sombra, um jogo, um modo de observar como a multidão das cores de Lisboa transita da sombra para a luz, e também uma forma de ver como as coisas (todas as coisas) por dentro se iluminam." A claridade é um movimento, uma passagem do tempo - não o desta gente que desde sempre mora em Lisboa e nunca pensa em nada disso, mas antes aquele tempo que a nós unicamente pertence, sendo ele a medida, a dor, a natureza e a separação do que somos daquilo que vivemos. (1996, p. 11*).*

Ou ainda: " (...) as casas de Lisboa possuem uma espécie de concretude partida ao meio, entre o real e o onírico (1996, p. 12)."

O narrador segue afirmando que:

> Por vezes sonho que Lisboa não existe, como se fora apenas uma lenda que se pode contar não aos que nela vivem, e sim a quem a ela chega de visita. Nunca sei se nela vivo ainda os anos da minha vida, ou se já por hipótese morri no tempo que passou por Lisboa. É um facto que em tudo, em toda a parte vagueio sempre entre o presente e a memória.(1996, p. 12 e 13).

O narrador está suspenso, de modo paradoxal, entre o presente e o que ele chama do passado presente . Ele tem o olhar do melancólico que faz a manutenção do passado na experiência do presente . O narrador separou-se da mulher, sofreu uma longa metamorfose, tornou-se dono de um cachorro e fez uma viagem de regresso até os mitos da infância e da nação, inclusive a morte do pai, até chegar a Poitiers para discorrer sobre a perda e a "perdição da minha identidade". O trajeto do personagem, no entanto, é a longa travessia melancólica em busca da simbolização da ausência.

A movimentação do narrador, paradoxalmente, provoca o cansaço e até uma certa exasperação durante uma leitura. A partir de um certo momento temos a sensação de estar em contato com uma insistência repetitiva e angustiante, a angústia da finalização no vazio:

> Visto a esta distância, Portugal parece-me uma pequena Ideia perdida. Não por ser pequena, mas porque deixou de ser ideia. País ocupado, país do ocupante. Onde ninguém mais circula. Onde ninguém acolhe ninguém à porta da casa. (...) Hoje ninguém é filho de ninguém em Portugal. (...) Será perigoso pensá-lo, e pior dizê-lo (...) (1996, p. 217)

> (...)padecendo talvez da mesma idade e dos mesmos males do século: tempo tão longo e tão breve, que eu quisera ser três vezes filho e outras três vezes filho de novo para deixar de estar no tempo do século vazio - amargurado, perdido na França e na Europa com meu cão; levando pela mão apenas a minha perigosa, extrema, irreversível metáfora do cão. (1996,p. 217)

O narrador oscila entre as metáforas gastas e esvaziadas do passado e a metáfora extrema do cão, isto é, do inumano, da perda do movimento da subjetividade e do seu desdobramento. Poderíamos usar de um modo um pouco violento, um pouco deslocado, a imagem de Pierre Fédida para expressar este estado: o vazio da metáfora, isto é, existe uma anulação aparente da capacidade de representação como se o seu correlato estivesse saturado, cheio. E o vazio convoca, como afirma Pierre Fédida, uma estranha lucidez que coloca à prova a verdade radical de todas as expressões, tal como a identidade portuguesa é posta à prova neste livro para revelar a metáfora do vazio.

Glosando uma expressão de Fédida: os espelhos de Próspero e de Caliban foram retirados e não é mais possível refazer por si uma imagem de si e para si. Resta, novamente utilizando Fédida, o sítio do estrangeiro em Poitiers e a certeza que a existência do vazio é a espera do sentido: o homem suspenso.

E a teoria pós-colonial talvez caiba acolher esse trabalho do negativo, operado sobre a perda da identidade do colonizador, através da figura positiva de uma ficção.

Bibliografia

DERRIDA, Jacques. *L ' Autre Cap*. Paris: Minuit, 1991.

FÉDIDA, Pierre. *O sítio do estrangeiro*. São Paulo: Escuta, 1996.

MELLO, João de. *O homem suspenso*. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

NOVALIS. *A Cristandade ou a Europa*. Lisboa: Hiena, 1991.

SOARES, António José. *A cultura em Portugal*. Lisboa: Bertrand, 1985.

SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). *Portugal: um retrato singular*. Porto: Afrontamento, 1993.

___.*Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1997.

Imagens de cidades na poesia de Nuno Júdice

Ida Maria Santos Ferreira Alves
Universidade Federal Fluminense

É a partir do século XIX, pós-revolução industrial, com a ampliação do espaço urbano e o crescimento notável da população e seus problemas sociais, que o espaço da *cidade*, toda a sua complexidade, veio a se tornar, na arte, forte motivo de reflexão, superando de muito o clássico *fugere urbem*. Desse modo, escrever sobre tal espaço, sempre em mutação, lugar de tensões e contrastes, interessou diversos escritores de diferentes culturas, expondo-se ora uma visão apocalíptica, ora uma visão exaltadora do progresso e da modernidade, ora o convívio inevitável de diferenças. Para uns, as cidades eram grandes máquinas, produzindo a destruição de todos os valores caros ao homem digno; para outros, elas representavam a prova inequívoca de que o homem vencera etapas fundamentais na luta pelo desenvolvimento material a possibilitar uma vida mais cômoda e confortável, livre das agruras da vida rural. Para outros ainda, lugar de tensões insolúveis, de paradoxos, de diferenças, expandindo-se continuamente a partir de suas próprias contradições .

Neste final de século, claro está que esse tema continua a ecoar, já que o nosso tempo vivencia de forma dramática a explosão demográfica, a expansão incontrolável das megalópoles e o aumento assustador da violência social, evidenciando-se a solidão do indivíduo nas metrópoles e a sua desilusão profunda com os ideais de igualdade e fraternidade impossíveis, numa sociedade capitalista que só valoriza o material, a riqueza e o consumo, a fomentar, portanto, a perda de autonomia individual frente aos sistemas de produção e consumo. A arte moderna, que não pôde deixar de se confrontar com as cidades e, agora, pós-grandes guerras, vem realizando esse confronto com insistência, problematiza sem cessar a relação tensa entre homem e sociedade, entre arte e mundo, além de criticar a validade do progresso à custa de tanta destruição e repudiar as utopias projetadas pela mídia ou pela política no imaginário popular. Podemos dizer que o artista contemporâneo, descrente de qualquer paraíso, mais claramente deseja denunciar os paraísos artificialmente construídos, responsáveis pela alienação dos indivíduos e seu aprisionamento nas grandes cidades.

Com essa perspectiva, abordamos aqui a poesia de Nuno Júdice e nela destacamos paisagens urbanas e o modo como se posicionam nelas o sujeito lírico a constatar as negações da vida social, a ausência de sentido e a impossibilidade de determinar os fundamentos de sua existência, descentrada pelo "movimento do mundo" que se vem definindo, na crítica cultural a partir dos anos 70, sob o rótulo de "pós-modernismo".

Nuno Júdice publicou seu primeiro livro, "A Noção do Poema", em 1972 e desde aí vem regularmente publicando obras nas três áreas ficcionais: poesia, narrativa e teatro. Também tem contribuído para a crítica literária especialmente com dois livros, "O Processo Poético" e "Máscaras do Poema", que reúnem ensaios, artigos curtos e textos críticos diversos que já haviam sido publicados, na sua maior parte, em jornais e revistas portugueses. Esse trabalho já conta com o reconhecimento da crítica especializada e, sem dúvida, o autor constitui uma das mais importantes vozes no panorama literário português contemporâneo, especialmente poético.

Marca dominante de sua produção lírica é a reflexão insistente sobre a prática literária e as relações entre escrita e leitura no âmbito da cultura em língua portuguesa no seu diálogo com a cultura ocidental. Essa reflexão acaba se fazendo na interseção entre poesia e filosofia, quando o poético faz indagações sobre o ser, a temporalidade e a existência num mundo finissecular como o nosso. Muitas dessas indagações vêm perpassadas de ironia e da lição pessoana de fingimento, pois o sujeito lírico exercita o "pensar – sentir", observando tudo, pensando o sentimento e a subjetividade no texto literário, lugar de encenação e refiguração do mundo.

Obra complexa que nos pode levar a muitas abordagens em torno do poético, inclusive sobre seu lugar na contemporaneidade e em nossa sociedade pós-moderna, com sua ânsia de consumo e culto ao modismo, gosto do efêmero nos desejos e nas experiências de vida, fizemos, para efeito desta reflexão, um recorte para só destacar a atenção que o sujeito lírico dá ao olhar no desejo de visibilidade de certas paisagens que se cruzam na vida da(s*) persona*(s) poética(s): a cidade, a aldeia e o próprio poema.

Sabemos que o olhar, na escrita literária, é um dos sentidos mais atuantes, uma vez que é com imagens que se fazem os poemas e as narrativas. Também indicia uma representação mítica inegável, considerando que os olhos são "janela da alma"[1], o portal entre o interior anímico e o exterior objetivo. Repensando a história da escrita, desde as mais antigas épocas, o olhar esteve presente, constituindo, por exemplo, o ideograma, impulsionando narrativas míticas, representações pictóricas e firmando-se como metáfora insistente no discurso filosófico preocupado com formas de conhecimento do ser. Assim, em nossa contemporaneidade, em que o visual ganhou ainda maior relevo, atrair o olhar, exercer o olhar, descobrir um

novo ponto de vista são ações imprescindíveis para nos relacionarmos com o mundo real, marcado pela velocidade, pelos meio visuais como cinema e televisão e pela propaganda, fonte inesgotável de imagens provocadoras de desejos e fugazes aparências.

Sob esse aspecto, a cidade moderna é o lugar pleno da visualidade, seja por sua própria arquitetura, seja pela concretude de avisos e letreiros luminosos, placas diversas, outdoors espalhados, acompanhados pelo movimento rápido e constante de veículos e das pessoas em ruas entrecruzadas. O crescimento desorganizado de prédios, provocando, muitas vezes, que o horizonte à janela se restrinja ao melancólico paredão de outro prédio, ou às outras janelas também sitiadas, transformou a satisfação de olhar em mercadoria escassa a se vender como constatamos nos anúncios de moradia com vista para o mar, para o verde, para, enfim, o que se torna mais raro, a natureza. O homem contemporâneo realmente pode ser representado por insatisfeitos olhos imensos a tentar fixar as cenas velozes e multifacetadas das grandes cidades.

Nunca a questão do olhar esteve tão no centro do debate da cultura e das sociedades contemporâneas. Um mundo onde tudo é produzido para ser visto, onde tudo se mostra ao olhar, coloca necessariamente o ver como um problema. Aqui não existem mais véus nem mistérios. Vivemos no universos da sobreexposição e da obscenidade, saturado de clichês, onde a banalização e descartabilidade das coisas e imagens foi levada ao extremo. Como olhar quando tudo ficou indistinguível, quando tudo parece a mesma coisa?...

Mudanças na estrutura urbana, na arquitetura, nos meios de comunicação e transporte viriam alterar profundamente a própria constituição da realidade. Hoje o real é ele mesmo uma questão. As autopistas de alta velocidade – além da informatização – transformam por completo o perfil das grandes cidades e portanto a nossa experiência e nossa maneira de ver. O indivíduo contemporâneo é em primeiro lugar um passageiro metropolitano: em permanente movimento, cada vez para mais longe, cada vez mais rápido. Esta crescente velocidade determinaria não só o olhar mas sobretudo o modo pelo qual a própria cidade, e todas as outras coisas, se apresentam a nós[2].

Na poesia de Júdice, o poeta é um *voyeur* a observar o mundo objetivo e a transformá-lo pela subjetividade, privilegiando um olhar crítico que sabe contrastar significativamente interior do ser e mundo exterior, o real e o imaginário, e pode delinear paisagens onde caminha o sujeito lírico e caminhamos nós, os leitores, pelo poema, em meio às palavras e às imagens, a reaprender o sentido do que se vê. O local limite em que se instala freqüentemente esse sujeito que olha é a janela. É a partir daí que se recortam paisagens e se estabelecem as relações constrastantes entre interioridade e exterioridade, entre indivíduo e comunidade. Também por questão de tempo de apresentação deste texto, reduzo a análise a alguns poemas retirados de apenas dois livros: "O Movimento do Mundo" (1996) e "A Fonte da Vida" (1997).

Nesses poemas, o tema da cidade se apresenta com certa insistência. Em alguns, à janela, o sujeito observa a rua e reflete sobre o urbano em cruzamento com a vida interior; em outros, o sujeito anda em cidades reais, como Lisboa, Porto, Veneza, Frankfurt, Rio de Janeiro, dirigindo seu olhar a algum dado referencial (o rio Tejo, o rio Douro, canais e degraus em Veneza, um edifício em construção em Frankfurt, a Confeitaria Colombo no Rio), para a partir dessa exterioridade referencial elaborar imagens que ultrapassam a realidade citadina e tornam-se meditações sobre o existir e ser. Com esse modo de olhar, Nuno Júdice aproxima-se de Ítalo Calvino no interesse pela imagem da cidade que lhe permite, como escreve este último, "exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado da existência humana"[3].

Mas como se organizam essas paisagens nas obras de Nuno Júdice acima referidas? Podemos demarcar três espaços: a cidade, o campo (a província, a aldeia) e o poema. Igualmente, podemos articular três níveis de tratamento do urbano em suas obras. Num primeiro nível, a cidade é uma paisagem dominada pelo artificial, pela indiferença e solidão, em meio ao movimento nas ruas e às ações banais do cotidiano. As pessoas se cruzam, ou se encontram, mas o diálogo é reduzido ou inexiste, pois a comunicação é artifício de contato e conhecimento fugaz. Cada ser vive sua experiência de vida isoladamente. Leiam-se os poemas **Convívio, Consulta Externa** e **Cidade (Episódio)**[4]. Na realidade diária, revelam-se a perda do contato, o domínio do material sobre o espiritual, o isolamento social e os desencontros. O sujeito contempla a realidade urbana contemporânea, deparando-se com a extensão das impossibilidades.

O espaço citadino é negativo porque reifica o homem comum, impedindo seus direitos mais humanos como respirar, viver e ser. Notemos, porém, que o poeta não opõe à cidade a paisagem bucólica, a vida nas aldeias, pois aí também encontram-se os sinais de marasmo, de impossibilidades e vazios. As imagens da natureza continuam a refrescar os olhos, mas o campo é também lugar social e como tal apresenta as mesmas dificuldades da vida coletiva. Leia-se, por exemplo, **Lembranças de Província**:

> Nesse tempo a vida era triste,
> a chuva caía devagar, quando não era inverno ainda,
> os cafés cheiravam a tabaco e havia, no chão,
> beatas e papéis de bolos. Pela porta entreaberta,
> às vezes, entrava um cão vadio, que corria as mesas,

e nenhum criado se preocupava a enxotá-lo.[5]
...

Num segundo nível, a cidade é também um lugar desafiante para o poeta contemporâneo que dela não pode se afastar. Assim, confrontando-se com sua realidade cotidiana, transforma o vazio urbano em elemento provocador de poemas em que se vão ler as cidades exatamente como colagens de imagens, fragmentos de sentidos, vivência em lacunas e de silêncios.

[...] Vou na direção oposta; e quando
chego ao último patamar, de onde se avista todo o bairro,
com a iluminação fria de varandas sem vidros, e de
janelas sem cortinados, já não sei em que lugar estou.
A neve dá voltas à cabeça, com os seus negros turbilhões
por entre prédios e montanhas; e nenhum deus habita
estas desertas escadarias, nem há quem o chame, quando
as portas se fecham para quem passa no corredor.[6]

Essa leitura, muitas vezes, é realizada num tom assaz irônico, meio de confronto e percepção de uma crise, de uma cisão existente e irrecuperável. Veja-se o processo no poema **Divina Comédia**:

De automóvel até ao paraíso,
buzinando à passagem dos anjos,
pedindo cigarros aos santos
que se encostam às nuvens, com o ar
de não fazer mal a uma mosca,
ouvimos rádio: música ordinária,
com letras banais, e pelo meio
anúncios de coca-cola e electrodomésticos,
como se ainda se precisasse disso
no paraíso! [...]
[...] Nada a fazer: para trás,
pela circular do purgatório, entre
bairros de lata e vendedores
ambulantes, a música acabou. Agora,
depois de boletins de trânsito e previsões
meteorológicas, a notícia
celeste: foi cortado
o caminho do paraíso![7]

O sujeito olha as cidades, refletindo sobre a permanência do humano num espaço tão material, tão pré-determinado e sem essência. Assim a linguagem poética acolhe o exercício filosófico, permitindo que se avalie o mundo e se re-posicione o homem nele. Com a melancolia sempre presente pelas perdas e carências, só resta buscar um horizonte em devaneios. É a tensão da vivência humana contemporânea. Por isso, o poema não se submete à banalidade e à incomunicabilidade diárias e reage ao real com a liberdade do imaginário, como meio de estabelecer novos contatos entre o sujeito que olha e o mundo que é olhado, em busca do conhecimento mais intenso sobre a existência, pela recuperação de nossa humanidade emudecida ou aprisionada.

Entram pela janela os ruídos da rua:

uma outra vida, para quem quiser vê-la.
[...]
Mas quando se fecha a janela,
evitando esse contacto, e se sente ok alívio que, em certos instantes, a solidão
nos confere, poderá respirar-se o ar
sem limites do Espírito, e uma sensação
de liberdade emprestará, a esse estranho
isolamento, o gosto amargo do divino, que se
confunde com o egoísmo infinito do ser.[8]

Em decorrência, estabelece-se o terceiro nível de trabalho com as imagens de cidades. Como dizemos, frequentemente o sujeito está à janela olhando o mundo e essa janela só está no poema. Assim, como Italo Calvino em "As Cidades Invisíveis", Nuno Júdice nos oferece também cidades que existem apenas nos poemas. A essas cidades, sem nome, sem lugar objetivo ou referencial, somos levados pela escrita e leitura e aí se afirmam, sobre toda indiferença e sobre todo vazio do urbano real, espaços possíveis de encontros, permanência e memória. O poema assume sua luta cotidiana contínua o tempo corruptor, contra a vida

artificial que se leva. Em reação à cidade concreta, ergue-se a cidade do poema. Se a primeira é lugar opressivo e excludente, a segunda libera e inclui o ser na vida e no mundo. Contra a velocidade urbana, o passageiro, o fragmentado e o incomunicável, facetas do movimento de reificação do humano, é que a poesia de Nuno Júdice se vai elaborando, propondo indiretamente uma experiência: olhar o detalhe, olhar-se no espelho do imaginário para resistir. Contra a corrosão e a destruição, é preciso reagir com alguma intenção de construção e é o poema, a arte, que pode realizar isso, edificando o olhar crítico sobre o estar e ser na modernidade das cidades. Leia-se um poema (**Bem Ammar, de Silves (m.1086)**) em que a cidade é imagem passageira frente a permanência do imaginário.

> Canta, como sombra, uma cidade
> que já não existe; e os seus versos dirigem-se
> à mulher mais bela do mundo, de
> quem não ficaram outras memórias
> nem retratos. Mas as suas palavras
> talvez cheguem
> para que adivinhemos o paraíso:
> palácios onde a água corria nos pátios,
> e o quarto onde a amada descobria o rosto,
> perante o espelho, resistindo à tarde
> que a empurrava para a varanda,
> e os risos cúmplices do namoro,
> fingindo ignorar esse poeta que a persegue,
> como gazela, tentando prendê-la
> à página. Ali, branco no branco
> e preto no preto, liberta da efemeridade
> da vida, a vou encontrar: sem nome
> nem idade, flor eterna
> no jardim sem inverno dos amantes.[9]

As imagens de cidades na poesia de Nuno Júdice acabam por alegorizar a situação e a participação do poeta na sociedade contemporânea, um perseguidor de sentidos, frente ao fugaz, às perplexidades da vida urbana neste final de século e de milênio, realizando com certeza uma das propostas de Italo Calvino:

> Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens...[10]

Pensar por imagens é o que, afinal, o poeta faz, e é no entrecruzar de olhares que devemos acompanhá-lo pelas cidades a pensar o sujeito e o mundo.

Notas

1. Conf. CHAUÍ, Marilena, "Janela da alma, espelho do mundo", *O Olhar* (Org. Adauto Novaes), São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p.31-63.

2. PEIXOTO, Nelson Brisac, "O olhar do estrangeiro", *O olhar* (Org. Adauto Novaes), São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 361.

3. CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994. p.85.

4. JÚDICE, Nuno, *O Movimento do Mundo*, Lisboa, Quetzal, 1996, p.77.

5. Idem, *A Fonte da Vida*, Lisboa, Quetzal, 1997, p.46.

6. Idem, ibidem, p.78.

7. Idem, ibidem, p.40-41.

8. Idem, ibidem, p.13.

9. Idem, *O Movimento do Mundo*, p.48

10. CALVINO, Italo *Op.cit.*, p.107-108.

Impressões sobre (e a partir de) Eduardo Lourenço

Carlos Veloso

Local: um precípício alentejano, sob as falésias douradas de um sol de Domingo. O mar, inacessível, lá em baixo, desperta uma sensação eminente de queda. O azul esbranquiçado da água sobe numa aragem salgada, pousa delicadamente no areão escorregadio da borda. O horizonte, excesso de visão solar incontida, abafa o soar repetitivo das ondas a modelar as rochas, como que negando o acesso do ser humano a essa zona onde só grandes pássaros de um branco desbotado têm permissão para sobrevooar. Tentar chegar a essa terra / água de ninguém é tarefa que só pode ser efectuada com uma máquina fotográfica, pois só esta permite a ilusão de apanhar o impossível de ser apanhado. E cada "flash" é uma sensação de queda, um momento petrificado, perigoso, de suspensão para captar mais e mais pormenor. A vontade de querer ver mais segue a par com uma vulnerabilidade, há uma dança na falésia, a areia é tão resvaladia.

O labirinto tem um número incalculável de soluções.

O ruído resultante da resistência das imagens que fazem o esplendor do nosso mistério à obtenção de sentido, constitui, paradoxalmente, o silêncio que permite a continuação do diálogo. É nesse abismo que dança o pensamento de Eduardo Lourenço.

Da mesma forma que, num quadro de Boticelli, praticamente nenhuma personagem consegue firmar plenamente os pés no solo, também o ensaísmo de Lourenço não pousa com uma certa dose de auto-conforto nos sentidos que flutuam no mundo, sobre o mundo; pensar esses sentidos provoca um mal-estar, porque implica uma transferência de retratos, visto só poderem ser descritos em termos que não são seus. A composição desse pensamento vive num contínuo e perpétuo apagamento, pois está condenado a tecer imagens que não consegue agarrar com felicidade.

O ensaio é sempre uma estreia adiada. É irrepetível.

É a partir da seclusão de um túmulo egípcio que Lourenço tece considerações sobre o vazio ostentoso do século XX. No século XXI, será possível imaginá-lo a elaborar comentários sobre as curvas místicas do pensamento a partir de uma qualquer remota, mas memorável, abadia cisterciense do século XII.

A companhia do sentido trágico da existência é uma escola de modéstia.

A obra tardia de Morton Feldman ajusta as imagens do nosso tempo ao silêncio e ao indizível da experiência humana. Feldman e Loureço comungam da mesma alegorização do imaginário — o silêncio como ausência de ruído e este como suplemento simbólico daquele.

O ensaísta é um santo sem religião. O que para muitos é uma injunção moral é para ele uma meditação sobre os espíritos que o espantam. O santo, no fundo, quer ser espantado, quer regozijar-se na luxúria da poesia. São essas as suas (não) qualidades, que fazem dele um pássaro nocturno sem receio de perder-se na madrugada (Musil).

Saudade. O que é a saudade? Alguém sabe em que é que consiste a saudade?

Tragédia do século XX, segundo Lourenço: a ausência de uma imagem cultural que verdadeiramente dignifique, que ultrapasse, o século. A idade de ouro tornou-se uma nova idade de ferro. O século perdeu a hipótese de atingir o reino dos anjos.

Perda da inocência de Lourenço — a cultura ao serviço do comércio (Wagner ajuda a vender automóveis alemães, enquanto a Grande Muralha da China apoia os carros franceses). O caos da cultura é o triunfo económico. Neste mundo consagrado pela apoteose efémera de Warhol, Lourenço não será mais o mesmo. A leveza e o peso travam aqui o seu combate.

Lourenço está para a psicanálise como o taxista está para os clientes: raramente se envolvem uns com os outros. A sua obra mais conhecida convence-nos de que o destino português é um labirinto que se não reconhece no divã. Análise, sim. Ser português, ser portador dessa carga pesada de passado ainda mais pesado devido a uma digestão incompleta, já é um postulado mental que exige a perpetuação de imagens. Mas, por que são tão custosas de engendrar essas imagens? O português constrói mitos na solidão do espaço introspectivo; recusa-se, no entanto, a deitar-se no veludo do canapé. O mal português não é palpável, muito menos clínico. António Vieira entendeu perfeitamente essa incoerência ontológica do ser: o desfasamento entre o ser e a palavra. Esta não é capaz de atingir o alvo a não ser de richochete. Para ser agarrado, o verbo tem de passar por uma projecção animal, para voltar de novo à originalidade própria. A

tragicidade de Lourenço é a verificação de que a sua oratória não vai convencer ninguém. Primeiro, porque o mar engoliu os peixes. Depois, porque mato e cidade se tornaram indistinguíveis. O que resta é um fogo-fátuo de um visionarismo irreproduzível, aquele que olha para as suas próprias máscaras.

Barnett Newman disse um dia que a tarefa mais difícil da pintura é quando o pintor se encontra só, no estúdio, lutando com o espaço vazio e com o peso que constitui a antevisão dos resultados que têm de ser ensaiados para preencher essa área devoluta. É nesse estádio que se encontra ainda Portugal — imobilizado, no silêncio do seu isolamento artístico, tenta antever os materiais que potencialmente poderão abrir o seu ser a novos espaços artísticos, a novas experiências e categorias ontológicas. Só que há uma espécie de tempo-limite para o silêncio do estudo — passado um determinado momento, ou surge a criação ou a consciência da impossibilidade de criar. Mas Lourenço ensina-nos que mesmo sobre essa impotência criativa é possível conceber imagens, precisamente sobre a tragédia dessa inabilidade.

A imagem acaba sempre, de uma forma mais directa ou mais abstracta, com maior ou menor resistência, por encontrar a contra-imagem. Num esgar, num poema, no ecrã de um aeroporto ou no espelho de um quadro de Amadeo, a imagem que a imagem de si tem ou quer ter é sempre encontrada, porque a imagem é, em si, o método para investigar a ocorrência da imagem que se procura. Há obstáculos, há contextos sócio-históricos, tem de se ter em conta as coincidências espaço-temporais, mas o espírito crítico é uma esponja de estranhamentos, que absorve o que se afasta e o que se quer aproximar, lançando os tentáculos em todas as direcções. A imagem faz-se na elasticidade do seu duplo: de repente, vê-se perante algo acabado de nascer naquela madrugada, ou a curvar-se perante um firmamento configurado (ou anunciado) há muitos séculos atrás.

O mesmo fio épico percorre a filosofia de Lourenço (o ruído na exuberância da escrita) e as telas gigantescas de Cy Twombly (a exuberância da escrita na monumentalidade do branco). O épico é o que dilui a diferença entre sombra e luz, enquanto realça o diáfano na transparência.

Quem, perante as teias intrincadas do pensamento de Lourenço, lhe fica indiferente, é porque ou abomina a totalidade dos objectos, situações e artes por ele pensados, ou então sabe algo que mais ninguém sabe.

A originalidade traz inscrita na sua aura a consciência de si, das suas qualidades. Neste sentido, é autotélica, é princípio e fim em si mesma. Por isso, por vezes a originalidade adquire a consciência *absoluta* de si ao desenraizar-se, ao afastar-se do mimetismo de escolas, correntes, nações. Vieira da Silva não imitou nem Amadeo nem Rothko. O trabalho de autognose implica a necessidade de interrogação e de dar resposta adequada aos desfasamentos históricos e culturais, de perscrutar modelos e padrões densos de informação, de multiplicar as inquietudes que põem em causa, e em risco, o nosso ser. A isso chama-se originalidade. Quando vacila, quando não é capaz de responder ao desafio imposto pela multiplicidade de referências que a cruzam, deixa então de ser original. É por isso que o original vive numa permanente auto-crítica, sempre pronto a reinventar novos pontos de vista. A autognose é um acto criador, sempre capaz de produzir novas originalidades. Quando um ser, um povo, um continente recusam os prodígios resultantes deste tipo de imaginação, não é o fim que os espera, mas sim o tormento de ter de manter-se num limbo de miragens desfocadas, sem brilho porque não críticas.

Por que é que o estilo de Lourenço parece tão diluído e absorvido no seu pensamento? Precisamente porque o estilo decorre directamente do pensamento. O estilo não só confere sentido ao pensamento como lhe revela a sua integridade. Mas nada impõe. Este óbice torna-se uma enorme vantagem: alguma vez poderá ser isolada uma teoria ou um método "lourenciano"? Poderá aplicar-se "Lourenço" nas universidades?

Lorenço suspende, prolongando-as, as imagens da nossa finisterra: coloca-nos na paisagem dentro da paisagem, povoa-nos nela, mete-nos na câmara escura, recria as nossas cenas míticas nos jardins abandonados, mede o tempo por relógios avariados, acorda-nos através dos sonhos, quer ajudar-nos a domesticá-los. Revolve luas, céus e astros para fazer coincidir sentidos. Na sobreposição de tempos podemos apreender os grãos luminosos que fazem de nós pequenos aprendizes de feiticeiros. No período actual de penumbra ("flashes" precipitando-se no abismo) algum presente (americano ou não) poderá apagar o passado?

A que montanha solitária sobe Lourenço? E por que estrada? Portugal não é um país de montanhas. Só sobra o pensamento, que talvez um dia possa lançar alguma luz sobre a ininteligibilidade das sensações presentes. Que serão sempre passadas. Serão sempre portuguesas?

O ensaísmo demonstra que o futuro é um poço de silêncios. Tal como E. M. Cioran, também Lourenço está consciente de que ter esperança é contradizer o futuro. Os futuros não são habitados por deuses, porque esses perderam a capacidade de transformar a introspecção em criatividade. É por isso que o ensaísta não vai à montanha — prefere ficar no vale, provocando avalanches.

Que cultura corresponde ao *imaginário mítico*? Se este imaginário é cada vez mais invocado pela contemporaneidade do pensamento europeu, essa remitificação recusa ausentar-se das suas formas de

interrogação, porque ser contemporâneo é ser insondável, é ser o que a nada corresponde.

A ideia de identidade nacional só poderia ser analisada pelo ensaísta. Todavia, a tragédia do ensaio é que este nada prova. A identidade pode existir (num observador externo) e pode não existir (num actor interno). Todas as literaturas têm os seus suicidas. Tal como subprodutos ou génios incompreendidos.

A tragédia do ensaísmo tambem resulta da contingência da leitura, porque em Loureço o argumento raramente é explícito, e a ligação entre ideários é somente sugerida. A tragédia são, então, as frestas, o que resiste ao sumário e à paráfrase. A tragédia está sempre presente em cada comentário, em cada pausa, em cada vírgula — sem isso, o texto fica desprovido da ruína que é a sua expressividade. Será que novos sentidos se ganham quando se cita Lourenço, quando se retira uma frase da misteriosa qualidade do seu contexto? Na sua quase autonomia, o texto apropria-se do sagrado, do não imediatamente comunicativo — mas esta é uma tragédia sem religião. É desta forma que surge a vulnerabilidade (que constitui igualmente a seu carácter de afirmação) filosófica e literária de Lourenço: o texto é sempre um outro texto quando chega ao leitor. Escrever é uma ilusão, que não pode ser nem mantida nem evitada.

Nietzsche, Cervantes ou Antero já não nos revisitam. Os seus actuais fantasmas abdicaram do poder de instaurar o terror, perderam o contacto com o mito. O actual *Zeitgeist* implica novos fantasmas, novas transfigurações, até porque o pós-mito geralmente pouco tem de mitológico. Os mitos passados só comunicam (forma de dar corpo) com o presente se este conceber formas de os inverter, superar, atacar. Da cópia, de efebos falidos, pura e simplesmente não reza a história.

O fim da história tornou-se, para Lourenço, a circularidade do mundo. Essa circularidade pertence-nos. Esse fim é nosso. Não é dos outros. Somo nós que sonhamos esse fim, melhor, fomos nós que permitimos que nos sonhassem como fim. Ao sonhar-nos, os donos do mundo tiraram-nos o sonho — cedemos-lhes o imaginário. Nesta finitude, deixamos de olhar para nós próprios. Nesta circularidade, tornamo-nos estranhos, alheios ao nosso próprio ser.

O imaginário europeu alimenta-se da pluralidade dos tempos. Esta imaginação terá alguma vez força suficiente para se tornar novamente universal, ou seja, para poder afirmar ao mundo que o peso de um passado, glorioso e traumático, singular e condicionado, é a melhor garantia do futuro, como utopia dessa pluralidade temporal, configurada em futuros?

A barca portuguesa, carregada de passado, conseguirá largar o cais português? Que novas Índias estarão por descobrir sob as novas leituras críticas das imagens míticas e dos fantasmas passados? O passado saberá para onde se dirige o futuro?

O futuro é a surpresa. Para ser positivo, o passado tem de preparar (e não colocar obstáculos) o presente para a surpresa que vem. O futuro surge inesperadamente — quando excessivamente calculado, perde-se.

A Disneylândia portuguesa é um parque de diversões intelectuais no qual Disney foi substituído por Fernando Pessoa. De repente, o nevoeiro sebastianista transformou-se na ubiquidade pessoana.

O que Portugal não tem permitido que lhe seja excluído: o discurso cultural de um século de ditadura. O discurso político continua a rever-se, democraticamente, na nostalgia das práticas culturais do Antigo Regime. O 25 de Abril das artes ainda é uma utopia. A sua dimensão só esporadicamente tem sido pensada.

Falar sobre um país, Portugal, cuja máxima nobreza de carácter repousa nos raros momentos em que o país se reconhece como imperfeito, é falar de algo praticamente morto. Como se só o passado mostrasse disponibilidade para ser analisado, dissecado.

Quando se lê Lourenço, ficamos como Tristram Shandy, à espera que aquele país e aquele mundo nasçam, um nascimento incessantemente adiado, enquanto a sua pré-história não pára de crescer.

A literatura é uma árvore na floresta da cultura. Ao tratamento múltiplo, sob diversos pontos de vista, dessa árvore chama-se crítica. Assim sendo, ao tratar a árvore, o crítico trata igualmente da floresta. Esta arrebata a árvore no seu enlevo pouco iluminado; o crítico quer achá-la, abri-la ao mundo (tarefa gloriosamente condenada ao fracasso?).

A metamorfose da literatura portuguesa sobreviveu aos filmes de série B, à iconografia da banda desenhada, à música dos sábados à noite? O fantasma ideológico não se terá ele mesmo metamorfoseado num outro fantasma que continua a pôr o tempo português "out of joint"?

A história é uma trágica sucessão de *requiems*. É um caos cujo esplendor consiste no desmembramento e renovação de apocalipses — na impossibilidade da promessa de uma confissão final.

Construir uma imagem é alargar o âmbito dessa imagem a outras imagens. No momento em que se

engendra uma imagem, a seguinte torna-se realidade. O belo da imagem consiste na sua vontade de ser interpretada. O seu sublime, contudo, é a resistência à interpretação.

Lourenço partilha com a arte da dança uma duplicidade da existência: a sua obra é lida como celebração do corpo da escrita, como coreografia do estilo. Mas, para o escritor, essa é uma ilusão que repousa numa sumptuosa elaboração disciplinar — é uma luta pungente para manter o equilíbrio, obrigando a uma certa perda e, até, auto-punição. Só que Lourenço assume em si mesmo a dupla função de dançarino e de coreógrafo: está consciente da sua transparência, no sentido em que é possível ser lido, mas os seus bastidores são igualmente revelados ao leitor, uma vez que lhe mostra os seus traumas, incertezas e constelações.

Na sua vontade de traduzir interferências estéticas de várias ordens, Lourenço será o nosso único contemporâneo a ter um lugar, o final, o não escrito, mas porventura pensado, no mundo que Sócrates tenta expor a Hippias Maior (elegância, requinte e resistência)... . Deixá-lo-emos? Deixá-lo-á Portugal e a civilizada Europa?

Luiza Neto Jorge ou Apresentação
de *uma espécie de corpo inenarrável*

Jorge Fernandes Da Silveira

Poeta, tradutora (Lisboa, 1939-1989). A escrita revolucionária dos poemas de Luiza Neto Jorge volta a exigir uma mudança radical no hábito da leitura de poesia. Ler o seu primeiro livro - *A Noite Vertebrada*, 1960 - implica perceber como a expressão poética, a partir de uma interpretação pessoal da realidade, transforma os significados socialmente fixados em significantes produtores de outros sentidos. O lado referencial, institucionalizado portanto, da *Terra Imóvel* (1964) é visto através da literatura, pois, à semelhança dos poetas da sua geração, ao falar do tempo e do espaço que historicizam o seu poema, cita, de acordo com os princípios da intertextualidade, os autores que lê. Em *Quarta Dimensão* (1961), a sua participação em *Poesia 61*, o transporte entre os textos e a relação inter-estrófica - por meio de uma semântica em aberto, juntando poemas à primeira vista independentes - já caracterizam o estilo de Luiza Neto Jorge como, para usar um título seu, um "ciclópico acto": um modo de apropriação de diferentes e plurívocas linguagens, reinterpretadas pelo avesso, no choque casual de *contradi**c**ções* provocatoriamente fundidas. Esta poética, de quem ainda se distingue pela criação de textos para o teatro e o cinema, tem algo de uma encenação dramática. Publicado em 1969, *Dezanove Recantos* é a síntese extraordinária duma poesia de acontecimentos, de situações tensas entre o sujeito e as suas circunstâncias. O livro está dividido em 19 recantos e não em 20, como seria de esperar em texto que se nomeia, explicitamente, recanto camoniano, duplicação, pela leitura-escrita, dos 10 cantos d'*Os Lusíadas*. Em obra de vocação surrealizante, a multiplicação pela falta, pelo *um em menos* (10 + 10 = 19), é proposição evidente da reivindicação de uma nova narração dos acontecimentos. A matriz épica do livro - o fato de a escrita se dizer leitura de uma epopéia clássica - é, sem paradoxos, sinal da mais paradigmática modernidade na obra de Luiza. Semelhantes práticas de conhecimento em confluência mais sobressaem se associadas a uma outra de igual ou maior força: a hipótese de um modo feminino de escrever a história portuguesa, arbitrariamente transformada em história de homens ilustres, dos "barões assinalados". Neste aspecto, por meio de um surpreendente e desassombrado erotismo, a poesia de Luiza não encontra paralelo na literatura portuguesa desde sempre. Do "peito ilustre lusitano" ao seu avesso, seja ele o peito assassinado de Inês, ou o seu nome próprio assinado à maneira das bibliografias - "SO-NETO JORGE, Luiza"-, há uma prática de escrita intimamente, sexualmente na verdade, ligada às partes do corpo que escreve. Um corpo assim, eros frenético, assim movido e assinalado às avessas, é um corpo em estado de alarme. A poesia da autora de "Exame" é o alerta desse corpo alarmado e alarmante. Já que escreve poemas em que passa o sexo a ser eixo, ela tem muito a falar sobre as cópulas semânticas entre os gêneros masculino, feminino e literário. Numa zona, antes ambivalente agora pluralizada, pois alargada nos seus órgãos extremos, esta poesia requer para si uma área de transição, que é, no fundo, a expressão mais feliz que ela encontra para falar do prazer do sexo do e com o outro. É nessa zona a um só tempo fatal e vital, local de encontro do sujeito consigo e com os discursos que interpretam o mundo, que a poesia de Luiza Neto Jorge inscreve uma revolução nos instrumentos de estilo e composição, ditando à sua maneira a moda que lhe é contemporânea: ler o escrito e escrever o lido, sim, pois estes são *Os Sítios Sitiados* (1973); mas não como práticas colossais de isolamento em que a exclusão é o estigma permanente da indiferença pelo diferente. Em 1966, é publicado *O Seu a Seu Tempo*. Tempo de uma maravilhosa aventura poética que ao longo dos anos 60 escreveu os seus livros mais notáveis. No ano de1989, vem *A Lume*, o título que, literal e postumamente, esclarece um longo silêncio, às vezes interrompido por intervenções e colaborações nos mais diversos meios de comunicação. Igualmente póstumo tem de ser *Poesia 1960-1989* (1993), embora nele estejam reunidos e vivos para sempre versos perfeitos, harmoniosamente irregulares, com uma musicalidade intensa, cortados por elipses frasais e semânticas, por uma exultante contundência, por um amor ardente, sarcástica e ferozmente doméstico, à portuguesa.

Bibliografia

(ensaios em livros): Jorge Fernandes da Silveira, *Portugal Maio de Poesia 61,* Lisboa, 1986; Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa Hoje,* Lisboa, 1973; Melo e Castro, *O Próprio Poético,* São Paulo, 1973; Joaquim Manuel Magalhães, *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa, 1981.

Luiza Neto Jorge: ekphrasis e iconotexto

Ana Sofia Ganho
Universidade da Califórnia

Numa muito recente exposição sobre Portugal, organizada por Clara Crabbé Rocha e patrocinada pelo Ministério da Cultura, cada província é representada por vários pósteres contendo fotografias, por sinal lindíssimas, e excertos de obras literárias. No póster introdutório àquela exposição anunciava-se então que «Desde tempos imemoriais o homem »aprendeu a 'ler' a paisagem» e ainda que «a literatura é uma outra forma de paisagem» constituindo uma «geografia literária». Dado que proponho precisamente falar da representação de uma topografia pessoal na poesia de Luiza Neto Jorge, estas afirmações interessam-me particularmente. Contudo pretendo alargar o alcance destas, sobretudo aquela que liga mais directamente a literatura a uma entidade visual, ou seja, a que faz da literatura «uma outra forma de paisagem».

Um dos pósteres representando a província do Algarve exibe a fotografia de uma amendoeira em flor, justaposta a um excerto de *Regressos* (1935), de Manuel Teixeira Gomes. Se a fotografia remete simbolicamente para a província algarvia, a citação parece querer ilustrá-la, pois que o referente tanto do texto como da fotografia é a amendoeira. A citação constituti assim essa prova de «geografia literária» uma ilustração verbal entre o alusivo e o descritivo. O texto de Teixeira Gomes, tal como, em outro póster, os de Lídia Jorge e Raúl Brandão, é, por isso, através do gesto que o juntou à fotografia, uma *ekphrasis* à posteriori. No entanto, os textos fazem neste caso parte do póster exposto e constituem outra imagem, não um simples suplemento verbal.

Não foi, obviamente, com qualquer arrevesado interesse turístico em Portugal que escolhi o Algarve. Escolhi-o em função da importância que esta província possui nos círculos literários dos anos sessenta, contexto a que Luiza Neto Jorge surge associada: Faro, na periferia dos círculos académicos de Lisboa, Porto e Coimbra, é a cidade onde se publica a colecção *Poesia 61*, constituída como se sabe por cinco breves volumes de poesia, assinados, para além de Neto Jorge, por Gastão Cruz, Fiama Hasse Pais Brandão, Casimiro de Brito e Maria Teresa Horta. Luiza Neto Jorge também lá morou, não em Faro, mas em Silves, e alguma da sua poesia presta-lhe homenagem em moldes muito pessoais, como é o caso do conjunto "Silves 83" (*A Lume*). Vários poemas seus foram também acompanhados, ou acompanharam, desenhos e serigrafias de Jorge Martins, sobretudo nos anos 70 e 80. Não que a preocupação pictórica seja estranha ao grupo de 61, é sabido que ela própria ilustrou capas de livros de Fiama; já em 1988, a *Lira de Líquen* de Nuno Júdice, outro poeta português contemporâneo, que começou a publicar nos anos 70, inclui desenhos também de Jorge Martins--artista a que voltarei ainda. Luiza Neto Jorge interessa-me porque na sua poesia o desenho ou a serigrafia não constituem o que se costuma designar um *hors-texte*; mais do que preocupação pictórica, existe na sua poesia uma componente pictórica, quando faz cruzar a poesia e a dimensão visual, em especial a pintura, de modo original, e interroga os limites de cada arte.

Este facto não significa, porém, que os poemas constituam uma ilustração mimética da cidade algarvia. Pelo contrário, a técnica e os princípios que se podem entrever parecem-me problematizar a questão, constituindo-se como uma meta-reflexão que habita o poema. A sequência "Silves 83," e "Postais antigos" (ambos de *A Lume*), e sobretudo os poemas franceses ("Sept poèmes," "Éclaircissements") *desenham-se* como a afirmação oblíqua de uma topografia e de uma poética pessoal.

No caso de Luiza Neto Jorge, esta poética que transporta consigo a memória fugidia dos lugares do Sul é uma improvável ekfrasis, termo que designa a representação verbal de uma obra de arte, real ou imaginada.[1] Improvável porque, à primeira vista, apenas remotamente esta poesia é ekfrástica, no sentido mais estrito do termo. Os poemas desta escritora não são «ekfrásticos" na medida em que, rigorosamente, não comentam ou descrevem uma pintura em que Silves seja o referente real reconhecível do Algarve. No entanto, onze dos poemas vinham acompanhados de onze desenhos de Martins. Mais mimeticamente «realista," diríamos, é o trecho de Teixeira Gomes a que aludi acima, que se serve de uma imagem mental cujo referente real se reconhece facilmente: é o Algarve, a amendoeira, etc. John Hollander, como lembra Peter Wagner (12), chama a este tipo de *ekphrasis* uma *ekphrasis* «notional» de noção, ou imagem mental. Para W. J. T. Mitchell, no entanto, este recurso é sempre «nocional» porque «[it] seeks to create a specific image that is to be found only in the text as its 'resident alien'» (Wagner 12).

O grau de mimetismo realista tem servido até hoje, muito precisamente como factor para distinguir a prática artística e a estética de diferentes grupos de poetas. Embora a poesia dos anos 60 pareça reaproximar-se de referentes reais, e «de certa *literalidade* contra o vício simbólico» (Prado Coelho, citado por Fernando Guimarães) de práticas anteriores, como a presencista, esta poesia parece concentrar-se na própria actividade e fazer poético, na sua consciência da materialidade da línguagem. Apontada por vários críticos como «anti-discursiva», porque «fundamentalmente substantiva», «expressionista»,[2] embora «anti-

confessional» no caso de Neto Jorge a referencialidade ergue por vezes uma barreira difícil de contornar, em virtude da sua concisão e força expressiva. Por outro lado, apesar de se pensar Luiza Neto Jorge unicamente no panorama dos anos 60, um traço da sua poesia que partilha com o que se concorda ser a revolução dos anos 70 será precisamente a multi-disciplinariedade, ou «intermediality»[3] que tem em Jorge de Sena o grande impulsionador.

O título "Postais antigos," que reune um conjunto de 10 poemas, convoca imagem e texto (e um postal é isso mesmo, afinal) como os dois lados da mesma folha. Mas se tivermos em conta que o seu título anterior era "câmara de ecos," torna-se explícita a sugestão da propagação ou disseminação da voz no espaço, sem que o sujeito possa controlar o processo, simples ecos num espaço fechado. São igualmente vozes de outrém, revisitações subversivas de formas literárias tradicionais, da endecha ao discurso autobiográfico. O título do poema, "As meninas," não pode deixar de evocar Velasquez, embora a evocação permaneça muito ambígua ao longo do desenvolvimento. Obviamente, não se trata de uma descrição do famoso quadro, mas de uma sua leitura, algo paródica, em termos da constituição dos papéis, não tanto sexuais como de género, polarizados na figura da mãe e do pai. Este poema abre, assim, o mutismo tradicionalmente associado à pintura, dando voz ao objecto do quadro, "as meninas," que passam então a sujeito, sujeito de enunciação de um discurso relido, treslido de forma diferente do da tradição patriarcal. Em seguida, as duas quadras de cada "Desinferno" marcam bem a intenção paródica.

Por sua vez, "Ó feições da minha cara" apropria Gil Vicente. Variação paródica de um auto-retrato, mas ainda assimauto-retrato, retendo tanto a dimensão verbal como a visual, com o olhar, e a memória (literária e pessoal) a percorrer os traços, bem visuais, inscritos nas feições: olhos, nariz, orelhas, boca. Uma prática ekfrástica algo oblíqua, como se o sujeito estivesse em presença da imagem de um espelho ou de uma pintura inexistente. Porém, torna-se difícil distinguir a voz que enuncia aquele retrato, que o desenha, da que se auto-enuncia, uma vez que o pronome possessivo em "minhas feições" oscila entre as duas. Não esqueçamos ainda que, enquanto «postal», pode ser também qualquer leitor, lembrando o exercício de Jaques Derrida em *Post-Card*.

No poema "Minibiografia," o único elemento que dos traços do sujeito é revelado com mais segurança é, ironicamente, a "diferença," a diferença destabilizadora que habita o gesto de auto-definição do sujeito-enunciante mulher. Refiro-me naturalmente aos versos «Diferente me concebo e só do avesso/o formato mulher se me acomoda» (254), nos quais aquele "ser diferente" é acentuado pela ambiguidade entrevista no encavalgamento. Estes dois poemas e o que os segue, fechando os "Postais antigos" são dos mais importantes no âmbito da reflexão sobre o sujeito da escrita, um sujeito apenas, e dificilmente, legível nos rastos que o corpo foi deixando disseminados ao longo dos versos.

Os dezasseis poemas que formam "Silves 83" podem ser considerados ekfrásticos na medida em que o seriam postais que a memória tira, mas também pelo facto de onze deles terem circulado com onze desenhos de Jorge Martins em edição particular fotocopiada.[4] Esta componente ekfrástica parece-me ser ainda mais intensa do que na sequência anterior. Revela aqui uma paisagem que contraria os lugares-comuns da "feminilidade" mítica, pois que ressequida, com rachas, banhada por uma crua e violenta luz, que oprime, mata até, como a cal, para parafrasear o verso «O sol, cal» (264). É uma secura que frequentemente encontra paralelo na escassez de marcas subjectivas. As imagens, que alguns apontam como sendo de raiz surrealista, caiem na página com todo o seu impacto, por vezes quase enumeração substantiva: «Pedra ruiva/Esconsa a osga/Eu caiava/a parede» (poema 11, com serigrafia), talvez a razão porque alguns entendem esta poesia como «anti-discursiva». O "Sul" de Nuno Júdice pratica o retorno à «discursividade» apontada como característica da poesia dos anos 70. Observe-se como quer o calor algarvio, tão oprimente em Luiza, tem um carácter quase casual em Júdice:

> Tudo, ali, é simples e complexo: a luz,
> a solidão, o olhar que se comove com o cair
> da noite . . . e, até,
> os risos de mulheres que se ouvem desde longe,
> trazidos pelo ar cuja transparência se sente . . .
> volto para dentro; preparo o café; e
> enquanto a água ferve o mistério desaparece,
> inútil e excessivo, no início da tarde. (*As regras da perspectiva* 16)

Também nos surgem com uma estrutura mais narrativa: «Mão de ferro finada/a bateres à porta/ de quem vive embutido/nas traseiras». Se estes versos pertencem a poemas acompanhados de desenhos, é igualmente imagético outro, desprovido de desenho: «Estalam os rios e foge a água./O corpo, encortiçado, racha» (259). Este processo difere fundamentalmente do "Sul" de Nuno Júdice, dos dois "Estio" e de tantos outros em que aflora o Algarve nativo deste poeta, de maneira quase nulamente ekfrástica: «A poesia corrompe od dedos que escrevem. . . . /Ela despe-se na obscuridade da memória» (*Regras da Perspectiva*, p. 19). Ou ainda:

> Espera-me, pousado nesse crepúsculo

antigo de barcos e degraus,
(…)
leito da efémera substância que tudo
resume, cinza e lume, num ócio de sentido;
rito de um gesto ausente na tarde quente.
(*Enumeração de sombras*, p. 26-27)

Devemos, porém, perguntar-nos como conciliar um recurso como a *ekphrasis* cuja prática era tão frequente no século XIX (para além da poesia emblemática, em voga no Renascimento), com a poesia de Luiza Neto Jorge, que parece tão longe, mesmo no tempo, de práticas aparentemente miméticas, descritivas, por assim dizer? Estamos bem longe dessa «estética da transparência»,[5] do ideal de clareza que vizava apropriar e traduzir através da escrita a pureza plástica e o carácter espacial de uma imagem, a sua perfeita e atemporal imobilidade, um ideal que ainda hoje circula. Como assinala Derrida ("The Spacial Arts"), mesmo no caso da tradicional *ekphrasis*, é uma ilusão considerar uma imagem apenas em termos de silêncio; a imagem não se pode desligar da linguagem porque é através desta última que tentamos sempre traduzir a experiência que a imagem desperta em nós:

But on the other hand, and this is the other side of the same experience, we can always refer to the experience that we, as *speaking beings* . . . have of these silent works, for we can always receive them, read them, or interpret them as *potential discurse*. . . . [T]hese silent works [of art] are in fact already talkative, full of virtual discourses" (*Deconstruction and the Visual Arts* 13; sublinhado meu).

A tenção entre sucumbir à intradutibilidade da pintura e traduzir o sentimento estético não pode aliás ser resolvida, sendo dois aspectos, ainda que contraditórios da mesma complexa experiência; «one is always between the two» (13).Pelo contrário, o que faz a *ekphrasis* tradicional é reclamar-se da função de expressão ou tradução do mutismo icónico; fá-lo como se a experiência estética derivada de uma meio artístico a-verbal fosse transparente, redutível na sua totalidade a palavras. Tal não é, nem mais, nem menos, do que uma estratégia de poder, de apoderação do irracional, pressentido como ameaçador numa imagem.

A *ekphrasis* de Neto Jorge não se encontra subordinada a esta «estética da transparência» pois aceita a temporalidade do discurso do mesmo modo que reconhece o carácter dinâmico e retórico, poder-se-ia acrescentar, das imagens, que tanto podem ser pinturas como desenhos. Se, por vezes, afirma a superioridade do desenho em relação à escrita, fá-lo como meta-reflexão integrada no poema, e reconhecendo que este não se esgota aí. É sobretudo em "Eclaircissements", de 1983, que tal acontece. noutros momentos, a sua poesia vai mesmo mais longe, numa tentativa de incorporar técnicas do desenho, embora não ao jeito concretista. Em vez disso, usa uma gradação de planos com profundidade: «Dentro:/um objecto perdido/ do corpo/ . . /por detrás/um líquido/um risco/um arranhão/um raio/um vértice» ("Dispersos" 294). Dos primeiros poemas de *A Lume*, três foram expostos ao lado de serigrafias e mantêm uma forte e irredutível dimensão icónica, sem que lhes falte a dimensão temporal e móvel da escrita. nestes está patente a irredutibilidade de um elemento como a luz, a exploração das oposições cromáticas de luz e sombra, o poder da "presença" intimidante e absoluta do objecto de arte de que fala Derrida («the effect of an untouchable, monumental, inaccessible presence» [13]): «Há um jogo de relâmpagos sobre o mundo/(…)/Banhos de sol/Nas primeiras areias da manhã» (230); «A zona agora é outra, tórrida/a das primeiras horas da explosão» (231). Ou ainda, no quinto poema de *A Lume*, igualmente acompanhado/acompanhando uma serigrafia numa exposição: «Nós, que medimos a morte,/não entramos de roldão desassossegando/o mundo. Alimentamo-nos de seres/menores». Depois do posicionamento do sujeito, vem o poder das imagens: «néons macios, controlados/por ogres, bolas de sabão/que em silêncio estoiram» (232). Mesmo desprovidos de serigrafia, muitos outros poemas mantêm o mesmo poder icónico, embora, não constituam «iconotexts» como os anteriores (Wagner 15).

Para além de Jorge Martins,[6] entre outros, Álvaro Lapa, e fotógrafos, como Jorge Molder, pensam a sua arte em conjunto com a poesia. Álvaro Lapa, é considerado um dos grandes nomes portugueses da pintura contemporânea, cujos quadros «[podem ou não ter] texto desenhado», e «usou a pintura como uma outra forma de escrita, complementar da caligráfica», um «autor de uma escrita pictórica com letras pintadas e sinais figurativos».[7] Por sua vez, o poema de Luiza Neto Jorge, "O ciclóptico acto" foi o ponto de partida para um "livro-objecto" de Jorge Martins, exposto aliás na Livraria-Galeria 111, constituindo um verdadeiro iconotexto.

Um dos grandes méritos da poesia de Luiza Neto Jorge reside pois na tentativa de superar a tradicional oposição verbo/imagem. Fá-lo, ao recusar tratar essas imagens como se fossem silenciosas ou mudas. Consegue-o ainda quando não esgota a imagem na palavra, criando, em forma de comentário, outras imagens com palavras suas.

E para voltar ao ponto de partida da minha reflexão, a «geografia literária» vem assim mostrar que imagem e verbo não pertencem a universos tão antagónicos, que uma imagem se lê, tal como um texto se vê, sem que um deva ser reduzido por isso a um suplemento da plenitude do outro.

Bibliografia

COELHO, Eduardo Prado, *A Noite do Mundo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

GUIMARÃES, Fernando, *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989.

MARTINHO, Fernando, "From Revolution to Apocalipse: Two Decades of Portuguese Poetry" (Trad. Anna Klobucka), *After the Revolution: Twenty Years of Portuguese Literature, 1974-1994* (Org. Anna Klobucka e Helena Kaufman), Lewisburg, Bucknell University Press, 1997, p. 75-107.

MARTINS, Jorge, *Papéis Inéditos, 1957-1993*, Almada, Centro de Arte Contemporânea, 1995.

MARTINS, Jorge e MOLDER, Jorge, "*O Fazer Suave de Preto e Branco*" Lisboa, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

AISENBERG, Katy, *Ravishing Images: Ekphrasis in the Poetry and Prose of William Wordsworth, W. H. Auden and Philip Larkin*, New York, Peter Lang, 1995.

JORGE, Luiza Neto, *Poesia* (Org. e prefácio Fernando Cabral Martins), Lisboa, Assírio e Alvim, 1993.

HOLLY, Michael Ann, "Art Theory", *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1994, p. 48-52.

JÚDICE, Nuno, *Enumeração de Sombras*, Lisboa, Quetzal, 1989.

—, *As Regras da Perspectiva*, Lisboa, Quetzal, 1990

BRUNETTE, Peter e WILLIS, David, "The Spacial Arts: An Interview with Jacques Derrida", *Deconstruction and the Visual Arts* (Org. Peter Brunette e David Wills), Cambridge; New York, Cambridge University Press, 1994, p. 9-32.

WAGNER, Peter, "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality-The State(s) of the Art(s)", *Icon, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* (Org. Peter Wagner), New York, de Gruyter, 1996, p. 1-40.

Notas

1. Exemplos não faltam na história da literatura do mundo ocidental, desde o famoso escudo de Aquiles que serve de base à narração da batalha que representa, em A ilíada, a Diderot, Wordsworth, Elizabeth Browning, ou Oscar Wilde. Trata-se do termo habitual nos Estados Unidos e que, penso, corresponde ao alemão *bildgedicht*.

2. Estas espressões encontram-se, citadas e/ou no original em Fernando Guimarães e Fernando Martinho. Ver bibliografia.

3. Adopto este sugestivo termo do subtítulo da colecção de ensaios de Peter Wagner, *Essays on Ekphrasis and Intermediality*.

4. A indicação é de Fernando Cabral Martins, que organizou e prefaciou a edição que reune a obra completa de Luiza Neto Jorge, *Poesia* (311).

5. A expressão é de Katy Aisenberg, *Ravishing Images*.

6. Consultar a "Breve Antologia" de textos compilada no final de *Papéis Inéditos*, de Jorge Martins.

7. As citações provêm da página do Instituto Camões na Internet, integradndo a secção "Páginas Portuguesas Lusófonas," "Artes Plásticas."

Luiza Neto Jorge: uma leitura pânica

Ana Cristina de Rezende Chiara
Doutora em Letras - PUC/RJ
Prof. Adjunto Departamento Cult - UERJ

Nada de fados. Confissões. Derramamentos sentimentais. Saudade. Nada também de peito ilustre. O olhar lançado em torno da Literatura Portuguesa por Dezanove Recantos - de Luiza Neto Jorge - desloca-nos para um outro inquietante lugar. Somos forçados pelo olhar esquivo de Luiza a encarar uma paisagem dinamitada: "***poder que vos defoca, dinamite."***

Desfocada a paisagem pela qual Camões nos guiara com sua forte voz paterna, estamos sós diante de um rosto esfíngico e fatal, como disse Fernando Pessoa. Desconhecemos o lugar, somos estrangeiros na paisagem de nossa própria língua. Nossa ***terra estrangeira.*** O que fazer então? A primeira atitude será abrir mão do monumental, do heróico, do dispêndio aventuresco e venturoso, para mexer em material calcinado, detritos da Língua - mãe, pisar em campo minado. Iremos, pois, trabalhar com o exíguo, com o pouco, com os restos. Com o que resta. Com o que fica.: ***"De mim, direi o que deixarem/ as falas que flutuam entre mim." (Os Sítios Sitiados)***.

Para a moderna poesia portuguesa, escrever Portugal tornou-se um exercício de desdobramento das falas que o foram erigindo (a ele, o país) em outras falas, mais tensas e conflituadas. Os poetas portugueses modernos passaram a ler Portugal de um modo que consiste no descentramento dos saberes, no deslocamento dos sentidos o que possibilitará que surjam os achados poéticos: ***"e a beleza se define como um sapato na relva".*** Essa imagem de Luiza Neto Jorge retoma, ao inverso, o gesto de Duchamps quando levou para o museu o objeto da fábrica. Na de Luiza, retorna o objeto para outra fábrica, a distante e equívoca, em outras palavras, para a fábrica vocabular ainda provocando choque, estranhamento. Desta forma, na moderna poesia portuguesa também, toda beleza será convulsiva ou não será bela. Essa convulsão do sentido comum pode levar à perda das referências e o leitor à tonteira pânica de ler sem poder aprisionar o verso num sentido totalizante, numa tradução da imagem para a linguagem comum dos homens. O procedimento de leitura poderá ser convertido em, ao contrário de achar, de identificar, de analisar, de relacionar, aquele de perder, de dipersar, de renunciar, de fracassar. Relegado a segundo plano, o leitor modesto, deverá permancer quieto e atento à beleza das imagens coaguladas de Luiza Neto Jorge. Não podendo restar para sempre na confissão dessa impotência, há, contudo, necessidade de seguir adiante em busca de algumas brechas de entendimento, para tanto, deixemos que Jorge Fernandes da Silveira organize o quadro de linhas convergentes que podem emoldurar as coincidências possíveis na diversidade de expressões poéticas da modernidade portuguesa. Segundo Jorge, em seu livro *Portugal Maio de Poesia 61*: ***"o conflito entre o sujeito e as instituições sociais, as marcas do passado a impedirem a construção do presente, o erotismo como uma das práticas libertárias do corpo e o questionamento do sentido da morte."*** [1] são as marcas comuns aos poetas e, se partimos dessa formulação para compreender a força da poeta, vamos procurar o que existe de particular, de diferença, o que luz em Luiza.

Jorge Fernandes da Silveira aponta, ainda em seu livro, que a épica camoniana havia sido tomada como peça de propaganda salazarista : ***"A obra de Camões, durante o fascismo , deixa de ser o objecto literário que é, para ser transformada num sujeito activo, "braço às armas feito" lado a lado com o governo salazarista"*** [2] Em Dezanove Recantos, o diálogo insolente com o texto de Camões se estabelece, então, no sentido apontado por Jorge de ***"conflito entre o sujeito e as instituições sociais".*** Sobre o espaço épico camoniano - o texto, o país, o pai, e o tempo passado - ergue-se tonto o outro texto - o da terra, da mãe e o da mulher, o da voz discordante. Ao tema do desperdício ***"Enquanto se gastam montanhas"*** contrapõe-se a prática verbal subtrativa da elipse de Luiza. E o título do poema soa ao ouvido brasileiro de forma tornar-se um jogo de palavras: de dez ao nove: dezanove. Os cantos de Camões, em Luiza, se tornam recantos *"lugares ocultos, esconderijos, lugares íntimos*" da mesma maneira que são lugares de repetição, mas, como insiste Jorge Fernandes, da Silveira no livro citado ***"... aquilo que se repete na história não pertence ao domínio do mesmo..."*** [3] são também, em consequência, esses recantos lugares da repetição em diferença. Essa seria então a proposta textual : desfocar a imagem da " ânsia de mandar e da vã cobiça" a que o autoritarismo e as veleidades salazaristas submeteram o texto camoniano, para estar com o texto camoniano na contraluz das leituras ideológicas que dele se fizeram. Não resta dúvida de que o caráter do poema Dezanove Recantos é o de uma epopéia sumária, como o diz Luiza, fortemente marcada pelo modelo quinhentista - camoniano e ao mesmo tempo desejosa de se livrar do mesmo: estando, pois, na confluência entre o minar ou se deixar contaminar pelas águas da fonte onde bebe, criando-se no poema um estado de errância estratégica da palavra poética que, ao contrário, da imposição discursiva camoniana, exerce um outro tipo de força silenciadora, não mais pela imponência bélica das imagens - as magníficas metáforas do poder - mas pela insidiosa luz esquiva dos ataques

camuflados, como nas guerrilhas. Construção e destruição do sentido, como nas palavras de Eduardo Prado Coelho:

" …não há, nunca houve, casa, lugar, pátria, mãe ou origem; que tudo foi desde sempre exílio, dispersão, despesa, fadiga, inutilidade; que o único modo de ela, a arte, se reencontrar está num movimento de errância, numa peregrinação estonteada pelas ruelas do ser, nas imediações da morte, constituindo-se em cada obra, mesmo na mais frágil, a elevação duma morada e o simultâneo excesso que a destrói" [4]

Desde a Invocação (D.R. p.176) se inscreve o motivo dialógico sob a metáfora da luz equívoca lançada entre a página (a materialidade do texto) e a configuração do sentido (as leituras possíveis e passíveis) do poema: ***"Mestre luz equívoca entre a página e o poema" (D.R. p.176).*** Trata-se, enfim, do espaço suspenso da intertextualidade. Aprisionada nesse espaço a face bifronte do poeta português Camões/ Pessoa ***"Mestre sem o saber, do Templo/ que Portugal foi feito ser"*** será contornada pela voz feminina de Luiza, voz de uma poeta urdida num ambiente febril e fabril, no atual mundo automático, elétrico, mecanicamente estruturado, no qual o poema se torna ele também um ruído dissonante, estrídulo, arranhado, como uma agulha num disco. Repare-se nos versos de Luiza:

***"Vaídio, gato animal sustido/no ovário de minha mãe vestíbulo e morgue/Elétrico motor louco, louco navegante, máquina arborizada /A lançar faíscas pelo mundo /*e sangue e seios e cílios sustentando o corpo!…dava uma luz/ sonora uma estridência/um ímã"(D.R.p.176).** O poeta marcado pelo traço agudo do í, como em Ov*í*dio , em Va*í*dio, em Lu*í*s, em Lu*i*za. O poeta como motor elétrico (não humano, não psicológico) de uma linguagem que se socorre dele (ovário da mãe,vestíbulo e morgue) como de um instrumento. A linguagem- mãe reabsorvida e multiplicada nos recantos luizianos.

A mesma atmosfera conturbada marcará o estrato erótico do poema. A dedicatória remete ao campo da ambivalência sexual. A figura do Encoberto em sua androginia virginal será desdobrada no principio unificador de Ilo e de Ila e do Anjo- o ser duplamente marcado - pondo lado a lado, ou fundindo - os traços dos cuidados femininos (ao que lava e perfuma) e com os do jorro masculino (rio de espuma refluxo espérmico). A essa figura (ao Dulcíssimo) contrapõe-se, ou sobrepõe-se, a figura da condição do poeta feminino no âmbito da cultura - a ***serva*** - imagem que desliza para o campo semântico do envenenamento (como as ervas, como as evas daninhas, como as flores ácidas, como as *flores do mal*). É desse do lugar desfocado e da sombra que ela olha e age. Releia-se para tanto a dedicatória do poema. No recanto 3, as marcas da violência institucional confundem-se com as metáforas demoníacas da violação erótica: ***" Começou então o Garfo/ autómato niquelado com o freio nos dentes/ a invadir as capitais do corpo." (D. R. p.180).*** A poesia de Luiza, de um modo geral marcadamente erótica e não sentimental, recobre-se, nesse longo poema, de formas carnais e violentas: as formas da gastança, do dispêndio e da morte (cf. Recanto 4). Configura o poema a superposição dos corpos do homem, da mulher, da família, ao corpo da nação , ao corpo social, ao corpus histórico no corpo textual. Traçar os contornos desses corpos, contorná-los significa passar de um sentido a outro, efetuar a troca que retira do real seu objeto para transformá-lo em palavra: ***"Um comércio apenas-desvio da moeda/ da trajectória do ouro / para o papel"(D.R.)***

A tematização do corpo erótico será também frequente nos Recantos 3,7, 10, 11, 14. Mães, seios, hemorragias constituem o universo feminino violentado, que se estende à pátria, como terra de origem. O universo masculino agressivo é representado pelas imagens fálicas dos dentes, dos garfos, das setas, da adaga. O apetite voraz do macho pela fêmea reduplica-se no apetite destrutivo do colonialismo e do autoritarismo: ***"Comer - nesse deserto- indestrutível, restaurante./ Comer ver-se comer comer mais de tudo e mais/ comer do navio do espelho/da volúpia de comer velozmente os 4 elementos/ do macho à/ fêmea " (DR.)***

Todavia, a abordagem do erótico não ficará restrita ao motivo da violência. O texto também nos fala das estações do amor, associada ao calor, a uma força positiva e criadora. O princípio masculino Ilo chama pelo princípio feminino (Ila): ***"Voltou-se ao mais princípio dos princípios/ a Ilo um ovo perdido num campo de pérolas/ chamou-se por uma mulher (Ila , irmã, ovário) / para recuperar o sexo"*** (***D.R. p.191***). A busca do outro é , na poética de Luiza, a busca da complementariedade muitas vezes corporificada na figura da irmandade, do gêmeo, do Duplo. O erotismo se inscreve, como já anunciara o texto de Jorge Fernandes da Silveira, como libertário: ***"A ternura- o mestre libertava-me/ a ternura passa suspensa numa corrente esguia/ numa trave-mestra, mestre, ia cantando , libertai-me !/ por sobre a tempestade cerrada/ do amor."(D.R.195)***

No investimento poético de Dezanove Recantos percebe-se ainda a forte marca do passado português transmudado no corpo familiar: ***"Meu pai gritava: comeu-se demais na terra/…Mas minha mãe (parindo): precisas de comer o mais que possas…./ Assim meus irmãos eram gigantes. Só um porém…"(D.R.p.181).*** Quem encarna o sonho português é a figura ambígua do Vaídio que ora se confunde com o mítico D. Sebastião, ora é um desdobramento da figura do poeta: ***"coisa fulgente, alibi cheio de escamas, ao meio dia". (D.R.)***

Ao se debruçar sobre o corpo familiar e social, a memória aciona o resíduo da dor (cf, Recanto 6) : "***de um desperta- / dor a retinir na memória…"*** a poeta, no entanto, recusando a reduplicação do discurso oficial, como já dissemos anteriormente, liberta-se também da destinação ao sofrimento, seu trabalho é o da inteligência: ***"que um poeta se identifica com um seio/ para desvendar o leite)*** , e a inteligência se encarrega de negar e propor. Mas de que forma essa recusa se materializa no texto de Luiza? Quais poderiam ser os modos de linguagem que possibilitam estar na linguagem sem se deixar constituir pela doxa? Como a recusa pode produzir a transformação?

Gostaríamos de sugerir três hipóteses de estratégias do texto poético de Luiza Neto Jorge que poderiam ser discutidas e aprofundadas mais tarde. Trata-se, à maneira de Luiza no livro *As Revoluções da Matéria*, da prática lingüística de conceitos relativos ao campo da ciência: falamos especificamente dos conceitos de decantação, de coagulação e, por fim, de força centrífuga.

Por decantação entendemos o esforço de Luiza de limpar a imagem dos excessos para torná-la como sua própria expressão "um gesto mínimo". Assim separada das impurezas, dos sentidos gastos, a linguagem tende se tornar um líqüido puro; mas muito fluida, é necessário, então, converter a expressão - a imagem, a metáfora - em coágulo, para evitar o derramamento encharcado do peito ilustre lusitano, a expressão deve ser algo fechado e solidificado, metáforas mercuriais que se superpõem no texto sem encadeamento sintático têm esse efeito de cortes abruptos, forçando o leitor às paradas estratégicas a cada passo; por último , e em conseqüência, a expressão poética de Luiza se exerce como força centrífuga, uma força acelerativa que empurra a linguagem para fora de um centro, ou seja, os sentidos não são estáveis, são empurrados para fora, contraditos, desmentidos, contornados. Se tomamos de empréstimo às ciências da fisico-química esses conceitos, podendo, obviamente, ter lançado mão de outros mais familiares ao nosso campo comum de conhecimento, as ciências da linguagem, essa opção deveu-se muito mais às exigências do texto da poeta, ao que Bachelard poderia chamar de imaginação da matéria. Por certo, o texto de Luiza, fixado na dinâmica e na visibilidade da matéria, diz respeito às suas (dela matéria) transmutações. Digamos por hora, à falta de melhor modo de conceituar, que a palavra poética está sob o domínio da potência concentrada da imagem, tem carnadura, tem músculos, tem nervos e tem sangue; tem também as substâncias que, para nós, são duras ou neutras; tem materiais metálicos, minerais, líquidos e gases; mas, sobretudo, é perpassada pelas correntes elétricas, pelo movimento das moléculas e, mesmo, pelos fenômenos da transmutação: ***"e só por isso/ quando a caixa toráxica passa a ser de metal/ por assimilação/ e de plástico por fora e roda no corpo/ e só no sexo o circuito é uma onda fundente/ liquidamente" (D.R. p.192)***

Percebe-se a recusa nessa poética da evasão para o espiritual, para o metafísico, para o transcendente, para o que João Cabral chamaria de uma "poética do sono", do abstrato, do aéreo; recusa também do lamento e da reivindicação do discurso fraco do feminino; pelo contrário, o feminino em Luiza se constitui nesse modo de ser voltaico, agudo, desperto, neurótico e pânico, no modo trágico e alegre de dizer um SIM à vida como em: ***"ou : que Ele-e Ela sorriam ambos nus para toda gente./ Que ambos usavam o melhor sabão para a pele./ ou : que no seu canto, pois, cantava./ Assim termina." (D.R. p.204)***

Assim eu termino.

Bibliografia

Jorge, Luiza Neto. **Poesia.** Lisboa. Assírio & Alvim, 1993

Silveira , Jorge Fernandes. **Portugal, Maio de poesia 61**. Lisboa, Casa da Moeda-Imprensa Nacional, 1986

Notas

1. SILVEIRA, Jorge Fernandes da. PORTUGAL, maio de 61. Imprensa Nacional - Casa da moeda, 1986.p.16

2. idem, ibidem.p.45

3. idem, ibidem.p.52

4. COELHO, Eduardo Prado. A palavra sobre a palavra. Porto. Portucalense, 1972,p.13

Maria Gabriela Llansol: a rapariga
que combatia a impostura da língua

Tatiana Salem Levy

Roland Barthes, em sua aula inaugural no Collège de France, afirma que a linguagem é o objeto em que se inscreve o poder. Todo discurso, desde os proferidos pela escola ou pelo Estado até os que constituem a publicidade ou mesmo uma canção, encarrega-se de repetir a linguagem até o momento em que os sentidos das palavras nos pareçam naturais e inatos, como se a linguagem existisse antes mesmo do surgimento da sociedade e de suas construções de poder. À palavra repetida, fora de qualquer encantamento ou magia, Barthes chama de estereótipo. Aceitamos determinadas idéias como verdades puras, entretanto, na maioria das vezes, são estereótipos formados pelo engendramento de um discurso constituído sob a máscara do poder. O estereótipo é, pois, a cristalização de um único sentido da palavra, o cerceamento da multiplicidade do signo imposto por uma determinada ideologia.

O poder, segundo o semiólogo francês, está presente em todas as circunstâncias do intercâmbio social: "não somente no Estado, nas classes, nos grupos, mas ainda nas modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nas informações, nas relações familiares e privadas, e até mesmo nos impulsos liberadores que tentam contestá-lo"[1]. Faz-se uma revolução para acabar com um mecanismo de poder, ele logo reaparece, sob uma máscara nova, mas com os mesmos princípios autoritários e opressores. Parece-nos, assim, que a liberdade humana só é possível fora da linguagem. No entanto, o homem só existe dentro dela, em seu interior, uma vez que é constituído por ela, não havendo separação entre homem e linguagem. Estaremos, então, condenados à prisão perpétua, imbricados nesta rede de poderes que constituem os discursos? É aqui que entra a sábia (e saborosa) idéia barthesiana de trapaça com a língua: não podemos destruí-la, nem viver em seu exterior, mas podemos desviá-la de seus sentidos estereotipados, "jogar" com os signos. E é aqui, também, que entra a literatura de Maria Gabriela Llansol, tentativa máxima de destituir da língua os mecanismos de poder. Seus textos e os elementos que os constituem, tais como as cenas fulgor, o re-contar da História, o mundo textual e as personagens-figuras, giram em torno de uma idéia central: desfazer a impostura da língua. Em entrevista à Lúcia Castelo Branco, afirma a autora: "Veja bem, a língua é uma impostura. Tudo aquilo que estamos aqui a falar é uma impostura. Mas é possível, em algum momento, atingir a linguagem, a língua sem impostura. É isso que o meu texto quer".

Llansol partilha com Barthes a idéia de que o poder está espalhado por toda a parte, e sua literatura tenta fazer despontar "a exigência da liberdade de consciência de cada ser vivo em face de Deus, do Estado e de sua rede de múltiplos poderes, na tentativa indefinida – sem fim, e sem limites – de alcançar para cada habitante da terra o direito inalienável à autonomia do seu sopro de vida, e à realização de sua natureza"[2]. Parece-nos ser esta a grande *cena fulgor* de seus textos, a tentativa de deslize, a busca de uma brecha na linguagem, onde o homem se possa constituir como intensidade, ou seja, distante dos mecanismos de poder e próximo ao seu sopro de vida.

No diário 2 – *Finita* -, há algo que incomoda a narradora/ autora: a constatação, em 26 de agosto de 1975, um ano e meio após a Revolução dos Cravos, de que Portugal rompeu com o autoritarismo salazarista, mas não se livrou da ligação com o poder. Diz ela:

Quarenta anos, todo um período de opressão que termina por afirmações de poderes, e linguagens pessoais de grupo. Portugal, agora, não é o meio de uma viagem, é uma partida conseguida, a muito custo, para uma viagem errada. Por enquanto estão (estamos) soltos mas ainda não livres. As instituições, as categorias, os poderes, o saber e a ignorância epidêmicos continuam a mediatizar as relações entre as pessoas. (...) Não se fala em abolir os efeitos do poder, mas de suscitar das velhas formas novas formas[3].

Não que Llansol subestime a importância nem as conquistas da Revolução; mas incomodam-na as novas formas de discurso, ou seja, os novos estereótipos e a nova verdade elaborados pelo vencedor do momento. Como diz a própria autora, "num e noutro lugar há impostura"[4], e é por isso que sua literatura se desvia dos sentidos habituais das palavras, numa tentativa de contornar a impostura da língua. Em *Lisboaleipzig I*, Llansol nos deixa claro o que pretende sua escrita, quando, numa conversa em que Augusto "dizia que tinha a impressão de que a existência se dividia em três grandes continentes: o do poder, o da procura dos segredos das coisas, e o do amor", afirma que recusou em seus textos, "desde logo, o primeiro continente, abandonando todo o poder nas mãos do Príncipe" (Llansol, 1994, p. 46, 47), a quem se opõem o rebelde e o pobre.

Encontramos freqüentemente, em seus livros, palavras soltas, numa estranha disposição pela página, sem conexões sintáticas e, sobretudo, desprovidas de seus significados. Llansol pretende, assim, esvaziar os signos de suas marcas de poder, trazer à literatura as palavras em seus estados nascentes. Diz ela: "Não

ligues excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes, é impostura da língua" (Llansol, 1990, p. 113). Descarregando as palavras de seus sentidos banais e estereotipados, Llansol pode desenvolver seu projeto de recontar a História, tirando das mãos do Príncipe a palavra e dando-a aos pobres. Vale ressaltar, uma vez mais, que não se trata de destruir a língua, mas de trapaceá-la, já que, "na linguagem dos homens, as palavras que nos libertam do Poder desde sempre lá se encontraram disponíveis, lá repousam as palavras que darão outro desfecho à batalha de Frankënhausen." (Llansol, 1987). Llansol desperta tais palavras para que circulem em seus textos, espaço onde a História ganha um outro sentido.

Para falarmos da relação da literatura de Llansol com o poder, não nos podemos esquecer da *rapariga que temia a impostura da língua*, personagem que bem demonstra a busca de uma brecha na linguagem. Presa a cabra a um castanheiro, cena que abre *Um beijo dado mais tarde*, cortam-lhe a língua com uma faca, e uma outra língua, "com parte no céu-da-boca", principia-lhe a nascer. Ao final desta descrição, afirma a narradora (o **eu** que, por vezes, se confunde com a própria Témia): "O lugar da intersecção da língua arrancada com a outra língua transparente é herança da *rapariga que temia a impostura da língua*. Por isso eu tenho de encontrá-la, e trazê-la para fora de sua nostalgia infinita"(Llansol, 1990, p. 9). Nostalgia essa que provém do grande mistério que ronda a casa e que a narradora revela sob a forma de uma parábola:

A é serva; quando engravida de B, o filho da casa, só pode cantar o amor de boca fechada; alguns anos mais tarde, o filho da casa contrai matrimônio, e dessa união tem uma filha _____; o primeiro filho – o da serva – foi abortado; e sobre esta casa pairou um mistério, um não-dito, que alisou, numa pequena pedra, uma irreprimível vontade de dizer. Deste mistério, e no fim de um trabalho executado a som e a cinzel, fez-se a *rapariga que temia a impostura da língua* e que queria, através da palavra, fazer ressoar fortemente, o seu irmão morto (Llansol, 1990, p. 12).

A *rapariga* não passou por escolas nem outras instituições onde se inscreve o poder ("ninguém educou Témia"); por isso sua relação com a linguagem é livre, longe dos estereótipos. A única pessoa que lhe ensinou algo foi seu **companheiro filosófico para brincar**, com quem se mete em aventuras para descobrir imagens, novas *cenas fulgor*. Com o tempo, a *rapariga* passa a não temer mais a impostura da língua, aproximando-se do fulgor das palavras, ou seja, de suas existências cintilante. Cada dia sente-se mais à vontade para ir "brincar ao pensamento", para correr "ao leito extrair da água as cenas fulgor". Não será aqui, nesta passagem do medo do poder à conquista da liberdade de consciência, que Maria Gabriela Llansol encontra quem é em Témia? Que as duas se fundem na constituição do texto literário, deformando as fronteiras entre autor, narrador e personagem? Podemos, ao menos, afirmar que é certamente nesta passagem que a literatura de Llansol efetiva sua trapaça com a língua, constituindo-se fora das relações de poder, muito distante do olhar do Príncipe.

Que outras evidências do texto llansoliano nos levam a afirmar que sua escrita constitui-se fora das redes de poder? Quais são as estratégias utilizadas pela autora para desviar a língua de seus traumas, de suas marcas ideológicas e estereotipadas? Sem dúvida, não daremos conta de todas no presente trabalho. Enfatizaremos, portanto, de que forma a obra de Llansol foge ao modelo representativo da literatura, por acreditarmos ser este um ponto fundamental para a realização do desvio na linguagem. Afirma a autora: "se eu procurar abrir caminho a um texto que não **represente** (e por isso mesmo, antes de mais, diga), abrirei caminho a **um**, cuja fonte não seja nem a agressão, nem a impostura." (Llansol, 1987)

Encontramos, na literatura contemporânea, uma certa tendência ao questionamento do que é o escrever no interior do próprio texto literário. Levado ao paroxismo, esse tipo de escrita propõe uma ruptura com o modelo da representação, que pretende produzir no leitor uma espécie de reconhecimento do seu mundo. Enfatizando o conteúdo temático da narrativa, em função de tornar novamente presente algo que se dá no real, a literatura representativa fixa as coisas diante de si, tornando-as previsíveis, controláveis e comunicáveis. A comunicação se faz possível na medida em que a escrita funciona sobretudo como simulacro de um mundo já formado, o mundo do próprio leitor. Este, embebido na ideologia do poder, sente-se seguro em abrir um livro e lá encontrar seu mundo retratado, da forma mais semelhante possível ao real.

Roland Barthes, ao argumentar sobre a força representativa da literatura, afirma: "desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real". E prossegue: "o real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura" (Barthes, 1978). O texto de Llansol foge a essa história da literatura, na medida em que rompe com o elo entre real e linguagem (talvez, quem saiba?, porque não haja separação entre ambos. - Isto é o que nos leva a crer Infausta, heterônimo feminino de Aossê, que se sente "dentro da vida sem nenhuma cortina de separação entre o visível e o invisível; o real e o irreal"(Llansol, 1994, p. 68).

Sua escrita dobra-se sobre si mesma, provocando uma crise da representação. Seu texto não é o retrato de nossa realidade, mas uma outra realidade em que o leitor não se reconhece mais. Maria Gabriela Llansol é autora de um texto em que o fazer e o pensar literários se constróem simultaneamente. A língua não é, para ela, um instrumento de escrita, é a própria escrita realizada. Restringindo a amplitude temática de seu texto, Llansol possibilita a discussão em torno do que é o *escrever*. No percorrer de seus livros, podemos observar que a autora, através de pensamentos soltos, considerações e fragmentos, constrói a sua própria teoria

textual.

Em sua obra, Llansol propõe um abandono da literatura, não para se aproximar ainda mais da vida, mas para elaborar um texto na margem da língua. Renegar a *impostura da língua* e tudo aquilo que possa cercear os afetos, esta é a sua "batalha". Para isso, a autora experimenta uma escrita-laboratório, lugar de pensamento constante, onde para tudo há vez, menos para a regra, a autoridade, o enquadramento. Em seu projeto de escrita, Maria Gabriela Llansol desfaz a unicidade introduzida pela impostura da língua, para que a diferença circule em seu texto: "decido, nessa altura natalícia, tirar o d de deus, e chamar **eus** ao que for a diferença que o prive de ser a sua vontade"[5]. Se a autora afirma não haver literatura ("Não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros."[6]), é porque não existe, como afirma Silvina Rodrigues Lopes, "um saber fazer definitivo, mas um saber fazer em aprendizagem, aqui definido por uma interrogação dos limites da linguagem, continuamente variáveis"[7].

Esta afirmação remete-nos ao conceito de **verdade** em nossa civilização ocidental. Para Platão, pensar é o mesmo que buscar e reconhecer a verdade, única e universal. Haveria assim um absoluto a ser atingido, ou seja, "um saber fazer definitivo". Esta concepção platônica rege nosso pensamento até os dias de hoje; a sociedade, em todas as épocas, perseguiu esse ideal totalitário. No entanto, F. Nietzsche propõe a verdade como processo de criação. Para o filósofo, nenhum sentido é eterno, tudo depende das relações de força que o constituem. Retomando o pensamento de Barthes, podemos relacionar o que ele chama de estereótipo com a verdade universal que cada época pretendeu alcançar. Desta forma, o que Nietzsche chama de verdade é a tentativa de decomposição de tais estereótipos, ou seja, é a arte, no seu sentido de multiplicidade, de diversidade. No lugar de uma verdade única, como concebeu o filósofo grego, temos, então, várias verdades.

Esta passagem pela concepção de verdade ajuda-nos a melhor entender a literatura representativa e aquela que quebra este modelo. O texto que tem como função proporcionar o reconhecimento ao leitor precisa-se manter o mais fielmente possível ao lado da suposta verdade, para que não haja estranhamento, constituindo-se, assim, sob os meandros do poder, que, como já vimos, estipula qual é a verdade dita "universal". Por outro lado, uma literatura não-representativa - como a de Llansol - anseia por "descobrir, inventar novas possibilidades de vida"[8]. Em *Um beijo dado mais tarde*, uma cena fulgor revela-nos como o texto de Llansol dialoga com a idéia nietzscheana de que nenhum sentido á eterno: "vão partir para outro lugar do meu entresser. Dei-lhes em troca os gomos da verdade, e, agora, as imagens do seu suco vesperal: **uma verdade móvel**". Esta imagem é, sem dúvida, bastante libertadora, uma imagem do despoder.

Após este breve percurso pelo conceito de literatura da não-representação, podemos afirmar que o texto llansoliano se constitui à margem de um padrão narrativo mimético. Vimos que a autora recusa um modelo de linguagem e faz nascer uma nova língua. Analisemos, pois, alguns traços dessa nova narrativa llansoliana.

No discurso proferido por ocasião do Grande Prêmio do Romance e da Novela de 1990 atribuído ao romance *Um Beijo dado mais tarde*, Llansol esclarece alguns pontos da sua concepção de escrita. "Para que o romance não morra" é uma bela manifestação da urgência de se substituir uma antiga forma literária - que tem como centro a **narratividade** - pelo que a autora chama de **textualidade**. Llansol, em momento algum, mostra-se pessimista em relação ao destino do romance. Ao contrário, enfatiza a importância dele e, se pretende mudar sua forma, é exatamente para que não morra. Diz ela, num bonito movimento de amor à escrita:

> _____escrevo,
> para que o romance não morra.
> Escrevo, para que continue,
> mesmo se, para tal, tenha de mudar de forma,
> mesmo que se chegue a duvidar se ainda é ele,
> mesmo que o faça atravessar territórios desconhecidos,
> mesmo que o leve a contemplar paisagens que lhe são tão difíceis de nomear[9].

A **narratividade** - ou o ato de contar estórias uns aos outros - foi, por longo tempo, uma possibilidade de levar o homem à sua liberdade de consciência. No entanto, "acontece, está acontecendo há muito, que a **narratividade** perde seu poder de fascínio"[10] (118). E "o diagnóstico é conhecido", afirma a autora. Esta forma de romance é controlada pelo princípio da representação do real, por uma preocupação com a verdade e, por isso, "só pode existir no âmbito da racionalidade que modula (...) os materiais que o mito (...) é obrigado a pôr à sua disposição"[11]. Diante da constante repetição desse trabalho que acabou por fazer esgotar a energia criadora, Llansol põe-nos as seguintes questões:

como continuar o humano?
Que vamos nós fazer de nós?
Que sonhos vamos nós sonhar que nos sonhe?
Para onde é que o fulgor se foi?
Como romper estes cenários de "já visto" e "revisto"
que nos cercam?

Ela mesma é quem responde, introduzindo sua proposta estética: "É minha convicção que, se puder deslocar o centro nevrálgico do romance, descentrá-lo do humano consumidor de social e de poder, operar uma mutação da **narratividade** e fazê-la deslizar para a **textualidade**, um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor, nos é possível"[12]. O que a **textualidade** nos pode dar de diferente da **narratividade** é o acesso ao *dom poético*, "a imaginação criadora própria do corpo de afectos, agindo sobre o território das forças virtuais, a que poderíamos chamar de **existentes-não-reais**" (contrapondo-se ao **real-não-existente**, ou verossimilhança, que orienta a **narratividade**). Além disso, a **textualidade** "abre caminho à emigração das imagens, dos afetos, e das zonas vibrantes da linguagem", permitindo uma pluralidade de olhares contínuos, numa "paisagem onde não há poder sobre os corpos"[13].

Notas

1. BARTHES, Roland, *Aula*, Trad. Leyla Perrone-Moysés, São Paulo, Cultrix, 1978, p. 11

2. LLANSOL, Maria Gabriela, *Lisboaleipzig I*, o encontro inesperado do diverso, Lisboa, Rolim, 1994, p. 131

3. _____ *Finita* (Diário 2), Lisboa, Rolim, 1987, p. 52, 53

4. _____ *Um beijo dado mais tarde*, Lisboa, Rolim, 1990, p. 9

5. LLANSOL, M. G., *Um Falcão no Punho* (Diário 1), Lisboa, Rolim, 1985, p. 16

6. idem, p. 55

7. LOPES, Silvina Rodrigues, *Teoria da Des-Possessão*, Lisboa, Black Son Editores, 1988, p.29.

8. DELEUZE, Gilles, *Nietzsche e a filosofia*, Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1976, p. 83

9. LLANSOL, M.G., "Para que o romance não morra", In: *Lisboaleipzig I*, Lisboa, Rolim, 1994, p. 115

10. *idem*, p. 118

11. *idem*, p. 118

12. *idem*, p. 120

13. *idem*, p. 121

" Mariana Alcoforado : O Hábito da Solidão"

Nelly Cecília Paiva Barreto Da Rocha
Universidade Da Amazônia

Século XVII : Portugal, 1640

O Movimento de Libertação chefiado por João (Duque de Bragança) consegue expulsar do solo português -- após sessenta anos de dominação -- as guarnições espanholas. Ascende a Dinastia de Avis. João é coroado rei com o nome de Dom João IV, o Restaurador. Era secretário de Dom João IV -- o fundador da Dinastia de Avis -- Luis Alcoforado, homem pertencente a mais alta nobreza de Portugal e que descendia da tradicional família Alcoforado, cujas raízes estavam plantadas na parte da Ibéria que, um dia, passou a constituir o Portugal de Afonso Henriques (1111 => 1185).

Em Beja -- uma província do Baixo Alentejo -- a nobre família Alcoforado (constituída**,** até então, por Francisco, sua mulher Dona Leonor e os filhos Baltazar, Miguel, Francisco e Anna Maria) aguarda o nascimento do quinto filho, que, se for menina -- o pai assim decidira -- será freira. Nasce uma menina e, em 22 de abril de 1640, ela recebe na pia batismal da igreja matriz de Santa Maria da Feira o nome de MARIANNA VAZ ALCOFORADO. Foi escolhido para ser seu padrinho o preclaro Conde da Vidigueira, Dom Francisco da Gama, descendente de Dom Vasco da Gama, o grande descobridor do caminho marítimo para a Índia.

Aos onze anos, Marianna é conduzida por seu pai (Francisco da Costa Alcoforado) ao Real Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição, em Beja, para receber o véu preto. Os cinco anos que seguem ao seu ingresso no Convento (que, na época abrigava cerca de duzentas freiras) são preenchidos por estudos, orações e leituras. Leituras da **Bíblia**, da História de Portugal, dos **Sermões** do Padre Antonio Vieira (1608 - 1697), da obra variada de Dom Francisco Manuel de Melo (**Auto do Fidalgo Aprendiz, Cartas Familiares, Carta de Guia de Casados**, **Apólogos Dialogais, Epanáforas de Vária História Portuguesa**) e da vida dos santos da Igreja Católica. Sempre que possível, Marianna lia obras em Francês. Aos dezesseis anos, a jovem Marianna -- mesmo sem possuir vocação conventual -- faz a declaração de sua própria fé religiosa e, logo após, passa a exercer a honrosa função de redatora do livro das **Quarenta Horas,** uma espécie de documento que registra os fatos mais importantes do Convento.

A indicação para ser escrivã do Convento (aliás, ela foi a mais jovem a ocupar esse cargo, até então) é decorrência de Marianna bem saber usar a palavra escrita, fato percebido pela comunidade religiosa. Ela, inclusive, costumava incluir ‘toques’ de sabor literário à margem dos registros que, como escrivã, cumpria.

Aos vinte e três anos, Marianna (já então freira professa) ganha uma irmãzinha que logo se torna ‘filha’ : Francisco da Costa Alcoforado, que recém enviuvara, entrega aos cuidados de Marianna, a educação de Maria (da Conceição), de apenas quatro anos. A filha caçula, Catharina, é entregue para Anna Maria, casada com Rodrigo Rui de Mello e Lobo. É nesta ocasião que Francisco Alcoforado manda construir um pequeno chalé na área do Convento para servir de moradia para Marianna e Maria da Conceição, conforme era o costume da época. O testamento de Francisco Alcoforado, inclusive, faz referência a esta edificação.

Em 1664, Dom João IV temendo nova invasão da Espanha, solicita ajuda militar a vários países. Em 8 de fevereiro, desembarca em Lisboa a tropa francesa e, com ela, o Oficial de Cavalaria Noël-Bouton de Chamilly (Conde de Saint-Léger), que logo segue para Beja, a fim de tomar parte na Guerra da Restauração.

Beja era o local onde se reuniam as tropas (portuguesa, francesa e de outros países) enquanto aguardavam ordens para participarem de missões militares. Foi integrando as tropas de auxílio, que o Oficial Chamilly conheceu -- e se tornou amigo -- de Rodrigo Rui de Melo, Baltazar e Miguel Alcoforado (respectivamente cunhado e irmãos de Marianna) e, junto com eles, participou de várias missões militares (cerco de Valência de Alcântara, das Batalhas de Castelo Rodrigo (1664) e de Montes Claros, combate no rio Xévora (1665) e outras ações secundárias, como a realizada em Castelo de Ferreira e a tomada de Guardia, Benses, Paimogo e São Lucas).

Constituía-se como rotina que as tropas acampadas em Beja realizassem adestramentos em um local público denominado "Portal de Mértola", que fica(va) bem próximo do Real Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição. Através de uma alta e larga janela quadrada, localizada no terraço do Convento, era (e ainda é) possível avistar o "Portal de Mértola ". Assim é que Marianna, Maria Peregrina (sua irmã de sangue) e mais as suas irmãs de hábito tinham permissão para ir, eventualmente, a este recinto -- o único de onde podiam

observar a vida para além dos muros do Convento -- e distrairem-se (assistindo, por exemplo, aos exercícios das Cavalarias). É possível que, em algumas destas ocasiões, Marianna tenha visto o Oficial Chamilly (e vice versa). Ele era um excelente cavaleiro, alto, formoso e bem feito de corpo (dizem que depois ficou gordo); possuía alguns talentos para a guerra; tinha boa visão e belos olhos, olhos que viram Marianna, a bela freira. Sim, Marianna era bela, além de altiva, benigna, solidária; era admirada pela comunidade religiosa por sua arte de escrever e era amada pelos seus irmãos e cunhado, que a visitavam com assiduidade.

A amizade do Oficial Chamilly com os irmãos e cunhado de Marianna e Maria Peregrina, permitiu que ele transpusesse as portas do Convento nos horários das visitas e conhecesse pessoalmente Marianna. A beleza de Marianna -- mesmo envolta em vestes e véu conventuais -- se destacava entre a de todas as irmãs de hábito, e Chamilly (um inveterado conquistador) passou a cortejá-la com a arte da galantaria própria dos salões parisienses. Suas visitas passaram a ser freqüentes, aliás, notoriamente mais frequentes que a dos próprios parentes de Marianna.

Chamilly e Marianna encontravam-se no pátio, no paço, no jardim e em todos os lugares possíveis.

E o deslumbramento inicial daqueles encontros, daquele namoro, evoluiu para encontros mais particulares, mais íntimos, provavelmente no chalé, "em casa", às escondidas. (Mas com a possível cumplicidade de terceiros !)

É possível que, em vezes inúmeras, Marianna contrastasse sua posição de mulher confinada aos limites de um convento com a posição do homem a quem ela amava. Chamilly era livre para viajar para onde desejasse, era livre para andar por onde quisesse, possuía um cavalo e sabia cavalgá-lo com destreza e garbo. É possível que, em vezes inúmeras, Marianna sentisse o contraste entre a mobilidade de Chamilly que se exercitava em campo aberto, que passeava pelo Convento, que parava aonde queria... e a sua imobilidade, já que ela era obrigada a observá-lo de longe e a aguardar as suas visitas. "A imobilidade de Marianna é enfatizada no fato de que ela somente pode passear até o balcão [do Convento] donde se avista Mértola. (...) Para Marianna só lhe resta a escrita como forma de escapar de sua imobilidade opressora. " (01).

O namoro de Marianna e Chamilly durou apenas um ano (1664 / 1665), pois, se de um lado o povo de Beja (região situada entre a Estremadura e Andaluzia) começou a protestar contra a permanência da Cavalaria Francesa (e esta foi logo transferida para o Alentejo), de outro, a divulgação do romance entre Marianna e Chamilly, fez com que a poderosa família Alcoforado usasse sua influência para forçar o afastamento do Oficial.

Entrementes, Marianna foi destituída da função de escrivã do livro das **Quarenta Horas** e nomeada porteira do Real Mosteiro. Este 'rebaixamento' de função (muito provavelmente), não desagradou Marianna, visto que facilitou a entrada de Chamilly no Convento, disfarçado de operário (vestindo roupas simples, capuz na cabeça, balde e pá nas mãos).

Chamilly, entretanto, temendo uma represália dos Alcoforados e sob o pretexto de estar sendo chamado por um irmão para atender a um 'pedido' do Rei Luis XIV (1638 - 1715) partiu para a França, fazendo mil juras de amor eterno para Marianna e prometendo escrever muitas e muitas cartas até conseguir vir buscá-la. E casar com ela.

Marianna muito sofreu, chorou, sonhou, esperou e ... escreveu cartas. Cinco cartas.

Três meses depois da partida de Chamilly, Marianna, finalmente, recebeu a primeira carta : uma carta que colocou o seu coração num estado singular de tanto que batia no peito, parecendo querer separar-se dela e voar ao encontro de Chamilly.

Possivelmente, foi o irmão Baltazar quem possibilitou a Marianna receber essa carta, respondê-la e fazer chegar a resposta às mãos de Chamilly. Nesta sua primeira carta, Marianna contou todo o sofrimento que a envolvia e o seu propósito de adorá-lo por toda a vida. Marianna pedia que Chamilly respondesse com brevidade, escrevesse outra e outras cartas, e que, nessa(s) cartas, ele lhe falasse do estado do seu coração e, acima de tudo, que viesse vê-la. Marianna confessa que sentia enorme dificuldade em terminar essa carta, em separar-se do papel que, um dia, estaria nas mãos do seu amado.

Mais três meses se passaram até Marianna poder escrever outra carta e remetê-la. Desta vez, o portador foi um oficial que recém chegara da França e que lhe contou, entre outros fatos, da tormenta que obrigou Chamilly a "*arribar ao Reino de Algarve"*.(02) Esta notícia fez Marianna ficar com tanta aflição que ela até esqueceu -- temporariameente -- das suas mágoas. Das mágoas que tanto a faziam sofrer, das incertezas que teciam a sua vida, do desmedido amor que lhe fazia ter vontade de romper com tudo e ir para a França, mesmo que fosse, apenas, para olhar para ele e servir àquela que ele amava. (Sim, servir àquela que ele amava, porque Chamilly pessoalmente confessara a Marianna que, em Fraça, amava outra mulher).

Mesmo sem obter resposta, Marianna escreveu a terceira carta.

" O ato de escrever as cartas é para Mariana a própria substituição amado. É uma forma de manter sua paixão e sofrimentos vivos e de impedi-la de voltar àquela situação de vazio em que se encontrava antes (...), é a única forma de ela escapar de sua situação real, de encobrir sua solidão (...), de transgredir a rigidez da sociedade patriarcal. A escrita permite Mariana dar voz a seus pensamentos e anseios que são forçados a ficar confinados em seu constante silêncio. " (03)

E, na terceira carta, a freira revela estar longe de tudo o que ela futurou. São palavras de Marianna :

" Não sei o que sou, nem o que faço, nem o que quero. Espedaçam-me impulsos desencontrados. Alguém poderá imaginar um estado tão lastimoso? (...) Perdi a reputação, provoquei a ira dos meus, os rigores das Leis deste Reino para com as freiras e a tua ingratidão que me parece o pior de todos estes males. " (04)

Marianna, por escrever tanto de si (do seu amor e do seu sofrimento), acaba escrevendo cartas longas. E da extensão de suas cartas, ela pede desculpas para Chamilly. Pede desculpas, mas despede-se, declarando: " Ai, quantas coisas para te dizer !" (05)

Mais um tempo se passou até que um oficial francês (o mesmo da segunda carta?) veio visitar Marianna e, instado pela freira, falou de Chamilly durante mais de três horas! É ele quem lhe informa que "... a paz de França estava feita. Se assim é -- escreve Marianna na quarta carta -- não podias vir ver-me e levar-me contigo para França ? (06) (Afinal, levá-la para a França seria repetir o que ele havia feito com Manuel e Francisco, seus serviçais portugueses!) E Marianna indaga ao término dessa quarta carta : "Acaso me abandonaste para sempre? Estou no maior dos desesperos. A tua pobre Marianna já não pode mais. Sinto-me desfalecer ao acabar esta carta." (07)

Doloroso é para Marianna saber que Chamilly recebeu todas as cartas e que "... nenhum rebate tiveram no seu coração não obstante as haver lido." (08). Doloroso é para Marianna convencer-se de que Chamilly já não a ama (se é que em algum dia ele amou-a !) e que ela, portanto, também não o deve amar. Doloroso é para Marianna constatar que nada mais resta a fazer, se não esquecê-lo.

Apesar do ápice do sofrimento de Marianna estar registrado na **Terceira Carta**, é só na **Quinta** (e última) **Carta** que ela decide remeter-lhe os mimos (retrato, pulseira de pérola) e as cartas (menos as duas últimas) que dele recebeu. Para concretizar tal empreitada, muita dor, muitas lágrimas, muitos suspiros e lamentos envolveram Marianna até ela poder afirmar: " ... nada mais quero de si. (...) Enfim, quebrou-se o encanto. Creio até que já não voltarei a escrever-lhe." (09).

Provavelmente, foi a partir dessas palavras que Marianna iniciou um processo de conscientização que contrastava com a imagem de mulher indefesa e frágil das primeiras Cartas. Nessa trajetória de auto-reconhecimento *a* "... Sóror pensa e reflete sobre o que sente." (10). Nas primeiras: paixão violenta, promessas de amor eterno entre acusações ao amado indiferente e ingrato! Nas últimas: percepção de sua condição de mulher submissa porque submetida aos ‘caprichos’ de três homens (do pai, do amado e do irmão Baltazar que ‘permitiu’ que ela escrevesse as cartas para Chamilly). (11)

O final da quinta carta constitui-se, inclusive, em uma pergunta que contém em si mesma uma resposta acusadora, dirigida não apenas a Chamilly, mas ... por extensão, a toda a sociedade patriarcal e repressora : "Que obrigação tenho eu de lhe dar uma conta exata de todos os meus sentimentos ? ". (12)

As duas cartas de Chamilly que ela decidiu não devolver, serviram apenas para serem lidas e relidas ("**...** mais do que li as primeiras, para não voltar a cair nas minhas fraquezas."). (13)

A paixão gestou, pois, uma escritora que -- em tom confessional -- evoca os devaneios e os desvarios em que se debatem o seu corpo e a sua alma, ou seja, toda a sua luta interior. (Luta interior que é, simultaneamente, o próprio conflito que envolve o homem seiscentista, dividido entre a razão e a fé, entre o antropocentrismo e o teocentrismo). As **Cartas** de Marianna -- por serem a expressão de um ser dividido entre a paixão por um homem e o amor por Deus -- podem ser consideradas exemplos do estilo barroco. Afinal..., se o Barroco é a estética dos contrastes, dos paradoxos, dos conflitos, Mariana pode ser considerada um exemplo do dualismo que envolve literariamente a época.

Todo aquele que ler as **Cartas** de Marianna pode, também, perceber o processo de amor e, posteriormente, de desprezo, que teceu cada letra das **Cartas. Cartas** que mostram, também, "... uma evolução na maneira de [Marianna] ver a sua posição diante de uma sociedade opressora." (14)

Em 1668, aquelas cinco cartas (escritas por um "eu" que vestia o hábito de freira, se autodenominava "... tua pobre Marianna" e que buscava -- através da força da palavra -- trazer para Beja e para si o ente amado distante) começaram a passar entre as mãos de damas e fidalgos da Corte do Rei Sol (Luís XIV), ‘graças’ à indiscrição e desmesurada vaidade de Chamilly, que assim se tornava o centro dos olhares de todos. Dizem que, nesses saraus, Chamilly, quando se referia a Marianna, afirmava : "Marianna é a freira que enloqueceu

por mim." (15)

Nos primeiros dias de janeiro de 1669, as **Cartas** foram, surpreendentemente, publicadas na França, com o título de **Lettres Portugaises traduites en Français,** editadas pelo célebre livreiro parisiense Claude Barbin e sem fazer menção aos nomes do autor, do destinatário e do tradutor (16), conforme pode ser lido no prefácio da obra :

"**Ao leitor** : Com muito cuidado e dificuldade, encontrei os meios de recuperar uma cópia correta da tradução das cinco **Lettres Portugaises**, escritas a um nobre fidalgo que serviu em Portugal. Vi todos aqueles que conhecem de sentimentos quer a louvá-las quer a procurá-las com tanto empenho que, ao imprimi-las, acredito proporcionar-lhes um raro prazer. Não sei o nome daquele a quem foram escritas nem daquele que fez a tradução, mas pareceu-me que não devo lhes desagradar por torná-las públicas.Por fim, seria difícil evitar que elas saíssem sem falhas de impressão que as deturpassem. **Claude Barbin** (1669) " (17).

Claude Barbin, ao omitir qualquer referência à autora das cartas, refletia o contexto cultural da época em relação ao sexo feminino. O importante, no caso, era a obra, o destinatário e o tradutor : a autora -- em se tratando de uma mulher -- é relegada a segundo plano. Daí ser possível afirmar que as **Cartas** revelam, também, um panorama vivo "da situação da mulher enquanto escritora e enquanto ser humano diante de uma sociedade opressora e preconceituosa." (18)

Apesar das **Cartas** terem sido editadas como um pequenino livro anônimo, o êxito foi prodigioso. As edições sucederam-se. Nesse mesmo ano, na cidade de Colônia (Alemanha), saiu a segunda edição das **Cartas,** sob o título **Lettres d'Amour d'une Religieuse écrites au Chevalier de C., Officier Français en Portugal.** O título deixa claro o destinatário e menciona o nome do tradutor para o Francês : Gabriel de Lavergne, Senhor de Guilleragues. Muito embora o texto das **Cartas** revelasse Marianna Alcoforado como a monja signatária, a autoria é estrategicamente omitida. O editor é Chez Pierre Marteau.

Ante o sucesso literário das **Cartas Portuguesas** nos diversos países em que foram publicadas (França, Alemanha, Itália e Inglaterra), Gabriel de Lavergne (Senhor de Guilleragues) começou a insinuar-se como o autor das mesmas. Entre 1678 e 1740, houve (pelo menos) doze reimpressões, cerca de meia centena de publicações, numerosas reedições, muitas imitações e algumas traduções. Mesmo reclusa, Marianna tinha conhecimento da glória literária (e do escândalo) que revestia cada publicação de suas **Cartas** !

Das cinco C**artas** de Marianna perderam-se os originais (que para alguns pesquisadores teriam sido escritos em Língua Portuguesa), "... apenas se conhecendo delas a versão francesa publicada pela primeira vez em Paris, no ano de 1669, e as traduções para outras línguas, feitas sobre esta primeira tradução."(19). Entretanto, o escritor Alexandre Herculano e o Conde de Sabugosa acreditam que Marianna escreveu as **Cartas** diretamente em Francês. Para tal afirmativa, eles se apoiam no fato de que a verba do inventário dos bens de Miguel da Cunha Alcoforado (irmão de Marianna) consta " ... mais de duzentos livros franceses avaliados em cinqüenta mil reais -- e que testemunha o cultivo do idioma francês na família." (20)

Em 1810, o crítico francês Boissonade descobriu na margem de um exemplar da edição original das **Cartas Portuguesas,** uma nota escrita por mão contemporânea, que afirmava : " A religiosa que escreveu estas cartas chama-se MARIANNA ALCOFORADO, religiosa em Beja, entre a Estremadura e Andaluzia."(21) A partir desse achado, Boissonade passou a afirmar: " Toda a gente sabe agora que essas cartas espontâneas e apaixonadas foram escritas pela freira portuguesa a N. Chemilly e que a tradução é de Guilleragues" (22) ou de Subligny. Boissonade divulgou o seu precioso achado, em 1819, no *Journal de l'Empire*. "Há quem concorde com a tese de Boissonade e há também quem proteste contra tal hipótese, como Dellofre e Rougeout que pretenderam provar em sua obra **Lettres Portugaises Valentins et autres Oeuvres de Guilleragues**, que a autoria das **Cartas** pertencia ao tradutor Guilleragues." (23) Ainda no ano de 1810, o escritor Francisco Manoel do Nascimento (1734 - 1819), cognominado Filinto Elíseo, 'traduz' as **Cartas** para a Língua Portuguesa e revela para o mundo o magistral estilo da reclusa do Convento de Nossa Senhora da Conceição.

Outra data importante nas pesquisas sobre Marianna é o ano de 1888, quando Luciano Cordeiro descobriu os assentamentos de nascimento e óbito de Marianna Vaz Alcoforado. Essa descoberta de Luciano Cordeiro foi posterior as realizadas (sem êxito) por Felner, Juromenha e Pinheiro Chagas.

Nas pesquisas que Cordeiro procedeu,

"... sentiu positivamente mão desconhecida, que tivesse andado a apagar a memória de Marianna; o caso religioso também impunha reservas; as crônicas monásticas não se alargam em comentários mundanais; um ou outro arquivo importante conservava-se fechado a sete chaves ou de há muito esfarrapado e disperso... Uma agulha em palheiro !" (24)

Acrescente-se a isso, a influência e a representatividade da família Alcoforado no século

XVII, que tentou "... apagar o nome de Marianna de tudo o que mais ou menos evocasse esse episódio ardente dos seus amores. No entanto, não havia dúvidas : as **Cartas** haviam sido dirigidas a Chamilly." (25)

Um conde que, em 1663, desembarcou em Beja, foi nomeado capitão do Regimento de Cavalaria organizado por Briquemault, participou de algumas batalhas contra os espanhóis, exercitou-se na praça localizada defronte do Real Convento de Nossa Senhora da Conceição, conquistou uma freira enclausurada, abandonou-a, voltou para a França quando o namoro tornou-se público, casou em 1677, jamais retornou a Portugal e se tornou --pela imensa dor de amor que provocou em Marianna -- o herói (ou o anti-herói) das **Cartas Portuguesas**.

" A paixão deu no natural talento desta mulher o dom excepcional de expressar com relevo e emoção cálida o mundo revolto da sua alma. Uma sensibilidade profunda e um poder excepcional para traduzir esses requintes de vibração e sentimento fizeram dessas cartas uma obra duradoura, em que se contém uma das mais poderosas análises introspectivas do delírio do amor." (26)

O processo de escrita a que Mariana se dedicou desde quando o seu irmão Baltazar a permitiu ("Porém, quando meu irmão me permitiu que te escrevesse..." : Primeira Carta) revela não apenas um ato que visa satisfazer suas necessidades psicológicas (dando evasão às suas esperanças e ao seu sofrimento) mas que consegue inverter o esteteótipo da mulher que sempre "espera" pelo homem, ao assumir um papel mais ativo : o de escritora.

Em decorrência de sua arte para escrever, Sóror Marianna Alcoforado voltou a assinar, em 1675, o expediente das **Quarenta Horas** e, a partir daí, foi lentamente retomando o seu dia-a-dia de confinada, o seu hábito da solidão.

As **Cartas** de Marianna ("... uma sibila a comunicar algo ditado diretamente por um deus") (27), segundo Rainer Maria Rilke (1875 - 1926) constituiram-se em "... um êxito imenso, porque (...) ajustavam-se plenamente ao gosto da época por oferecerem uma flagrante análise da paixão amorosa." (28) Entretanto ... o filósofo e escritor Jean-Jacques Rousseau (1712 - 1778) -- com o fundamento apriorístico da inferioridade mental das pessoas do sexo feminino -- e por reconhecer a beleza, a profundidade e o agudo instinto psicológico que revestem a escritura de Marianna Alcoforado, declarou, em carta para D'Alembert (1877) : " Aposto por tudo quanto existe que as **Cartas** foram escritas por um homem." (29)

Apesar da rara repercussão literária alcançada pelas **Cartas** em vários países da Europa, durante muito tempo Portugal (e também a Espanha) mantinha(m)-se alheio(s) a este fato, como se elas, as **Cartas,** não tivessem sido escritas por alguém pertencente à brava gente lusa, alguém que pode ser considerada uma heróina por ter dado tanto amor -- em estado puro -- a um ser mesquinho, a uma "mosca ". (Sim, uma "mosca".)

Em 1914, Rilke afirmava : "Estou perfeitamente à vontade nesse assunto [o conteúdo das cinco **Cartas**] e afianço que se, cedendo à última carta, o idiota do Chamilly voltasse, ser-lhe--ia [para Marianna] tão estranho, tão invisível como a mosca que se avista do alto de uma montanha." (30)

Duzentos anos antes desta opinião de Rilke, o Duque de Saint-Simon e sua esposa (contemporâaneos de Chamilly) já declaravam : "Ao vê-lo e ouvi-lo ninguém se persuadirá que tivesse inspirado um amor tão desconforme como esse que é a alma das famosas Cartas Portuguesas." (31)

A impressão mais genérica suscitada pelas **Cartas** em relação ao seu tempo, à sociedade portuguesa e européia, às circunstâncias de sua existência, é um misto de indignação e de revolta. O valor das **Cartas** enquanto texto literário é considerado indubitável, mas a Autora -- por ser mulher -- nem sempre é considerada pela crítica como uma "escritora séria"_e com grande potencial literário. Em sendo assim, nas **Cartas** têm-se um espelho da problemática feminina, tanto que é possível através das **Cartas** analisar a situação de uma mulher enquanto ser vocacionado não para o hábito ou para a solidão, mas para o amor e para a Literatura. Em síntese, o testemunho que Marianna deu e dá -- com as **Cartas** e com a sua própria vida -- é de inconformismo e resignação; sacrifícios; saudade e coragem; dor e amor. Muito amor.

Anos depois, em 1703, o Oficial Chamilly foi promovido a Marechal de França. Em 1709, Sóror Marianna foi eleita Abadessa do Real Convento de Nossa Senhora da Conceição de Beja, com direito a ser chamada Madre Marianna Alcoforado, dada a sua condição aristocrata.

Em 1715, Chamilly morreu na França, sem jamais ter retornado a Portugal.

E. Beauvois, um genealogista da família de Chamilly, tentou (em vão) absolver a memória de Noël-Bouton, negando ter sido ele o oficial francês que seduziu e abandonou Marianna no Convento de Nossa Senhora da Conceição de Beja, em Portugal. Oito anos depois da morte de Chamilly, em 28 de julho de 1723, após grave enfermidade e dolorosa penitência no local onde viveu por setenta e dois anos, faleceu **Madre Marianna Alcoforado**, uma **Portuguesa.**

De suas missivas, afirma o escritor francês Claude Aveline, em 1951 : **"**As **Cartas** continuarão a levar a todos os corações que as esperam a mensagem do amor. (...) Nós deixaremos de existir, enquanto elas prosseguirão a viagem eterna no tempo e no espaço ." (32).

As **Cartas** de Madre Marianna Alcoforado -- mesmo expressando a exaltada linguagem da paixão -- conseguiram espalhar "... por toda parte" (além, muito além das " Portas de Mértola " e dos limites conventuais) uma mensagem de amor que, atravessando tempos e lugares, permanecem como testemunho da arte, da alma e do engenho português, e podem ser mencionadas entre as obras-primas da epistolografia universal.

É possível que em algum dia -- entre os anos de 1667 e 1723 -- Maria- na Alcoforado tenha queimado ou deitado ao lixo as cartas formais que recebeu de um certo oficial francês que serviu em Portugal e por quem ela realmente se apaixonou. Enquanto isto, suas cinco **Cartas** envolveram-se de glória literária e prosseguem " ... a viagem eterna no tempo e no espaço ".

Referências Bibliográficas

01. ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Cartas Portuguesas : um espelho da problemática feminina.* São Paulo : Boletim / CESP, v. 13, nº 16, jul. / dez. 1993, p. 44 - 45.

02. ROCHA, Nelly Cecilia Paiva Barreto da. *Madre Mariana Alcoforado : o Hábito da Solidão.* Belém: Imprensa Oficial do Governo do Estado do Pará, 1995, p. 30.

03. Idem, op. cit. 01, p. 47.

04 Idem, op. cit. 02, p. 37.

05. Idem, op. cit. 02, p. 38.

06. Idem, op. cit. 02, p. 41.

07. Idem, op. cit. 02, p. 41.

08. Idem, op. cit. 02, p. 43.

09. Idem, op. cit. 02, p. 46.

10. BENCHIMOL, Alegria Célia. *O Sentido do Amor - Paixão em Mariana Alcoforado e Mariana da Cruz.* Belém : Universidade Federal do Pará, 1993.

11. Em solidariedade à irmã e decepcionado com o amigo Chamilly, Baltazar decide ingressar num Mosteiro.

12. Idem, op.cit. 02, p. 46.

13. Idem, op. cit. 02, p. 46.

14. Idem, op.cit. 01, p. 49.

15. Idem, op.cit. 01, p. 49.

16. Necessário se faz observar que Marianna não objetivava ter suas cartas divulgadas para o público, nem tampouco poderia imaginar o valor literário que possuíam.

17. Idem, op. cit. 02, p. 71.

18. Idem, op.cit. 01, p. 44 - 45.

19. FIGUEIREDO, Fidelino. *História Literária de Portugal.* São Paulo : Companhia Editora Nacional, 1966, p. 272.

20. Idem, op. cit. 19, p. 276.

21. Idem, op. cit. 02, p. 18. (Nota de rodapé, n.º 20

22. FREIRE, Maria da Graça. *Mariana Alcoforado : Cartas.* Rio de Janeiro : Agir, 1962, p. 48.

23. Idem, op. cit. 10, p. 11.

24. BRANDÃO, Júlio. *Cartas de Amor ao Cavaleiro de Chamilly.* Porto : Lello & Irmão, s. d., p. IX.

25. Idem, op. cit. 24, p. IX.

26. Idem, op. cit. 19, p. 275.

27. Idem, op. cit. 01, p. 49.

28. Idem, op. cit. 19, p. 273.

29. Idem, op. cit. 22, p. 11.

30. Idem, op. cit. 02, p. 68.

31. Idem, op. cit. 02, p. 68.

32. Idem, op. cit. 02, p. 68.

Obs.: -- A íntegra das **Cartas** de Marianna Alcoforado (Português e Francês) se encontra em :

ROCHA, Nelly Cecília Paiva Barreto da. *Madre Mariana Alcoforado : o Hábito da Solidão.* Belém : Im prensa Oficial, 1995. (Prêmio Samuel Wallace Mac-Dowell / 94 : Governo do Estado do Pará e Academia Paraense de Letras).

-- No decorrer deste **Comunicado,** as referências a biografia e **Cartas** de Marianna Alcoforado têm como base esta publicação.

Morte e Solidão em *A Velha e a Aranha*, de Mia Couto.

Marcia Glenadel Gnanni Ernesto
UFRJ

"... o fantástico, para o homem contemporâneo,
é um modo entre cem de rever a própria imagem."
Jean Paul Sartre

Esta comunicação tem por objetivos fazer um estudo do conto *A velha e a aranha* `a luz da guerra civil moçambicana, e analisar como o autor, Mia Couto, aproxima-se dos gêneros literários "fantástico" e realismo maravilhoso.

Ao estudarmos o "fantástico" e o realismo maravilhoso na obra de Mia Couto, devemos levar em conta as diferentes visões que esses termos adotam ao se considerar a definição clássica, norteada por autores europeus, e o imaginário africano, animista. Por isso decidimos fazer uma análise do "fantástico"/realismo maravilhoso baseada na pesquisa desenvolvida pelas professoras Bella Jozef, da UFRJ, e Irlemar Chiampi, da USP, ambas especialistas no assunto, ainda que voltado para a literatura hispano-americana. Entendemos que por apresentarem, tanto o continente africano quanto o latino-americano aspectos comuns -um passado e presente históricos de opressão- devam existir, talvez, algumas semelhanças na concepção do "fantástico" e do realismo maravilhoso.

O gênero fantástico é uma tendência das obras de ficção atuais, ao afastar-se da representação direta da realidade primeira e criar um mundo mágico e simbólico, metáfora do mundo real, mergulhando no terreno dos mitos e da fantasia.

A literatura fantástica apresenta o discurso aberto (discurso-realidade, criado pelo autor), da pluralidade de significados, estabelecendo-se dessa forma a ambigüidade, a dúvida. O discurso fantástico possui um *eu narrador* conveniente ao gênero, que promove a identificação leitor-personagem, oscilando a hesitação do leitor entre a explicação natural/sobrenatural dos acontecimentos, e cabendo a ele adotar uma postura em relação ao texto. A dualidade neste caso é obtida através de dois procedimentos: a modalização e o emprego dos verbos no tempo imperfeito.

Jean-Bellemin Noel estabelece que acontecimentos sem explicação, que causam estranhamento e desorientação no leitor são típicos do fantástico, e que suas funções primordiais são: alusões culturais feitas (no caso de nossa análise, há a alusão à guerra civil em Moçambique), e falar de um alter-ego, testemunha, que é um desdobramento do narrador, e o polarizador da estória (a mãe de Antoninho). Dentre os efeitos produzidos pela literatura fantástica destacam-se o questionamento da narração (caráter polêmico, que induz à reflexão) e o "efeito de espelho" (especular), nas palavras de Bella Jozef, *"*colocação da narração diante de situação análoga, que constitui matéria para meditação cultural*"*, (o conto apresenta uma situação de guerra: o autor quer com isso, fazer com que seus leitores reflitam sobre a situação real da guerra moçambicana).

Através do fantástico, o autor reconhece o absurdo do mundo, penetrando nas profundezas do ser humano, indo além da literatura, pois o fantástico, em última análise, revela que o *Eu* é o *Outro*. Assim sendo, "é o veículo liberador das potencialidades sociais reprimidas, da rebeldia perante uma realidade sufocante e que anula a plenitude do ser no mundo pela pressão histórica*."* (cf. Bella Jozef, p.42).

O realismo maravilhoso não visa à criação de mundos imaginários, pois o escritor enfrenta a realidade e tenta desentranhá-la, desvelar o que há de misterioso nas coisas, na vida, nas ações humanas... Não há incertezas, a realidade é considerada misteriosa e/ou "mágica", e ao mesmo tempo prosaica; cabendo ao narratário adivinhá-la e ao narrador negá-la, criando-se aí uma atmosfera de encantamento no leitor e a empatia entre ambos.

Abandonando as especulações históricas sobre a origem do termo realismo maravilhoso, convém assinalar que este gênero surge no período de entre-guerras mundiais e de efervescência científica, cultural e humanística (desenvolvimento da psicanálise, antropologia, estudos etnológicos, as ciências naturais etc), reforçando nossa tese de que tal gênero é pertinente às contradições vividas no século XX; é um meio de o escritor apresentar a História, a sua visão dos fatos.

Algumas observações fazem-se ainda importantes. A primeira delas é que a percepção da fantasticidade e do realismo precisam de uma referência ao mundo em que vivemos, seja para questioná-lo ou para afirmá-lo (em nosso caso, o contexto da guerra civil moçambicana), e a segunda é a da existência de um referente

extralingüístico da narrativa: uma ideologia ou ideologias podem permear o texto literário, não transpondo, necessariamente, aspectos sociais e políticos para o mesmo (a mesma guerra civil anteriormente citada).

Uma vez apresentadas as teses sobre o "fantástico" e o realismo maravilhoso, além das ressalvas pertinentes as suas aplicações no imaginário africano, procedamos à análise de *A velha e a aranha*.

Há, no conto, toda uma atmosfera de incertezas, esperanças e sonhos. Observem-se ainda, o uso do **talvez**, modalizador, e dos verbos , em sua maioria, no tempo imperfeito ("O antigamente ali se arrumava.", "Para receber António ela aprontava o vestido...", "E a seu lado [...] estava um par de botas negras, lustradas sem gota de poeira.", por exemplo).

No presente texto de Mia Couto, vislumbramos um quadro de total solidão da personagem "a velha", apartada de seu filho, Antoninho, em virtude da guerra civil. Aliás, através do conto, conseguimos perceber as alusões à mesma: "Ele (Antoninho) se dera às tropas, serviço de tiros" (tropa do exército), "-Esta noite chega Antoninho. Vem todo de farda, sacudu." (*sac-au-dos*, mochila militar) e "Foi quando passos de bota lhe entraram na escuta." (componente da indumentária militar).

"A velha" representa tanto a experiência, vivência, quanto a mulher que ultrapassou a maturidade, já na etapa derradeira de sua vida, e aguarda a morte. Tal morte aqui em questão é compreendida como não só a que encerra o ciclo vital, mas também a "morte"/tristeza/desgosto da perda do filho levado pela guerra.

A aranha simboliza o destino, ela não é uma aranha qualquer, mas sim verde, a que representa a esperança de um dia "a velha" rever o filho, de um dia a guerra ter fim... Esta aranha é um ser que tece luz ("[...] onde apenas o escuro fazia esquina, havia agora a alma de uma luz..."), que traz a revelação, a epifania (a dura realidade reservada pela vida, morte e solidão). Velha e aranha travarão relação de profundo entendimento, simbiótica, especular: a mulher está face a face com o destino, com a realidade de mãe que já não mais tem seu filho, mas que, no entanto, agarra-se a uma esperança ferrenha de tornar a tê-lo.

A teia representa a trama da vida, os acontecimentos decorrentes da mesma, extensão do próprio destino, um sinal, "uma prova de promessa", neste caso, da volta de Antoninho. Esta mesma teia envolve a "velha" no fim do conto, mostrando assim, que ninguém foje a seu percurso, que não há possibilidade de desvio do curso do destino.

Atentemos também para a simbologia do vestido da "velha", sempre desencaixotado ante a possibilidade do regresso de Antoninho, ante a esperança da mãe solitária em ter seu desejo satisfeito -o reencontro com o filho- segundo as palavras da própria: "-Qualquer uma coisa vai acontecer!"

Analisemos, por fim, o papel das botas. Elas representam tanto a ida de António (e a inevitável separação da mãe), em uma relação metonímica botas/pés que vão embora/partida de alguém, quanto a entrada para as tropas de guerra (metonímia bota/exército). Já as botas "lustradas, sem gota de poeira", ao final do conto, significam o filho vivo na memória da "velha". Mesmo que António tenha morrido no campo de batalha (o que provavelmente deve ter ocorrido) sua lembrança é viva e forte para sua mãe, que chega a "materializar", tornar reais suas botas, como se elas pudessem trazê-lo de volta.

Ao término da leitura de *A velha e a aranha*, instala-se a dúvida real/natural **vs.** mágico/sobrenatural, corroborando, dessa forma, o efeito encantatório da narrativa e cabendo ao leitor a depreensão do desfecho do conto, além da possível constatação de que a realidade é por vezes tão cruel que parece "fantástica".

Após o exposto, é possível concluir que, a fim de poder tratar da situação de miséria humana e das conseqüências traumáticas da guerra, Mia Couto opta por fazê-lo, aproximando-se do "fantástico"/realismo maravilhoso, gêneros estes bastante propícios; pois além de apresentarem os fatos metaforicamente, envolvem o leitor com o conto através de uma narrativa aparentemente sobrenatural e mística; além de acreditarmos que ambos podem estar a serviço de uma literatura engajada histórico-socialmente. Ao apresentar características próximas aos dois gêneros, Mia Couto consegue expor sua ideologia enquanto cidadão e filho de Moçambique, além de apresentar a História de seu país a seus leitores.

Referências Bibliográficas

- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*.São Paulo:Ed. Perspectiva,1980.

- COUTO, Mia. "A velha e a aranha".In: *Cronicando*.Lisboa:Caminho,1991.

- JOZEF, Bella. "O fantástico e o misterioso".In: *A máscara e o enigma*.Rio de Janeiro: Francisco Alves,1984.

- TODOROV, Tzvetan. "A narrativa fantástica".In: *As estruturas narrativas*.São Paulo: Editora

Perspectiva,1979.

Murmúrios de um tempo
colonial na escritura de Lídia Jorge

Branca Egger Moellwald

Deus quer, o homem sonha, a obra nasce.
(Fernando Pessoa)

Não é porque alguém quer que a obra é feita.
Só por vezes. De nada vale querer que
existam nos escombros os fantasmas
(Eva Lopo)

O foco deste estudo é o romance ***A Costa dos Murmúrios***[1], da escritora portuguesa Lídia Jorge. Interessam-me as imagens que a guerra colonial na África, mais especificamente em Moçambique, assumem na sua escritura, como elas são representadas pela ficção e alguns dos recursos estético-estilísticos que a escritora utiliza para veicular uma visão desse tempo histórico e dos "heróis" que o fizeram.

A Costa dos Murmúrios é uma espécie de anti-epopéia, em que heróis sem nenhuma grandeza são levados a perseguir um ideal que não escolheram e que se apresenta "justificado" pela ideologia de manutenção do Império português. O herói navegador de Camões, que canta o povo lusitano, cede lugar aos "heróis" de Jorge, seres medíocres que atiravam contra macondes amedrontados, "degolavam as cabeças [dos africanos] e as espetavam em paus."[2]

De acordo com Costa Lima, diferentemente do historiador que designa o mundo que estuda, organizando os restos do passado, em um todo cujo sentido centralmente não é da ordem do imaginário[3], Jorge cria uma representação desestabilizadora do mundo, utilizando o material da História de modo a possibilitar uma revisão do seu significado, no desdobrar-se em seu próprio questionamento.

O aproveitamento que Jorge faz da história portuguesa, através de uma *metaficção historiográfica auto-reflexiva* (Cf. Linda Hutcheon), dilui as fronteiras, sempre imprecisas entre história e literatura, reafirmando que o seu romance é, ao mesmo tempo, "uma inserção referencial e a imaginativa invenção de um mundo"[4] que é "deliberadamente fictício e, apesar disso, ao mesmo tempo, inegavelmente histórico."[5]

O romance de Jorge divide-se em duas partes. A primeira intitulada *Os Gafanhotos*, espécie de antecâmara do romance, constitui-se de um breve relato de cerca de 30 páginas (num texto de um total de 250 páginas), que narra, em terceira pessoa, alguns acontecimentos envolvendo um grupo de oficiais portugueses e suas famílias em Beira, Moçambique, onde estão alojados no hotel Stella Maris. O tempo é de festa: celebra-se o casamento do alferes Luís Alex com "a noiva que tinha chegado apenas na noite anterior, mas a quem todos já chamavam de Evita."[6] O local é o terraço do hotel que vive "um estremecimento de gáudio e furor."[7] É um tempo em que nada é mais importante do que dançar e rir intensamente, enquanto a guerra acontece lá fora. Guerra não, "apenas uma rebelião de selvagens."[8]

Esse relato sincrético é feito através de uma linguagem de exuberante retórica, cheia de repetições quase obsessivas, que contribuem para dar uma impressão geral grotesca e surrealista à narrativa. Os personagens que povoam *Os Gafanhotos*, com exceção do casal Luís Alex e Evita, do capitão Forza Leal e sua esposa Helena de Tróia, não têm nome próprio, são apenas tipos que representam as diversas hierarquias militares ou, então, são comerciantes e *mainatos* (criados). As mulheres são "as mulheres dos oficiais", "rendilheiras do Stella", Penélopes à espera de seus "heróis."

Em meio à celebração das bodas do alferes e de Evita, dois incidentes se interpõem para desestabilizar a harmonia reinante. Primeiramente, o estranho aparecimento na costa de inúmeros cadáveres de negros afogados que, de acordo com o capitão Leal, morreram por beberem álcool metílico colocado "por engano" em garrafas de vinho. Depois, enquanto os oficiais conversam no terraço sobre a guerra e as mulheres dançam e riem, uma enorme nuvem de gafanhotos "esverdinha" e escurece repentinamente toda a atmosfera.

Nesta primeira parte do romance, temos uma visão exagerada, espetacular e paradoxal da guerra. O que interessa é a exposição "da verdade única" que o Império Colonial veiculou. Daí a comunicação da harmonia, da "verdade deslumbrante." Quer-se evitar as sombras nem que para isso se "misture" e "drible" o tempo para congelar essa imagem "harmônica" e quase surrealista da guerra.

Porém, tudo que está nesta antecâmara do romance, em estado sincrético, vai sofrer, na segunda parte do livro, o romance propriamente dito, um processo de desconstrução e reconstrução. O relato d' *Os Gafanhotos* vai servir como uma espécie de palimpsesto para a narradora Eva Lopo, Evita vinte anos depois, que volta "para dizer a verdade", para anular o que "termina tão bem", onde tudo "está tão escondido, tão enevoado à luz ortóptera dos candeeiros", tudo "termina tão conforme as versões suaves que foram feitas."[9]

Esse palimpsesto vai ser raspado, removido, interpretado e reescrito. Numa narrativa que mistura primeira e terceira pessoas, o texto a ser desconstruído, funciona como uma moldura que vai sofrer a desestabilização provocada pelo questionamento de Eva Lopo falando de si a Evita de outrora:

Definitivamente a verdade não é o real, ainda que gémeos, e n' *Os Gafanhotos* só a verdade interessa (...) Lembrar-me desse baile verdadeiro, que nunca teve os pares enlaçados daquele jeito tão útil, provoca-me na alma um sonho salvador.[10]

Eva pretende fragmentar a verdade unida desse relato na tentativa de iluminar a treva que dominou a consciência portuguesa nesse tempo de guerra. A memória e a documentação histórica são os instrumentos de que dispõe a narradora para "contar a sua verdade":

Esse é um relato encantador. Li-o com cuidado e concluí que nele tudo é exacto e verdadeiro (...) – disse Eva Lopo. Para o escrever desse modo, deve ter feito uma viagem trabalhosa a um tempo onde qualquer outro teria dificuldade em regressar. Pelo que me diz respeito, o seu relato foi uma espécie de lamparina de álcool que iluminou, durante esta tarde, um local que escurece de semana em semana, dia a dia, à velocidade dos anos. Além disso, o que pretendeu clarificar clarificou, e o que pretendeu esconder ficou imerso[11].

Ao mesmo tempo que afirma a sua necessidade de ir aos arquivos históricos, guardiões dos resíduos da história, Eva Lopo duvida que essas fontes, "vestígios textualizados", encerrem o conhecimento buscado, pois já estão "contaminadas" pela interpretação que já é, em si mesma, uma releitura do passado.

A memória é outro recurso de que se vale para construir seu relato. E ela também não parece possuir a necessária fidedignidade, pois "o sentido da recordação mantém-se inviolável" e a memória é um filtro seletivo e parcial do que viveu a narradora, testemunha da guerra que o marido alferes foi lutar. A impossibilidade total da narrativa da história, que fica derramada em murmúrios, revela a precariedade da memória e a impossibilidade de recuperar o passado: "Convenhamos que me lembro imperfeitamente, o que não deve ter nenhum significado secundário."[12] "É assim que me lembro, ainda que para nada- disse Eva Lopo de novo das caixas e dos envelopes selados que saíram do cofre."[13]

Na narrativa de Eva, o cenário não se reduz apenas ao terraço do Stella Maris, onde dançava "aquela gente repleta de encantamento, à luz invisível dos cometas"[14], mas diversifica-se entre a cidade de Beira, a casa de Helena de Tróia e de Forza Leal, a costa, o mar, o *Moulin Rouge*, a redação do jornal *Hinterland.* Através do relato dos combatentes e das fotografias confidenciais guardadas como segredo militar na casa do capitão Leal, a verdadeira guerra se revela.

O que se reduziu à celebração das bodas do alferes e Evita, em que a guerra é apenas pano de fundo que não perturbava a "harmonia" existente, é desdobrado em vários acontecimentos localizados historicamente nos primeiros quatro anos da década de 70, época que marca decisivamente o destino das colônias e o fim do império português na África. Referências históricas como a operação "Nó Górdio", no território maconde de Cabo Delgado, sob a responsabilidade do General Kaúlza de Arriaga, referido no romance como "o General" e o massacre de Wiryiamu, entre 16 e 18 de dezembro de 1972, na região do Tete, por soldados europeus do Regime de Comandos, autentificam o discurso ficcional, re-apresentando um passado que teima por não ser conclusivo ou teleológico.

A narrativa não obedece a uma ordenação linear, o que prevalece é uma ordenação subjetiva determinada pelo fluxo da memória na forma de "imperfeitas lembranças"[15] e impulsionada pelo sentimento que move a narradora no sentido de recuperação do passado, de desmistificação do relato d' *Os Gafanhotos*.

Na realidade, como afirma Eva, havia confrontos reais, morria gente, "havia afinal um massacre inútil."[16] E esse "massacre inútil" assumia várias formas: dos negros que morriam criminosamente envenenados por álcool metílico, engarrafado em vasilhames de vinho e dos homens, mulheres e crianças, vítimas do massacre de Wiryiamu.

Os heróis portugueses representados por Forza Leal e pelo Alferes Alex são figuras grotescas "de uma geração de jovens heróis que o colonialismo e a ditadura fascista irremediavelmente condenaram à tragicomédia."[17] O capitão Forza Leal expressa pela própria ironia do seu nome uma lealdade à pátria

comprometida pela distorção, ortográfica, da sua "forza": violência contra a mulher e seu amante, que é obrigado a submeter-se à roleta russa para resguardar a honra do capitão, mas principalmente contra a África. Um "herói" patético e tragicômico que reflete pela "fluorescente" cicatriz que carrega no peito, sempre à mostra através de camisas propositalmente transparentes, um heroísmo que era símbolo do orgulho da tropa naquele tempo.

O alferes Luís Alex, o noivo de Evita, que, enquanto estudante de Matemática "estava à beira de encontrar uma solução globalizadora para o que Galois só tinha descoberto soluções intervaladas e acidentais"[18], reduz-se a Luís Galex, codinome pelo qual ficou conhecido por atirar na cloaca das galinhas. O noivo que atirava em macondes amedrontados, vê a paz como "uma pedreira adormecida" e a guerra como a derradeira possibilidade de glória.

A ironia é o recurso de que se vale a narradora para representar esse tempo de guerra. Ela está presente na linguagem, na construção das personagens e principalmente como uma arma ferina na desmistificação da visão harmoniosa da guerra n'*Ös Gafanhotos*.

O exemplo mais vivo desta veia irônica que perpassa todo o romance é a figura do tenente-capitão cego, responsável pela conferência, no hall do Stella Maris, sobre "Portugal d'Aquém e d'Além Mar". Desde que "ficou sem visão entregou-se à História, o tenente-capitão."[19] Enquanto todos estão ouvindo o "cego triunfal", uma repentina nuvem de gafanhotos chega e anula toda a atmosfera. A figura tragicômica do militar cego, que tece louvores à política imperialista portuguesa na África, cala-se frente à névoa que se materializa.

A desconstrução da primeira parte do romance, que apresenta um mundo aparentemente estável, dotado de sentido, possível correlato da visão positivista da História, não consegue recuperar o que estava escondido ou camuflado, já que a própria voz do passado não se reconstitui e que todo o seu conhecimento é provisório, historicizado e discursivo. Cabe à ficção dar sentido a esse passado, porque "pouco a pouco as palavras isolam-se dos objetos que designam, depois das palavras se desprendem sons, e dos sons restam só os murmúrios, o derradeiro estádio antes do apagamento – disse Eva Lopo, rindo. Devolvendo, anulando *Os Gafanhotos*."[20]

Como afirma a narradora Eva Lopo, em ***A Costa dos Murmúrios,*** é necessário evitar as sombras já que tem-se "feito um esforço enorme ao longo destes anos para que nós o [o colonialismo português] tenhamos esquecido. Não se deve deixar passar para o futuro nem a ponta duma cópia, nem a ponta duma sombra."[21]

Notas

1. Lídia Jorge, *A Costa dos Murmúrios*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988.

2. Ibid, p.138.

3. Luiz Costa Lima, *A Aguarrás do Tempo*. Estudos sobre a Narrativa, Rio de Janeiro, Rocco, 1989, p.110-11.

4. Linda Hutcheon, *Poética do Pós-modernismo*. História. Teoria. Ficção, Rio de Janeiro, Imago, 1991, p. 187.

5. Ibid, p.184.

6. Jorge, op. cit., p.10.

7. Ibid, p.9.

8. Ibid, p.13.

9. Ibid, p.252-3.

10. Ibid, p.85.

11. Ibid, p.41.

12. Ibid, p.27.

13. Ibid, p.13.

14. Ibid, p.60.

15. Ibid, p.85.

16. Ibid, p.70.

17. Maria Irene Ramalho de Souza Santos, "Bondoso Caos: 'A Costa dos Murmúrios', de Lídia Jorge", Colóquio Letras 107, (Lisboa, janeiro-fevereiro 1989) 64-67, p.66.

18. Jorge, op. cit., p. 47.

19. Ibid, p.211.

20. Ibid, p.259.

21. Ibid, p.136.

Naceo e Amperidónia:
estratégias no diálogo amoroso epistolar

Maria Paula Santos Soares da Silva Lago
Escola Secundária de Maximinos – Braga

"Naceo e Amperidónia" é o título proposto por David Hook para uma novela sentimental de autoria desconhecida, datável de meados do século XVI e descoberta pelo Professor Hélder Macedo no mesmo códice onde se encontra uma das versões manuscritas de *Menina e Moça* – o chamado manuscrito Asensio (Hook, 1985: 16; Duarte, 1985: 17). A relevância da obra decorre assim não apenas do valor intrínseco que indubitavelmente detém, mas também do facto de se constituir como indissociável desta última no paradigma que, de momento, constituem na literatura Portuguesa – a menos que seja reformulado o estatuto genérico em que ambas se incluem, o da novela sentimental (Lago, 1997: 23).

A novela integra um códice miscelado cujo conteúdo se configura como uma recolecção de textos de interesse pessoal, uma variante da literatura autógrafa (Ariès, 1990-II: 11; Carvalho, 1973: 12) que contempla exemplares textuais com provável função prática (cartas, trocadas ou apenas recopiadas como modelo, discursos), outros ligados ao memorial ou familiar (obituários e linhagens) ou ainda uma série de comédias, novelas e composições líricas – destinadas a leitura individual ou em voz alta. A variedade de conteúdo e sua desordem orgânica, decorrentes de uma articulação com o quotidiano (Braunstein, 1990: 541), indiciam uma estreita conexão do conjunto com a vida de corte e a desenvoltura de espírito a ela necessária; de facto, no que toca ao cortesão e como aponta Elias (1987: 80-81), os seus livros são também instrumentos de vida social, fragmentos de conversação e jogos de sociedade ou – como a maioria das «memórias» dos cortesãos – conversas que não chegaram a travar-se porque, por um motivo ou outro, se não encontrou o interlocutor ideal, podendo assim a sua função assemelhar-se às dos manuais de civilidade que marcam a sociedade sua contemporânea (Goulemot, 1990: 372).

Partindo da hipótese de que o códice funcione como uma compilação de modelos necessários à vida de corte, a novela será também exemplar, não apenas na vertente ideológica ligada à conduta amorosa que facilmente se lhe reconhecerá desde a primeira leitura, mas também e sobretudo na medida em que cumpre a função adicional de apresentar modelos da arte epistolar e do seu paralelo no campo da oralidade: a arte da conversação. Estas, conjuntamente com a arte de trovar também presente na novela, resumem as qualidades verbais necessárias ao cortesão, a eloquência de um modelo ciceroniano como o de Bembo que se constitui como a arte de corte por excelência. Para além disso, a estrutura dialógica que será observada pode credivelmente reproduzir um modelo de inquirição humanista na qual se integra o combate verbal, o simulacro dialógico que instrui e prepara para uma real e necessária confrontação (Struever, 1983: 204); assim sendo, estar-se-ia perante um diálogo de tipo socrático conducente ao debate de tipo cognitivo, pela apresentação dos argumentos relativos a cada uma das posições sob a forma de resposta a uma prévia argumentação do interlocutor.

De facto, embora a novela seja essencialmente epistolar, apresenta, para além de alguns excursos narrativos e de dois prólogos, de natureza e estrutura bastantes peculiares, dois diálogos entre Naceo e Amperidónia, alguns monólogos interiores de Naceo que correspondem a uma inquirição de si próprio, e exemplares em verso (cantigas, trovas) que, integrados nas cartas ou substituindo-as como comunicação verbal, cumprem uma função semelhante à destas.

O facto de a novela apresentar uma comunicação essencialmente epistolar não parece constituir obstáculo à sua integração numa forma dialogal, já que, em acréscimo à contiguidade entre os discursos epistolar e oral na corte e na época (Fumaroli, 1983: 258; Schanze, 1983: 115), aquele apresenta as características pragmáticas essenciais a um diálogo com as particularidades enunciadas:

Alla conversazione si atribuiscono i caracteri di oralità, contatto imediato degli interlocutori, spontaneità, uguaglianza dei ruoli degli interlocutori, possibilità di passagio da un tema all'altro, comunità fàtica (solidarietà degli interlocutori quale scopo primario della coversazione). Tutti caracteri evidentemente riconoscibili nella ricostruzione letteraria del conversare cortegiano" (Patrizi, 1984: 857, nota 9).

A intriga de *Naceo e Amperidónia* é de uma grande simplicidade, podendo resumir-se num esquema iterativo linear, já que Naceo estabelece estratégias – verbais – de conquista de Amperidónia, cabendo a esta tentativas paralelas, também verbais, de defesa; nesta estrutura eminentemente dialógica, o próprio casamento de Amperidónia não chega a constituir-se como peripécia, uma vez que existe um contexto social prévio já impeditivo da relação amorosa. Aliás, o casamento funciona apenas como mais uma razão de *escusa* por parte de Amperidónia, razão que virá a ser contestada – e anulada – pelos argumentos de Naceo. A acção é, deste modo, fundamentalmente **verbal**, representando as deslocações de Naceo –com carácter de tópico residual – e as raras interacções com outras personagens sobretudo um suporte da

verosimilhança do universo textual.

Os excertos focados em particular (Anónimo, 1986: 64-67; 76-82) são representativos de todas as modalidades textuais presentes na novela, sendo visíveis pelo menos duas estruturas dialógicas diversas – a oral e a epistolar – para além da constituída pelas reflexões do narrador sobre o fenómeno amoroso e seus efeitos sobre as personagens. Deste modo, desenvolve-se um texto de pendor tratadístico configurado pelas reflexões monológicas do narrador, passando-se a um *exemplum* por via da estrutura dialógica (a das missivas trocadas pelos amorosos) que, ainda que submetida a uma notória formalização, não se encontrará porventura muito distante da oralidade altamente formalizada que seria de esperar no contexto de corte já indiciado; ainda assim, a reprodução do diálogo concretiza e exemplifica os comportamentos paradigmáticos – verbais e amorosos – do contexto social e epocal assinalado.

Adicionalmente, surge a verbalização lírica do desencanto e da paixão - a cantiga de Naceo (64-67)[1] - funcionando como argumento da missiva que pede novo encontro e equiparando-se-lhe em termos estruturais, tanto mais que, noutros pontos da obra, os excertos líricos substituem as cartas de Naceo, obtendo de igual modo uma resposta de Amperidónia (81).

O diálogo propriamente dito será objecto de particular atenção, não apenas pelas marcas evidentes da modalidade textual respectiva, mas também e sobretudo pela sua extraordinária conformidade com a mimese a que não obsta a ainda relativa formalização observável; tal confere-lhe sem dúvida uma dimensão dramática mais notória que nas outras modalidades textuais patentes no excerto. Neste particular, não pode deixar de destacar-se a grande semelhança com uma situação de oralidade, marcada inicialmente pela utilização de uma expressão de tipo coloquial e decorrente da clara delimitação de turnos de fala e respectivas intervenções com movimentos constitutivos, de enlace projectivo e retroactivo; conducente à classificação como diálogo, deve igualmente assinalar-se a emergência de virtudes noéticas já que se centra numa clara unidade temática atinente a comportamentos aceitáveis ou inaceitáveis do relacionamento amoroso, denotando por isso e concomitantemente uma intenção teleológica e retroactiva a que não é alheia a dimensão de combate verbal claramente presente.

A análise do fragmento dialogal ressalta em primeiro lugar a abundância de deícticos de articulação entre os diversos turnos de fala, pressupondo a análise do já dito como constitutiva da réplica. Inferências e pressuposições são aliás parte fundamental da argumentação, referindo-se quer a uma concepção global de mundo partilhada pelos dois locutores, quer a argumentos implícitos naqueles que são explicitados. Assim, na primeira fala de Amperidónia, "Não sei se o[2] fazeis assi comigo <tornar-vos a mim, prestar-me atenção>, que já levais caminho de pedir" surge como inferência o argumento de que **pedir/exigir não é consentâneo com prestar atenção ao outro**. Na resposta subsequente de Naceo, "Não deveis vós isso de esperar <não deveis demorar a prestar-me atenção> por ser maior a mercê <para ser mais valioso o que me concedeis> tem como pressuposição a ideia de que **quanto mais demorada, maior é a mercê**. Na afirmação de Amperidónia "Não é bem prometerem as pessoas o que não podem fazer", a generalização operada pela colectivização de um agente (as pessoas) introduz como inferência a afirmação de que **há regras para os comportamentos amorosos**, bem assim como a de que **as leis de amor são semelhantes às leis gerais**, esta última decorrendo da indefinição do assunto a que se refere. Na réplica de Naceo "Quem há isso<que prometa o que não pode fazer> de querer de ninguém?" é visível a pressuposição de que **não é justo exigir a ninguém que desobedeça a leis gerais**.

Mais adiante, ao ser acusado por Amperidónia de fazer "castelos" que "caem mui cedo no chão", afirma que "Não nos faria ninguém <os castelos, o querer submeter as coisas à sua vontade> se a isso olhasse <ao facto de o que se deseja ser muitas vezes impossível>"; mais uma vez por via de uma generalização ao colectivo, surge a inferência de que **conformar-se com as leis gerais conduz à inércia**. Ainda nessa réplica, da afirmação de que "por tempo todas as cousas parecem <impossíveis, castelos no ar>" ressalta uma outra inferência, a de que **as aparências não são a realidade**, concluindo com o aforismo que coloca "este mundo" no domínio da realidade.

A pergunta de Amperidónia "E no outro, que é pera sempre, não falamos?" apresenta como base a pressuposição de que **existem dois mundos com temporalidades e leis diferentes**, surgindo na resposta de Naceo ("A paga queria logo, e a conta depois") as inferências de que **neste mundo se situam as recompensas e no outro pagaremos o que recebemos neste**. Da interrogação sobre se esse era o "costume de Grécia" infere-se ainda que **Naceo e/ou os seus costumes são estrangeiros, diversos dos de Amperidónia**, afirmando este que "nestes casos <os de amor>" se aplica tal lei, inferindo-se portanto que aos casos de amor **não se aplica a lei geral**.

Na fala final de Amperidónia, como remate de um diálogo com características como as que lhe foram apontadas, cumpre ainda notar a inconclusão da disputa verbal, inferida a partir da afirmação "primeiro que se determine vos tornarei a falar para vêremos como será melhor", marca final de um verdadeiro espécime de diálogo – se se considerar como verosímil a hipótese ficcional da sua transcrição.

Inconcluso será também o diálogo travado por via epistolar, já que as estratégias verbais se assemelham

numa e noutra das estruturas: a novela termina com duas cartas, que reiteram os dados essenciais assinalados no diálogo e repetidos ao longo destas:

Carta de Naceo

Não me deis culpa de me tanto afadigar, pois o tempo e a causa traz a pressa consigo; e mais eu sei certo que o com que vos escusais está já pera isso, peço-vos por mercê que o concurdais, porque o príncipe está de caminho e eu partirei com ele, e de lá tornarei secretamente pera vos falar quando mandardes.

Reposta de Amperidónia

Assi me parece que será bem que partais co príncipe, e de lá tornareis a um tempo certo, que bem é que fique logo tudo concertado por escusáremos recados de tão longe, pois se cá perdem os de tão perto. Ordenai vossa partida e fazei perequi o caminho, e eu terei escrito ou vos direi de palavra como há-de ser. (100)

Não há portanto um desenlace na novela, podendo antes afirmar-se que, apesar da progressiva conquista do amor de Amperidónia por parte de Naceo, este está muito longe de alcançar o que deseja. A inconclusão da novela poderá configurar, como aliás sucede com *Menina e Moça* e de acordo com o modelo da *Questión de Amor*, uma obra que, a exemplo de outras de tipologia diversa da mesma época, não tenha "a pretensão de convencer, mas apenas de fazer reflectir" (Soares, 1991: 403), apelando a uma continuação/reprodução do diálogo por parte dos leitores. Esta hipótese encontraria fundamento na formulação retórica que, no prólogo, se reporta à própria narração, cometendo à Ventura a possibilidade de a levar a bom termo:

E portanto, não dirijamos de ser obrigados a dar conta de mais que de bem começar, continuando nosso propósito de ser enderençado a bom fim, pois o mais não é em nossa mão mas da Ventura de cada um. Nem isto nos desobriga a empreender grandes cousas, mas a ter nelas mor esperança, pois por mores que sejam pode com elas a Ventura." (25)

Assim, colocar-se-ia sob o domínio dessa mesma Ventura o destino das personagens e o desfecho da questão amorosa, pola diversidade que vemos acontecer dos casos, que muitos de graves e incertos começos são bem acabados, e outros considerados e de bons princípios haverem atravessados fins, segundo a Fortuna os favorece. (25)

À transcendência da Fortuna – a sua superioridade face aos saberes e desígnios do Homem, a uma ética fundada na *consuetudo* – pode no entanto opor-se a capacidade verbal, já que *ratio et oratio* são as armas do cortesão face à mutabilidade da *consuetudo*, permitindo a evolução do seu comportamento.

O diálogo epistolar apresenta assim, para além da caracterização de Naceo como um apaixonado de perfil ovidiano[3], uma estratégia de amante cortesão, discreto e submetendo-se à vontade da amada cujo interesse coloca acima do seu:

"Nem falo em me responderdes, porque não quero mais que o que vós quiserdes." (30)

[…] e se mais pudesse fá-lo-ia, que nenhũa cousa de vosso serviço me parece grande senão a que não o for. (38)

[…] e se lhe parece que peço muito, mande-me dizer o de que quer que me contente, e verei o que posso acabar comigo. (49)

No entanto, essa vontade é continuamente forçada por «razões de amor» que, por o serem, não obedecem às leis gerais mas à dos "casos reservados; assim, a paixão de Naceo e o sofrimento que ela lhe causa são o principal argumento apresentado para mover Amperidónia. No âmbito das leis reservadas ao amor, Naceo considera, de acordo com os cânones da época, que a dificuldade de concessão de galardões de amor valoriza estes e quem os concede:

Mas bem parece que conheceis a necessidade que tenho de vosso remédio, pois tanto mo encareceis […] (63)

Em paralelo, perfila-se a figura do cortesão que faz dos outros as suas próprias razões, a do retórico por excelência, subvertendo as leis gerais de acordo com o contexto particular. Num dos monólogos, a razão própria revela-se aliás como base dos *ragionamenti* de amor que se lhe seguirão: "Como não hei-de querer o que tanto desejo, pois outra coisa não quero? Que perigo pode haver que antes não tomasse que deixá-lo de fazer?" (68). A urgência do amor e da conquista justifica, pois, a alteração dos princípios gerais, levando a raciocínios pouco consentâneos com estes.

Curiosamente, as razões de amor justificam-se sobretudo por princípios consensuais do direito – se bem que retoricamente adaptados ao caso particular de Naceo. De facto, a tentativa de conquista de

Amperidónia surge fundada numa postura ética amorosa dominada pela espontaneidade e desprovida de peias sociais, já que os preceitos decorrentes das normas sociais não permitem a concretização desse amor; no início da novela, Naceo escreve a Amperidónia apesar de não dever fazê-lo – pelo menos ainda – sendo justificado pela voz do narrador: "Como o amor os limites da razão já passasse, fazia lei sobre si em que afirmava que quem quer bem não deve nada a ninguém" (30). A formulação é deveras curiosa, não apenas pela expressão sentenciosa, mas sobretudo pela semelhança com uma das formulações básicas do direito romano (*qui jure suo utitur neminem facit injuriam)*, traduzindo o princípio do *alterum non laedere* (Cruz, 1980: 13). A hipótese é tanto mais credível quanto mais se constata que, dentro de uma concepção, também ela básica do direito romano, de *honeste vivere* (ainda que num sentido, mais lato, de civilidade humanista) se enquadra toda a estratégia de Naceo.

Com efeito, a autocaracterização de Naceo, veiculada pelas cartas, enuncia, desde a primeira, os três princípios da «lei» indicadas aquando do primeiro encontro: o do *alterum non laedere*, no qual se compreendem a descrição e o direito próprio, de amor("Faço isto tão tarde com arreceo de vos parecer cedo", "ainda que me pareça consentirdes que vos sirva, mais seria deixá-lo de fazer quem não tem vontade para outra cousa" – 30), subtilmente entrelaçado com o *honeste vivere* ("havendo melhor calar-me com tanta paixão que dar-vos algũa em a dizer"; "Nem falo em me responderdes, porque não quero mais do que vós quiserdes" – 30). Sendo o segundo o reverso do primeiro, facilmente as "razões" de Naceo se afiguram como convincentes (o "direito" de Naceo, proveniente da paixão que sente, não exorbita as suas fronteiras uma vez que, afirmadamente não colide com o de Amperidónia, por não lhe causar prejuízo – o que já não acontecerá em relação ao exercício, por parte desta, das suas faculdades), ainda mais quando se torna visível o *suum cuique tribuere*: "Agora cresce tanto meu mal e vosso esquecimento, que é rezão que vos lembre que não faço vida pera sofrer a hora, quanto mais calar-me com ela tantos dias sem nenhum agradecimento vosso"(30); " olhai se vo-lo mereço e acrescentai na mercê que muito me deveis"(37); "Fazei-me esta mercê, que não aventurais tanto que me mais não devais" (63). Estas atitudes encontram-se subordinadas ao objectivo final da conquista, sendo significativa a frequente menção, por parte do narrador ao "aprefiar" ou "trabalhar" de Naceo, numa estratégia de evitar a fuga a essa conquista: "pola mais obrigar, trabalhou-se de saber [...]"(53).

Amperidónia, mulher de perfil petrarquista que vai progressivamente cedendo ao ataque de Naceo – pelo menos verbalmente, uma vez que demonstra de forma inequívoca o seu interesse por Naceo (45; 49; 55) – mostra-se inicialmente desinteressada, até porque, como sublinha na primeira carta, há constrangimentos de ordem social que impedem o relacionamento amoroso: "[…] a principal causa que me fez esta fazer, foi pera vos dizer que a vossa prima não deis conta de nada porque, ainda que assim a vejais perante vós, cada um nasce com a sua condição" (33).

A prudência e a defesa da honra –eminentemente de carácter social – marcam o seu discurso, residindo a sua estratégia sobretudo na imprevisibilidade de comportamento e morosidade da entrega – se a houver sequer – no que se afigura sobretudo como uma táctica de dilação, necessária à conservação do amor e da honra necessária para o conservar – e não só. Os seus argumentos são assim os da lei geral, marcados também por uma particular analogia jurídica:

Os requerimentos hão-se de despachar segundo a sustância deles. E porque este era grande, de qualquer maneira que fosse o que pedis, ou se havia de aguardar muito tempo pela reposta, ou dar-se logo a sentença contra quem a não quisera dar. E nunca vi homem tão aguçoso, e tão asinha querer segurar a vida ou acabar o tempo; não no hajais por tão desaproveitado, porque ele é que cura este mal e todos os outros. (37)

O tempo é, efectivamente, o maior aliado de Amperidónia que constantemente acusa Naceo de não respeitar as regras do amor, por demasiada pressa na obtenção de galardões, ou apressar a sequência destes:

Bem fazeis de no começo quererdes dar fim às coisas, por não esperardes pola que vos agora quisera dar. (38)

Porque não vos contentais de tanta lembrança como vedes que tenho, que já por uns dias vos tinha satisfeito? (49)

Mas não no posso fazer tantas vezes como cuidais <escrever-vos>, que não tenho o vosso vagar, mas não que por isso vos queira menos […] (50)

Parece-me que não sois tão vagaroso como vos cá fazem, pois vos dais tanta pressa em cousa pera que há mister tanto vagar […] descansai o coração, que ainda que não seja tão cedo como dizeis, não tardará tanto como cuidais. (80)

Um outro argumento que serve de escusa a Amperidónia, de acordo com as regras – diferentes das de Naceo – por que se rege, é o da pressão social, já indiciada. De facto, no primeiro dos encontros, a sua estratégia assenta já no respeito das regras sociais ("Ora, falemos de siso! Não vedes esses muros tão altos

e tantas guardas? Que ainda que vos quisesse fazer a vontade, há outras cousas que mo defendem. – 72), revelando-se a outra dimensão da sua estratégia de defesa:

Mas quem se há-de aventurar a tamanhas cousas como estas são, há primeiro de buscar o remédio pera o que daí se pode seguir; por isso, não sei porque me quereis obrigar a tamanho perigo! (63)

[…] e vinde o mais desconhecido que puderdes e não pera me desagradecerdes isto que por vós faço com tão boa vontade, sendo tão fora de minha condição. (67)

[…] agora me disseram que fazíeis muito dũa pessoa que é pouco pera isso, e deu sinal da letra. Fazeis bem, porque eu não arreceei de me pôr a perigo por vós; se tão mal haveis de guardar meus recados, não queirais deles parte, nem dar-me dos vossos (86).

Naceo e Amperidónia é assim, e confirmando o que inicialmente se afirmou, um modelo de estratégia da conversação amorosa, epistolar ou oral; estratégia de ataque, masculina, baseada na capciosa afirmação de que a culpada da urgência do amor é aquela que o provocou, provocando a piedade pelo sofrimento de quem ama e atribuindo-se-lhe em simultâneo a responsabilidade desse sofrimento, instaurando por essa via o pressuposto de que receber preito amoroso constitui em si mesmo uma dívida que deve ser paga de igual forma; estratégia de defesa, feminina, que para manter a honra e o amor que, sem ela, não teria – veja-se o exemplo da *Fiammetta* – institui e faz reconhecer o tempo como factor necessário e encarecedor do amor, escusando-se ainda com preceitos sociais que reconhece como constrangimentos da relação amorosa.

Bibliografia

Anónimo, *Naceo e Amperidónia (Novela Sentimental do Século XVI)* (apresentação, leitura e fixação do texto de Luiz Fagundes Duarte), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

Ariès, Philippe, "Para uma história da vida privada", *História da Vida Privada* 3 (dir. Philippe Ariès e Georges Duby), Porto, Edições Afrontamento, 1990.

Braunstein, "Abordagens da intimidade, séculos XIV-XV", *História da Vida Privada* 3 (dir. Philippe Ariès e Georges Duby), Porto, Edições Afrontamento, 1990.

Carvalho, J. G., "Introdução e notas", *Menina e Moça ou Saudades*, Coimbra, Atlântida, 1973.

Duarte, Luiz Fagundes, "Introdução", *Naceo e Amperidónia (Novela Sentimental do Século XVI*, Lisboa, Imprensa Nacional –Casa da Moeda, 1986.

Elias, *A Sociedade de Corte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1987.

Fumaroli, Mar, "Rhetoric, Politics and Society: from Italian Ciceronianism to French Classicism", *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric* (James Murphy ed.), Berkeley. Los Angeles. London, University of California Press, 1983.

Goulemot, Jean Marie, "As práticas literárias ou a publicidade do privado", *História da Vida Privada* 3 (dir. Philippe Ariès e Georges Duby), Porto, Edições Afrontamento, 1990.

Hook, David, "*Naceo e Amperidónia*: A Sixteenth-Century Portuguese Sentimental Romance" *Portuguese Studies* 1 (Londres, 1985).

Lago, Maria Paula, *Naceo e Amperidónia. Estatuto da novela sentimental do século XVI*, Braga – Coimbra, Angelus Novus, 1997.

Patrizi, Giorgio, "«Il Libro del Cortegiano» e la Trattatistica sul Comportamento", *Letteratura Italiana* 3, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1984.

Schanze, Helmut, "Problems and Trends in German Rhetoric to 1500", *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric* (James Murphy ed.), Berkeley. Los Angeles. London, University of California Press, 1983.

Soares, Nair Castro, "A Literatura de Sentenças no Humanismo Português: *res et verba*", *Humanitas* XLIII – XLIV (Coimbra, 1991).

Struever, Nancy, "Lorenzo Valla: Humanist Rhetoric and the Critique of Classical Languages of

Morality", *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric* (James Murphy ed.), Berkeley. Los Angeles. London, University of California Press, 1983.

Notas

1. As numerações de página sem referência de obra reportam-se à edição de Naceo e Amperidónia assinalada.

2. São nossos os sublinhados no texto da novela.

3. Para além do constante nas cartas, a caracterização de Naceo e das suas estratégias encontra-se, tal como se sucede com a de Amperidónia, traçada pelo narrador; ainda que a voz desse narrador possa ser considerada partidária (Lago, 1997: 72-77), os traços aqui apontados mantém-se e amplificam-se.

Natureza e libertinagem : o corpo erótico bocageano

Leila de Aguiar Costa *

Segundo uma certa História da Literatura Portuguesa, as páginas eróticas bocageanas são chamadas "pornográficas", páginas que fizeram perdurar na memória popular a imagem de um Bocage escandaloso, perverso — ou pervertido — e por isso mesmo rodeado de interditos. Além disso, para a crítica acadêmica mais corrente, o momento erótico bocageano — pois que se costuma falar em "momentos" da sua poesia, sendo que eles seriam três, o erótico, o lírico e o satírico — deve ser considerado como passageiro, como efêmero, essencialmente porque apresentaria pouca relevância em importância textual e literária. Elemento que, em princípio, somente o lírico lhe garantiria, assegurando conseqüentemente ao Bocage do saber universitário uma longa vida.

O que pretendo aqui é, como já se prenuncia, esboçar algumas considerações não sobre o Bocage lírico ou satírico, mas precisamente sobre aquele Bocage dito efêmero e irrelevante. Minha comunicação será balisada pela hipótese de um universo que questiona e supera as regras coercitivas e contristivas que a Razão impõe ao Amor — como ocorre, diga-se de passagem, no registro lírico da poesa bocageana. No registro erótico, a Energia sexual, para empregar os termos de Nelly Novaes Coelho em seu texto *Três Momentos Poéticos* atua como princípio vital do Ser, e impõe-se em toda a sua exuberância.[1] Essa exuberância será por mim examinada na série de epístolas trocadas entre Olinda e Alzira. A nortear igualmente minha leitura : procurarei demonstrar como o Bocage erótico aproxima-se de toda uma produção literária francesa em pleno desenvolvimento nesse final de século XVIII.

Não por acaso, Bocage serve-se do modo epistolar para explorar o universo erótico. Trata-se de uma literatura que reproduz os movimentos do coração:[2] eu diria que o gênero epistolar — pois que se trata de um gênero — liga-se diretamente à paixão e à experiência passional. O epistolário dá conta do florescer e do vibrar da sensibilidade, dos caprichos e dos anseios da emoção. Ele expressa, por conseguinte, a imediatez do mundo e das paixões, retratando suas flutuações, suas oscilações, suas alterações. E mais : o gênero epistolar, quase literatura de testemunho, ofusca a distância entre duas temporalidades, aquela que se liga ao ato da escrita e aquela do ato de leitura, transporta as instâncias narrante e leitora ao presente da escrita, ao *hic et nunc* do evento narrado ou descrito, que é, assim, presentificado, atualizado. Além disso, como elemento ou instrumento narrativo, o epistolário oferece-se como meio de confidência — diz Barthes que o epistolário é "desabafo, extravasamento de si" (*Fragmentos de um discurso amoroso*) —, meio de persuasão e meio de ação, esses dois últimos conferindo ao discurso, às palavras um poder inigualável.

As cartas trocadas entre Olinda e Alzira respondem a essas prerrogativas básicas do gênero. As duas personagens, através de uma tonalidade confessional, dão conta de suas paixões e de suas experiências passionais, segundo sua gênese, desenvolvimento e concretização. Como meio de persuasão, as cartas de Alzira, por força de um discurso de incitamento, induzem e provocam a ação de Olinda. É o poder do *Logos* a incitar ao *Eros* . Aliança de *Logos* e de *Eros* contra as leis contrárias ao Natural, à Natureza, Natural e Natureza a serem entendidos como sinônimos de Vida, de desejo e de prazer. O campo semântico de um e outro é instanciado pelos seguintes sintagmas : "impulsos", "comoções", "sentidos", "emoção", "entranhas", "delícias", "ardores", "carne", "desejos", "transportes", "paixão", "deleites", "êxtase" e "sensações".

Vale observar que o Natural é *topos* de toda uma literatura setecentista francesa conhecida canonicamente sob a apelação de "literatura libertina", da qual, aliás, Bocage é contemporâneo. Os nomes mais célebres de uma tal dicção literária são, como sabemos, Choderlos Laclos, Marquês de Sade, Crébillon Fils e Charles Duclos. Esse Natural opõe-se, e procura substituir-se, à tirania das convenções, dos preconceitos, da ordem moral restritiva. Nesse sentido, a legitimidade da Natureza sobrepõe-se à legitimidade da Lei Moral. O Natural confunde-se, assim, com libertinagem, libertinagem que é aprendizado, episódio de uma educação sentimental. Não por acaso a relação que se estabelece entre Olinda e Alzira assume a face de uma relação entre pupila e mestre, entre noviciado e maturidade. É como diz a própria Olinda a Alzira : "*Minha instrução confio aos teus cuidados* "(Bocage, p.49).

A divisa deste Natural, desta libertinagem, poderia ser emprestada ao ensaio intitulado "Da Arte de conferir", em que Montaigne afirma que "n*ossa condição é maravilhosamente corporal* ". Contra a moral pré-estabelecida erige-se uma moral instintiva, cujas regras são dadas pelas emoções e paixões que sempre se manifestam por efeitos físicos. Nesse sentido, é possível reconhecer no epistolário de Olinda e Alzira uma narrativa libertina de iniciação. As duas correspondentes são ligadas, nos papéis respectivos de mestre e aluna, pela transmissão de um conhecimento e pelo aprendizado de um prazer. Prazer que deve ser compreendido como um *motus* universal, como o elemento mais ativo da alma humana, esteticamente transformado em volúpia. Alzira e Olinda entendem essa transformação como uma espécie de consciência

do prazer : prazer e volúpia atuam nos registros do Puro Amor, que a tudo sacraliza. É por isso que eu diria que a libertinagem de ambas diferencia-se de uma libertinagem que dissocia o prazer sensual dos afetos, da paixão amorosa :

> *Que pura a locução que Amor ensina ! / Quam dif'rente linguagem da que falam / Os livros […] Neles descubro o sensual estilo / Que a modéstia revolta, e que não quadra / As puras sensações que Amor excita […] Dà-me tédio a lição de escritos torpes, / Onde o prazer fugaz, lassos os membros, / Sob mil formas em vão se perpetua. / Lassos os membros, lassos os sentidos , / Debalde esgotam, sôfregos de gostos , / De impudícia inumeráveis gestos ./ Morre a chama que amor mútuo não sopra* (Bocage, p. 37)

Olinda estabelece aqui uma Moral do prazer amoroso : os sentidos somente são inocentes quando perpassados pela pureza do Amor . Não há, pois, apenas prazeres físicos : a volúpia que não envolve senão prazeres físicos é volúpia torpe, para não se dizer criminosoa : "*Como é vil a expressão e é vil o gozo / Que uma Teresa, que outras tais francesas / Em impuros bordéis gabar se ufanam*" (Bocage, p.37).

Vale aqui um parêntesis intertexual : a Teresa a que se refere Olinda é obra atribuída a Boyer d'Argens, cujo título completo é *Thérèse Philosophe* . O parecer de Olinda acerca dessa obra retomaria o juízo corrente que *Thérèse Philosophe* suscitou quando de sua publicação : em réplica imediata, François-Vincent Toussaint condena a brutalidade dos termos, a insistência nos "desvios grosseiros que tornam a narrativa chocante" e critica um livro que "ornamenta com um título sutil de filosofia o que não é senão a narração dos mais torpes excessos " (Trousson,1993, p.572).

Tanto em François-Vincent Toussaint, quanto em Bocage, é possível reconhecer um *parti pris* que joga, voluntariamente, com o equívoco. Em Bocage, que é o que me interessa particularmente, a voz enunciativa faz unicamente referência ao que *Thérèse Philosophe* tem de escandaloso. Esquece-se de aludir ao elemento fulcral da obra que é, aliás, o mesmo a perpassar o epistolário das duas portuguesas : em ambos os textos, a natureza legitima as exigências da sexualidade, leva à compreensão de um perturbação púbere que ignora sua causa e seu objeto — seria o que Rousseau chama "murmúrio das paixões nascentes". Assim, Olinda inquieta-se :

> *A mim própria pergunto d'onde venha / Tão novo sentimento assoberbar-me ? / Não se inquieta o coração no peito, / Não cabe nele ; a viva chama no íntimo / Das entranhas ardentes me devora, / Sem que eu possa atinar a causa, a orig*em *[…] / Aonde, aonde irão estes impulsos / Precipitar a malfadada Olinda ?* (Bocage, s.d., p.13).

Essa inquietação é logo apaziguada por Alzira que, na figura de mentora, iniciará Olinda nos meandros desse novo sentimento. O epistolário apresenta-se assim como narrativa de formação : Alzira sabe ler o livro antigo do amor por tê-lo já experimentado e praticado ; ela pode, por conseguinte, decifrar para Olinda o teatro da sexualidade. Cabe a ela, como mentora, através de seu discurso, retirar a opacidade dos desejos. Quanto ao discurso de Olinda, dele irrompe o *topos* familiar a toda a literatura libertina setecentista, a natureza/natural a legitimar, como disse há pouco, as exigências da sexualidade. Vejamos algumas passagens a respeito :

> *Da inviolável lei da Natureza / A que sujeita estás, bem como tudo, / Nascem, minha querida amiga, os teus transportes ; / Só provêm dela, é ela que os causa* (Bocage, s.d., p.17)
>
> *A Natureza em ti o germe lança, / Que a ajudá-la te incita ; Amor te inflama* (Bocage, s.d., p.19)
>
> *Se existe um Deus, a Natureza o of'rece : / Tudo o que é contra ela é ofendê-lo. / A sólida moral não necessita / De apoios vãos : seu trono assenta em bases / Que afirmam a Razão e a Natureza* (Bocage, s.d., p.27)
>
> *Por ora, segue o culto que te apontam / As emoções da própria Natureza : / Sê religiosa e firme em praticá-lo* (Bocage, s.d., p.28)

O que se depreende dessas passagens é um incitamento à infração de todos os preceitos de uma moral familiar, social e eclesiástica que não fazem senão corromper a lei natural e, conseqüentemente, divina e sagrada. É como afirma e apregoa Alzira :

> *Do recato das filhas temorosos / Pensam os rudes pais, que em sopeá-las, / Alcançam extinguir o voraz fogo / que sopra a Natureza , e que ela ateia. / Néscios, de amor lhe formam atentados, / Que o coração desmente e que não pode / Saber justificar a razão mesma* (Bocage, s.d., p.18)

Alzira faz da missiva um meio de persuasão. O epistolário transformar-se-ia aqui em lei, lei da força amorosa escrita : "*Agora exp'rimentas [os sentimentos] , crês agora / O que falso julgaras, verdadeiro ! …*" (Bocage, s.d., p.19).

Desvela-se, assim, aquela opacidade dos desejos. Revela-se, então, as máscaras e dissimulações que os coibiam :

> *Ah ! deixa, Olinda, deixa que alardeiem / Virtude austera hipócritas infames. / Sabe que, enquanto amor horrível pintam, / Enquanto aos olhos teus assim o afeiam, / De uma amante venal nos torpes braços / Vão esconder transportes que os devoram* (Bocage, s.d., p.20).[3]

Meio de persuasão que leva à ação :

> *Alzira, sou feliz ! […] Das tuas instruções, é tal o fruto. / Quanto encarava em torno era a meus olhos / De lúgubres ideias feio o quadro ; / Tudo o que vejo agora, alegres, vivas, / Imagens prazenteiras me suscita […] Tu me ensinaste a ver quanto fingidos / Os homens são, nas vozes e nos gestos* (Bocage, s.d., p. 21-22)

Os direitos da paixão afirmados em sua legitimidade moral, resta enfim afrontar os ditames eclesiásticos :

> *Venha a rançosa, vã teologia / Crimes fingir, criar eternos fogos : / Eu desafio os seus sequazes todos, / Eu desafio o Deus que eles trovejam ! … / Nos mais puros deleites embebida, / Bem os posso arrostar, posso aterrá-los !* (Bocage, s.d., p.27)

Assim clama Alzira, advogada do prazer legitimado pelo amor, que a tudo sacraliza a partir de seu discurso. Ainda mais porque a experiência amorosa e sexual revela-se no acontecimento do encontro. Que se manifesta em toda a sua exuberância na nudez e no ato sexual. O que nos remete diretamente ao erotismo : pois que não há imagem do corpo sem um quadro erótico, como querem os próprios termos de Olinda :

> *Tenho ante os olhos instruções sobejas / Para pintar o quadro dos deleites / Que de dois entes, num absortos, brotam. / Tu me dá os pincéis, o molde, as cores* (Bocage, s.d., p. 39).

Donde a importância do corpo e da carne postos em cena. Nudez, ou nu que, segundo Barthes, possui um "valor plástico, ou mesmo erótico-plástico ; dito de outro modo, o nu está sempre em posição de figuração […] O nu é a figura por excelência, a figura da figura" (Barthes, 1984, p.277). O termo *figura* deve ser tomado segundo a acepção de "aparência exterior", ou, mais genericamente, como *plasis* e *plasma* (forma plástica). Estabelece-se então a relação entre o Eu e o Outro, entre observante e observado. Relação que é eminentemente visual, que joga com o oculto, com o segredo, e com o desvelamento, a revelação :

> *A ardência dos desejos combatia / Receio oculto, sem nascer do pejo . / Num volver d'olhos se despiu Alcino, / E deu-me nu a ver* (Bocage, s.d., p.31).

No repentino de sua aparição, eis o corpo que se teatraliza e que se afigura como forma (a se lembrar que o termo *figura* remete igualmente ao grego *skhèma* , isto é, forma percebida pelos sentidos) :

> *E deu-me nu a ver quam bem talhado / D'ombros e lados, com feições formosas, / Seu corpo era gentil ; válidos membros / Cobria fina pele ; era robusto, / E delicado a um tempo ; esbelto, airoso, / Medíocre estatura, olhos rasgados, / Mimosas faces, rubicundos beiços, / Cheio de carnes, sem que fosse obeso, / Igual nas proporções … Eis um mancebo / Digno de a Marte e a Adónis antepor-se, / Não tendo de um a rude valentia, / Nem tendo d'outro a feminil brandura* (Bocage, s.d., p.31).

O corpo nu de Alcino pode ser, então, tomado como forma de arte, ou assumir aquele valor erótico-plástico a que se refere Barthes . Trata-se da boa forma. E mais : trata-se de jogo harmonioso das formas. A cena descrita é resultado de uma operação de *mise à nu* (ou desnudamento) ; o corpo figura e totaliza uma narrativa de sedução :

> *Então lancei curiosa ávidas vistas / Sobre ignotas feições . Fiquei pasmada / Ao ver do sexo as distintas formas / Dobrando a extensão* (Bocage, s.d., p.32).

Nudez/Nu ligam-se assim a um poder de fruição que deixa de ser perverso. Eles propõem-se como experiência de descoberta de si e, sobretudo, como experiência de descoberta da alteridade, do Outro. A nudez de Alcino teatraliza-se diante de Alzira como uma espécie de saber dos corpos. O que se descobre em Bocage, através de Alcino e de Alzira, assim como de Olinda, que é quase um *voyeur* da cena que a amiga descreve, é, como bem diz Nelly Novaes Coelho , "a presença de um outro 'eu' em si mesmo, o 'eu' glorioso que o amor revela no amante, através da amada e vice-versa" (Coelho, s.d., p.38). É como Alzira resume paradigmaticamente : "*Alcino em mim e eu nele ao mesmo tempo*" (Bocage, s.d., p.34).

Observemos, para concluir, que o epistolário de Olinda e de Alzira compreende, talvez, momentos que poderiam ser considerados pornográficos ou obscenos. A descrição do ato sexual feita por uma e outra voz enunciativa pôde ou pode, ainda, ferir sensibilidades mais delicadas.[4] Julgo, entretanto, que ela procede de uma filosofia de certo modo materialista que celebra o corpo e a fruição ao liberar os espíritos de tabus e de

interdições. Isso empreende ao registro erótico bocageano um aspecto amplamente condizente com a literatura européia em voga no século XVIII.

Em Bocage parecem ecoar os termos prefaciais de Sade em *La Philosophie dans le boudoir* :

> *Voluptuosos de todas as idades e de todos os sexos, é unicamente a vós que ofereço esta obra : alimentai-vos de seus princípios, eles favorecem vossas paixões, e estas paixões, para as quais frios e insípidos moralistas vos atemorizam, não são senão os meios que a natureza emprega para conduzir o homem aos objetivos que ela tem para ele ; escutai somente estas paixões deliciosas ; seu órgão é o único que deve conduzir-vos à felicidade […]* (Sade, 1993, p.4).[5]

E, em interpelação direta às jovens, interpelação que muito se assemelha àquela de Alzira a Olinda :

> *Jovens longamente retidas por laços absurdos e perigosos de uma virtude fantástica e de uma religião repugnante, imitai a ardente Eugénie ; destruí, fugí, com a mesma rapidez que ela, de todos os preceitos ridículos incutidos por pais imbecis* (Sade, 1993, p.4).[6]

Referências Bibliográficas

Bocage, *Poesias eróticas, burlescas e satíricas* , Mens Martins, Publicações Europa-América, s.d.

Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue* , Paris, Seuil, 1984.

Nelly Novaes Coelho, *Três Momentos Poéticos* . São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, s.d.

Marquês de Sade, *La Philosophie dans le boudoir* , Paris, P.OL. Editeur, 1993.

Trousson, "Introdução a Thérèse Philosophe", *Romans Libertins du XVIIIe siècle* , Paris, Robert Lafont, 1993.

Notas

* Professora de Língua e Literatura Francesas do Departamento de Letras Modernas da UNESP - Araraquara. Doutora em Ciências da Linguagem pela École des Hautes Études en Sciences Sociales.

1. No registro da poesia lírica, esta energia sexual, ou *pathos* amoroso, projeta o Eu lírico no interior de uma dualidade, de um conflito, que opõem o corpo ao espírito, a Amor à Razão. O lírico bocageano oscilaria, assim, entre "gosto" e "dor" , entre "sossego" e "lida" : "É a lei da Natureza, é lei da sorte / Que seja o mal e o bem matiz da vida", lê-se em um dos sonetos. Uma tal oscilação leva o Eu lírico a indagar-se sobre os ditames da Razão, em uma enunciação aberta do conflito interior que rege a poesia lírica bocageana e do qual os sonetos "Sobre estas duras, cavernosas fragas" e "Importuna Razão, não me persiguas" são inegáveis paradigmas. Diga-se igualmente que a tensão manifesta pelo lírico constroe-se, no plano da linguagem poética, pela exploração de figuras retóricas que têm a contradição em sua constituição semântica. Figuras que, assinale-se de passagem, são bastante impressivas no registro da recepção. Ilustração exemplar : a recorrência do oxímoro que estabelece, como se sabe, uma relação de contradição entre dois termos que dependem um do outro ou que são coordenados entre eles. Além disso, no plano temático, a exploração dos motivos *locus amœnus* e *locus horrendus* acentua as contradições, os dualismos que desenham uma cenografia trabalhada a um só tempo pela tranqüilidade e pela perturbação, pela Vida e pela Morte, pelo Amor e pela Razão.

2. Segundo Nelly Novaes Coelho, a lírica bocageana é igualmente matizada por uma lógica do coração, pois que o "amor surge como a única realidade digna de ser vivida (Coelho, s.d., p.37). Que supõe aquele conflito já assinalado entre Razão e Paixão. Vale observar que deste embate participam a um só tempo o respeito às regras e às convenções neoclássicas e a busca de uma superação destas mesmas regras e convenções que constrangem a expressão dos afetos. A poesia de Bocage não se afasta portanto, apesar de todo o "pessoalismo" que Massaud-Moisés nela reconhece, do que o século XVIII proclama como arte poética. Ainda segundo Nelly Novaes Coelho, "não só a adoção da forma neoclássica é incontestável em sua poesia, como também a sua temática, toda ela vazada nos mesmos motivos sobre que clássicos e árcades versaram : o amor insatisfeito, a eternidade do amor, a amada ingrata, a dor de amor, as saudades, o elogio da natureza ou da vida natural, a fugacidade da vida, a morte ..." (Coelho, s.d., p. 27).

3. Em sua função de mentora, Alzira igualmente revela a Olinda, incitando-a a segui-las, as leis de mundanidade : "Finge como eles [os homens] ; ama e lho disfarça, / Que é mais um gosto amar às escondidas. /Afecta, embora, afecta sisudeza / Já que a afectar te obrigam, e em segredo / De instantes

enfadonhos te indemniza ; / Zomba dos seus ardis e estratagemas, / Dize, entre os braços de um amante caro, / Que mais crédulos são do que julgam, / Se crêem nos laços seus aprisionar-te. / Se os deleites de amor são só delitos/ Quando sabidos são, com véu mui denso / A perspicazes olhos os encobre ; / Vinga-te desses, que abafar procuram / As doces emoções, que n'alma sentes" (Bocage, s.d.,p.20-21).

4. Vale contudo observar que a descrição do ato sexual utiliza termos freqüentemente emprestados ao vocabulário militar — o que se configura, então, é não uma pornografia, mas sim *topoi* linguageiros próprios à dicção da literatura setecentista . Fala-se, assim, em "armas", "peleja", "Vitória", "coragem", "proezas", "triunfos", "glória".

5. "*Volupteux de tous les âges et de tous les sexes, c'est à vous seuls que j'offre cet ouvrage : nourrissez-vous de ses principes, ils favorisent vos passions, et ces passions, dont de froids et plats moralistes vous effraient, ne sont que les moyens que la nature emploie pour faire parvenir l'homme aux vues qu'elle a sur lui ; n'écoutez que ces passions délicieuses ; leur organe est le seul qui doive vous conduire au bonheur* ".

6. "*Jeunes filles trop longtemps contenues dans les liens absurdes et dangereux d'une vertu fantastique et d'une religion dégoûtante, imitez l'ardente Eugénie ; détruisez, foulez aux pieds, avec autant de rapidité qu'elle, tous les préceptes ridicules inculqués par d'imbéciles parents* ".

No *Plaino Abandonado* um *poeta cercado* – a memória da guerra colonial na poesia de Fernando Assis Pacheco

Margarida Calafate Ribeiro
King's College - Londres - Praxis XXI

Fernando Assis Pacheco nasceu em 1937, em Coimbra, onde apaixonadamente viveu, estudou, fez teatro e publicou os seus primeiros poemas[1] e morreu em 1995, em Lisboa, numa livraria cumprindo o seu hábito de procurar pelos livros as palavras com que nos ia oferecendo o seu mundo. Teve como "profissão dominante" o jornalismo e foi poeta e ficcionista nas horas que pediu emprestadas ao jornalista. A sua poesia, tecida numa grande atenção ao quotidiano e marcadamente autobiográfica[2], revela-nos o percurso de um homem sensível ao longo de uma vida cheia de episódios marcantes que encontraram na palavra poética o seu lugar legítimo de registo. Um deles, talvez o mais marcante e a que o poeta sempre volta nos trinta anos de trabalho poético, foi o da vivência da guerra colonial em África (Angola), onde esteve de 1963 a 1965. Foi dos primeiros poetas a escrever sobre a guerra colonial – "Perdi ao *sprint* para o António Salvado, que publicou um poema no *Diário de Notícias*"[3] - dizia por piada, mas quem sabe com alguma mágoa, e teve como companheiros de arte, ideias e sentimento José Bação Leal e Manuel Alegre entre alguns outros poetas que trouxeram até à então metrópole o grito contra uma guerra sem sentido[4]. Viveu sempre "ao lado" no sentido positivo da marginalidade. Em Coimbra, na guerra, na poesia, na maneira como editava os seus livros, no próprio jornalismo, apesar de ter sido seguramente um dos mais brilhantes da sua geração, foi, como a sua "Musa": "irregular", ou seja, e de acordo com o saber catalogado nos dicionários, não obedeceu a regras[5]. Esta era, como disse na sua auto-entrevista ao *Jornal de Letras*, a sua "estratégia de sobrevivência"[6].

Cuidar dos Vivos, publicado em 1963 como livro de estreia do autor na colecção "Cancioneiro Vértice", revela uma poesia marcada pelo gosto pela vida e a vivência da paixão e do amor, com que se filtra os dissabores e se ilumina as sombras da vida, preenchendo assim o lado solar da realidade.

"Porque eu amo-te, isto é, eu dou cabo da escuridão do mundo."[7]

Mas há um lado lunar da existência que vai invadindo a juventude e o amor que neste livro se celebra, e que se revela nos poemas como uma "sombra" que pairava sobre a vida destes jovens, ligada a uma atmosfera de bloqueamento triste e de violência associada à inevitabilidade da experiência da guerra que invadirá o amor, a vida e o próprio tecido textual. A finalizar *Cuidar dos Vivos* temos uma secção intitulada "Versos que o Autor Mandou de Nambuangongo ao Editor", inicialmente parte da correspondência que Assis Pacheco mantinha com o seu pai, e intitulada na primeira versão de *Cuidar dos Vivos* como "Nambuangongo, Junho de 63"[8]. Nela encontramos "o poeta cercado" nos terrenos da guerra em Angola, de onde envia cartas-poemas-*notícias do bloqueio*, contendo "um silêncio aflito", "um pavor colado à garganta", falando de "tiros junto à noite", de "um rio que não corre" e de um veneno "que me envenena". De lá em "linhas de angústia e solidão" lança "o fraco apelo" de um "coração posto de rastos"[9], anunciando deste modo a expansão das coordenadas de um cerco que começara em Portugal, na velha e vigiada Coimbra, e que se alargava e ganhava contornos até então desconhecidos em Angola[10].

Próximos no tom intimista e na expressão temática estão os poemas de 1972, *Viagens na Minha Guerra*, numerosos poemas de "Lote de Salvados"[11] e principalmente de *Câu Kiên: Um Resumo*, conjunto de poemas onde a nomenclatura vietmanita disfarçava habilmente os matos angolanos em que a guerra se desenrolava[12]. Esta analogia, desvendada em 1976 com a publicação de *Catalabanza, Quilolo e Volta* em que os topónimos e vocabulário vietnamita de *Câu Kiên: Um Resumo* são substituídos pelos originais angolanos, constituirá também o pano de fundo da noveleta *Walt ou o frio e o quente* (1978), desenvolvimento de um texto em prosa, intitulado "Uns Gajos Parados à Beira Rio", escrito após o regresso da guerra, mas nunca publicado[13]. Se é sem dúvida em Assis Pacheco que encontramos a mais profícua e eficente aproximação dos dois conflitos, esta era uma forma geracional, como o poeta fazia questão de sublinhar, de falar de Angola falando do Vietname ou de Hiroxima[14]. Disto são exemplo as colectâneas *Hiroxima* e *Vietname*, organizadas por Carlos Loures e Manuel Simões e publicadas respectivamente em 1967 e 1970, *Vietname: Em Nome da Liberdade*, de Casimiro de Brito, publicado em 1967, a tradução para português de várias obras sobre o Vietname e vários artigos da imprensa da época, onde jornalistas e intelectuais portugueses depunham sobre o conflito[15]. Nestes, como noutros textos, alguns escritores falavam, como Assis Pacheco, dos americanos e dos vietnamitas e nas entrelinhas, de nós e dos africanos no mato e na guerra e ao fazê-lo, numa primeira mão por motivos ligados à censura, colocavam simultânea

e subtilmente a guerra colonial portuguesa numa situação universal ao aproximá-la do conflito americano no Vietname.

O lapso de tempo entre a publicação de *Cuidar dos Vivos* (1963) e *Câu Kiên: Um Resumo* e *Viagens na Minha Guerra* (ambos de 1972), revela o silêncio a que o poeta se confinou ao longo de nove anos e constitui um claro indicativo da dificuldade que teve em encontrar as palavras que lhe dessem um "outro nome para as noites", para os homens e para a vida, as palavras capazes de descrever um universo em que o mundo "tinha perdido a medida". "Como é que eu ia escrever isso?" - auto-questiona-se numa entrevista e responde:

> "Não sabia como é que havia de escrever o segundo livro porque tinha dentro de mim uma experiência africana, da guerra, da miséria. (…) Queria que fosse perceptível a extrema solidão, a recusa moral em participar naquele *jogo* (…) Mas queria sobretudo tornar perceptível que era um livro feito em volta do personagem que melhor conhecia, e melhor conheço, um senhor chamado Fernando Assis Pacheco (…) à volta do qual se organizava ou desorganizava aquele mundo tenebroso."[16]

Catalabanza, Quilolo e Volta publicado em 1976, mas datado de 1972 na colectânea *A Musa Irregular* (1991 e 1996), indo assim ao encontro da sua data moral, é seguramente um dos mais notáveis livros de poemas que se escreveu tendo como tema unificador a vivência da guerra colonial. Ao longo de *Catalabanza, Quilolo e Volta* e socorrendo-se de estratégias de referencialidade para-textuais, como topónimos, dedicatórias, epígrafes ou nomes Assis Pacheco dá-nos as coordenadas geográficas da guerra a vários ritmos: Lisboa, Dembos, Luanda e de novo Lisboa são os topónimos que iniciam as quatro secções de poemas em que o livro se divide e que assinalam os vários espaços de guerra. Lisboa é assim afirmado como um espaço de guerra, porque a guerra não estava só em África, como o regime desejava: ela vinha a bordo dos navios e alojava-se nos que ficavam no cais, sugerindo-nos desde já uma estrutura temática circular veiculada pelos topónimos que assinalam os destinos dos barcos que empreendiam a viagem para a guerra. O livro inicia-se em Lisboa não como lugar de partida para a guerra, mas antes como lugar de regresso, o que introduz um primeiro elemento de inversão do sentido esperado da viagem, como sugere Fernando J.B. Martinho no estudo que dedica ao livro e que muito contribuiu para a minha leitura[17].

O primeiro poema - "E Havia Outono?" – é porventura um dos mais belos textos que se escreveu sobre a guerra colonial e nele se condensam uma série de marcas de distinção da poesia desta colectânea tanto do ponto de vista estrutural como temático: o tom dialógico em que o poema se constrói[18]; o carácter narrativo[19] dos poemas fazendo-os oscilar entre a poesia que nos traz o sabor da crónica-poética que ora fixa o quotidiano em que se tece ora traz notícias; a ironia e a paródia do discurso oficial; a filtração da paisagem africana por um ser em aflição; o diálogo com a "libertinagem" de Bandeira e a destreza linguística e narrativa de Drummond[20] são alguns dos elementos que marcarão os poemas deste livro e muita da poesia de Assis Pacheco e que logo neste primeiro poema se anunciam.

O poema em si constitui-se como resposta à pergunta que o seu título encerra – "E Havia Outono?" - pergunta que aliás percorre muitos dos livros de regresso da guerra, feita ou imaginariamente feita por metropolitanos a Assis Pacheco e a tantos outros aquando dos seus regressos de África[21] . A partir dela desencadeia-se o testemunho-memória do que de facto havia em África e que pouco tinha a ver com as retóricas oficiais que os seus interlocutores naturalmente conheciam[22] . O poema de Assis Pacheco condensa essa resposta plural de forma exemplar

> *"Havia o que não esperas: árvores,*
> *altas árvores de coração amargo,*
> *e o vento rodopia e leva*
> *as folhas cegas*
> *Sobre a cabeça do homem.*
> *Havia um coto de sangue.*
> *(…)*
> *Havia o que não esperas: horas,*
> *minutos como horas*
> *para mastigar o sus-*
> *tocado pelas trevas da mata.*
>
> *E as minas/ os fornilhos/*
> *as armadilhas com trotil/*
> *ah não vou contar-te um décimo*
> *desta libertinagem.*
> *(…)*
> *Havia o que não esperas: risos,*

lágrimas como risos,
lágrimas
como folhas cegas
explodindo ao de leve;
e a morte –"[23]

O primeiro verso determina a estrutura de carácter narrativo do poema. A sua repetição ao longo do texto ajuda ao trabalho da memória de que o poema é resultado e assinala o ritmo a que as imagens da guerra vão acorrendo à memória do poeta conferindo ao seu testemunho o ritmo de uma revelação em que a enumeração dos factos em crescendo, vai indo ao encontro do ritmo devorador da própria guerra - "Havia um coto de sangue", "Minutos como horas", "as minas", "armadilhas" , "risos", "lágrimas como risos", "lágrimas" e "a morte". Desta forma, ao mesmo tempo que o poeta revive pela memória a atmosfera da guerra, vai oferecendo ritmadamente ao seu ouvinte os detalhes de um cenário que o vão tornando cúmplice da memória de guerra registada no poema, ao lhe dar a possibilidade de pela imaginação, elaborar uma imagem da atmosfera sufocante da vivência da guerra. No sincopado e quebrado ritmo do poema a guerra abre-se como um espaço onde o homem mata, morre e se desfaz; um espaço onde como disse Hemingway em *Farewell to Arms*

"Abstract words such as glory, honour, courage, or hallow were obscene beside the concrete names of villages, the numbers of roads, the names of rivers, the numbers of regiments and the dates."[24]

No poema "E Havia Outono?" não estamos perante um relato informativo sobre factos[25] , mas de um testemunho o que implica que, sob uma promessa de verdade garantida pela dimensão performativa inerente ao testemunho, se faça luz sobre um facto[26] a partir do qual se estabelece um cúmplice compromisso entre quem conta - que assim cumpre a sua função de testemunha - e quem ouve - que assim toma conhecimento da verdade e não mais pode dizer que não sabia, gerando-se o pacto de responsabilidade partilhada sobre o narrado inerente à funcionalidade da literatura-testemunho.

O tom dialógico em que o poema se constrói ao mesmo tempo que reafirma a eficiência desta poesia enquanto testemunho contribui para aliviar o poeta do "acto de sofrimento e de exorcismo"[27] que está na origem dos seus versos. Ao longo dos poemas de *Catalabanza, Quilolo e Volta* Assis Pacheco vai respondendo com actualização pormenorizada a diferentes modalizações da pergunta inicialmente feita e que desencadeou a lembrança da guerra na memória do poeta impelindo-o para a narração. Responde ao destinatário interveniente em "Nambuangongo em Maio", que demanda histórias da guerra - "Então cheguei/ e eram casas/ de madeira, roupa/ secando sua lama/ no arame em volta (…) (*mas conta, conta até ao fim*)" (…) e eram (*repete*:) casas/ (*repete*:) morros, cães (…) cercando a igreja branca "(*das quais?*)"[28]; responde às imagens que se lhe tornam presentes ao folhear "uns papéis que sobraram"[29]; responde a um "tu" que invade os poemas e que exige o testemunho do poeta como prova de sobrevivência – "É vivo que me queres - matarás-me/ se vivo te disser que me vi morto?/ O cano da pistola tenta o vivo./ Assim eu só voltei para contar-te (…) Cala já. Não perguntes. Tenho medo/ que ao som da tua voz acabe a minha."[30] - e finalmente responde ao seu modo de ser de poeta que é cantar "mesmo que apeteça mandar um balázio/ no peito de adobe"[31], "mesmo de gatas", como dizia José Bação Leal, na epígrafe escolhida por Assis Pacheco para este seu livro. Mas ao longo do livro as dúvidas sobre a capacidade do poeta construir o seu poema assaltam-no, não tanto pela falta de engenho ou arte, mas pelo pudor e dor que o assunto envolve:

"Sei fazer alguns versos mas nem sempre. (…)
Sei fazer versos mas doem. (…)
Sei fazer versos. Ou seja: nada."[32]

Em "Dembos", segunda secção do livro, é traçado o mapa de uma geografia angolana que é a geografia toponímica, temporal, emocional e imagística da guerra a sério: Balacende, Zala, Catalabanza, Quilolo, Quijinga e Nambuangongo são os espaços que preenchem o imaginário português e angolano desta guerra e títulos de alguns dos poemas que vão desfilando à frente dos nossos olhos de leitores, como fotografias que vão dando rosto ao que antes só tinha um nome e projectando o percurso do poeta ao longo de uma paisagem monótona e sufocante: aquartelamentos miseráveis, morros enigmáticos, picadas onde espreita a morte, casas de adobe, arame farpado, populações mais ou menos miseráveis e um punhado de homens jovens, que com o poeta, tenta literalmente, sem heroísmos ou fantasias, sobreviver. Não estamos pois em presença das envolventes e exuberantes paisagens africanas a que o imaginário ocidental nos habituou, nem dos heróis que Jaime Cortesão ainda viu nas terras da Flandres ou António de Cértima nas guerras das campanhas africanas[33] . As coordenadas paisagísticas a que um discurso descritivo e algo repetitivo nos habitua, revelam antes uma paisagem interior que filtra todos os elementos exteriores mostrando sempre por detrás da paisagem como "Depois do capim, depois da poeira (…) a imagem terna deste rosto em pedaços"[34] ou, por outras palavras, a cor do medo, da angústia e da morte.

A este espaço cercado de onde não há "evasão possível" num sentido físico e psicológico, junta-se uma vivência que regista uma passagem de um tempo feito de semanas "de tardes paradas!" a "hora a hora empurradas"[35] que corrói e degrada - veiculada pela fragmentação sintáctica em que o poema se constrói e visível nas imagens de burocratização do horror da guerra e nas consequências físicas e psicológicas - dada em paralelo com a ideia de um desgaste inútil, de "um tramanso em vão". Eram homens já meios mortos meios vivos, já meios homens meios cães, como fica visível no poema "Os Cães", cujas características o poeta vai interiorizando até com eles se identificar a si e aos seus companheiros num processo de metamorfização dado no poema pela passagem alternada da terceira à primeira pessoa verbal (singular e plural) e de uma semântica ligada à vivência animal que se infiltra na descrição de uma vivência humana, convertendo assim o mundo dos homens no mundo dos cães: ambos parados em frente do arame do quartel ou rodando em círculos intermináveis de espera e abandono.

> *"Eram loucos. Alguns deles eram loucos,*
> *parados uma tarde inteira ao pé*
> *do arame, esquecidos, sobre o pó,*
> *gemendo lentamente, sei*
> *de fonte segura que eram loucos,*
> *(…)*
> *coçando-me incansável nas*
> *pontas do arame, e logo ladro,*
> *gemem, "está um trapo", uma merda,*
> *a merda destes cães deitados*
> *porque em pé, percebes, eu já*
> *não (aguento) e fiz o possível,*
> *fizeram o possível por apenas*
> *gemer somente, cães que somos*
> *dez, vinte, chama-me "Niassa",*
> *ou "Tejo", vinha deitar-se aqui,*
> *e principalmente rodam, rodam sempre*
> *vou rodando à velocidade*
> *incrível da bala. Eram loucos."*[36]

Tornam-se assim claros os contornos alarmantes da imagem de alargamento do cerco – de Portugal para Angola, ou do centro para a periferia - a que há pouco aludi, metaforicamente apontados pelo poeta desde o seu primeiro livro em Nambuangongo, lugar arquétipo de uma violenta perdição pessoal e colectiva no imaginário português e angolano desta guerra[37].

> "Olha, Nambuangongo! As bombas explodem na mesa de cabeceira. (…) Explodiam às três e às quatro. Morri uma sexta-feira, uma quinta, no dia seguinte davam-se massas ao faxina para recolher tudo para o balde – ossos, tripas, tudo."[38]

A paródia, bem como a ironia, a auto-ironia e uma considerável destreza de estilo e de linguagem, que lembra amiúde a palavra poética de Drummond[39] , compõem o conjunto de estratégias textuais, com que o poeta se arma para iludir as "manchas cicatriciais" visíveis no poema, servindo dois propósitos complementares habilmente dissimulados: por um lado, marca claramente a distância do poeta em relação à "mentira" que se vivia no país, e por outro, alivia a sua condição trágica enquanto elemento desgraçadamente activo na referida "mentira".

> *" Eu vi-os sair do quartel*
> *com as alpergatas nas últimas.*
> *Vai ali o Ocidente, escrevi.*
> *Vai beber água podre."*[40]

Num desassossegar do discurso oficial, pela interpelação irónica que lhe dirige, o discurso poético de Assis Pacheco parodia e ironiza sobre o momento histórico, o que compromete o poeta com a denúncia do sistema que está na origem desta guerra. Mas a veia irónica de Fernando Assis Pacheco, poeta mais do "eu" que do "nós" nesta guerra, funciona também, como bem mostrou José Bento, como um poderoso antídoto para aliviar "os efeitos secundários" de um sentimento de desagregação que o mina e de que todo este livro é testemunho. Tentando a ironia sobre toda a desgraça que o cerca, o poeta tenta contornar o impudor da guerra, que lhe entra em todos os domínios do ser, como se neste contexto, em que todas as curas e remédios iam falhando um a um e todas as esperanças iam caindo uma a uma, ela pudesse funcionar como uma "medecina alternativa" que se escolhe por já não acreditar noutras[41]. Seja pelo jogo de palavras empreendido na desmontagem do discurso oficial, como no poema acima citado, seja pela apresentação de uma conjugação de eventos patéticos e obsessivos, como no poema "A Missão dos Setenta e Dois", seja ainda para encobrir o doloroso sentimento como na "oração" de "Rascunhos e

Fragmentos", a paródia e a ironia são na poesia de Assis Pacheco instrumentos de verdade acutilantemente utilizados, ecoando neste aspecto a atitude e a palavra poética de um Cesariny e sobretudo de um Alexandre O'Neill.

A terceira parte do livro, "Luanda" - numa continuidade cronológica e narrativa do poema de despedida dos lugares da guerra com que se encerra a secção "Dembos" ("Ronda dos Povos") - abre com o regresso da guerra a Luanda, a cidade para onde Assis Pacheco foi evacuado e para onde voltou para finalizar a sua comissão em Angola. No poema – "Isso, a Walther" - de intenso pendor narrativo o poeta dá testemunho do estado de morto-vivo em que a guerra o deixou com o seu jogo permanente entre a vida e a morte e que só permite o regresso de um fantasma.

> *"Assim eu só voltei para contar-te*
> *que entre o vivo e o morto arrefeceu*
> *aquilo a que tu chamas céu da boca,*
> *chão da morte no vivo, terrapleno*
> *disposto para a casa duma bala.*
>
> *Tu vivo me querias? Porém morto*
> *venho de merda, sangue, frio, pó,*
> *que é a vida que fica dessa morte*
> *na pistola aprendida, na pistola."*[42]

Pondo em evidência, por um lado, as notícias que chegam da guerra distante, convenientemente ignoradas ou censuradas, como fica patente em "A Poia" ("No itinerário Zala-Vila Pimpa uma coluna militar foi atacada sofrendo mortos (-) e feridos (-), mas a pronta reacção das nossas tropas fez debandar o inimigo e causou-lhe baixas em número não apurado. Corta "sofrendo…", etc.. Correcto." [43]) e por outro lado, as imagens de uma sociedade em que se estabelecem ambíguas relações em que o medo e a hipocrisia se apoderam de todos e os excessos se tornam quotidianos, Luanda é, no retrato traçado pelos poemas, a cidade do fingimento e da burocracia da guerra ou da paz podre. Mas a paz da cidade, "embora química", evoca na memória do poeta a família distante e outros espaços saudosos que despertam o desejo de um regresso a um tempo de paz que a guerra lhe tinha irremediavelmente roubado para sempre, confirmando assim a impossibilidade de regresso da guerra, como tinha ficado desde logo claro no poema que abre a secção[44] .

No último poema do livro "Genérico", que compõe a sua última secção, estamos de novo em Lisboa e nele assistimos à partida do poeta para a guerra, num "barco cheio" e à separação entre o pai emocionado, mas que "nunca chora" e o filho que, incapaz de seguir aqueles rígidos protocolos de conduta, transfere a partida para a guerra para uma cena de cumplicidade com um amigo "em frente a um copo", onde pela via da evocação extravasa a sua incontida emoção, como muito bem assinalou Fernando J.B. Martinho[45] . O livro termina com o topónimo com que se iniciou, Lisboa, não como lugar de regresso, mas de partida, constituíndo-se os dois poemas – "E Havia Outono?" e "Genérico" - como a expressão de um percurso feito ao inverso, ou seja, não num tempo cronológico da guerra, com uma ida e um regresso, mas do tempo da guerra na memória do poeta, metáfora de uma aventura circular malograda para a qual não há barco de regresso[46] .

> *"Dizem que a guerra passa: esta minha*
> *passou-me para os ossos e não sai."*[47]
>
> *"Passarão anos, nascerão filhos*
> *muito antes que eu esqueça."*[48]

Neste último poema de *Catalabanza, Quilolo e Volta* o diálogo que o poeta trava com o pai, logo anunciado no primeiro verso - "E tu, meu pai?" - reafirma o tom dialógico que perpassa os poemas do livro e que em muito contribui para a eficiência desta poesia, enquanto testemunho que nos contagia a alma e através da qual entramos no processo de responsabilidade partilhada com o poeta, a que há pouco me referi. Se o tom dialógico é próprio de uma certa destreza linguística e provocação que caracterizou a poesia dos surrealistas, a que Assis Pacheco não é indiferente - e dos poetas brasileiros Drummond e Bandeira a que ambos não foram indiferentes - neste caso este tom prende-se sobretudo e de acordo com o poeta, com o facto de parte do corpo textual destes poemas ter sido inicialmente tecido ao longo de uma dolorosa correspondência que manteve com o seu pai, a quem as notícias enviadas pelo filho do outro lado do mar foram trazendo outras verdades:

> "Se tivesse aqui a minha mãe dizia-lhe: "Senhora, foi um barco; a única diferença está em que vos amo agora um pouco mais, com a surpresa da lucidez." (…) Se tivesse aqui o meu pai dizia-lhe: "Isto não vale o silêncio que usais, senhor; protestai comigo diante das palmeiras; sentai-vos no banco de pau, é por estes matos que tudo foge". A guerra perdeu a medida."[49]

Esta situação privada de diálogo implícito que encontramos na poesia de Assis Pacheco, espelha um processo social em curso a que o alargamento do cerco à juventude dos anos 60 a Angola com o início da guerra acabou por conduzir, ao contribuir para a construção, ainda que lenta e penosa, de uma possibilidade de saída. Como muitos outros pais que tiveram os seus filhos envolvidos na guerra colonial, o pai do poeta, destinatário de uma correspondência que lhe trazia um filho esfacelado e uma outra verdade sobre os valores em que acreditava, foi vendo os seus mitos, traçados no pequeno espaço político e moral do salazarismo, esboroarem-se na experiência vivida pelo filho[50] . Desta forma cumpria-se a funcionalidade e a eficácia do testemunho prestado pelo filho, começando a abrir-se uma fissura, ainda que muitas vezes ambígua e hesitante nos seus valores ideológicos e morais, no seio das famílias que anonimamente apoiavam o regime, mas que começavam a questionar o elevado preço que lhes era exigido, o que, entre outras coisas e a seu tempo também iria contribuir para o esvaziamento do poder do centro. A esse percurso doloroso através do qual pai e filho e todos nós aprendemos uma outra verdade, regressa o poeta em *Variações em Sousa* (1987) numa homenagem a seu pai, no poema "Dito a Meu Pai em Tempo de Agonia":

"A poesia que por ti
em certas noites soluçava
a tua letra já molhada
despedaçando-se na mata
a saudade bordada a fio grosso
no camuflado
o olhar brando e tudo o que não dizes
e eu feito num oito adivinhava"[51]

Os ecos da guerra, que se ouvem na trama poética tecida ao longo do particular e marginal percurso de Assis Pacheco, imagem de uma ferida que não sara e para a qual não há utopias possíveis de redenção, comprometem-nos enquanto leitores com o seu testemunho e confirmam a impossibilidade de regresso da guerra. No poema "Desversos", escrito em 1994 e portanto cerca de trinta anos após o "regresso" da guerra, é ainda o tom de revolta acusatória a um destinatário óbvio e as marcas da dor que se derramam no poema da guerra para sempre inacabado.

"Trinta anos depois continuo revoltadíssimo
V. Ex.ª *foi de uma grande falta de chá*
nem eu precisava de Angola – nunca!
nem Angola de mim – o que hoje parece claro
(…)
a esta hora já enterraram V. Ex^{cia}
com as competentes honras militares
mas a verdade é sempre para se dizer
trinta anos passados não me esqueço de nada"[52]

A permanência viva da memória cicatricial da guerra nos homens que foram forçados a fazê-la deixando-lhes na memória o latido dos cães que eram animais e eram eles, nessa metáfora máxima de solidão acossada e de grito no deserto da desumanidade, é sentidamente corroborada pelo seu amigo, poeta e companheiro de andanças, Manuel Alegre, no poema que oferece ao amigo Fernando Assis Pacheco, aquando da sua prematura morte em Novembro de 1995:

"Não sei se alguma vez nós voltaremos
da guerra onde deixámos partes d'alma.
As minas ainda estão a rebentar
trazemo-las por dentro e ninguém pode
desarmá-las.
(…)
Não me venham dizer que foi enfarte
ou acidente cardiovascular. Eu sei
que foi a mina
armadilhada no coração."[53]

Agradecimentos:

Agradeço ao Programa *Praxis XXI*, ao Instituto Camões e à Fundação Calouste Gulbenkian as condições que me proporcionaram para participar no *VI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas* que decorreu na Universidade Federal do Rio de Janeiro e na Universidade Federal Fluminense, Niterói, de 8 a 13 de Agosto de 1999, onde este texto foi apresentado.

Notas

1. Em Coimbra foi co-fundador do CITAC e participou em espéctaculos do TEUC. Foi colaborador da revista *Vértice*, participou no número único de *Poesia Útil* (1962) e nos *Poemas Livres* (1962-68). *Cfr.* o estudo de Fernando J.B. Martinho, "A confissão e a guerra" *Jornal de Letras* (Lisboa, 3 Janeiro, 1996) 4 (4-6); *Cfr.* para mais informações de carácter biográfico o trabalho de Susana Neves, "Um retrato de F.A.P.", *Espacio/Espaço Escrito* 15/ 16 (Badajoz, 1998) 7-21.

2. *Cfr.* Joaquim Manuel Magalhães, "Fernando Assis Pacheco", *Os Dois Crepúsculos,* Lisboa, A Regra do Jogo, 1981, p. 195 e 197 (p. 193-203) e o mesmo crítico em "Fernando Assis Pacheco", *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Presença, 1989, p. 215 (p. 215-7) "O que melhor move a poesia de F.A. Pacheco é o quotidiano". *Cfr.* também a declaração de Eugénio Lisboa que está na contracapa do livro de Fernando Assis Pacheco, *A Musa Irregular*, Porto, Asa, 2ª edição, 1996: "Você fala de quase tudo quanto, na vida, é importante e fala, tornando-o, para nós, também importante."

3. Conversa com a autora em 5/4/95. *Cfr.* a declaração de Assis Pacheco em entrevista a João Paulo Cotrim, "A Fala do Escriba", *Ler*, 26, (Lisboa, Primavera, 1994) 48 (42-51): "Devo assim ter sido das primeiras pessoas que publicou versos sobre a experiência militar nas chamadas *guerras colonias* (não fui eu o primeiro, mas o António Salvado, de Castelo Branco, que se antecipou um par de meses)". Assinale-se que o poema de António Salvado veiculava uma perspectiva oposta à poesia pioneira de Assis Pacheco de denúncia da guerra colonial, já que se tratava de um poema laudatório da acção armada dos portugueses em África.

4. *Cfr.* os poemas sobre a guerra colonial de Manuel Alegre em *Praça da Canção*, publicado em 1965 e em *O Canto e as Armas*, publicado em 1967 e também de José Bação Leal, *Poesias e Cartas*, Porto, Tipografia Vale Formoso, 1971, com prefácio de Urbano Tavares Rodrigues (publicação póstuma em 1966 e 1971). *Cfr.* ainda o texto de Manuel Alegre: "Ternura do Avesso" *Público – Leituras* (Lisboa, 28 Novembro, 1998) 1-2 em que o autor fala das cumplicidades vivenciais e poéticas com Fernando Assis Pacheco e o poema "Fernando Assis Pacheco: Um Adeus", *Espacio/Espaço Escrito* 15/ 16 (Badajoz, 1998) 62. João de Melo em *Os Anos da Guerra – 1961-1975* considera Assis Pacheco como um nome que se situa "entre os grandes precursores da nossa poesia anticolonial, escrita pela chamada "geração da guerra."", João de Melo, *Os Anos da Guerra – 1961-1975*, Lisboa, Círculo dos Leitores, 1988, v. II, p. 248.

5. José Bento, "F.A.P. lido por José Bento", *Jornal de Letras* (Lisboa, 2 Abril, 1991) 10.

6. Fernando Assis Pacheco, "O Poeta Mora ao Lado", *Jornal de Letras* (Lisboa, 2 Abril, 1991) 8 (8-9).

7. Fernando Assis Pacheco, "Com a tua Letra", *op. cit.*, p. 30.

8. Conversa com a autora em 5/4/95. Sobre a importância da figura do pai e da correspondência que com ele manteve na tessitura da poesia sobre a guerra colonial *cfr.* as seguintes informações: a) declaração de Fernando Assis Pacheco "As cartas à minha mulher não continham os pormenores mais dramáticos. As dos meus pais sim, contribuindo assim para que eles envelhecessem estupidamente. Quando, ao fim de quase um ano, vim evacuado pela neuropsiquiatria para o Hospital Militar de Luanda, encontrei os meus pais muito envelhecidos. (...) O meu primeiro livro saiu comigo no mato. (...) Mas então, o meu pai, a quem eu tinha enviado na correspondência dois ou três poemas avulsos, juntou-os em apêndice, por conta dele. E inventou: "Nambuangongo, Junho de 63". João Paulo Cotrim , *art. cit.*, 47-48; b) informação dada por Susana Neves, *art. cit.*, p. 12: "os horrores vai-os escrevendo ao pai, uma malvadez de que se arrepende ao vê-lo depois com os cabelos brancos." No mesmo artigo confirma a irmã do poeta, citada por Susana Neves: ""Para o nosso pai era impensável que o Fernando não fosse à guerra, senão fosse o filho ele voluntariava-se, mas depois sofreu imenso." Mas foi ele quem pagou o primeiro livro de poemas de Assis.""; c) e o artigo de Torcato Sepúlveda "Morreu o poeta, romancista e jornalista Fernando Assis Pacheco", *Público*, (Lisboa, 1 Dezembro, 1995) 2 (2-3)

9. Fernando Assis Pacheco, "Há um Veneno em Mim..." e "O Poeta Cercado", *op. cit.*, p. 35-36.

10. *Cfr.* Joaquim Manuel Magalhães, *op. cit.*, 1981, p. 202.

11. Selecção de textos dispersos publicados em revistas e jornais e reunidos sob este título em

A Musa Irregular. *Cfr.* informação do poeta em "Nota a Fechar", Fernando Assis Pacheco, *op. cit.*, p. 208.

12. Sobre este assunto ver Helder Macedo na introdução a *Contemporary Portuguese Poetry* – an anthology in English selected by Helder Macedo and E. Melo e Castro with an introduction by Helder Macedo, Carcanet, Manchester, 1978, p. 18. Nesta antologia foram incluídos três poemas de Assis Pacheco traduzidos por Alan Filliotoe.

13. *Walt ou o frio e o quente* foi publicado em 1978 e portanto já sem a necessidade do disfarce vietnamita. No entanto o autor decidiu manter esse disfarce obedecendo assim ao modo como o livro tinha sido inicialmente pensado. Informação dada por Fernando Assis Pacheco à autora em entrevista no dia 5 de Abril de 1995. *Cfr.* também esta informação em Susana Neves, *art. cit.*, p. 17 e 19 e Afonso Praça, "Assis Pacheco", *Visão* (Lisboa, 7 Dezembro, 1995) 47 (45-47).

14. Sobre este e outros "disfarces" ver Nuno Júdice, "Uma Poesia da Vida", *Espacio/Espaço Escrito* 15/ 16 (Badajoz, 1998) 63-64.

15. *Cfr.* a título de exemplo alguns artigos da importante revista criada em 1963, *O Tempo e o Modo*: Francisco Ferreira Gomes, "Vietnam: o improvável neutralismo" 8, (Setembro, 1963) 50-3; J.A.R., "Guerra Química no Vietnam: Mais um Passo!" 25 (Junho, 1965) 338-9; S.P.S., "Palavras de Paz e Palavras de Guerra - Quem são os bons samaritanos?" 45 (Janeiro, 1967) 95-98; Sebastião Lima Rego, "Ganhar a Guerra do Vietnam" 76 (Fevereiro, 1970) 11-14; "Vietnam – Vitória do Povo Vietnamita e de todos os povos do mundo" 97 (Abril, 1973) 19-27; e a publicação de algumas traduções: Cecil Woolf e John Bagguley, *Vietname: os escritores tomam posição*, Lisboa, Ulisseia, 1968; Mary Mac Carthy, *Vietname*, Lisboa, Bertrand, 1968; Michèle Ray, *Vietname nas duas margens do inferno,* Lisboa, Europa-América, 1968; John Sack, *Vietname antes da paz*, Lisboa, Dom Quixote, 1971; John Sack, *Vietname: a chacina de Mylai*, Lisboa, Minerva, 1972; Gerard Chaouat & Alain Bertrand, *O Vietname: comentários aos arquivos do Pentágono*, Lisboa, Delfos, 1973.

16. João Paulo Cotrim entrevista Fernando Assis Pacheco, *art. cit.*, p. 48. *Cfr.* também o poema "Outro Nome para as Noites", Fernando Assis Pacheco, *op. cit.*, p. 186.

17. Fernando J.B. Martinho vê o poema com que o livro se inicia –" E Havia Outono?" - e o poema com que termina - "Genérico", ambos situados em Lisboa, como um prólogo e um epílogo invertidos nos seus papéis canónicos "que leva a que o que ocupa o lugar de preâmbulo diga respeito ao regresso a Portugal e o que serve de epílogo se reporte, antes, ao momento da partida para Angola", sugerindo-me assim uma estrutura de circularidade invertida. Fernando J.B. Martinho, *art. cit*, p. 5.

18. Sobre esta estratégia na poesia de Assis Pacheco ver o estudo de Nuno Júdice, "A Alegria da Linguagem", *As Máscaras do Poema*, Lisboa, Aríon, 1998, p. 219-221.

19. São vários os críticos que apontam esta característica da poesia de Assis Pacheco: Gastão Cruz, "Fernando Assis Pacheco, *Câu Kiên: Um Resumo*", *Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Plátano, 1973, p. 199-201; José Carlos de Vasconcelos, "Assis, em seis mandamentos", *Jornal de Letras* (Lisboa, 2 Abril, 1991) 11; Fernando J. B. Martinho no artigo referido explora a condição de narrador do poeta. Fernando J.B. Martinho, *art. cit*, p. 5;

20. Ver António Cândido, "Drummond Prosador", in *Recortes*, S. Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 11-19.

21. *Cfr.* só a título de exemplo a seguinte passagem de *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes: " - Que tal aquilo em África?, questionou o Olavo como se acabasse de o ver há cinco minutos, no mesmo tom casual com que perguntaria Como anda o trânsito na Baixa? (...) - Morre-se, respondeu cautelosamente (...) Morre-se tanto, acrescentou ressentido, que julguei que se não lembrassem do rapaz: cheguei há quase três semanas, pá.", in António Lobo Antunes, *Fado Alexandrino,* Lisboa, Dom Quixote, 1989, 6ª edição, p. 50.

22. *Cfr.* Fernando J.B. Martinho, *art. cit*, p. 5.

23. Fernando Assis Pacheco, "E Havia Outono?", *op. cit.*, p. 39-40.

24. Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms,* London, Jonathan Cape, 1970, p. 162. Assinale-se que Joaquim Manuel Magalhães aproxima a poesia de Fernando Assis Pacheco relativa à

guerra colonial à dos poetas ingleses da 1ª Guerra. *Cfr.* Joaquim Manuel Magalhães, *op. cit.*, 1981, p. 200-201 e em "Um poeta culto", *Jornal de Letras* (Lisboa, 20 Dezembro, 1995) 13-14.

25. Fernando J.B. Martinho, no estudo referido, aponta o carácter testemunhal desta poesia, considerando mesmo tratar-se de uma "*confissão*, como se diz num dos versos do livro que melhor sintetiza a posição do poeta perante o seu relato, o seu relato de guerra ("Eu narrador me confesso")." Fernando J.B. Martinho, *art. cit.*, p. 5.

26. *Cfr.* Eduardo Prado Coelho, "Literatura e Testemunho", *O Escritor*, (Lisboa, 11/ 12, Dezembro, 1998) 211 (211-215) particularmente na distinção feita entre ralato e testemunho.

27. Gastão Cruz na breve recensão de *Câu Kiên: Um Resumo* considera o poema simultaneamente um "acto de sofrimento" e um "exorcismo". Gastão Cruz, *art. cit.*, p. 199-200.

28. Fernando Assis Pacheco, "Nambuangongo em Maio", *op. cit.*, p. 42 -43.

29. *Ibid.*, "Monólogo e Explicação", p. 41.

30. *Ibid.*, "Isso, a Walther", p. 69. Este poema foi publicado na revista *Caliban* (Lourenço Marques, 3/ 4), 1972. *Cfr.* a edição facsimilada desta revista. *Caliban* (Coordenação e apresentação de Nélson Saúte, com textos introdutórios de António Sopa e Eugénio Lisboa), Maputo, Instituto Camões/ Centro Cultural Português, /sd/, p. 98.

31. *Ibid.*, "Camioneta Vermelha", p. 47.

32. *Ibid.*, "O Garrote", p. 50-51.

33. Ver sobre este assunto o estudo de Eduardo Mayone Dias, "Flandres e África: a visão de uma guerra distante", *O Amor das Letras e das Gentes – In Honour Maria de Lourdes Belchior Pontes*, (Org. João Camilo dos Santos, Frederic G. Williams), Santa Bárbara, Center for Portuguese Studies, University of California, Santa Bárbara, 1995, p. 425-446.

34. Fernando Assis Pacheco, "Unde Sales?", *op. cit.*, p. 52.

35. *Cfr.* os poemas., "Ou, Quem Sabe..." e "Outro Nome Para as Noites" *ibid.*, respectivamente, p. 53-55 e p. 186.

36. *Ibid.*, "Os Cães", p. 58-59.

37. Namguangongo povoa os títulos, os poemas e as narrativas desta guerra tanto do lado português como do lado angolano. Veja-se só a título de exemplo o recente livro do escritor angolano João Bernardo de Miranda, *Nambuangongo*, Lisboa, Dom Quixote, 1998.

38. Fernando Assis Pacheco, "Não Dormias, Não Dormes", *op. cit.*, p. 48-49.

39. *Cfr.* a declaração de Fernando Assis Pacheco ao jornal *Público* em 1991: "Depois de ler Michaux e Ponge, atrevi-me a pedir Drummond a um tio meu que ia ao Brasil.(...) Descubro então Drummond. Foi o meu Pessoa, o meu Camões, o poeta da língua portuguesa que me deu o empurrão para o gosto pela poesia.", citado por Susana Neves, *art. cit.*, p. 8.

40. Fernando Assis Pacheco, "O Garrote", *op. cit.*, p. 51.

41. *Cfr.* José Bento, *art. cit.*, p. 10.

42. Fernando Assis Pacheco, "Isso, a Walther", *op. cit.*, p. 69.

43. *Ibid.*, "A Poia", p. 71.

44. Ver também o poema "Ode ao Librium Dez", Fernando Assis Pacheco *op. cit.*, p. 74-76. A cidade de Luanda reaparece na poesia de Fernando Assis Pacheco sob outras formas, como por exemplo no poema "Enquanto o Autor Queima um Caricoco", *op. cit.*, p. 99-104.

45. *Cfr.* Fernando J.B. Martinho, *art. cit.*, p. 5.

46. *Cfr.* sobre esta questão a nota 17.

47. Fernando Assis Pacheco, "Monólogo e Explicação", *op. cit.*, p. 41.

48. *Ibid*., "Morro do Aragão", p. 46.

49. *Ibid*., "Por estes Matos", p. 49-50.

50. Sobre isto ver as informações contidas na nota 8.

51. Fernando Assis Pacheco, *op. cit*., p. 163-4.

52. Fernando Assis Pacheco, "Desversos" (1994), *Jornal de Letras* (20 Novembro, 1996) 9. Note-se que o título deste poema é também o de uma secção de *A Musa Irregular*, datada de 1990.

53. Manuel Alegre, "A mina", *Jornal de Letras* (20 Dezembro, 1995) 15.

O ano de 1993 - um ano que ainda não acabou

Hilda Orquídea Hartmann Lontra
UnB

A obra *"O Ano de 1993",* de José Saramago, veio a público em 1975, poucos meses após a Revolução dos Cravos. Gerada em tempos escuros, o fator **temporalidade**, importante aspecto estruturador da narrativa, começa a ser analisado com a imagem de abertura do texto,[1] que anuncia:

> *As pessoas estão sentadas numa paisagem de Dali com as sombras muito recortadas por causa de um sol que diremos parado*

Explorando a metáfora do não-tempo, o *sol parado*, ou da perenidade temporal *paisagem de Dali*, Saramago recupera um aspecto significativo, que será examinado ao longo da narrativa: a inércia da paisagem física *sombras muito recortadas* e da paisagem humana em que *pessoas estão sentadas.*

O surrealismo da cena (tempo e espaço conjugados) é sublinhado pela alusão às pinturas temporais, "Os relógios", de Salvador Dali, com quem Saramago dialoga acerca do instantâneo colhido, no verso[2] seguinte: *Quando o sol se move como acontece fora das pinturas a nitidez é menor e a luz sabe muito menos o seu lugar*

Pinturas, assim como a literatura, podem eternizar um referente. No entanto, fora das artes, o tempo decorre e o *sol se move*. Quando isso acontece, com a luminosidade derramada, a visibilidade aumenta, mas os contornos se mesclam de luz e sombra. Todavia, invertendo a lógica natural, o olhar de Saramago, *luz que sabe muito menos o seu lugar*, poetiza que *a nitidez é menor*.

Não importa que Dali tivesse sido tão mau pintor se pintou a imagem necessária para os dias de 1993, reflete o poeta. Em imagens plásticas e vemos que nelas o traçado é bem nítido, predomina a figuração, mas os quadros não podem ser considerados harmoniosos ou serenos ou bucólicos: neles sobreleva-se o traçado do disforme, do sombrio, a estética do choque.

Assim, nos três primeiros versos Saramago anuncia o clima — atmosfera e ambiente — estabelecido para a diegese:

> *Esse dia em que as pessoas estão sentadas na paisagem* (...) *apenas o vazio da porta e não a porta / E as pessoas não se sabe quantas não foram contadas devem ser ao menos duas porque conversam levantam as golas dos casacos para se defenderem do frio / E dizem que o inverno do ano passado foi muito mais doce ou suave ou benigno embora a palavra seja antiga em 1993* / *Enquanto falam e dizem coisas importantes como esta / Uma das pessoas vai riscando no chão uns traços enigmáticos que tanto podem ser um retrato como uma declaração de amor ou a palavra que faltasse inventar* (...) *Uma sombra estrita e comprida toca no dedo que risca a poeira do chão e começa a devorá-lo* (...)*E esta se cala porque tudo isso acontece sem doer enquanto a noite desce*

Tempo e espaço, personagens e linguagem, de contornos imprecisos, não individualizados, descaracterizados, constróem a seqüência narrativa de *O ano de 1993.* Os mandantes não têm nomes; desempenham funções: o médico, o feiticeiro, o ordenador, o comandante das tropas de ocupação, os recenseadores (ratos, cobras, aranhas), *o que está para cima não importa do rés do chão;* os de baixo são plurais, anônimos, coletivos, nomeados pelo poeta de borboletas da noite, toupeiras — *por sofrerem de limitações físicas semelhantes* — bivalves, *hordas assustadas dos homens, miserável rebanho, a vara, a manada,* isso porque *Todas as calamidades haviam caído sobre a tribo a ponto de se falar da morte com esperança.*

Impossível ler *O ano de 1993* sem se pensar nos terríveis anos que, em Portugal, antecederam à Revolução dos Cravos. O tempo interno da diegese tem seu referente imediato nos dias noturnos da política salazarista: *Nunca a certeza dos mortos evitou uma guerra muito menos em 1993 quando os escrúpulos não são prisão e impedimento* Porém *À mais grave ocupação de todas que é a de pensar ninguém dá atenção* Mas tanto não é necessário, pois *É certo que nos dias de 1993 poucas pessoas ainda serão capazes de imaginar os primeiros tempos do mundo*

Entretanto, reduzir esta obra de Saramago à literatura circunstancial, panfletária, é minimizar-lhe a importância no conjunto da produção artística do Autor e, recuperando a epígrafe, de Fernão Lopes, *mentira em este volume, he muito afastada da nossa voomtade*. Desejamos, ao contrário, destacar-lhe a significância, defendendo a tese de que *O ano de 1993* é um texto paradigmático de onde José Saramago

extrai temas e técnicas para aprofundar em obras posteriores.

Focalizamos, então, um outro aspecto da temporalidade na obra, agora voltado à narração,[3] enquanto ato de contar uma história, dentro do espaço em branco do papel, no tempo da escritura. Já foi apontado antes que os limites conceituais empregados por Saramago são tênues. Utilizando a técnica narrativa de orientar o narratário, o Autor de *O ano de 1993* desloca-se no tempo da narração, movendo o leitor o início do texto ou para um tempo mais distante num invulgar exercício de linguagem:

> *Vê-se agora que o sol afinal não estava parado e portanto a paisagem é menos daliniana do que ficou dito na primeira linha* ou *Distante julgaríamos o ano de 1993 mas é tempo dele ainda* e também *Podia ter acontecido a qualquer hora do dia* ou ainda *No ano de 2093 ainda se contará que...*

Outros fatores de ordem temporal, no domínio da textualidade, ocorrem quando Saramago discute a dificuldade de escolha da palavra exata para utilizar em um contexto espaço-textual:

> *Não deve passar em claro o exagero que há na palavra sitiada / Como exagero haveria na palavra cercada ou outra qualquer sinónima sem querer levantar a debatida questão da sinonímia perfeita*

e quando utiliza repetições, recorrências sintáticas paralelas para sublinhar um desdobramento temático, a exemplo de

> *Uma vez mais os lugares conhecidos ... / Uma vez mais o infinito combate... / Uma vez mais os suspiros sobretudo os últimos e os primeiros e os que estão entre uns e outros uma vez mais o braço sobre o ombro e o corpo sobre o corpo*

O ritmo frasal, mais melódico do que lógico, é um desdobramento da temporalidade do discurso que em Saramago alcança nuanças especiais em *O ano de 1993*. Por não utilizar qualquer sinal gráfico indicativo de pausa (hoje marca registrada na ficção do Autor, cuja manifestação inaugural recai exatamente sobre o texto em análise) o tempo da escritura delega ao tempo da leitura a colocação de acentos e pausas nos versos não marcados por ictos e cesuras. Não há diálogos de qualquer espécie no texto. Ouve-se apenas a voz de um narrador extradiegético que, inconstante, por vezes se imiscui nos fatos narrados, expressando interjectivamente seus juízos:

> *Ó eloquentemente diríamos ó se não fosse preferível que percorrêssemos nós esta praia manchada de sangue dizendo algumas e discretas palavras meus amigos*

Mas, voltando ao tempo em que nos utilizávamos da epígrafe de Fernão Lopes — *... porque screvendo homem do que nom he çerto, ou contara mais curto do que foi, ou fallara mais largo do que deve* — justificamos a transcendência de *O ano de 1993* além limitado geo-espaço português, ao narrar os fatos, chamamos a atenção para algumas peripécias relatadas, a fim de constatarmos que a temática de *O ano de 1993* é universal, e atemporal e, tal qual a linguagem imagética que a conta, é recorrente na ficção do Autor. Dessa forma, esta obra se situa como uma grande fonte em que Saramago volta sistematicamente a beber, para abastecer-se de essência humana.

Três episódios, apenas, são suficientes para comprovar nossa tese. O primeiro surge na apresentação da rua das estátuas a cujo acesso não são necessários instrumentos de orientação, nem roteiros ou mapas, pois todos os caminhos a ela vão dar, *e não a Roma onde ainda hoje não faltam as estátuas mas nenhuma a que a estas se compare*

> *O homem aprendeu enfim a orientar-se sem bússola chega-lhe passar por onde outro homem passou antes / As pessoas vão conversando numerosamente e de vez em quando uma separa-se do grupo e vai agachar-se ao lado / Enquanto outros se afastam devagar atrasando o passo para que não fique para trás aquele que assinalará o caminho / Passado o último horizonte é que está a rua das estátuas / Nenhum excremento nas imediações*

Saramago mostra o movimento coletivo (passeata ou procissão) ao encontro de heróis de tempos remotos e sublinha o caráter essencial da solidariedade humana, da ação individual socialmente reconhecida, ao elevar o ato fisiológico da evacuação a estatuto de registro da passagem humana sobre a terra.

> *Eis que cinqüenta estátuas de cada lado incrivelmente brancas mas a que jogos das luzes e das sombras alternadas fazem mover os membros e as feições / Mostram a quem passa vindo de longe como poderiam ter sido os homens / Pois há motivos para pensar que nunca foram assim*

Nesse episódio, Saramago questiona o costume de cristalização (tentativa de perpetuação da história) de feitos e agentes religiosos e políticos, de que resultam, seres estáticos, sem o contornos individuais, que pouco significam *a quem passa vindo de longe*.

Outro episódio destacado é o do homem que se afasta na direção do poente *depois de o lume se apagar*, ação que é contada a partir dos olhos de uma criança.

> *Então sobre o disco vermelho viram homens e mulheres um ponto negro que aumentava e julgaram que o próprio sol ia apagar-se / Até o momento que distinguiram o homem que corria para eles o companheiro que os deixara duas noites antes e que nesse homem havia também um ponto luminoso / Uma labareda que vinha no braço levantado e que era a própria mão ardendo da luz do sol roubada*

Para Saramago, o gesto feito com o próprio corpo é a maior arma de resistência humana. Com isso, o Autor firma sua crença no potencial do sujeito histórico para solucionar seus problemas sociais. O homem-tocha, de braço incandescente, único em seu esforço, numa ação presente, opõe-se a centena de indivíduos passados, petrificados na frieza marmórea. Assim, sublinha-se o tema da solidariedade, em prol de um interesse social, com que qualquer gesto ganha dimensão sagrada.

Imagens de mulheres e crianças, simbolizando vida, renovação, esperança, crença no amanhã, também são recorrências na obra de José Saramago, valorizando a paisagem humana, a partir de *O ano de 1993*. São marcantes os episódios em que a participação feminina é elevada. Ilustramos com breves passagens:

> *Por isso a grande fileira de mulheres deitadas espera com indiferença que é simulada a penetração dos perseguidores / Elas mesmas levantam a roupa e oferecem à luz do sol e aos olhos as vulvas húmidas / Silenciosamente suportam o assalto e abrem os braços enquanto a raiva corre pelo sangue para o centro do corpo* (...) *e no exato instante em que o espasmo militarmente iria deflagrar / Com um estalo seco e definitivo os dentes que o ódio fizera nascer nas vulvas frenéticas / Cospem cerce os pênis do exército perseguidor que as vaginas cospem para fora com o mesmo desprezo com que os homens perseguidos haviam sido degolados*

Em textos anteriores[4] de José Saramago, a valorização da paisagem humana perde lugar à aridez do espaço, à insubordinação ao tempo e à irreversibilidade da História. Nesta obra, e nas posteriores, como se espera demonstrar, a força motriz narrativa centra-se na atuação, consciente e solidária de homens, sim, mas ombreados por mulheres fortes, em condições de igualdade bélica, no cumprimento de suas funções de vigiar, orar e resistir às adversidades:

> *Depois o homem do norte e a mulher do sul o homem do oriente e a mulher do ocidente juntam os sexos porque assim foi decidido que deveria acontecer todas as manhãs / Enquanto a união dura* [os demais participantes] *cantam em redor a única canção que não esqueceram / O sol levanta-se sobre os quatro corpos nus que são a esperança inconsciente da tribo*

Seres humanos em nível de igualdade, capazes de cometer atos heróicos e erros graves, as ações femininas são analisadas e julgadas *Em nome da simples e necessária justiça* . Assim, ao deixarem apagar o fogo — *a desgraça de todas mais temida porque com ela seria o tempo do pavor sem remédio do negrume gelado da solidão* — as quatro mulheres foram *apedrejadas*

> *mas não até a morte / Porque os perseguidos estavam tão certos de morrer que respeitavam a vida e provavelmente por isso morriam com tanta facilidade*

Recuperando a relação sexual como linguagem de *amor ou desejo ou vontade de suicídio ou somente ato mecânico sobrante do espelho multiplicado do lento erguer dos membros viris para as vulvas húmidas,* Saramago sublima os movimentos dos quais decorre a vida, mesmo que viver seja uma esperança frágil de vontade, com sangue fraco rolando *nos apertados túneis das artérias*, sob o olhar das crianças que, atentas, imitam silenciosamente os *gestos cada vez mais pobres*

Talvez porque tenha ele próprio passado tanto tempo em silêncio, impedido de extravasar suas pulsões mais íntimas, em *O ano de 1993,* após apresentar a cena supra-referida, ele permite ao seu "eu" manifestar-se, acima da voz do narrador, exclamando:

> *Talvez este silêncio seja o esforço abrindo os foles do pulmão prosaicamente abrindo ó sem poesia abrindo / Para começar o outra vez doloroso nascimento duma primeira palavra*

José Saramago recomendou, mais de uma vez, aos receptores de seus livros: *Leiam-me em voz alta.*[5] O fechamento dessa parte da narrativa exige a leitura oral, expressiva, pois ela equivale à manifestação feminina, aludida na abertura da obra: *em um dos milhares de compartimentos do edifício uma mulher ainda não parou o mais longo gemido da história do mundo*

A pré-maternidade é valorizada em *O ano de 1993*, desde o fluxo menstrual que aparece fecundando a terra e embebedando o chão *com sangue de vida*, até o acasalamento da mulher já grávida com um homem da tribo, para que tudo tenha acontecido

naquele lugar e não noutro com aquela gente e não outra apenas com o presente e o futuro e não o passado / Alguns dias mais tarde nasceu uma criança e houve as melancólicas festas de então e todas as mulheres se declararam grávidas

Na penúltima estância do texto, surge um momento epifânico:

Depois choveu e a terra ficou subitamente verde com um enorme arco-íris que não se desvaneceu nem quando o sol se pôs / E um homem e uma mulher caminharam entre a noite e as ervas naturais e foram deitar-se no lugar preciso onde nascia o arco-íris / Ali se despiram e nus debaixo das sete cores foram toda a noite um novelo de vida murmurante sobre a erva calcada e cheirosa das seivas derramadas (...) *o arco-íris tem voltado todas as noites e isso é bom sinal*

Saramago não poderia, como não o faz, concluir sua narrativa com tal imagem. Isso seria romper com um dos aspectos mais marcantes de sua ideologia: *happy end* é alienação.

A seqüência narrativa de *O ano de 1993* vai da desdita para a ventura, procedimento bastante freqüente nos romances de Saramago, com o qual, invertendo a direção do trágico, ele denuncia uma realidade dramática, mas não fecha a perspectiva de solução ao problema levantado. Mas não termina aí a história contada; circular, como o tempo da História vivida, ela retorna ao início e adverte da possibilidade de novamente tudo começar:

Uma vez mais a ida e o regresso e agora a esperada fadiga (...) *Uma vez mais enfim o mundo o mundo algumas coisas feitas contadas tantas não e sabê-lo / Uma vez mais o impossível ficar ou a simples memória de ter sido*

E a criança, que já aparecera antes, alertando para um fato comum, mas, simbolicamente, apenas por ela percebido, retorna ao final da obra, como a grande alegoria do tempo futuro. A criança não tem memória, não se alimenta dos fatos pretéritos e, destemidamente, *estende a mão para a sombra que fragilmente retém o contorno* Assim, compete ao adulto adverti-la do perigo que ronda a cada noite, ensiná-la a dar *as pegadas de hoje na marca dos pés antigos,* contar-lhe de um tempo povoado de *Nada que fosse humano e fraterno nada que tivesse o gosto comum do pão e do sal,* passar-lhe o *cheiro do corpo sumido*, fazê-la respeitar a História do homem cuja *sombra de repente fica enquanto o corpo se dissolve no ar.* Isso tudo está nos *dias de 1993* [quando] *o futuro para além do futuro parecerá impossível*

Desdobramentos de *O ano de 1993* são o *Memorial do Convento* (1982), cuja passarola, uma apropriação — para o bem de alguns — das águias mecânicas, é movida por vontades humanas; *A Jangada de Pedra* (1986) cercada de mar *que é o princípio e o fim de todas as coisas*, mas cuja força coercitiva impõe as regras de convívio dos habitantes da ilha; o *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) a continuação da história do homem que *aguarda que lhe cresçam as unhas o suficiente / Para espetando-as nos olhos chegar com elas ao côncavo do outro lado do crânio até porventura fazer calar o gemido invisível e abril novos olhos para um mundo atrás deste;* e de *Todos os Nomes* (1997), que se resumem a um — José — o do criador dessa coleção de fantasmagorias que nos mostram a *razão por que podemos perceber sem necessidade de melhor lição a diferença entre riqueza mobiliária e riqueza imobiliária*

Uma criação lingüística interessante — "Saramágico" [6]— identifica "um narrador virtuoso, um artista de romances da mais alta categoria, que desvenda os problemas sociais e existenciais clássicos de modo compreensível e extremamente cativante.", julga Abrahamsson. E nós acrescentamos que em *O ano de 1993* Saramago inaugura uma técnica narrativa ininterrupta, de fôlego contínuo, mas dialógica; metafórica, desenvolve-a em contos de homens e mulheres atuais, que resistem e existem e são imprescindíveis porque têm a Ética como princípio ativo e a História como referencial.[7]

Isso é o que falta em muitas sociedades nesse fim de milênio, em que a exploração de muitos por alguns detentores de poder político, religioso, cultural leva à alienação, ao desprezo e ao clima constante de guerras civis.

Consoante se conclui de nada haver debaixo da sombra que a criança levanta como uma pele esfolada

Por isso afirmamos que *O Ano de 1993* é *um ano que ainda não acabou.*

Notas

1. Em virtude de todas as citações terem sido retiradas da edição artística, feita pela Editorial Caminho, em 1987, com ilustrações de Graça Morais, cuja única identificação das partes é o número do "capítulo", atribuído pelo Autor, na transcrição dos excertos não serão indicados os

números das páginas.

2. Por estranho que possa inicialmente parecer, a obra *O ano de 1993* foi classificada pelo Autor, no subtítulo da primeira edição, como "poesia"; assim o sendo, cada sentença (e aqui registra-se que sentença é a melhor expressão para designar cada novo parágrafo, pois há, implícito um princípio e uma verdade moral ou um julgamento proferido) pode ser considerada um verso cujo conjunto (estrofe) vem numerado como partes (capítulos) da narrativa.

3. Usamos a nomenclatura de Gèrard Genette (Figuras, São Paulo: 1972, Narrative *Discourse*, Oxford: 1980 e *Figures of Literary Discourse,* Oxford: 1982) para distinguir espaços intradiegético e extradiegético, distinguir espaço e linguagem e para caracterizar os sentidos com que diferenciamos narrativa (história contada = diegese) de narração (ato discursivo)

4. Refiro-me principalmente aos textos classificados pelo Autor como "poesia": *Os poemas possíveis* (1966), em cujas Notas à Segunda edição (1982) Saramago registrou conterem *temas e obsessões que viriam a ser a coluna vertebral, estruturalmente invariável, de um corpo literário em mudança* e *Provavelmente Alegria* (1970), mas abarco também as coletâneas de crônicas literárias *Deste mundo e do outro* (1971) e *A Bagagem do viajante* (1973) e política *As opiniões que DL teve* (1974), onde estão as raízes profundas desdobradas em seu - até hoje - derradeiro litro de poesia: *O ano de 1993*.

5. PRADA, Juan Manuel de. "Leiam-me em voz alta" In: *Camões - Revista de Letras e Cultura Lusitanas n. 3* Lisboa : Instituto Camões / Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1999, p. 24.

6. ABRAHAMSSON, Örjan. "Laureado deste ano: um narrador 'Saramágico' " In: *Camões - Revista de Letras e Cultura Lusitanas n. 3* Lisboa : Instituto Camões / Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1999, p. 17.

7. GARCÍA-POSADA, Miguel. "A Ética como princípio criativo" In: *Camões - Revista de Letras e Cultura Lusitanas n. 3* Lisboa : Instituto Camões / Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1999, p. 27, de quem discordamos quando afirma que "O seu verdadeiro debute como escritor aconteceu com *Manual de pintura e caligrafia* (1977).

O assombro e a distância como
dimensões real e mítica do *Mar português*

Clécio Quesado
Faculdade de Letras / UFRJ

O presente trabalho se constitui num recorte de um livro de nossa autoria publicado recentemente pela Editora Elo, sob o título de **Labirintos de um "livro à beira-mágoa"**. Nele fazemos a análise da **Mensagem**, de Fernando Pessoa, sob o ponto de vista da sua estrutura global de sentido, bem como, individualmente, de cada um dos seus 44 poemas, além da busca de compreender a relação entre a dicção poética e os discursos histórico e ideológico. Interessa-nos particularmente aqui a observação da segunda parte, Mar português e o relacionamento que nela se dá entre os pólos do eixo MITO x REALIDADE

Mar português, segunda parte da **Mensagem**, realiza a transição entre a primeira, que apresenta a história da terra e a síntese da caminhada para o mar (REALIDADE), e a terceira, que referencia o Encoberto (MITO). Internamente, este segundo terço do livro-poema de Fernando Pessoa se estrutura com base na articulação do eixo formado por esses dois pólos. Nos seus oito primeiros poemas, desde o sonho d "O infante" até a viagem de circunavegação de "Fernão de Magalhães", consuma-se a história do império do mar. Neles constatamos que o navegante português, pela sua ação heróica, desvelou os mitos do mar tenebroso, instaurando como realidade um mundo até então temido e desconhecido dos europeus. O MITO se torna, pois, REALIDADE.

Assim é que, pela sua ação, se foi "desvendando a espuma" (...) "até ao fim do mundo" (I), [1] de forma que os "medos" passaram a ter "coral e praias e arvoredos" (II). Esta revelação transformou o "Assombro" (V) em "imenso e possível oceano" (III). Vencido "O mostrengo que está no fim do mar" (IV), o navegante que, como um Atlas, "mostra alto o mundo no seu ombro" (V), aparece ungido pela "Magia que evoca / O Longe e faz dele história" (VI). E também como aquele que, "Com duas mãos – o Ato e o Destino –" (VII), "Violou a Terra" (VIII), antes dominada por Titãs.

No nono poema, "Ascensão de Vasco da Gama", inverte-se o parâmetro dessa relação. Ou seja, tão grandiosa fora a realidade construída pelo navegante, que o credenciou a receber a aderência mítica como herói metonímico de toda a história da navegação: a REALIDADE – grandiosa – é, pois, elevada à condição de MITO. O décimo poema, "Mar português", apresenta o questionamento dessa relação, concebendo-a, contudo, como positiva, o que ratifica a aderência mítica. Conclui, pois, por afirmar o determinismo segundo o qual só na REALIDADE do "perigo" e do "abismo" do mar é que o navegante pôde alcançar a sua ascensão, já que nele Deus "espelhou o céu" (MITO). Note-se ainda que, curiosamente, esses dois poemas têm o seu início e o seu fecho fazendo referência, respectivamente, a mar e a céu: "Os deuses da tormenta" (do mar) e "O céu abrir o abismo" são expressões que principiam os versos inicial e final do primeiro deles; e "Ó mar" e "O céu" são segmentos até mesmo isométricos que iniciam e encerram o segundo.

Com respeito ainda à operacionalidade do eixo MITO X REALIDADE, resta observar os dois poemas finais desta segunda parte, "A última nau" e "Prece". Neles, o sujeito da enunciação e da própria escritura articula e instaura finalmente o mito, antecipando em síntese, nesta segunda parte da **Mensagem**, o teor mítico da terceira, para o qual converge todo o sentido desse livro-poema de Pessoa. Temos, pois, desta forma, a passagem de uma nova realidade – a do esvaziamento do império dos mares, com D. Sebastião embarcado n "A última nau" – para o preenchimento mítico final, que se dá no poema "Prece". Neste, o sujeito da enunciação, assumindo a dicção do povo português e também expressando a do próprio poeta, articula a súplica messiânica por uma "Distância" transcendente, "Do mar ou outra, mas que seja nossa". Este módulo final da segunda parte da **Mensagem** faz o elo estrutural com a terceira, cujo referente único é o mito do Encoberto e tudo aquilo que a ele se encontre relacionado.

Mar português é, dentre as três partes da **Mensagem**, aquela que mais se aproxima do que tradicionalmente se concebe como estrutura épica. O seu pórtico de abertura (*Possessio maris*) já a identifica com o tema d'**Os lusíadas** e indica a idéia de ação grandiosa, própria do discurso inaugurado por Homero. Apresentando um relato seletivo e fragmentário – o que, de resto, acontece nas demais –, é, contudo, a parte em que se configura um fio narrativo mais aparente e mais consonante com a realidade da História. Até mesmo o número dos poemas que a compõem – doze ao todo – parece sugerir uma idéia de unidade. Isto porque todo o seu arcabouço de sentido encontra identificação principalmente com o mito cristão que funciona como uma das mais consistentes estruturas de base desse livro-poema. Não bastasse entender que o caminho para a ascensão aos céus se fez pela via do padecimento e da morte, só justificáveis pela determinação do cumprimento de uma missão que "Deus quer". Antônio Quadros enumera algumas das ocorrências dessa relação entre o número doze e a idéia mítica de plenitude:

> os 12 filhos e as 12 tribos de Israel, os 12 frutos da árvore da vida, os 12 discípulos de Cristo, as

> 12 portas da Jerusalém Celeste no Apocalipse de S. João, os 12 fundamentos da Cidade do futuro, em *ouro fino*, o número da Igreja triunfante, o número do ciclo completo do *cumprimento*, que por isso é o número dos Cavaleiros do Rei Artur, que hão de encontrar o Graal perdido.[2]

Há que se ressaltar ainda, quanto a este aspecto da significação do número 12, a noção de completitude encontrada, por exemplo, nos signos zodiacais, nos meses do ano, nas horas dos ciclos do dia, etc. E, mais ainda, acrescente-se que se trata do número simbólico da repetição essencial, do eterno retorno, o que ratifica os relacionamentos e inferências acima levantadas.

Antônio Apolinário Lourenço, por seu turno, encontra na estrutura narrativa desta segunda parte da **Mensagem** o percurso de uma aventura iniciática. [3] Segundo ele, o primeiro poema ("O Infante") apresenta a síntese do iniciado, aquele que recebe a missão diretamente de Deus ("Deus quer, o homem sonha, a obra nasce"). Em "Horizonte" se descreve a viagem do iniciado em busca da Verdade esotérica: "O sonho é ver as formas invisíveis / (...) / Buscar (...) / Os beijos merecidos da Verdade". E nele não falta sequer a referência às "naus da iniciação". "Padrão" apresenta a hierarquia dos mundos segundo a visão rosacrucista. E, neste, "O porto sempre por achar" não é outro senão aquele que o neófito busca no poema "Iniciação", incluído no **Cancioneiro**.

Outros textos de *Mar português* mantêm relações intertextuais com este poema do poeta ortônimo. "O mostrengo" apresenta o habitante das cavernas não desvendadas, que é semelhante aos deuses que vestem o neófito na "funda caverna" daquele, a partir de quando neófito e deuses se igualam: "Quem vem poder o que só eu posso?". Bartolomeu Dias é o iniciado que, tendo "Dobrado o Assombro" – o mesmo da "estalagem" do poema "Iniciação" – recebeu a revelação e, como "Atlas, mostra alto o mundo no seu ombro". Nos poemas "Os colombos" e "Ocidente", retoma-se o tema da predestinação. Já "Fernão de Magalhães", "A última nau" e "Prece" giram em torno de uma questão essencial na iniciação esotérica que é a relação entre a morte (física ou simbólica) e o conhecimento. O décimo poema, sintomaticamente denominado com o mesmo título desta segunda parte, apresenta de modo enfático essa relação, demonstrando que é justamente no perigo e no abismo do mar que Deus "espelhou o céu". E não é por acaso que "Ascensão de Vasco da Gama", poema que o antecede, descreve o ritual em que este neófito dos mares faz a sua passagem do "baixo, onde a terra é", para o céu que lhe "abre o abismo".

Toda a estrutura de narratividade épica do *Mar português* da **Mensagem** parece fundamentar-se ainda no diálogo entre duas noções que lhe são fundamentais: o assombro e a distância, ou, por outras palavras, o medo e o longe. O assombro e o medo, a princípio mitificados na representação do mar tenebroso, transformam-se em realidade pelo ato da conquista. A distância, o longe, seguindo inicialmente esta mesma trilha de sentido, adquire ao final, no poema "Prece", a dimensão mítica sob a forma de uma Distância "do mar ou outra", que se configura como a espiritualidade messianicamente desejada para a Pátria. E outra ela não é senão "a busca de quem somos na distância / De nós..." que ecoa no poema "Noite", o primeiro dos Tempos d' *O Encoberto*. Trata-se, pois, da busca de uma dimensão coletiva ao mesmo tempo existencial e mítica.

Para efeito de comprovação de nossas assertivas, examinemos o poema "Horizonte", segundo texto de *Mar português*:

> Ó mar anterior a nós, teus medos
> Tinham coral e praias e arvoredos.
> Desvendadas a noite e a cerração,
> As tormentas passadas e o mistério,
> Abria em flor o Longe, e o Sul sidéreo
> 'Splendia sobre as naus da iniciação.
>
> Linha severa da longínqua costa –
> Quando a nau se aproxima ergue-se a encosta
> Em árvores onde o Longe nada tinha;
> Mais perto, abre-se a terra em sons e cores:
> E, no desembarcar, há aves, flores,
> Onde era só, de longe a abstrata linha.
>
> O sonho é ver as formas invisíveis
> Da distância imprecisa, e, com sensíveis
> Movimentos da esp'rança e da vontade,
> Buscar na linha fria do horizonte
> A árvore, a praia, a flor, a ave, a fonte –
> Os beijos merecidos da Verdade.

Em meio a um relato que até aqui identificava personagens-símbolo para pontificar os passos da trajetória histórica de Portugal, aparece agora na **Mensagem** o primeiro objeto-símbolo. O horizonte representa o

espaço-desafio do avanço da navegação, que, como tal, fascina e atemoriza. Esta dinâmica histórico-existencial aparece no poema referenciada em dois movimentos que, estruturalmente, se reduplicam. O primeiro (duas estrofes iniciais), apresenta, a partir da evocação apostrófica dirigida ao mar, o avanço do expansionismo do Império. No segundo (última estrofe), esta arremetida pelos mares é tratada de forma conceitual e genérica, de modo a inscrever a ação histórica do navegante português na trajetória existencial do Homem. Podemos ainda identificar neste sonho de "ver as formas invisíveis / Da distância imprecisa" o estabelecimento de um diálogo intertextual com a alegoria do sonho de D. Manuel n'**Os lusíadas**, [4] quando, ao rei venturoso,

> Porque, tanto que lasso se adormece,
> Morfeu em várias formas lhe aparece.
>
> Aqui se lhe apresenta que subia
> Tão alto, que tocava à prima Esfera,
> Donde diante vários mundos via,
> Nações de muita gente, estranha e fera;
> E lá bem junto donde *nace* o dia,
> *Despois* que os olhos longos estendera,
> Viu de antigos, longínquos e altos montes
> *Nacerem* duas claras e altas fontes. [5]

Na apóstrofe que abre o poema, verifica-se que o feito do povo navegador consistiu na transformação do MITO ancestral em REALIDADE, configurada metonimicamente na constatação de que os "medos / Tinham coral e praias e arvoredos". E este desvelamento se manifesta à forma da oposição sêmica entre Obscuridade ("noite", "cerração", "mistério") e Claridade ("Abria em flor", "Splendia"). A dinâmica da ação desveladora se apresenta, contudo, mais evidente na narratividade que é possível inferir, se observarmos, na segunda estrofe, a gradação que se estabelece entre as expressões indicativas de movimento com notação de aproximação: "longínqua costa" —> "nau se aproxima" —> "Mais perto, abre-se" —> "no desembarcar". Esta gradação, aliás, já se encontrava de certo modo sugerida na enumeração contida no primeiro verso do poema: "coral" —> "praias" —> "arvoredos". Estes recursos estéticos indicativos da ação gradativa do povo navegante reduplicam de alguma forma, no primeiro movimento, a noção de que o vazio do MITO ("onde o Longe nada tinha",) é preenchido pela REALIDADE ("há aves, flores").

O segundo movimento encerra um conceito genérico, porque se reporta, ao mesmo tempo, à trajetória histórica portuguesa e, por projeção metonímica própria da epopéia, à existência humana. Por ele se constata que o sonho (do Infante, do povo português e do Homem) "é ver (REALIDADE) as formas invisíveis" (MITO). É, enfim, "Buscar na linha fria do horizonte (MITO) / (...) / Os beijos merecidos da Verdade" (REALIDADE). Esta formulação aparecerá ainda em outros poemas de *Mar português* como "Epitáfio de Bartolomeu Dias" – "Dobrado o Assombro (MITO), / O mar é o mesmo" (REALIDADE) – e "Os colombos" – "a Magia que evoca / O Longe (MITO) e faz dele história" (REALIDADE).

Antônio Cirurgião observa ainda, a propósito da estrutura de sentido deste poema, que a viagem marítima e cósmica é transubstanciada em viagem iniciática e mística, chegando mesmo a levantar a possibilidade de as suas três estrofes representarem as três fases de um percurso de iniciação: a demanda, o achamento e o prêmio. [6] Este poema é, de qualquer modo, a descrição de uma trajetória histórica, existencial e esotérica que, na avaliação formulada no décimo desta mesma segunda parte, se concluirá que "Tudo vale a pena / Se a alma não é pequena".

Bibliografia

CAMÕES, Luís de. **Os lusíadas**.

CIRURGIÃO, Antônio. **O "olhar esfíngico" da Mensagem de Pessoa**. Lisboa, ICLP/ME, 1990.

LOURENÇO, Antônio Apolinário. "*Mar português*: aventura e iniciação". **Colóquio / Letras**. Lisboa, **113-114**, jan.-abr., 1990.

QUADROS, Antônio. **A idéia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos 100 anos**. Lisboa, Fundação Lusíada, 1989.

QUESDADO, Clécio. **Labirintos de um "livro à beira-mágoa"**. Rio de Janeiro, Elo, 1999.

----------. "Um percurso pelo alegórico n'**Os lusíadas**". **Convergência**. Rio de Janeiro, Real

Gabinete Português de Leitura, **5** : 19-28, jul.-dez de 1978.

----------. "A mensagem d'**Os lusíadas** na **Mensagem** de Fernando Pessoa: visitação intertextual". **Anais do I Congresso Internacional de Estudos Camonianos**. Rio de Janeiro, UERJ/SBLL, 1998, pp. 241-254.

Notas

1. As referências em algarismos romanos indicam os oito primeiros poemas da segunda parte da **Mensagem** em que se encontram as expressões destacadas

2. QUADROS, Antônio. **A idéia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos 100 anos**. Lisboa, Fundação Lusíada, 1989, p. 166.

3. LOURENÇO, Antônio Apolinário. "*Mar português*: aventura e iniciação". **Colóquio / Letras**. Lisboa, **113-114**: 125-136, jan. - abr., 1990.

4. A este respeito e mais sobre o Velho do Restelo, Adamastor e Ilha dos Amores, veja-se QUESADO, José Clécio Basílio. "Um percurso pelo alegórico n'**Os lusíadas**". **Convergência**. Rio de Janeiro, Real Gabinete Português de Leitura, **5**: 19-28, jul. - dez. de 1978.

5. **Os lusíadas**, C. IV, E. 68 - 69.

6. CIRURGIÃO, Antônio. **O "olhar esfíngico da Mensagem de Pessoa**. Lisboa, ICLP/ ME, 1990 p. 155.

O corpo, esta casa no mundo
à propósito de *Pedro e Paula* de Helder Macedo

Mónica do Nascimento Figueiredo
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Para Teresa Cristina Cerdeira.

" Eu não gosto do bom gosto.
Eu não gosto de bom senso.
Eu não gosto dos bons modos.
Não gosto!
Eu gosto dos que têm fome,
Dos que morrem de vontade,
Dos que secam de desejo,
Dos que ardem..."
(*Senha* - Adriana Calcanhotto)

"O que certamente não aconteceu foi talvez o seguinte":[1] sentei-me confortavelmente em uma poltrona e, com olhos encantados, - como só Luísa e Bovary seriam capazes de o fazer - iniciei a leitura de *Pedro e Paula* de Helder Macedo, que foi concluída somente três ou quatro dias depois, coroada por um suspiro feliz e reconfortante. Com certeza, isso foi o que **não** aconteceu .

Mas se é para aprender com este narrador (que tão bem aprendeu com Machado, Garrett, Cesário, Bernardim, Eça, Camões e com tantos outros que só uma refinada memória cultural é capaz de salvar do esquecimento), também eu elegerei para este texto o discurso no condicional, ou antes, o discurso do que **também** é e **talvez** poderia ser.

Afinal, o que de fato aconteceu não sei, porque a memória é também um espaço marcado por "entradas e saídas"[2]. Mas do pouco que resgato, fica a leitura obsessiva que varou uma madrugada, terminada em profunda perplexidade e alentada por um instigante "pois é".

Pedro e Paula é um livro perigoso. Advirto aos futuros leitores, é minha responsabilidade preveni-los quanto ao seu poder de sedução. Que todos tomem cuidado, uma vez iniciada a leitura difícil será parar, porque o texto desperta em nós a condição nem sempre elegante de "voyeur" e, tal qual o seu infernal narrador, nos pegamos a espreitar a vida das personagens. Porém é preciso saber que para além das vidas ficcionais que o leitor seduzido perseguirá, ele também acompanhará os últimos sessenta anos da História deste século, incluindo a tela do cinema, os acordes musicais, o gosto dos vinhos, as roupas da moda, as cores e os pintores, a paisagem e as cidades, o comportamento social, a atividade política, a violência das guerras, a asfixia da repressão, a dor da tortura, o manso enlouquecimento, o grito de liberdade em festa e o desejo despertado por corpos que tanto poderão ser acarinhados como violados. Há coisas que não são fáceis de ver.

Como também há coisas que não são fáceis de dizer. Mas sobre isto sabe o narrador que providencialmente mantém o controle dos sentimentos e, como Eça ensinou, suspende, na pontuação e na ironia, os excessos emocionais. Afinal é preciso, estamos diante de uma grande história de amor e, para além disto, estamos diante de uma grande personagem.

Falo de Paula, é para ela este meu discurso de perplexidade porque, ao fim e ao cabo, estou eu, como todas as outras personagens do livro, apaixonada por ela. Criatura de papel que ousa inclusive tornar-se a paixão de seu narrador-autor, transformando-se em um problema para o criador que só tem um desejo: "construí-la nos mais íntimos pormenores"[3], percorrendo, no papel, o corpo que está a desenhar: nariz, feição, olhos, boca, pés, construindo na linguagem a posse do corpo feminino, sabendo que é preciso controlar-se, e , como ele próprio afirma:

> Em suma, controla-te rapaz que já tens idade para isso e bem sabes que estás simplesmente a querê-la transformar no perene retorno dos amores que já são teus, lá porque as vidas morrem e os corpos arrefecem[4].

Portanto, a narrativa desde o início se assume como produto de ficção, o que é ratificado por um discurso no condicional que surge desde o primeiro capítulo. Assim, em vários momentos, o trabalho da escrita é posto

diante dos olhos do leitor, instigando a sua condição de espectador, mas também de testemunha. Ao colar, enviezadamente, à figura do narrador-autor, a condição civil do cidadão Helder Macedo (com sua família, seu trabalho, sua moradia, sua ocupação e sua produção literária), garante-se a legitimidade ao escrito. Digo legitimidade e não veracidade, porque afinal qualquer discurso será sempre a construção de uma ficção, mesmo quando esta vem marcada pela condição autobiográfica.

Movimento igual assistimos no Garrett de *Viagens na minha terra* - eco presente em toda a narrativa - e, tal qual ao narrador oitocentista, este da contemporaneidade também ficará diante de suas personagens, desestabilizando, mais uma vez, as precárias certezas do pobre leitor, que não sabe mais em que acreditar. Garrett, ao lado de seu personagem Frei Dinis, humildemente admite que "erramos ambos". O narrador de Helder Mecedo (Helder também), ao lado de Gabriel deveria dizer: "apaixonamo-nos ambos".

Esta Paula, encantadoramente construída, precipita a pergunta: Paula existiu mesmo? Advirto o leitor que sim, Paula existe e sua existência nos é revelada por seu próprio criador que na dedicatória do livro já a pluraliza[5], mostrando que nela existem todas as mulheres:

> Mas já disse que dentro das minhas personagens há pedaços de gente a querer existir, vontades próprias a interferirem nas minhas monstrificações emblemáticas[6]

Estamos diante de muitas mulheres. Esta Paula é também uma "monstrificação emblemática", que reúne os pedaços femininos de um tempo histórico, de uma tradição cultural e de uma nacionalidade questionada. Paula, tal qual a minha epígrafe, é daquelas que "gostam dos que ardem". Por isso será para sempre uma mulher sem casa: da casa da infância em Portugal parece não guardar nenhuma memória, da casa de Lourenço Marques parte cedo, no apartamento em Lisboa, o da rua Pe. António Vieira, só tem um quarto eventualmente ocupado e, mesmo já com Gabriel, a narrativa propositadamente a flagra em seu estúdio.

Esta mulher inaugura um novo tempo, é a mulher da geração das que trabalham fora e, portanto, assumiram a rua como espaço também possível. Paula é uma transeunte, uma pedestre por excelência que se atreve, rejeitando séculos de reclusão, a dominar o espaço e a querer mais que o abrigo de uma casa.

Lendo assim, tristes arremedos nos parecem Fernanda, a cunhada, e Ana, a mãe, a disputarem mesquinhamente as casas possíveis. Ana sabe que da casa para o asilo o caminho é muito curto e repetir uma história milenar de reclusão parece ser o seu percurso. Fernanda é ainda aquela que anseia por pequenos domínios, amealhar, contar, recontar, cobiçar heranças e mobílias é a memória que conservou.

Mas Paula quer mais, quer ir para além da casa do pai, ou através do metafórico incesto com Gabriel, ir para casa do pai de sua escolha, instalando uma nova ordem de paternidade que está garantida na ligação dos olhos que surpreendentemente tem parecidos, não com os do pai, mas com os do padrinho. Ao sair de Lourenço Marques, Paula rejeita o passado colonial do pai, mas também o da pátria que, como um severo pai, matava negros em nome de um Portugal dos pequeninos que se quis vasto império.

A generosidade que Paula dispensará à mãe e ao irmão, mesmo após ter seu corpo invadido pelos dois, não se estende ao pai. José Pedro é exemplarmente punido pela filha que lhe dedica o mais profundo silêncio desde que deixa Lourenço Marques e o passado colonial que ele representa. Parece que a "política dos espíritos" não consegue "pacificar" Paula, que se recusa a seguir o destino previsto pelo pai que a quer "ensinando no liceu" e "trabalhando honestamente". Para José Pedro, a filha tem em África a possibilidade de se tornar "numa mulher responsável, de se casar se algum homem honrado ainda a quisesse como esposa"[7].

Ironia da narrativa. Paula tem a borboleta gravada não no ombro, a ferro quente, como o pai permitiu que fizessem aos africanos que tencionava "recuperar". Paula tem borboletas com asas enormes na alma, por isso, rompe com o pai, porque não pode lhe perdoar um pecado infinitamente maior. José Pedro permitiu que para além do corpo de Paula, todo o corpo social fosse atingido, compactuando com um regime de opressão e de tortura.

E é para a Paris de 1968 que Paula caminha, aprendendo desordenadamente uma nova ordem para o mundo. E de andar em andar, vai à Londres do movimento *hippie* à caça do Gabriel, o homem que sempre povoou o imaginário desta que cedo perdeu a legitimidade de ser a filha de seu pai por ter os olhos do padrinho.

Se Paula construiu em ficção um herói, a realidade lhe devolve um homem comum. Quarenta e sete anos, pais mortos, sem irmãos, sem filhos, casamento acabado, exilado político, carreira diplomática extinta, funcionário da BBC, enfim, um "espectador", "um voyeur"[8] dos tempos em revolução, que "não aprendeu a amar melhor"[9].

Paula quer que Gabriel a ajude a aprender a liberdade e para isso é preciso retirá-lo de sua condição de

observador. É preciso que Gabriel volte ao Portugal salazarista e assuma para si a condição histórica, é preciso que a filha dê ao pai o dom da vida. Nasce do corpo de Paula um novo Gabriel:

> Fosse o que fosse, aquele activo oferecer de passividades eróticas, aquela incestuosa submissão filial ao desejo que ela nele activamente soubera desencadear, sabendo também ambos que ela era a agente e ele o paciente, ela a iniciadora e ele o iniciado, veio a tornar-se, em sucessivas glosas, noite após ansiada noite, no mágico veneno que ressuscitou o meu amigo Gabriel do limbo dos mortos-vivos em que se estiolara em voyeurismos londrinos[10].

Paula não dispensará a aprendizagem sobre seu próprio corpo. Ela sabe que o corpo é um território a dominar e será pela plena posse de sua sexualidade que Paula engendrará o amadurecimento necessário para viver o tempo histórico em que está circunscrita. Vivendo a clivagem definitiva dos anos 70, de corpo em corpo, Paula procura o caminho do prazer, percorrendo a trilha de uma geração de mulheres que, após a pílula, descobriu que toda forma de amor vale a pena. No entanto, é com Gabriel que, enfim, o amadurecimento chega. Com olhos postos "do outro lado de todos os disfarces", a narrativa celebra o encontro dos corpos e a experiência do prazer. O feminino redescobre o que séculos de poder masculino tentaram afastar:

> Talvez também porque tivesse assim podido vir a permitir-se saber o que as mulheres sempre souberam e desaprenderam com os homens, e que com aquele homem Paula finalmente pôde permitir-se: a total sexualidade de ser mulher, quando numa noite, de repente, se encontraram olhos nos olhos do outro lado de todos os disfarces, pois já não era ela que estava a ser penetrada por ele, mas ela que o estava a envolver, a incorporar em si como só uma mulher pode porque para isso foram feitos os órgãos de que é feita.[11]

Paula, senhora de suas transgressões, teve seu corpo desvirginado cirurgicamente, por não querer que sua virgindade "fosse uma coisa que pudesse ser perdida"[12]. Afinal, esta mulher está a caminho do encontro com o seu tempo, tempo que não admite mais percursos perdidos. Por isso sua relação com a mãe adoece. Ana é aquela que não foi capaz de seguir, acomodando-se ao conforto de um casamento que parecia não oferecer perigos, optando pela insossa tranqüilidade que a sexualidade tímida e insatisfatória de José Pedro lhe oferecia, perdendo Gabriel no passado, para o futuro que Paula concretizaria.

Ana repete ao longo da narrativa que queria ser como a filha. Há aqui uma inversão de papéis, é a filha que gera o modelo, mas é ela também que simboliza o próprio fracasso da mãe. Ana, macabramente, utilizará o corpo de Paula para gaguejar sua sexualidade não dita e por isso adoecida, transformada em perversão que tortura por uma fotografia - com a ajuda "profissional" do pide - não o corpo da filha, mas um corpo feminino desejante que ela, por ter perdido, quer punir e silenciar. Ana perdeu o devir do tempo, alienou-se do discurso, calou o desejo, e a esta mulher a contemporaneidade devolve como saída somente a reclusão.

Mas há outras formas de doença. Ricardo Vale sabe o quanto dói o peso do corpo, já que ele é aquele que profissionalmente trabalha com a dor. O corpo de Paula o fascina porque é um corpo para além da dor. Ao pide resta o arremedo da tortura hipotética, o gozo transferido do corpo da filha para o corpo da mãe, quando com Ana inicia seus jogos sexuais. Ana sozinha não é capaz de o mover, porque especularmente devolve a Ricardo Vale a sua própria doença. Resta ao corpo anacrônico[13] do pide a vigília solitária, a perseguição implacável, a espreita silenciosa . De Paula, Ricardo Vale só pode desejar o rastro. Paula será sempre o corpo que o ultrapassa.

Mas há também outras formas de ultrapassagem. Fernanda, por exemplo, passa de revolucionária militante de esquerda a gananciosa especuladora de corpos e de casas alheios. Corajosamente, a narrativa ensina-nos a terrível lição: os cravos de Abril não floriram sempre coerentemente para todos aqueles que lutaram contra o fim do regime. Caberá a Fernanda o peso da ideológica traição. Definindo para si um trajeto de apropriação, restará a ela o gozo pela posse do alheio. Por isso são tão importante as casas, aquelas que ela compra à espreita, esperando que seus velhos moradores morram para que delas se possa apropriar. Seu maior sonho é a casa da sogra, a casa de Azeitão, da qual, mais do que ninguém, se julga merecedora. Por ser incapaz de definir para si um espaço concreto de ação, aguarda, com paciência mesquinha, a usurpação do espaço do outro. Seu corpo arredonda, ela engorda, e é pelas mão do marido que concreta, mas também metaforicamente, tem o corpo esvaziado por uma lipoaspiração, quando "saíram de lá litros, um óleo espesso com coágulos amarelos a flutuar"[14]. Não sendo capaz de construir para si seus próprios desejos, também quer uma filha: "se Paula tinha ela também queria"[15]. Mas a narrativa lhe devolve outro filho, que como Rogério, o primeiro, será ensinado a desejar o que é do outro, condenado a viver sempre com a memória dos espaços ocupados.

Por último resta-nos Pedro, esse duplo de Paula desde o nascimento tão dela distanciado. Com ecos bíblicos e machadianos, a narrativa recupera os gêmeos que brigam desde o seio da mãe. Pedro é talvez aquele que de Paula está mais longe, aquele que impossibilitado pela ausência de uma fala própria, vê na irmã o outro que tanto o ameaça. Amor e ódio, solidariedade e rivalidade, desejo e indiferença admiração e

inveja estão duplamente inscritos na relação dos gêmeos e Pedro é infantilmente incapaz de lidar com a diferença que ele não entende como acréscimo, mas antes como ameaça. Para que ele exista em segurança é preciso que Paula morra e é sobre o corpo de Paula (que também é Paula), que desaba o ódio do irmão através do estupro, tentativa primitiva de tomar o outro à força e para aquém do desejo. Pedro tem aí um segundo nascimento, mata a mãe original com o enclausuramento e com o diagnóstico de loucura para depois matar a irmã, mas...

Mas Paula não morre, portanto, no embate, quem sucumbe é Pedro, para sempre alijado da consciência e do discurso, servo da culpa, um títere nas mão de Fernanda - a mãe castradora que ele ousou matar - preso à reprodutibilidade técnica de uma medicina que perdeu a função social e se quis arremedo estético. Pedro é aquele que vive de lipoaspirações.

Como quis o narrador, alguém declaradamente apaixonado, resta-nos Paula. E para além de Paula, resta a lição que se aprende com o silêncio. Lembro agora da irritação que muitas vezes provocou-me os seus "pois é". Como "pois é" diante de tantas verdades violentas? Confesso que me incomodei, mas com o narrador aprendi que "há verdades que não se podem divulgar a qualquer companhia"[16] e o silêncio de Paula revelou-se profundamente esclarecedor. Paula não diz, não porque não tem o que dizer, mas porque não tem o que dizer **àquelas pessoas**: ao pai, à mãe, ao irmão, à cunhada e, por vezes, mesmo ao Gabriel que, apesar de tudo, ainda é o homem amado e sob o qual cai o véu do mistério da sedução.

Será diante do narrador que Paula escolherá a paternidade para filha, afinal, uma menina, como sempre desejou. Filipa só poderia ser filha de Gabriel, porque foi ele que tirou de Paula o "sabor da morte"[17] quando dentro dela morreu, sepultando de vez a memória do estupro e escolhendo como última morada o corpo daquela que foi por ele mais do que amada. Paula só o diz ao narrador, porque dele depende a perpetuação de sua existência em discurso e porque é ele que no fundo sabe que a sexualidade feminina:

> sempre foi muito mais violenta do que a masculina. Daí os sustos, os controles, as cinturas de castidade reais e metafóricas. Uma erecção afinal é uma coisa muito precária, precisa de toda a ajuda que lhe possam dar[18].

Assim, agora de uma vez para finalizar, lembro do incontornável ensaio de Teresa Cristina Cerdeira sobre *Pedro e Paula,* onde ela afirma: "que em certo momento e à maneira flaubertiana, esse narrador não diga mas deixe inferir que também para ele *Mme. Bovary, c'est moi* ou, para consumo interno, *Paula, c'est moi*[19].". Partindo da ratificação do discurso alheio, acredito na inferência apontada. Resta, talvez, o desejo silencioso de que a contemporaneidade também consiga escrever **na História** que Paula somos todas nós.

Notas

1.MACEDO, Helder. *Pedro e Paula*. Lisboa, Editorial Presença, 1988, p. 11.

2. *Ibidem*, p. 11.

3. *Ibidem*, p. 47.

4. *Ibidem*, p. 47-48.

5. "para a S. no tudo que é tudo (e para as Paulas)".

6. *Ibidem,* p. 149.

7. *Ibidem*, p. 63.

8. *Ibidem*, p. 42

9. *Ibidem,* p. 48.

10. *Ibidem,* p. 127.

11. *Ibidem*, p. 128.

12. *Ibidem,* p. 42.

13. Sobre a questão do anacronismo físico do pide, consultar o texto de Carlos Reis: "As duas Literaturas - Helder Macedo e Rita Ferro". In_ *Jornal de Letras Artes e Idéias*. Ano XVIII, nº *717*, 18 a 21 Abril.

14. *Ibidem*, p. 197.

15. *Ibidem*, p. 198.

16. *Ibidem*, p. 129.

17. *Ibidem*, p. 206.

18. *Ibidem*, p. 129.

19. CERDEIRA, Teresa Cristina. "Em passeio com *Pedro e Paula*: Casablanca, Lisboa, Londres, Paris, Joanesburgo, o mundo ...". In_

O Delfim: Silêncios Inquietos

Ana Paula Arnaut
Universidade de Coimbra

O Delfim apresenta-se como o ponto de chegada e de confluência, ora ironicamente desencantada ora parodicamente encantada, de estratégias discursivas e de temas do passado próximo cenário literário. Palimpsesto, manta de retalhos, a corroborar a falência da ideia dos que advogam cortes radicais com o passado, é esta, contudo, a obra que verdadeiramente inicia os novos rumos da ficção portuguesa Post-Modernista, norteados pelos ventos que, por terras norte-americanas, se faziam já sentir desde o final da Segunda Grande Guerra.

A pertinência de uma ideia de continuidade e de descontinuidade estética é passível de ser justificada a partir de uma atitude heurística sedimentada, *ad exemplum*, nas relações que o romance estabelece com o Neo-Realismo, principalmente com uma sua vertente mais ortodoxa. Neste caso, a *praxis* literária posta em prática concedia, indubitavelmente, nítida exclusividade a um conjunto de directrizes ideológicas, claramente enfeudadas e tematicamente caucionadas pelo materialismo histórico e dialéctico, relegando a importância de artifícios estéticos, sob pena de, pensava-se, essa cedência ofuscar a objectividade requirida ao escritor empenhado na denúncia das injustiças praticadas no palco social. Nas palavras de Alves Redol, a obra literária deveria ser, acima de tudo, «um dos gritos exactos de um drama colectivo e privado», não pretendendo «ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso será o que os outros entenderem»[1].

Esta quase obrigatoriedade, melhor será escrever autocoação atinente ao despojamento estético, num «compromisso deliberado da reportagem com o romance»[2], pode justificar-se pelo facto de a própria conjuntura histórico-social da época obstar, não é difícil descortinar as razões, a que a «batalha pela dignificação dos homens aviltados», a denúncia da «exploração descarnada do homem pelo homem» tomada «nos seus aspectos mais crus, na lâmina viva do dia a dia»[3], pudesse ser travada nos jornais ou no palco político[4].

À Literatura cabia, pois, substituir a função social da Imprensa, e, em consequência, para que se visse assegurada a inteligibilidade da mensagem, não mais se podia fazer do que enveredar por uma monológica e linear narração, dessas em que os conflitos protagonizados por personagens tipo se revestem de princípio, meio e fim; dessas, ainda, em que o narrador premeditadamente se distancia dos factos relatados, por via de uma perspectiva externa ou omnisciente, desse modo não perturbando o raciocínio e o conforto da leitura.

Ora, se *O Delfim* prolonga de facto a vertente ideológica do empenhamento dos neo-realistas, a verdade é que deles se distancia pela peculiaridade de estilo e do modo tortuoso, porque implicitamente simbólico, como denuncia a opressão. As relações entre opressor e oprimidos encontram-se presentes na tessitura narrativa essencialmente através de duas diferentes formas: por um lado, Tomás Palma Bravo oprime os camponeses-operários da Gafeira não porque os obrigue a trabalhar de sol a sol nos campos ou na fábrica mas antes porque os impede de pescar ou caçar na Lagoa que possui, quem quer que trespasse essa propriedade privada corre o risco de ser morto pelas espingardas de lei que a cercam. Por outro lado, e também a confirmar a diferença entre esta e obras mais ortodoxamente empenhadas, a opressão, e o tema paralelo da alienação, pode ser subrepticiamente ilustrada através da relação entre esta personagem e Domingos, o criado maneta.

A fraqueza do cabo-verdiano e a opressão que sofre são facultadas quer pelo facto de ser sucintamente referido como «galho pendurado ao vento» ou «cachorro de três patas»[5], quer porque, em momentos de descrição mais pormenorizada, é dada conhecer a supremacia que sobre ele exerce o patrão. Relembremos, a propósito, que, arrogando os divinos poderes de fazer o homem, o Engenheiro reconstrói-o «peça por peça, depois de o ter arrancado a uma guilhotina da fábrica, sem um braço», alienando-o da sua condição de homem reduzido a «mandíbulas de um alicate» e «joelhos (…) de um torno», ou tratado como meio animal, de acordo com a receita «Vinho por medida, rédea curta e porrada na garupa»:[6]

> Fechei o parêntese sobre Domingos. Deus fez o operário e em seguida deu-lhe o castigo tirando-lhe o braço; o Engenheiro pegou no barro desprezado, moldou-o à sua maneira e fez o homem. Que arrogância, «fazer o homem». Mas está cá escrito, está no meu caderno.
>
> E assim o Domingos foi renascendo da miséria do seu corpo, como diria um narrador patriarcal; e o corpo fez-se sábio e avisado, ganhando destreza utilidade, lugar humano; e, para inquietação de Maria das Mercês, foi-se ajustando à sombra do amo, absorvendo-a, como a água que brota

> das fragas se encaminha para o destino da mão que a descobriu. Por sua vez, a esposa maninha (a que morreria ignorando se estava de facto nela a maldição da esterilidade) sentia o vazio crescer à sua volta à medida que o criado se fazia homem e que a mão livre conquistava triunfo para a glória e orgulho de Tomás Manuel. Não esqueçamos: «Domingos, o intocável» - foi como ela lhe chamou nessa tarde, mordendo o fio de ouro. Ainda que desinteressada, mordia-o.
>
> E o que são as coisas, santa hospedeira. Entre dama e valete há sempre uma carta apagada que decide a partida. Acontece. Qualquer jogador de bisca o sabe. Mas isto não vem no caderno[7].

O tema da alienação, sempre tão caro ao Neo-Realismo, encontra-se, pois, indelevelmente inscrito nas páginas desta obra mas, note-se, não se consubstancia propriamente numa explícita alienação a necessidades económicas. Se, de acordo com a definição burilada por Alexandre Pinheiro Torres, o alienado é «o indivíduo roubado a si mesmo. O seu *ser* como que transita para alguém ou para algo que lhe é alheio», é «aquele que perde a sua própria personalidade. Esquecendo-se de quem é, julga-se outrem, vive a personalidade de outrem»[8], então Domingos é protagonista de uma tripla alienação.

Alienado porque roubado a si mesmo pelo Engenheiro que o trata como um animal ou como o prolongamento não de uma máquina-instrumento de cultivar a terra, caso dos romances ortodoxos, mas, sinal dos tempos e do carácter do patrão, de uma máquina-automóvel-diversão, Jaguar modelo E-4.2 litros. Alienado, porque moldado à imagem e semelhança daquele. Alienado porque acaba, *in extremis*, por absorver, «como a água que brota das fragas se encaminha para o destino da mão que a descobriu», ainda que momentaneamente, o lugar do seu re-criador no leito de Maria das Mercês. Em suma, alienação social, biográfica e sentimental.

Além disso, este excerto, intertextualmente ligado ao episódio bíblico alusivo à criação do homem e da mulher, é corrosivamente orquestrado e parodiado em função de uma linha ideológica de defesa dos mais fracos. Diz a Bíblia:

> Deus, a seguir, disse: «Façamos o homem à Nossa imagem, à Nossa semelhança, para que domine sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os animais domésticos e sobre todos os répteis que rastejam sobre a terra» (…). O Senhor Deus formou o homem do pó da terra e insuflou-lhe pelas narinas o sopro da vida, e o homem transformou-se num ser vivo (…). Da costela que retirara do homem, o Senhor Deus fez a mulher e conduziu-a até ao homem[9].

Domingos, o criado maneta, é, então, protagonista de uma situação duplamente opressiva: porque moldado por Tomás Palma Bravo, o patrão que «pegou no barro desprezado, moldou-o à sua maneira e fez o homem», e, em última instância, porque desprezado pela própria entidade divina que, no texto cardoseano, fez o operário, e não o homem, e «em seguida deu-lhe o castigo tirando-lhe o braço». O efeito que se obtém através da substituição do vocábulo **homem** pelo vocábulo **operário** num contexto que, para além de ser o da mítica criação do homem, é também o do não menos mítico castigo adveniente da queda original, é o sublinhar subtil das condições de isolamento e de desfavorecimento social e divino (a eterna aliança entre o poder temporal e o poder espiritual) em que vivem os mais fracos. De acordo com esta interpretação, e mantendo em mente os textos citados, o destinatário da bíblica maldição de Deus é, evidententemente, o operário e não o homem:

> (…)maldita seja a terra por tua causa. E dela só arrancarás alimento à custa de penoso trabalho, em todos os dias da tua vida. Produzir-te-á espinhos e abrolhos, e comerás a erva dos campos. Comerás o pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra de onde foste tirado; porque tu és pó e em pó te hás-de tornar[10].

Todavia, apesar de abandonado pela sociedade e por Deus, o que destes excertos parece ressaltar é a possibilidade de os mais desfavorecidos ultrapassarem a reificação a que são submetidos, progressivamente conquistando o lugar humano que de direito lhes cabe. De um tempo de aprendizagem e de maturação surgirá a oportunidade de as cartas apagadas começarem a resolver a partida, mesmo que inconscientemente, mesmo que, para isso, o preço a pagar seja a morte.

Este mesmo sentido é ainda facultado através de outro paralelo com a Bíblia, no momento em que o narrador compara as casas dos habitantes da Gafeira a pequenas arcas de Noé:

> Vejo interiores de casebres alumiados a petróleo, são uma espinha de traves coberta com telhas em escama. Cavernames de navio, é o que me lembram. Pequenas arcas de Noé. Num ou noutro há o gato e a criança de barriga nua e de pernas arqueadas; num ou noutro há o cachorro e a galinha presa pela pata a uma cadeira (…)[11].

Se, de acordo com a tradição religiosa os passageiros da Arca de Noé foram os únicos a sobreviver ao

Dilúvio, então o que implicitamente daqui se depreende é, mais uma vez, a possibilidade de os mais fracos conseguirem sobreviver num futuro em que em que a classe dos opressores se verá naturalmente extinta.

Nestas subversivas utilizações do hipotexto bíblico convocam-se simultaneamente um dos temas caros ao Post-Modernismo, a deslegitimação das grandes narrativas, e uma das suas grandes contradições pois, ao actuar «no sentido de subverter os discursos dominantes», no caso os religiosos, acaba por depender «desses mesmos discursos para sua própria existência física: aquilo que 'já foi dito'»[12].

Não menos post-modernista é a contaminação de O Delfim por diversos géneros e modos literários que, por questões de ordem prática, brevemente apontamos: em primeiro lugar, a contaminação pelo romance policial, já que o narrador acaba por nunca assumir o seu papel de caçador efectivo, antes se travestindo em caçador, sim, mas de verdades (sobre o desaparecimento de Tomás Manuel ou sobre o mistério da morte de Maria das Mercês e de Domingos) que, ao contrário da canónica narrativa policial, não chegam nunca a ser totalmente alcançadas e desvendadas.

As contaminações inter-géneros literários estendem-se, ainda, por via de algumas das peculiares características do género dramático, quer através de directa constatação do narrador:

> Pausa longa. Parece que estamos no teatro[13],

quer, entre outros exemplos, através da utilização de recursos típicos, como indicações cénicas e àpartes:

> Mas *(e aqui baixar o tom de voz)*, todos os caprichos que ele tinha no que tocava à Casa da Lagoa era para um dia figurar nos livros ao lado dos antepassados. Acredite, senhor. Cá por mim, os tais ditos não tinham outro motivo. Cuido que se sentia mais perto dos avós quando os empregava, faço-me compreender? *(Pausa, durante a qual afaga tristemente o vestido nos joelhos.)*
>
> E ela (alisando o vestido?):
>
> (De caminho traz também uma garrafa de whisky que mete à boca quando atravessa o pátio às escuras)
>
> Isso, confessa-me o Engenheiro em àparte, só lhe dava vontade de a mandar vestir e, ala, para o olho da rua. Palavra[14].

Aduzam-se, ainda, as contaminações dos discursos jornalístico e publicitário e a não menos relevante aproximação ao texto-ensaio, ilustrada pela existência de diversas notas de rodapé. Tal como no caso dos ensaios académicos, as notas infrapaginais assumem a dupla função de, por um lado validar as fontes bibliográficas hetero e homoautorais e, por outro, de explicitação e complemento do que no corpo do texto se afirma[15].

Sinal de evolução dos tempos, *O Delfim* reveste-se desse leque de características que, nas palavras de José Saramago, fazem do romance contemporâneo um «lugar literário»:

> Afirmam músicos e musicólogos que uma sinfonia, hoje, é algo impossível, como o será também, digo-o eu, esculpir um capitel coríntio segundo os preceitos clássicos. (…) Ora, quem sabe se não deveríamos nós próprios confrontar-nos com a responsabilidade de aplicar a mesma sentença ao romance, afirmando, por exemplo, que também ele se tornou impossível na sua forma, por assim dizer, paradigmática, prolongada até hoje apenas com variações mínimas, só muito raramente radicais e logo assimiladas e integradas no corpo tópico, o que vem permitindo, com a graça de Deus e a bênção dos editores, que continuemos a escrever romances como comporíamos sinfonias brahmsianas ou talharíamos capitéis coríntios.
>
> Mas este romance, que assim pareço estar condenando, contém acaso em si, já nos seus diferentes e actuais avatares, a possibilidade de se transformar no *lugar literário* (propositadamente digo lugar e não género) capaz de receber, como um grande, convulso e sonoro mar, os afluentes torrenciais da poesia, do drama, do ensaio, e também da filosofia e da ciência, tornando-se expressão de um conhecimento, de uma sabedoria, de uma mundivisão, como o foram, para o seu tempo, os grandes poemas da antiguidade clássica[16].

Notas

1. Alves Redol, "breve memória para os que têm menos de 40 anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939", in *Gaibéus,* Lisboa, Pub. Europa-América, 1977, 6ª ed.

p.30 e 9, respectivamente (sublinhado nosso).

2. "breve memória...", in op. cit. p.30.

3. Idem, p.22 e 28, respectivamente.

4. Cf. Mário Sacramento, *Há Uma Estética Neo-Realista?*, Lisboa, Vega, 1985, p.22.

5. José Cardoso Pires, *O Delfim*, Lisboa, Moraes, 1968, p.169 e 270, respectivamente. A propósito da violência exercida sobre Domingos cf., p.182 e 233.

6. Idem, p.72-73, 272-273 e 270, respectivamente.

7. Idem, p.276-277.

8. Alexandre Pinheiro Torres, *O Neo-Realismo Literário em Portugal*, Lisboa, Moraes, 1977, p.36. Cf., ainda, p.37-40, 63.

9. Antigo Testamento. Génesis 1.26, 2.7, 2.22, in *Bíblia Sagrada*, Lisboa, Difusora Bíblica, 1995, 19ª ed., p.18-20.

10. Idem, 3.17-19, p.21.

11. *O Delfim*, p.223. Cf. Antigo Testamento. Génesis, 6.13-24, in *Bíblia Sagrada*, Ed. cit., p.24-26.

12. Cf. Linda Hutcheon, *Poética do Pós-Modernismo*, Rio de Janeiro, Imago, 1988, p.70 e passim.

13. *O Delfim*, p.249.

14. Idem, p.43-44, 53, 177, 252, respectivamente.

15. Cf. *O Delfim*, p.17, 75, 129-130, 162, 288 e 312.

16. *Cadernos de Lanzarote. Diário - V*, Lisboa, Caminho, 1998, p.212-213.

O Diálogo entre as Artes na Época de *Orpheu*

Ermelinda Ferreira*

A presente comunicação baseia-se na minha tese de doutoramento, defendida na PUC-Rio em março de 1998, que se intitula "A *Mensagem e a Imagem:* Orpheu *e a Relação entre Literatura e Pintura no Primeiro Modernismo Português",* eque consiste num estudo sobre essa fase da história da Literatura Portuguesa, focalizada sob um dos aspectos que mais a caracterizaram: a relação entre a literatura e as outras artes, particularmente a pintura.

Da pesquisa realizada na PUC-Rio e em Portugal, como bolsista da CAPES, resultaram as análises que compõem esse trabalho, e que procurei agrupar em cinco capítulos: uma introdução e problematização do tema; três capítulos centrais, nos quais estudo textos dos três principais representantes de *Orpheu:* Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros; e um capítulo final*,* onde analiso a recepção plástica da imagem de Fernando Pessoa pelos pintores portugueses contemporâneos.

A Revista *Orpheu,* que veio a público em Lisboa em 1915 com apenas dois números editados, destacou-se no cenário cultural português tornando-se o marco do primeiro modernismo. O intercâmbio que propiciou entre escritores e pintores, até então inédito numa publicação portuguesa, não só contribuiu para divulgar os talentos mais recentes das artes plásticas, mas também acentuou a invulgar qualidade dos projetos produzidos pelos seus colaboradores na área da literatura, todos eles marcados por uma inclinação notadamente interdisciplinar.

A significativa presença do olhar e da visão na obra de Alberto Caeiro, o mestre da heteronímia pessoana; assim como a plasticidade e o apreço à cor, elementos por demais conhecidos na obra de Sá-Carneiro; para não falar de Almada Negreiros, artista híbrido e plural, que atuou como romancista, poeta, pintor, dramaturgo, cenógrafo, figurinista, ator e crítico, são exemplos de como a interferência plástica foi o determinante principal da originalidade dessa publicação.

E é o próprio Almada Negreiros quem ressalta que "o encontro das letras e da pintura é no *Orpheu* o seu evidente sentido mesmo", afirmação que Maria Aliete Galhoz corrobora, quando diz que:

> Curiosamente *Orpheu,* oferecendo escassa reprodução e quase sem desenho é, entre nós, uma das poucas revistas - exclusão feita às de informação pictural! - onde a pintura não é enriquecimento exterior ou ilustração condicionada, mas sim participação insubstituível. Convívio de plásticos e poetas, *Orpheu* cria-se um clima estimulante de interesses discutidos e conhecimentos partilhados que o leva ao invulgar de certas experiências estéticas, tentadas a partir da utilização de processos semelhantes.

No capítulo introdutório da tese, procurei discutir alguns aspectos teóricos relacionados à questão da correspondência entre as artes, traduzida na frase de Simônides de Ceos, registrada por Plutarco: "a *pintura é poesia muda e a poesia é pintura eloqüente*", que reflete a histórica disputa entre a poesia e a pintura, ou entre o poder da mensagem *versus* o poder da imagem. Nos três capítulos centrais procurei relacionar cada artista estudado a um tipo de olhar cuja designação fui buscar na mitologia, partindo da sugestão do próprio título da revista*, Orpheu*, mito cujo "olhar", na minha opinião, estaria mais ligado a Pessoa, por sugerir o conflito tão pessoano entre a sensação e a razão, ou entre a cegueira e a visão.

Dediquei o capítulo intitulado "Fernando Pessoa: o olhar de *Orfeu*" à análise do poema *Chuva Oblíqua,* escrito por Pessoa em 1914 e publicado em *Orpheu 2*, porque trata-se do poema-chave para a compreensão do *Interseccionismo,* subdivisão do *Sensacionismo*, escola vanguardista tipicamente portuguesa criada por Pessoa para rivalizar com os demais "ismos" surgidos na Europa, como o Cubismo e o Futurismo. O Interseccionismo seria o Sensacionismo em duas dimensões, um sensacionismo visual, por assim dizer, que procuraria filosofar através de imagens ambíguas e paradoxos visuais transpostos para a poesia.

Pessoa descreve o Sensacionismo como a realização, em arte, de uma "decomposição da realidade em seus elementos geométricos *psíquicos,* com a finalidade de aumentar a autoconsciência humana", e compara a sensação a uma figura geométrica, o *cubo,* declarando que, apesar de reconhecer a influência das telas cubistas na criação do movimento, não pretende, porém, realizar a decomposição das *coisas*, mas da *sensação* das coisas, ressaltando o componente psicológico de sua criação, na qual o paradoxo sempre exerceu um papel fundamental.

Partindo desses elementos, busquei mostrar como alguns psicólogos e matemáticos descreveram o fenômeno da *inversão óptica da percepção do cubo,* uma reação involuntária que permite ao sujeito

experimentar percepções alternativas e reversíveis da mesma figura geométrica, que ora é vista da direita para a esquerda, ora da esquerda para a direita (como a figura do palíndromo, na linguagem), ora é percebida de baixo para cima ou de cima para baixo, ou ainda de fora para dentro e vice-versa. Assim, o cubo, como as imagens ambíguas e os objetos impossíveis - base dos desenhos do mais popular criador de paradoxos visuais dos nossos tempos, M.C. Escher, cujas gravuras utilizei para ilustrar alguns procedimentos pessoanos em *Chuva Oblíqua* - permite o estabelecimento de hipóteses perceptivas rivais a partir do mesmo objeto no espaço, evidenciando, portanto, o relativismo ao qual a razão, através de seu órgão eletivo, a visão, está submetida.

O questionamento da verdade absolutaproposto ao longo desse poema preside o impulso da despersonalização do poeta que dará ensejo à sua grande criação: a heteronímia. A partir de sua multiplicação em personalidades detentoras de "hipóteses perceptivas rivais" sobre a realidade, como as que ele exercita ao longo do poema, Pessoa consegue compor, no conjunto, o seu "drama em gente" como um exercício do Sensacionismo em três dimensões, daí provavelmente a alusão dramática ou teatral sugerida pelos corpoemas - poemas-corporalizados - que são as suas criaturas.

No terceiro capítulo, "Mário de Sá-Carneiro: o olhar de Narciso", procurei abordar em dois itens a questão do narcisismo, do culto da personalidade e da predileção pelo ornamentalismo e pela cor, características que se destacam na obra desse poeta.

O primeiro item trata da crescente importância que a figura do artista de vanguarda adquiriu no mundo moderno, como o sujeito privilegiado capaz de imprimir a sua marca de originalidade num projeto de transformação da sociedade, e de como esta responsabilidade evoluiu, muitas vezes, de maneira extremada e distorcida, esvaziando-se de seus propósitos iniciais e tendendo para o culto gratuito da personalidade e da aparência, e para a supremacia do ego sobre a obra. Neste aspecto, procurei aproximar dois dos colaboradores de *Orpheu* que, morando em Paris nos primeiros anos do século, tiveram a oportunidade de vivenciar mais de perto as novidades e as conquistas mais revolucionárias da arte, transmitindo-as e divulgando-as em Portugal: Mário de Sá-Carneiro e Santa Rita Pintor.

Da estreita, embora complexa relação entre Santa Rita e Mário, podem-se apreender detalhes importantes. Primeiro, o caráter grotesco da dupla, tal como é retratada pelo caricaturista Stuart, que sugere a permanente contradição existente entre eles: um magro, leve, superficial; o outro gordo, pesado, profundo. Mas seria verdadeira essa contradição? De fato, parece haver entre o pintor e o poeta - apesar da declarada hostilidade que ambos professavam um pelo outro - uma profunda identificação pessoal, que às vezes se traduz numa constrangida, embora recíproca, admiração, e até numa não-admitida cumplicidade no campo estético.

O que ocorre é que a aparência física de Santa-Rita não entrava em conflito com a sua personalidade nem com os seus projetos artísticos. Ele sempre foi fisicamente belo - a considerar a opinião do próprio Mário - magro, elegante, desenvolto, um perfeito estereótipo do artista moderno e cosmopolita, sociável, articulador, enfim, um performático, que fez da própria vida um *happening* a ser lembrado, e que, muito ao estilo futurista, mandou queimar todos os seus quadros após a sua morte, uma vez que não creditava à obra um valor de permanência. Desta obra, restou apenas um quadro, emblemático do modernismo português, intitulado *Cabeça*.

Um tal carisma já não existia na figura de Mário, que padeceu toda a sua vida de um doloroso complexo físico de peso, relacionado à sua obesidade, e de um não menos doloroso complexo intelectual de leveza, relacionado ao estilo superficial, sensual e narcisista de sua escritura, quase sempre voltada para a autocontemplação e para a expressão de um inconfesso desejo de exposição, fama e celebridade. Uma escritura plástica, na qual imprime uma dicção *feminina,* pela exploração maior da materialidade da linguagem do que do seu sentido, do espaço físico da escrita do que da sua temporalidade, da beleza mais do que da verdade, aspectos totalmente incompatíveis com as severas lições iniciáticas do poeta que absurdamente elegeu para mestre de si-mesmo: Fernando Pessoa.

Não podendo ser um homem superficial do *meio artístico* como Santa Rita, nem um poeta denso e profundo como Fernando Pessoa, aventura-se, então, no suicídio, aspecto para o qual toda a sua obra parece convergir e mesmo antecipar e anunciar. Este item procura acompanhar os passos deste conflito através da leitura da correspondência de Sá-Carneiro a Pessoa, talvez a melhor e mais autêntica obra que o jovem autor tenha produzido.

O segundo item trata mais especificamente do projeto de uma poética cubista que Sá-Carneiro tentou criar, e cuja leveza exprimiu através de seu alter-ego, o escritor Petrus Ivanovitch Zagoriansky, protagonista do conto "Asas", do livro *Céu em Fogo*, que pretendia criar uma "arte gasosa, uma arte sobre a qual a gravidade não tivesse ação". Através do poema "Bailado", tentativa de transposição intersemiótica de sugestões de formas, cores e movimentos para a poesia, Sá-Carneiro ensaia alguns passos na senda que o seu companheiro de geração, Amadeo de Souza-Cardoso, perseguiria, obviamente, com mais sucesso na pintura, tornando-se o melhor, e provavelmente o único legítimo pintor cubista de Portugal do início do século, tendo acompanhado e produzido obras representativas de todas as fases deste movimento, desde o

Cubismo analítico - a exemplo *d'A Procissão de Corpus Christi em Amarante*, com o tratamento modernista da forma dado a um tema da cultura popular, bem ao estilo antropofágico -, passando pelas colagens do Cubismo sintético, como o quadro *Entrada*, até as influências das formas circulares e das cores vibrantes do Cubismo órfico de Robert e Sonia Delaunay, com os quais conviveu durante a sua estada em Portugal, e em cujas pinturas de mulheres portuguesas se inspirou para pintar *A Canção Popular e o Pássaro do Brasil*, por exemplo.

Neste item, procurei discutir sobre a dificuldade de realização das propostas aproximativas entre diferentes meios de expressão artística, tal como pode ser percebida nos projetos de Sá-Carneiro, e sobre as várias justificativas teóricas atribuídas a esta dificuldade, como a rígida distinção entre artes espaciais e artes temporais proposta por Lessing em sua obra *Laocoonte ou sobre os Limites da Pintura e da Poesia*, de 1766. Procurei, ainda, mostrar como a arte moderna questionou estes princípios e realizou experiências interessantes e provocativas para o redimensionamento dos conceitos sobre espaço e tempo na arte, desafiando os limites da especificidade entre os meios, ainda que correndo sérios riscos, como os do hermetismo ou do *nonsense* que atingiram algumas obras, mas estimulando teóricos, críticos e leitores à reformulação de critérios, à reeducação de sua visão, e ao aprendizado de formas mais sutis, novas e diferentes de fruição e apreciação estética.

O quarto capítulo intitula-se "Almada Negreiros: o olhar de Medusa". A figura mitológica de Medusa tem sido mencionada, em vários estudos, como um símbolo da ameaça da petrificação, do silêncio e do esvaziamento do sentido e da mensagem propiciados pelo poder da imagem, um efeito perseguido pelos experimentos narrativos plásticos de Almada em sua juventude.

Apesar disso, e de cultivar um certo exibicionismo próximo ao de Sá-Carneiro e de Santa-Rita, numa posição singularmente oposta à do reservado e tímido Fernando Pessoa, com quem mantinha relações um tanto problemáticas, Almada parece ser, dentre os colaboradores de *Orpheu*, o que melhor comunga da responsabilidade quase missionária com que Pessoa encara o seu destino como artista.

A "poética da ingenuidade" de Almada encontra-se, assim, próxima à poética de Alberto Caeiro, o ingênuo mestre fundador da heteronímia pessoana. Ambos expressam o desejo modernista de superação do passado em direção à construção do futuro, sem prescindir, porém, da idéia da tradição e do retorno às origens como um caminho necessário a esta realização. Embora seja concebido como uma origem vazia, como o mito do nada que é tudo, Caeiro ainda é um mestre e uma referência, que continua a "aparecer" mesmo após ter sido "assassinado" pelo seu criador, numa paradoxal representação da possibilidade de vida da tradição para além da morte dos mitos.

Neste capítulo procurei estudar as três peças ficcionais de Almada produzidas nos anos da efervescência modernista (1915-1917) - *A Engomadeira, K4 o Quadrado Azul,* e *Saltimbancos (Contrastes Simultâneos*) - que juntas representam um conjunto literário experimental ímpar nas letras portuguesas. Destaca-se neste conjunto o abandono do tema, o enfraquecimento do enredo, a quebra da ordem temporal tradicional e das demais convenções narrativas, transformando-se a escritura numa tentativa de composição plástica, não só pelas muitas referências a formas e cores como pelo aproveitamento da palavra em sua materialidade, tal como na escrita dita "feminina" de Sá-Carneiro. Mas Almada evoluirá, no âmbito da ficção, para a narrativa convencional de seu romance de tese *Nome de Guerra*.

Curiosamente, porém, sua evolução na pintura parece seguir uma direção oposta, passando do figurativismo e da representação convencional dos primeiros tempos para a abstração geométrica, matemática e numérica, exercitada apenas na sua obra de maturidade. Assim, na primeira fase, mais figurativa, o texto visual tem uma função comunicacional. Almada dedica-se aos retratos, às caricaturas, às ilustrações de textos e à confecção dos grandes murais, vitrais, frescos e painéis dos anos 30 a 50, que captam cenas do cotidiano, da história e da memória do país e de seu povo. São exemplos da tendência abstracionista de uma segunda fase de sua obra a tapeçaria *O Número* e o painel *Começar*.

O último capítulo da tese é dedicado às muitas leituras plásticas da imagem do poeta Fernando Pessoa pela arte portuguesa contemporânea, que parecem encontrar no famoso retrato de Pessoa feito por Almada Negreiros para o Café Irmãos Unidos, em 1954, uma outra imagem emblemática do modernismo português, tão carismática que é com ela, e não propriamente com as fotografias do poeta, que a maioria dos pintores prefere dialogar.

Em alguns casos - como o de Costa Pinheiro - os pintores procuram se autobiografar através da figura mítica do poeta criada por Almada. Mário Botas também revela essa inclinação, utilizando a imagem de Pessoa como um espelho de si mesmo. Em outros casos, os pintores dialogam com textos de Pessoa através das imagens, confrontando suas teorias estéticas com as do poeta, como se tentassem, à semelhança de Magritte, "tornar o pensamento visível". É o que acontece, por exemplo, com a pintura de temática pessoana de Miguel Yeco e Bartolomeu dos Santos. Julio Pomar, por sua vez, desmistifica a figura do poeta, levando-a para espaços públicos como o do metropolitano de Lisboa. Outros artistas preferem investir numa faceta irônica, crítica ou simplesmente lúdica do modelo, como se observa nos divertidos retratos de Emília Nadal, da série "A arca e a fábula"; nas leves e bem-humoradas pinturas de Alfredo

Margarido, e nos objetos criados por José João Brito. Ao longo deste capítulo, procurei analisar essas posturas, através de um estudo das principais obras de temática pessoana que alguns artistas portugueses realizaram dos anos 70 aos anos 90.

É possível que o autor de *Mensagem,* que julgava a glória um plebeísmo vulgar, que se esquivava da fama e do sucesso procurando ocultar-se nas sombras durante toda a vida, ficasse deveras horrorizado se pudesse voltar no tempo e contemplar a si mesmo transformado em *Imagem*, na imagem de uma das maiores celebridades do seu país, constatando, assim, a realização de todos os seus piores temores a respeito: a banalização de sua figura, a simplificação de suas idéias, a satirização de seus mais graves pensamentos, aspectos que de certa forma refletem algumas características da apreensão pós-moderna das propostas feitas pelos primeiros modernistas. E, no entanto, este fato já parecia estar previsto e ser até mesmo desejado pelo poeta, quando comenta:

> Disse-me certa ocasião um português que o que Portugal tinha de pior era que ninguém sabia nada a respeito dele, nem mesmo os portugueses. O Cubismo, o Futurismo e outros ismos menores tornaram-se bem conhecidos e muito falados porque se originaram nos admitidos centros da cultura européia. O Sensacionismo, que é um movimento bem mais importante, original e atraente do que aqueles, permanece desconhecido porque nasceu longe daqueles centros. Seus autores nunca tentaram torná-lo bem divulgado. *Mas cumpre-lhes dar ao movimento aquela publicidade que eles parecem, se não desprezar, dificilmente desejar.*

Assim procedem os artistas que buscam um rosto para Pessoa e com isso dão ao poeta - mas também à revista *Orpheu* e aos personagens históricos e ficcionais que conferiram corpo e voz ao Sensacionismo, a publicidade mais ampla e popularizada de que necessitavam. Além disso, muitas destas leituras plásticas realizadas pelos artistas contemporâneos revela um impulso reiterado de busca da mensagem perdida dos modernistas, presente no próprio diálogo que tentam estabelecer com a literatura e com a palavra.

Notas

* Mestre em Teoria da Literatura e Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa.

O Ensaio na Obra de José Cardoso Pires *

Petar Petrov
Universidade do Algarve (Portugal)
Universidade de Sófia (Bulgária)

1. De um modo geral, os estudos existentes sobre a obra de José Cardoso Pires quase nunca referem a importância da sua produção ensaística. No entanto, alguns dos seus ensaios constituem verdadeiros *textos doutrinários*, e isto porque se relacionam directamente com a sua experiência artística. Trata-se, na maioria das vezes, de reflexões que comportam *dimensões metaliterárias*, quando questionam problemáticas de ordem sócio-cultural e ideológica em estreita conexão com aspectos estéticos.

É o caso, por exemplo, da *Cartilha do Marialva* (*CM*), ensaio datado de 1960, cujo conteúdo funciona como *intertexto temático* de um grande número de narrativas de José Cardoso Pires. Nela, o escritor persegue propósitos de radiografar alguns provincialismos existentes na sociedade portuguesa, ilustrando-os com exemplos reais. Dividida em quatro capítulos, a *Cartilha* estrutura-se em torno de considerações sobre a época do Iluminismo em Portugal, a essência do espírito do libertino e do marialva, bem como a presença deste na Literatura Portuguesa.

Assinale-se que o termo libertino, cunhado no século XVI, se associa ao "que de melhor, mais audacioso e mais válido nos legaria a Renascença italiana – o gosto pela vida terrena e o sentido do individual e do humano", o que "pressupõe uma intenção de modificar a vida em sociedade" (*CM*, p. 33). Ora, é exactamente neste aspecto que o espírito marialva difere do do libertino, como se pode deduzir da seguinte definição:

> "Marialva é o antilibertino português, privilegiado em nome da razão de Casa e Sangue (...) No convencionalismo popular (...) é o fidalgo (...) boémio e estoura-vergas. Socialmente será outra coisa: um indivíduo interessado em certo tipo de economia e em certa fisionomia política assente no irracionalismo." (p. 11)

Com base nestas considerações, torna-se evidente que, contrariamente ao papel de progresso que subjaz ao perfil sociológico do libertino, o marialva está conotado com valores conservadores que se projectam em alguns domínios da realidade portuguesa, mais concretamente nas relações entre o homem e a mulher e entre o proprietário e o camponês.

No primeiro caso, estamos perante uma *postura machista*, assente na supremacia do homem no plano social. Na perspectiva de José Cardoso Pires, num país como Portugal, espaço "civicamente menos evoluído" e dominado por um regime repressivo, "a obsessão sexual pode tornar-se como uma sublimação do desejo de autoridade ou como uma compensação de liberdade ou afirmação social transferida para o plano do indivíduo" (p. 69). Como resultado, temos o exibicionismo marialva, no qual o machismo constrói uma mitologia própria, baseada na desigualdade da parceria sentimental, onde a mulher fica registada como "ser fraco por natureza" (p. 81) e "condicionada pelas características biológicas que a reduzem a uma função maternal" (p. 153). Deste modo, "a glorificação das virtudes "femininas" organiza-se (...) em torno dos fundamentos pecado e instinto – dois fulcros donde se irradia por um lado a sagração da autoridade do Pater-Familias e, por outro, a sua superiorização social" (id.)

A referida autoridade exerce-se em forma de obediência e submissão ao marido, como mandam "os conselheiros da portuguesidade": D. Francisco Manuel de Melo em *Carta de Guia de Casados*, Almeida Garrett nas *Viagens na Minha Terra*, Júlio Dinis em *Uma Família Inglesa*, Eça de Queirós em *Uma Campanha Alegre*, Teixeira de Pascoaes em *Arte de Ser Português*, e outros no tempo da propaganda salazarista (cf. Cap. IV, pp. 131–172). Assim sendo, para a mulher resta somente a "responsabilização à escala do lar. Para lá disso prudência e mais prudência (...) Defenda-se a "Mulher dos três K", à qual está implícita a trilogia Donzela – Esposa – Mãe" (p. 156).

À superioridade relativamente à mulher, junta-se a *arrogância* com a qual o marialva encara qualquer tentativa de explicação científica do mundo. Provinciano por natureza, prefere o refúgio no campo, lugar de harmonia única e eterna, defendendo um ideário feudal nas relações da terra e do servo. Em contrapartida, encara a cidade como espaço de vícios, donde a desconfiança relativamente a um meio que privilegia transformações sociais e humanas da modernidade. Primitivo e violento, irracional e dogmático, o marialva, segundo José Cardoso Pires, é: "*primo* – sujeito (...) à tentação de aventuras fáceis; *secundo*, adepto convicto da desigualdade dos amantes; e, *tertio*, sectário da fornicação patriarcal, com a demagogia do "popular" e do "castiço", e com resíduos ainda das relações feudais senhor-servo" (p. 96).

O exame mais atento da produção literária de José Cardoso Pires, permite-nos afirmar que o tema do marialvismo encontra projecção num grande número de narrativas dos dois géneros cultivados: os contos e

os romances. Trata-se de um caso típico de *intertextualidade exoliterária* e *homo-autoral*, porque o intertexto é, por um lado, de natureza não literária e, por outro, porque se manifesta explicitamente em vários textos do autor analisado (cf. Aguiar e Silva, 1988).

Veja-se, a este propósito, a ilustração do espírito marialva nas narrativas breves de José Cardoso Pires, nomeadamente em "Ritual dos Pequenos Vampiros" e em "Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos" (cf. Pires, *Jogos de Azar*, 1963). A primeira tem como história um ritual de violação de uma menor por quatro jovens, motivado pelo propósito de livrar um deles da responsabilidade da sua re1ação anterior com a rapariga. É, ao fim e ao cabo, uma amostra de machismo primário, representado por pequenos monstros, cujo pacto revela o mecanismo subjacente à mentalidade que lhes dita os comportamentos. O esquema moral que daí decorre, apoiado em certos códigos de honra de proveniência religiosa e até legal, proclama a soberania do homem, reduzindo o adultério unicamente à infidelidade da mulher, encarada sempre como figura subalterna, conotada com o pecado original e inferior por natureza.

Quanto ao segundo conto, a problemática do marialvismo aparece explorada mediante a intromissão do narrador que, numa larga sequência em forma de monólogo, tece considerações sobre a questão. Do ponto de vista injuntivo, convém assinalar que se trata de uma estratégia que visa a desmistificação do machismo, representado no texto pelos "modernos militantes do amor". Recorde-se ainda o diálogo imaginado entre a Rapariga dos Fósforos e um marialva, cuja carga semântica remete para o primarismo da mentalidade machista e a prepotência exercida sobre a mulher, considerada, no caso, como objecto de conquista fácil.

No que diz respeito aos romances de José Cardoso Pires, o marialvismo surge como traço característico de várias personagens, como acontece com os protagonistas de *O Anjo Ancorado* e *Balada da Praia dos Cães*. Todavia, é em *O Delfim*, publicado em 1968, que temos a desmontagem do seu espírito, a assumir contornos muito nítidos no comportamento do engenheiro, que representa a mentalidade tradicional incapaz de se moldar aos valores contemporâneos. Recordamos que o protagonista é apresentado como herdeiro do poder numa linha de soberania, defendendo ideias paternalistas, conservadoras e racistas. Por outro lado, o desejo de afirmação do delfim deixa adivinhar o seu machismo quando se refere às mulheres, encaradas sempre sob o prisma da subalternidade. Apegado a valores caducos e ultrapassados, o herói do romance, por ser avesso a qualquer mudança, é uma figura deslocada do tempo actual e irracional na sua visão do mundo. No fundo, representa o anti-libertino que, pela sua ignorância, pelo seu ruralismo e resignação campestre, funciona como entrave ao urbanismo e ao progresso em geral (cf. Petrov, 1996).

2. Se a *Cartilha do Marialva* representa uma espécie de *intertexto temático* na ficção de José Cardoso Pires, um outro ensaio, intitulado "Memória Descritiva" e publicado em 1977 na colectânea *E Agora José?* (*AJ*), fornece pistas para a compreensão da *técnica literária* cardoseana. Apesar de ter sido escrito a propósito de *O Delfim*, o texto dá conta da consciência crítica de um prosador obcecado pelo modo de abordagem da realidade, algo que está patente em todo o percurso artístico de José Cardoso Pires.

O ensaio, rico em sugestões do âmbito estético, afigura-se-nos de interesse no que diz respeito à técnica de narração escolhida por José Cardoso Pires e, mais concretamente, às estratégias postas ao serviço da *renovação da escrita realista* que, como é sabido, ganhou estatuto especial na literatura oitocentista e no movimento neo-realista dos anos 40. Assim, e na perspectiva do escritor português, no realismo de um Eça de Queirós, por exemplo, está patente "um tempo rectilíneo que é o de uma ordem positivista de burgueses bem pautados (*AJ*, p. 183). Nesta medida, e no que toca ao modo de narrar, a precisão descritiva "resvala para o tom impositivo que anula os valores de sugestão e (...) impede a leitura de se tornar em si uma segunda criação" (p. 141). Preocupado com a margem de liberdade que cada tipo de narração concede ao leitor, José Cardoso Pires defende a estratégia de *desconstrução espácio-temporal*, factor indispensável para o despertar crítico do receptor. Assim, e no que diz respeito à narração de *O Delfim*, esta "marcha a custo e com dúvida num amontoado de transgressões à ordem "natural" do método descritivo e com desarticulações em tempo/espaço, metonímias, hiatos, suspensões (...). Daí o carácter polissémico (...) de certos trechos de leitura" (p. 175). A desconstrução pretendida também se relaciona com o modo de articulação das sequências narrativas, ou seja, com as estratégias ligadas à montagem do narrado. Veja-se, neste âmbito, a explicação fornecida por José Cardoso Pires:

> "A mudança de enquadramento que o narrador ensaia (...), leva-o à sobreposição, umas vezes, e noutras à dupla imagem (...). Noutras ocasiões ainda muda de táctica, envereda (...) por paralelismos de acção (...) organizando os mesmos componentes dramáticos de maneira diferente como uma "aliteração", digamos, ou, segundo a nomenclatura estruturalista, como uma "visão estereoscópica." (p. 175)

Para além disso, temos uma postura narrativa consciente de que "a contradição engendra a verdade", cuja concretização se verifica mediante o recurso a paralelismos e "percussões de toda a ordem nas esferas de comportamento dos personagens" (p. 177), a distorções de planos de acção, a introdução de ubiquidades, anacronias, anisocronias, etc. Na mesma linha desconstrutiva, temos em *O Delfim* a presença de inúmeras associações de circunstância, provocando não só movimentações em espaço/tempo, mas também todo o tipo de manobras que atestam a escolha da posição do narrador, neste caso, o seu distanciamento interessado.

A juntar aos dispositivos narrativos que visam "acordar" o leitor, "afastando-o de uma comunhão sentimental com estória" (p. 146), em *O Delfim* encontramos também algumas intrusões pontuais do autor do romance, cuja intenção, no dizer de José Cardoso Pires, é arrancar o destinatário "para fora da mancha do texto ou muito simplesmente (...) explorar, por efeito, uma função fática" (pp. 146–147).

Evidentemente, e do ponto de vista injuntivo, qualquer organização narrativa, assente no enquadramento de uma pluralidade de acções com a sua disposição e hierarquização, afirma-se como uma operação selectiva e ideológica. No caso do romance em questão, a planificação do tempo, por exemplo, "corresponde a condensar ou a desenvolver os acontecimentos, a revesti-los de certas temperaturas, de *suspenses*, obsessões e redundâncias ou, pelo contrário, a minimizá-los pela ocultação, pela elipse ou quaisquer artifícios de descompressão" (p. 182). Deste modo, o tempo do discurso revela o modo como se adere à realidade e à sua organização nas suas descontinuidades e contradições; no fundo trata-se do "fluir de uma consciência ideológica, um ritmo de empenhamento ou de repulsa daquele que lê perante aquele que escreveu" (pp. 182–183).

Pela nossa parte, podemos afirmar que a estrutura de *O Delfim* veicula também o tema ligado à própria escrita, na medida em que o narrador investiga o seu fazer literário. O desvendar deste processo é concretizado pelo recurso à ironia e à auto-ironia, aos diversos registos enunciativos, e pela presença de vários comentários meta-discursivos que, ao questionarem as relações entre produção narrativa e realidade, contribuem decisivamente para a *auto-representação da literatura*.

Se as ideias expostas em "Memória Descritiva", relativamente à técnica narrativa de José Cardoso Pires, encontram plena realização no seu romance *O Delfim*, a consciência oficinal de escrita literária manifesta-se de modo particularmente agudo ao longo da evolução artística cardoseana. Recordamos, a este propósito, os seus primeiros livros de contos, *Os Caminheiros* e *Histórias de Amor*, publicados respectivamente em 1949 e 1952, cuja especificidade formal os afasta dos esquematismos do Neo-Realismo ortodoxo, conotado com uma *retórica do concreto*, adversa às potencialidades da linguagem literária (cf. Reis, 1983). Do ponto de vista semântico-pragmático, pode dizer-se que a prosa de estreia de José Cardoso Pires se compatibiliza com a visão neo-realista pelo elevado teor de crítica de uma sociedade, espaço de injustiças e desigualdades. No entanto, a sua escrita manterá o compromisso com a realidade de uma forma inovadora, com a adopção de uma postura particular de observação e representação. Assim, a nível expressivo, é de assinalar: a objectividade conseguida pela secura da linguagem que evita o supérfluo, a retórica balofa e os pormenores descritivos; a presença de diálogos coloquiais, com a exploração de diversos sociolectos que situam as personagens em contextos espácio-temporais precisos. A nível técnico-literário, verifica-se: o recurso a elipses que conduzem a uma singular economia narrativa; a caracterização indirecta das personagens pela eleição da focalização externa; o aproveitamento da técnica cinematográfica pelo privilégio do enfocamento visual do modo de contar.

Por seu lado, nos seus primeiros romances, *O Anjo Ancorado* (1958) e *O Hóspede de Job* (1963), que antecedem a publicação de *O Delfim*, José Cardoso Pires introduz novas técnicas de narração, tais como: violação da cronologia no plano temporal, com o recurso a analepses e prolepses; aprofundamento da técnica cinematográfica pela exploração do *travelling*; organização sequencial por alternância, com o abandono do princípio de causalidade; subestimação da história, com destaque para a personagem e não para a acção.

Por fim, os últimos romances de José Cardoso Pires, *Balada da Praia dos Cães* e *Alexandra Alpha*, publicados respectivamente em 1982 e 1987, representam um aproveitamento arquitextual do género do romance histórico, entendido no sentido lato. Do ponto de vista retórico, assinale-se a estratégia de multiplicação de enfoques pela adopção de diferentes pontos de vista, as frequentes intromissões do narrador relacionadas com as suas funções e a utilização de uma impressionante gama de processos transtextuais, com as quais se faz a revisão crítica de épocas determinadas, quase sempre sob o prisma da sátira, do humor e do sarcasmo (cf. Petrov, 1996).

3. A par do *tema* do marialvismo, devidamente radiografado em a *Cartilha do Marialva*, e da *especificidade técnica* de escrita literária, defendida em "Memória Descritiva", afigura-se-nos de interesse examinar um outro ensaio, publicado em 1977, cujo conteúdo dá conta de certas preocupações que regem o mundo ficcional de José Cardoso Pires após o 25 de Abril. Trata-se do texto intitulado "Prefácio Natural do Medo", inserido na colectânea *E Agora José?* (*AJ*), que pode ser interpretado como *programa ideológico* nas suas edições depois de 1974.

No ensaio em causa, escrito três anos após a Revolução dos Cravos, José Cardoso Pires chama a atenção para a "tonalidade do pôr-do-sol que se avizinha" na cena política portuguesa, porque, segundo o autor, "o fascismo português (...) continua livre graças à liberdade que conquistámos e que ele explora" (*AJ*, p. 284), liberdade esta relacionada, em primeiro lugar, com o banir do conceito de fascismo, assunto comentado na seguinte passagem:

> "Talvez o fascismo em Portugal não tenha sido nada mais que uma palavra, uma corrupção verbal; uma simples imagem-fantasma do paternalismo de mão severa. Pelo menos, é o que se

> deduz da leitura do passado que nos está sendo imposta pelos comissários morais da democracia. Silêncio, há que escutá-los, aos novos homens-bons deste nosso fim de século: eles são a independência institucionalizada". (p. 285)

Repare-se na ironia com que José Cardoso Pires trata a tentativa de se corrigir a História, ironia detectada também na célebre expressão de Eduardo Lourenço, "o fascismo nunca existiu", com a qual amargamente se ironiza, no dizer do primeiro, "uma mentira vertical" (p. 285).

"Prefácio Natural do Medo" estrutura-se em torno de uma ideia central, anunciada em termos de "a reabilitação da repressão" (p. 286), cujo desenvolvimento obedece a uma exposição repartida em cinco partes, com considerações do autor e extractos de documentos, relatórios e notícias de jornais. O primeiro assunto que preocupa o escritor português é a manobra de se "diluir o passado" (id.), mediante o esvaziamento do seu conteúdo e a absolvição do seu lado criminoso. Tudo, segundo José Cardoso Pires, "pela margem mais pusilâmine da lei" (ibid.), o que contribui para o enraizar da desconfiança, o fomento do sectarismo e do desentendimento sociais. Nesta linha de pensamento, temos a "apolitização legalista do crime político e do terrorismo de Estado praticados pelos seus agentes directos" (p. 288), ou seja, o oficial acusado é apresentado como um "desprotegido", o "elo duma hierarquia onde (...) o pecado vai sendo transferido até que (...) se faz do diabo um anjo escarnecido e de Deus o culpado final" (p. 287). Daí "as hierarquias do sofisma", que têm a ver com a intocabilidade "dos grandes responsáveis da ditadura portuguesa" (p. 290) durante os governos de Salazar e Caetano.

Estreitamente relacionada com esta questão está a "dispersão da culpa", que ocupa as páginas dedicadas ao tópico "reumanizar os carrascos" (p. 292), nas quais encontramos reflexões sobre o destino dos agentes da polícia política, a PIDE. Na perspectiva de José Cardoso Pires, "a transferência em cadeia das responsabilidades" desses agentes, acaba por ser uma forma de "reumanização do pide" (p. 291). Assim, o seu papel sinistro e escabroso deixa de estar associado à imagem do perigo, para passar a assemelhar-se à de "um funcionário rotineiro e despolitizado" (id.). Deste modo, chega-se à "desmarginalização" do "agente da ex-polícia fascista", como outra etapa da reabilitação, com a qual se pretende "aproximar o pide da comunidade que sempre o marginalizou" (p. 297). Por fim, "a reabilitação ad judicem" (p. 300), é conseguida mediante as "maquinações dos legalistas" (p. 303), traduzindo-se na absolvição e na recuperação profissional de ex-polícias, "promotores de justiça, militares identificados com a extrema-direita" (p. 305) e "informadores de várias matizes – burocratas, industriais, operários, professores, sacerdotes" (p. 309).

Como resposta às preocupações cardoseanas expostas no "Prefácio Natural do Medo", funciona o romance *Alexandra Alpha*, datado de 1987, que é uma espécie de visão panorâmica da sociedade portuguesa dos anos imediatamente antes e depois do 25 de Abril. Essa sociedade é representada no texto por gente bem instalada, cuja caracterização remete para o imobilismo, comodismo, conservadorismo, duplicidade e falsidade. Um quadro um tanto fatalista, se se entender que este material humano simboliza parte da consciência crítica até ao 25 de Abril e a *intelligentsia* portuguesa depois desta data, ou seja, os potenciais governantes do novo sistema democrático que substituiu a ditadura. No contexto das narrativas de José Cardoso Pires esta é uma das mais incómodas, pela subtileza com que se desmistificam as ilusões de uma sociedade nova, que possui ainda muito da mentalidade da que desapareceu, teoricamente, com a Revolução dos Cravos.

Com o intuito de problematizar as tentativas de *branqueamento do passado*, José Cardoso Pires apresenta-nos o romance *Balada da Praia dos Cães*, galardoado com o Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores no ano de 1982. O seu projecto ideológico, em manifesto diálogo com o teor do ensaio "Prefácio Natural do Medo", prende-se com propósitos de examinar criticamente a História portuguesa mais recente a partir de um facto real: o assassinato de um capitão do exército português, ocorrido em 1960 e perpetrado pelos seus companheiros, evadidos de uma prisão, onde estavam sob a acusação de cumplicidade numa intentona contra o regime político na altura. Construído em forma de narrativa policial, o romance apresenta dois planos narrativos: um centrado nas etapas de investigação da morte do capitão e outro a incidir sobre os acontecimentos compreendidos entre a data da sua fuga e o dia em que é encontrado o seu cadáver.

Do ponto de vista axiológico, o protagonista da investigação policial surge caracterizado como um homem solitário, obcecado e frustrado, cujo comportamento doentio se repercute na esfera da sua vida afectiva. Por seu lado, a personagem principal do segundo plano narrativo, pelo seu carácter machista e paternalista, vive em permanente conflito com os seus companheiros, o que será a causa do seu assassinato. O espaço social no qual se inserem as acções é marcado pela estagnação e o imobilismo, resultado da vigência de um regime fascista que impõe uma vivência em estado de terror e de medo. Em consequência, personagens, espaços e acontecimentos estruturam a temática central do romance que se pode sintetizar como a da opressão generalizada exercida por um sistema que promulga diferentes formas de violência e alienação (cf. Petrov, 1996).

Deste modo, a *Balada da Praia dos Cães*, ao apresentar uma sociedade "morta", de impossível revelação, corrobora *ideologicamente* as preocupações de José Cardoso Pires relativamente a um tempo histórico concreto, respondendo também a uma afirmação sua, apresentada em forma de nota no seu livro de contos,

O Burro em Pé, em 1979:

> "Muita coisa mudou no país que outrora foi comarca à margem e que hoje é pátria de homens felizmente. Mas há desmemória e mentira a larvar por entre nós e forças interessadas em desdizer a terrível experiência do passado, transformando-a numa calúnia ou em algo já obscuro e improvável." (p. 120)

Referências Bibliográficas

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1988.

PETROV, Petar, *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*, Universidade de Lisboa (Tese de Doutoramento policopiada), 1996.

PIRES, José Cardoso, *Os Caminheiros e Outros Contos*, Lisboa, Edição do Centro Bibliográfico, 1949.

_____ *Histórias de Amor*, Lisboa, Gleba, 1952.

_____ *O Anjo Ancorado*, Lisboa, "O Jornal", 1984.

_____ *Cartilha do Marialva*, Lisboa, Dom Quixote/ Círculo de Leitores, 1989.

_____ *O Hóspede de Job*, Lisboa, "O Jornal", 1983.

_____ *Jogos de Azar*, Lisboa, "O Jornal", 1985.

_____ *O Delfim*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1986.

_____ *E Agora José*, Lisboa, Moraes, 1977.

_____ *O Burro em Pé*, Lisboa, Moraes, 1979.

_____ *Balada da Praia dos Cães*, Lisboa, "O Jornal", 1982.

_____ *Alexandra Alpha*, Lisboa, Dom Quixote, 1987.

REIS, Carlos, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, Almedina, 1983.

Nota

* Este trabalho foi apoiado pelo Instituto Camões e pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia através do Programa Lusitânia.

O Esplendor de Portugal, de António Lobo Antunes: "o desencantamento do mundo e a desrazão"

Ângela Beatriz Faria
(UFRJ)

Um povo que não reflecte sobre a própria
história arrisca-se a perder a identidade.
("A guerra distante" - Joaquim Vieira)

O conhecimento do mundo exterior, sem o conhecimento
de si mesmo, desertifica o mundo e não nos traz felicidade.
(Vestígios: escritos de filosofia e crítica social - Olgária Matos)

O esplendor de Portugal, décimo segundo romance de António Lobo Antunes, publicado em Lisboa, em 1997, referencia o entrecruzamento da perspectiva história e da configuração de subjetividades presentes nas epígrafes selecionadas por nós.

O título, sarcástico e instigante (bem ao gosto do autor), veio a ser retirado de um dos versos da letra do Hino Nacional, da autoria de Henrique Lopes de Mendonça, erigido como epígrafe do novo romance e apresenta um diálogo intertextual com o Hino adotado pela República *("Contra os bretões, marchar, marchar!")* e seu sentido antibritânico incutido por causa do Ultimatum, como tão bem assinalou Carlos reis, no ensaio crítico publicado no *JL* e intitulado "Um romance repetitivo":

> Heróis do mar, nobre povo,
> Nação valente e imortal,
> levantai hoje de novo
> o esplendor de Portugal!
> Dentre as brumas da memória
> ó Pátria sente-se a voz
> dos teus egrégios avós
> que te há de levar à vitória.
> Às armas, às armas,
> sobre a terra e sobre o mar!
> Às armas, às armas,
> pela Pátria lutar!
> Contra os canhões marchar, marchar

Este texto fundador de uma nacionalidade, uma vez recontextualizado em um período pós-colonial, leva o leitor a refletir sobre uma das questões formuladas pelos romances portugueses contemporâneos e que diz respeito ao vazio existencial, decorrente do colapso das grandes narrativas de transformação social como o comunismo e o socialismo, que eram, de algum modo, sistemas éticos transformados em projetos políticos. Finda a utopia revolucionária político-social, instaurou-se uma antiutopia, marcada pelo "desencantamento do mundo e pela desrazão".

É exatamente isto que surge na plenitude criativa da escrita de Lobo Antunes: "brumas" recentes da memória e da História serão desveladas neste romance, que se configura como um diário (não canônico) de membros de uma família, seu poder e decadência em África, em períodos que antecedem a guerra colonial e após a independência das colônias. Neste tempo assinalado historicamente e cuja aventura é partir ou ficar, o leitor atento observará, segundo o ensaísta citado há pouco, a "refutação das mitologias públicas e privadas, como a pátria e seu esplendor, a família e seus rituais". O fulgor ou resplendor[1], a grandeza ou a suntuosidade característicos de um momento solar e eufórico do Império português cederão lugar a um tempo pós-colonial e a espaços degradados: Angola destroçada, referenciada em ruínas e ocupada pelo FNLA, pela UNITA, tropas "fandangas" do Governo, sul-africanos, mercenários russos, americanos, cubanos, belgas, franceses e ingleses; os musseques e Luanda, a cidade inacabada e dos "defuntos"; Lisboa a desprezar e rejeitar os colonos recém-chegados, "despaisados" e desterritorializados na geografia do exílio (*OEP*, 256-7).

Esta discursiva da pós-colonialidade, epopéia às avessas, inscreve uma "simultaneidade de sentires, filamentos de memórias refletindo-se no espelho quebrado da perda das identidades"[2] ou da sua busca. Assim, as vozes múltiplas que preenchem as páginas dos diários se auto-definem e ao processo histórico, assinalando a sua condição de marginalizadas pela sociedade: Carlos, filho bastardo e mestiço, à espera

inútil dos irmãos que expulsara de casa, em uma noite de Natal; Rui, epiléptico e isolado da família em uma casa de saúde, por transgredir regras de bom comportamento; Clarisse, fixada à imagem do pai e considerada prostituta, cujo meio de sobrevivência consiste em relacionar-se com vários homens, para manter o luxo a que se tinha acostumado; Isilda, mãe dos três, colonizadora expulsa da própria fazenda em África, ao ser inaugurada uma nova "ordem" social, sempre acompanhada de uma empregada africana – Maria da Boa Morte –, errante pelas picadas de Marimbanguengo, com "um pano do Congo amarrado à cintura e matacanhas nos dedos" (*OEP*, 177), na sua "sina de inventar um presente que deixou há anos de existir" (*OEP*, 87).

Nesta epopéia às avessas, prenhe de armadilhas, Isilda insiste em recusar a realidade (julga que Maria da Boa Morte representa a própria morte e ordena que levante do chão, em que jaz ensangüentada – *OEP*, 367) e, em sua fuga, empreende uma viagem em busca de salvação (e não mais de riqueza, como no tempo da expansão ultramarina). Ela e sua tripulação jamais alcançarão a Ilha dos Amores, ficarão no meio do caminho, pois irão deparar-se com os soldados – adamastores bem sucedidos que concretizam a ameaça. Encontram, em sua navegação existencial e à deriva, o Cabo das Tormentas e não o da Boa Esperança. Ao pressentirem a trágica morte que se aproximava, compreendem que "estavam inchadas como os cadáveres da guerra à espera que o capim se fechasse sobre elas depois da partida dos pássaros" (*OEP*, 329).

Ao referir-se ao seu ofício de escrever, durante uma entrevista, Lobo Antunes pronunciou-se:

> [...] o que os estrangeiros dizem que trago para a literatura não é mais do que a adaptação à literatura de técnicas de psicoterapia: as pessoas iluminarem-se uma às outras e a concomitância do passado, do presente e do futuro. "A escrita é um delírio controlado" – já lá dizia Antero e antes dele, Horácio: "Uma bela desordem, precedida de furor poético, eis uma ode."[3]

Esta singular escrita do autor torna-se capaz de revelar a crise da subjetividade coerente, o ensimesmamento e a "escrita de si", característica do período finissecular. Ao se pronunciarem, autobiograficamente, através de monólogos interiores ou solilóquios, na pseudo-escrita de um diário, as personagens iluminam-se umas as outras, através do fluxo da consciência. Desejos, emoções e paixões surgem como categorias políticas e, como afirma Olgária Matos,

> É por não ser nunca idêntica a si mesma, que a identidade se apresenta na grande metáfora da viagem – deslocamento mo espaço e no tempo, referida mo território interno do próprio viajante; nela arriscamos nossa própria transformação.[4]

Na configuração deste diário não ortodoxo (que não obedece a uma sucessão cronológica e nem contém confissões de uma única personagem, mas sim de várias), observa-se a fixação de memórias estilhaçadas e fragmentárias, imagens repetitivas e vozes entrelaçadas, passíveis de superpor tempos e espaços diferenciados. Há uma voz – a da Lena – única capaz de aludir a uma precisa sucessão temporal. Há uma data central e redundante – o 24 de dezembro de 1995 – que concentra solidões individuais e personagens interiorizados sobre si próprios. As evocações de Carlos, Rui e Clarisse ocuparão, respectivamente, cinco capítulos cada, distribuídos seqüencialmente pelas três partes que compõem o romance e ocorrerão do dia do natal, data simbólica do nascimento do Deus-menino, considerado, pela teologia cristã, "infinitamente perfeito, criador e regulador do universo, causa necessária e fim último de tudo o que existe." Portanto, não será gratuita, a inscrição irônica – *FINIS LAUS DEO* –, no último capítulo do romance, também assinalado por esta data, e que nos relata o assassinato da mãe, Isilda, esquecida pelos filhos, espoliada da fazenda de arroz, girassol, algodão e milho. No entanto, no momento da morte, em que é impossível "marchar contra os canhões" ou metralhadoras "dos tropas do Governo de gravatas coloridas, óculos escuros espelhados de armação metálica como se fosse de prata" (*OEP*, 395), torna-se capaz de vivenciar o simulacro ou o símile enganador da harmonia desejada. Vejamos:

> [...] mas não tinha medo por ser dia, os tropas, mesmo o dos botins de verniz não iam roubar-me nem levar-me com eles nem fazer-me mal, não havia um só quarto às escuras em Malange, erguiam as metralhadoras, fixavam-me com a mira, desapareciam atrás das armas, o modo como os músculos endureceram, o modo como as bocas se cerraram e eu a trotar na areia na direcção dos meus pais, de chapéu de palha a escorregar para a nuca, feliz, sem precisar de perguntar-lhe se gostavam de mim. **FINIS LAUS DEO** (*OEP*, 395)

É interessante observar que as outras datas aleatórias que surgem no romance descrevem um percurso fragmentário (de 24 de julho de 1978 a 7 de setembro de 1995) e são preenchidas pela voz desta personagem feminina que descreve o apogeu econômico do início da colonização em África e sua derrocada gradativa, as relações entre as diferentes raças e classes sociais, a violência, o desamor, a traição, a coerção e os genocídios praticados.

Sua enunciação discursiva é reiteradamente marcada por determinadas frases significativas, como, "a casa

está morta" (*OEP*, 92), "por que sou mulher" (*OEP*, 108) e "Angola acabou para mim" (*OEP*, 237) ou "A tua casa é do povo camarada" (*OEP*, 87). Além disso, esta personagem, cujo ego reconstituído para uma satisfação narcísica busca escapar da morte cruel, ao vivenciar o desalento tematiza a questão do espelho e viaja dentro de sua própria interioridade:

> Quando à noite me sento ao toucador para tirar a maquilhagem pergunto-me se fui eu que envelheci ou foi o espelho do quarto. Deve ter sido o espelho: estes olhos deixaram de me pertencer, esta cara não é a minha, estas rugas e estas nódoas na pele serão manchas da idade ou ácido do estanho a corroer o vidro? Dantes, no tempo do meu pai...(*OEP*, 51)

Esta freqüente intersecção de planos temporais, evidenciada no exemplo citado, percorre toda a narrativa e permite aos personagens angustiados e desamparados a ilusão de assumirem-se como demiurgos ou possíveis deuses da criação, ao paralisarem o tempo e fixarem imagens ou sons obsediantes, como por exemplo, a associação feita por Carlos entre o bater do pêndulo do relógio e o do coração:

> [...] quando eu não tinha adormecido, não podia adormecer, nunca poderia adormecer, tinha de ficar horas e horas de olhos abertos, quieto no escuro para que ninguém morresse dado que enquanto qualquer coisa no meu peito oscilasse da esquerda para a direita e da direita para a esquerda continuávamos a existir, a casa, os meus pais, a minha avó, a Maria da Boa Morte, eu, continuaríamos todos, para sempre, a existir. (*OEP*, 77)

Constata-se, no entanto, que no mundo pós-moderno e pós-colonial, o desamparo virou desalento, pois os sujeitos da escrita vivem permanentemente numa condição de risco e de perda dos referenciais que funcionavam como interlocutores. Ao especularem sobre o próprio destino, vêem-se refletidos no espelho do país e suas identidades surgem estilhaçadas e tornam-se simulacros, em meio a fragmentos e ruínas reais ou simbólicas.

Em *O Esplendor de Portugal*, Lobo Antunes define o labirinto crítico da situação política e econômica da colonização portuguesa em África, através da voz de uma das personagens evocadas pela filha:

> O meu pai costumava explicar que aquilo que tínhamos vindo procurar em África não era dinheiro nem poder mas pretos sem dinheiro e sem poder algum que nos dessem a ilusão do dinheiro e do poder que de facto ainda que otivéssemos não tínhamos por não sermos mais que tolerados, aceites com desprezo em Portugal, olhados como olhávamos os bailundos que trabalhavam para nós e portanto de certo modo éramos os pretos dos outros da mesma forma que os pretos possuíam os seus pretos ainda em degraus sucessivos descendo ao fundo da miséria, aleijados, leprosos, escravos de escravos, cães, o meu pai costumava explicar que aquilo que tínhamos vindo procurar em África era transformar a vingança de mandar no que fingíamos ser a dignidade de mandar, morando em casas que macaqueavam casas européias e qualquer europeu desprezaria considerando-as como considerávamos as cubatas em torno, numa idêntica repulsa e idêntico desdém... (*OEP*, 255)

No entanto, o fim deste longo processo de desterritorialização colonial suscita, como nos aponta Boaventura de Souza Santo, em *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*, diferentes movimentos de reterritorialização (o país retoma, depois de cinco séculos, os limites de seu território). E, em decorrência disto, invertem-se os papéis antes definidos, o que obriga os personagens, expulsos de Angola, a sentirem-se excêntricos e marginalizados em sua própria pátria.

Este mesmo procedimento pode ser observado no romance ***As naus***, publicado em 1988, em que figuras emblemáticas da História-pátria tiveram suas identidades de base redimensionadas e, carnavalizantemente, minimizadas. Se antes eram pessoas autênticas em relação ao seu desejo, de acordo com projetos existenciais definidos, agora apresentam-se combalidas pela dor e pela solidão, brutalmente afetadas em seu cotidiano expectante e vazio, impossibilitadas de viver como desejariam.

Todas essas subjetividades malogradas vivenciam a perda das certezas e da estabilidade adquirida. Ao privilegiar o reflexivo, o desdobramento e a consciência infeliz, os autores contemporâneos configuram a antiutopia, capaz de deflagrar, segundo Baudrillard, a "contra-razão, a desterritorialização, a indeterminação do sujeito e da linguagem, a neutralização de todos os valores, da morte da cultura."[5]

Em *O esplendor de Portugal*, isso evidencia-se, inclusive, através da delação e da perda dos valores humanistas. Em uma das cenas mais chocantes, Isilda indica, friamente, aos tropas do Governo, o amante e chefe de polícia escondido dentro de um tronco de árvore, o que o leva a ser sumariamente executado. Observa-se, no espaço romanesco, a impiedade das personagens, que se ferem umas às outras sem o menor escrúpulo.

No entanto, o que nos fascina nos romances de Lobo Antunes é que qualquer registro trágico surge acompanhado de uma atitude carnavalizadora e transgressora, fazendo com que o leitor desate a rir. Mas convém lembrar que, dentro do contexto de *O esplendor de Portugal*, isto transforma-se no grotesco, como

atestam, particularmente, duas cenas: o noivo bêbado estatelado no carpete a proteger-se do futuro sogro "que lhe tocava com o bico do sapato, intrigado, a assegurar-se que o embrulho de linho sujo respirava e vivia" e a dizer: "– Onde diabo desencantaste este palhaço Isilda?" (OE, 57) e o menino Rui a destroçar todos os brinquedos de corda encontrados em uma retrosaria ("ursos de feltro, patos de plástico, pingüins, girafas, sapos"), a julgar que troçavam dele, transtornado com um "panda que pestanejava vagidos mecânicos" e dizia, sem parar, "My name is Jimmy", ao passo que a vendedora, atônita, perguntava-se: "– O que é isto?", enquanto uma "velhota de luxo carregado acompanhada do neto gordo e assustadiço de calções", ordenava: "– Telefone à polícia menina Graciete que é um doido". (*OEP*, 169)

O humor, portanto, torna-se uma forma de auto-irrisão, método de distanciamento e forma de compensação, o que nos possibilita afirmar o primado do "freudiano princípio do prazer que tenta vingar-se de um adverso princípio da realidade."[6]

Em ***As naus***, por exemplo, há relatos que configuram o riso libertador e autocomplacente que se sobrepõe a um desgostoso e desgastante real. O casal anônimo, que verbaliza a situação dos retornados de África, após a descolonização, e que se considera "múmias sem préstimo espantadas", torna-se capaz de carnavalizar a situação opressora.

Na ficção de Lobo Antunes, a energia criadora alia-se ao conhecimento técnico das palavras, revelando uma maturidade de escrita absoluta, capaz de comover o leitor, fazê-lo rir e sentir-se cada vez mais perto da vida.

Esta forma cultural portuguesa de estar no mundo revela que o esplendor de Portugal, numa época de "desencantamento do mundo e de desrazão", reside, magistralmente, no espaço da escrita.

Referências bibliográficas

ANTUNES, António Lobo. *O esplendor de Portugal*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

------. *As naus*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. *América*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

REIS, Carlos. António Lobo Antunes. Um romance repetitivo. *JL: Jornal de letras, artes e ideias*. Lisboa: 705. 22 out-4 nov., 1997.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice:* o social e o político na pós-modernidade. Porto: Ed. Afrontamento, 1994.

Notas

1. REIS, Carlos, António Lobo Antunes – Um romance repetitivo. ***JL: Jornal de Letras, artes e idéias***. Ano XVII, nº 705, 22 de out. a 4 de nov., 1997. P. 24.

2. SILVA, Rodrigues da. Do outro lado do céu... Ensaio publicado no JL, Ano XVI, nº 677, 25 de set. a 8 de out., 1966 sobre ***O manual dos inquisidores***, de António Lobo Antunes.

3. LOBO ANTUNES, António. A constância do esforço criativo. JL, Ano XVI. nº 677, 25 de set. a 8 de out., 1996, p. 14.

4. MATOS, Olgária. Vestígios: escritos de filosofia e crítica social. São Paulo: Palas Athea, 1998. p. 151.

5. BAUDRILLARD, Jean. *América*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco,1986. p. 84

6. TEIXEIRA, Rui de Azevedo. A guerra colonial e o romance português. Lisboa: Editora Notícias, 1998. p. 213.

O fenecer da bela flor na alquimia desfeita:
um estudo sobre o amor em Florbela Espanca

Tatiana Alves Soares
UFRJ

Florbela Espanca, escritora portuguesa do início do século, é considerada uma das mais célebres poetisas modernas. Com um enfoque direcionado para a problemática feminina, sua poesia é marcada por uma constante insatisfação e pela busca do amor absoluto. A sucessão de experiências malogradas gera uma atitude que Jacinto do Prado Coelho denomina "donjuanismo". A busca incessante do amor, imagem recorrente na produção poética de Florbela, é apontada como a própria razão de viver do indivíduo. No soneto "Em busca do Amor", cujo título é emblemático, temos a presença de um eu-lírico condenado a passar pela vida envolvido nessa eterna procura:

> (...)
> E, aos que vires passar, interrogando
> Acerca do Amor, que hás de encontrar.[1]

A atitude da instância narrante coloca-a como uma espécie de peregrina do amor, pois obedece a seu fado com paciência e resignação:

> (...)
> E noite e dia, à chuva e ao luar,
> Fui sempre caminhando e perguntando...[2]

Os termos "cansados" e "desanimados", presentes na estrofe que fecha o poema, apontam o final: interrogado acerca do amor, um velhinho apenas estremece e ri, num ceticismo que permite ao eu-lírico concluir: "Ninguém o viu!..."[3]

Entretanto, o afã da poeta em encontrar o amor não parece se esgotar, e vemo-la, novamente, no poema "Hora que passa", "(...) triste, abandonada e só, bem como um cão sem dono e que procura".[4] Sua demanda acaba por ser uma demanda ontológica, na medida em que encontrar o outro significa encontrar a si mesma. Se essa busca constitui o objetivo da vida, há que se encontrar o objeto de desejo, como que para justificar a própria existência:

> (...)
> Minhas pálpebras são cor de verbena,
> Eu tenho os olhos garços, sou morena,
> E para te encontrar foi que eu nasci...[5]

Fundamentais para a compreensão de toda a extensão do amor em Florbela são os dois sonetos intitulados "Eu", um pertencente ao *Livro de mágoas* e outro integrante de *Charneca em flor.* Apesar da diferença entre ambos e do inegável redimensionamento que o segundo apresenta em relação ao primeiro, um aspecto mantém-se o mesmo: a tensão entre identidade e alteridade, visível na estratégia especular de se traçar um auto-retrato tendo o Outro como referencial. No primeiro soneto, tem-se a imagem da mulher que vaga, sem rumo, pela vida, esperando ser encontrada. Embora o pronome que dá título ao soneto e as formas verbais nele presentes refiram-se a um <u>eu</u>, note-se que toda a caracterização é feita a partir de um outro. Dessa forma, além de se estabelecer uma contraposição entre o que o eu-lírico representa e a imagem que os outros dele fazem, enfatiza-se a idéia de que o estatuto do <u>Eu</u> só é possível porque mediado pelo <u>Outro</u>:

> (...)
> Sou aquela que passa e ninguém vê...
> Sou a que chamam triste sem o ser...
> Sou a que chora sem saber porquê...
>
> Sou talvez a visão que Alguém sonhou,
> Alguém que veio ao mundo pra me ver
> E que nunca na vida me encontrou![6]

Constata-se que ela passa pela vida apenas para ser vista, assim como existe talvez porque algum dia tenha sido sonhada por alguém. A realidade do <u>Eu</u> passa, portanto, pela fantasia do <u>Outro</u>.

Já o soneto homônimo presente em *Charneca em flor* aponta uma nova forma de autodefinição, em que o

eu-lírico tenta, dialeticamente, estabelecer a sua verdade acerca de si:

(...)
Julgava que era Eu e não era
Aquela que em meus versos descrevera
(...)
Andava atrás de mim ... e não me via![7]

Se por um lado há a recusa da imagem projetada pelos outros, por outro é estabelecido o ideal da fusão amorosa como perspectiva de vida. Mesmo se tratando de uma demanda existencial, o eu-lírico tem a consciência de se encontrar no outro:

(...)
Andava a procurar-me - pobre louca! -
E achei o meu olhar no teu olhar,
E a minha boca sobre a tua boca![8]

Toda essa estratégia de autoconhecimento a partir do outro reflete uma visão do Amor como elemento de transformação do ser humano. E será essa perspectiva de transformação pelo Amor a grande tônica, a nosso ver, da poesia de Florbela.

Duas expressões normalmente utilizadas para caracterizar a sua produção literária dizem respeito ao "sensualismo pagão"e ao "panteísmo místico".[9] Ambas as concepções traduzem o pensamento que pretendemos apontar na obra de Florbela, no sentido de atribuir um estatuto quase sagrado, iniciático, ao amor. O paganismo, com seus ritos de fertilidade realizados a cada mudança de estação, buscava uma integração com a natureza. Dessa forma, havia um caráter sagrado a presidir a celebração desses ritos, numa indissociável relação entre a união amorosa e a harmonia do universo. Retoma-se assim a essência do Panteísmo, cuja etimologia já aponta o aspecto universalizante da doutrina. Sendo o cosmos um Grande Todo, absoluto em sua totalidade, podemos ver em tudo o que nos rodeia uma manifestação ou emanação da divindade. E, se a centelha divina habita cada elemento presente no mundo, a apreensão do outro conduz, inevitavelmente, ao Absoluto, tão almejado por esse eu da poesia de Florbela. Esse amor, que se faz sentir na tentativa de comunhão com o outro, reflete, por extensão, a tentativa de comunhão com a Natureza. Trata-se de um Amor com maiúsculas, de um amor cósmico, transcendente, que dá razão ao viver.

A idéia de amor presente em Florbela remete, ainda, à imagem da Grande Obra do processo alquímico. A arte da transmutação de metais visando à obtenção do ouro em termos simbólicos representa a própria trajetória humana em busca do conhecimento que conduz à evolução espiritual. Significativamente, a realização da Grande Obra prescinde da união fundamental dos princípios opostos. Torna-se, mais do que nunca, necessário encontrar o princípio oposto, para que essa fusão cósmica seja atingida. Nesse processo, o corpo da mulher, como nos ritos pagãos, é o cálice da comunhão, num erotismo sagrado:

Meu Amor! Meu Amante! Meu Amigo!
Colhe a hora que passa, hora divina,
Bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo!
Sinto-me alegre e forte! Sou menina![10]

O convite feito pela amada para que nela se beba a hora divina coloca-a no papel de Pedra Filosofal desse processo. É ela quem traça o caminho mágico e o convida a segui-la, para que juntos atinjam o infinito. É o Amor que possibilita ao ser humano um vôo para além de sua pequenez:

(...)
Nasci envolta em trajes de mendiga;
E, ao dares-me o teu amor de maravilha,
Deste-me o manto de oiro de rainha![11]

Além de ser apresentado como o sentimento transformador do mundo, metamorfoseando a mendiga em rainha, temos o aspecto iniciático do amor. Observe-se que o manto - que aqui, mais do que traje real, é traje ritual - é de ouro, marcando o êxito no processo místico que envolve os amantes. A divindade manifesta-se através do sentimento amoroso, sacralizando o universo:

(...)
És tu que eu vejo a estender-me os braços
Que Deus criou pra me abraçar a mim!
Tudo é divino e santo visto assim...[12]

Além desses elementos, há a constante evocação da tradição pagã, principalmente nos momentos em que a poeta se oferece ao amado. Temos, então, uma figura feminina que encarna alguns dos principais arquétipos do imaginário pagão - a princesa, a feiticeira, a ninfa:

> Eu trago-te nas mãos o esquecimento
> Das horas más que tens vivido, Amor!
> E para as tuas chagas o unguento
> Com que sarei a minha própria dor.
> (...)
> Dou-te o que tenho: o astro que dormita,
> O manto dos crepúsculos da tarde,
> O sol que é de oiro, a onda que palpita.
> Dou-te, comigo, o mundo que Deus fez![13]

Em outro momento, a afirmação de que os braços femininos abarcam a essência da Criação:

> (...)
> Mais alto, sim! Mais alto! Onde couber
> O mal da vida dentro dos meus braços,
> dos meus divinos braços de Mulher![14]

O fragmento acima pertence ao soneto intitulado "Mais alto", marcando o movimento ascensional possibilitado pelo contato com essa mulher que traz em seus braços, ao mesmo tempo, o "mal da vida" e o "tom divino" conferido a todo ser humano que se disponha a realizar a Grande Obra.

Ao se integrar a cada elemento da natureza, a instância narrante efetua a comunhão com terra, numa relação que mistura misticismo e sensualidade. Todos os seus sentidos concentram-se nesse ritual, pagão e panteísta. Há ainda diversos elementos imagísticos que remetem à aproximação entre homem e natureza, como a constante referência ao Mar ou ao Sol, cujas simbologias apontam a sexualidade, a maternidade e a perfeição. Outros elementos freqüentemente aludidos são a noite, o vento, a névoa, assim como a Primavera e o Outono, para não citar a morte, imagem quase obsessiva na autora de *Charneca em flor.*

A imagem do Amor como elemento de ascese é intensificada pelo desespero do sujeito narrante, ao constatar que o objeto do seu amor não compartilha de seus ideais. Sem o amor do outro, a alquimia é desfeita; a Grande Obra não se realiza, levando a poeta à revolta :

> (...)
> Quis Deus fazer-me tua ... para nada!
> -Vãos, os meus braços de crucificada,
> Inúteis esses beijos que te dei.[15]

A crucificação a que ela se refere traduz a metáfora do ser que se entrega ao sacrifício para a redenção da humanidade. A figura da "mártir do amor" , tão bem representada por esse eu que lamenta a inutilidade do seu sacrifício, demonstra o ideal amoroso em Florbela, segundo o qual a missão do ser humano é encontrar o seu par, para juntos trilharem o caminho da luz. Esse caminho, traçado por ela, é recusado pelo amado, levando-a de volta ao ponto inicial da evolução:

> Anda! Caminha! Aonde?...Mas por onde?...
> Se a um gesto dos teus a sombra esconde
> O caminho de estrelas que tracei...[16]

A recusa do outro à sua oferta assume uma dimensão fatal se vista à luz da alquimia. Além de implicar a frustração da proposta romântica, a não-realização amorosa adquire aqui a tragicidade sentida por alguém que tem uma missão a cumprir e percebe a inviabilidade dessa realização. Os termos "sombra" e "caminho de estrelas" marcam, respectivamente, os papéis do ser amado e o da poeta, sugerindo que o gesto dele - a recusa amorosa - faz surgir uma sombra impedindo que se encontre o luminoso caminho traçado por ela. A impossibilidade da união amorosa em decorrência do afastamento acarreta uma regressão no processo evolutivo e, ao contrário do esperado, agora vemos a rainha retornar à condição miserável, no soneto "Mendiga":

> (...)
> Eu ando a mendigar pelas estradas...
> (...)
> Caminho, sem saber para onde vou!
>
> Tinha o manto do sol... quem mo roubou?!
> Quem pisou minhas rosas desfolhadas?!

Quem foi que sobre as ondas revoltadas
A minha taça de oiro espedaçou?

Agora vou andando e mendigando,
Sem que um olhar dos mundos infinitos
Veja passar o verme, rastejando...[17]

O soneto acima constitui talvez o melhor exemplo do processo alquímico interrompido. Na primeira estrofe, temos alguém a lamentar a própria condição, numa trajetória marcada pela errância. A segunda estrofe já nos permite delinear o perfil desse eu que fala, e somos informados da profunda mudança ocorrida em sua vida. O título "Mendiga" remete à imagem arquetípica do marginalizado, do enjeitado, do proscrito. Se por um lado reflete a postura neo-romântica de Florbela, por outro acentua o malogro de quem não pôde realizar a Grande Obra. Observe-se que esse Eu possuía o "manto do sol", o que sugere um estágio avançado de evolução, uma vez que o "sol", com seu brilho e cor, constitui um dos símbolos do ouro, estágio final do processo alquímico. O manto, traje ritualístico, lhe foi roubado, mostrando que esse retrocesso foi causado por outra pessoa. Os versos seguintes, referindo-se a "rosas desfolhadas" e a "ondas revoltadas", revelam a conotação de uma recusa de ordem sexual que a devolveu à condição de mendiga. O soneto em questão dialoga de forma inequívoca com outro referido anteriormente, em que aquela que nasceu em trajes de mendiga se torna rainha por causa do "amor de maravilha" que inspira no ser amado. "Mendiga" faz ainda referência a uma taça de ouro despedaçada por alguém. O Amor, eternamente buscado pelo eu-lírico, é aqui metaforizado nesse Graal que o cavaleiro não conseguiu proteger. Ao destruir a possibilidade de realização da Grande Obra, o amado restitui o eu ao estado primitivo. O retorno ao ponto negro do processo alquímico é aqui percebido pela presença de vermes que rastejam, numa volta ao estágio primordial da vida.

Outra imagem recorrente em Florbela é a do Outono, que aparece freqüentemente associado à desilusão, à destruição, à tristeza. Assim como a alquimia, que parte da putrefação e dissolução total da matéria para atingir o estado pleno do ouro, também a natureza necessita da fase de repouso para um dia novamente ressurgir. A poesia de Florbela, que se caracteriza por essa "religião do amor", tematiza os momentos de angústia e resignação da instância narrante através do Outono. Contudo, não ignora que a vida humana, assim como a natureza, é marcada pela transformação, aguardada ansiosamente pela poeta:

(...)
Dos beijos que me deste não te importas,
Asas paradas de andorinhas mortas...
Folhas de Outono e correria louca...
Mas inda um dia, em mim, ébrio de cor,
Há-de nascer um roseiral em flor
Ao sol de Primavera doutra boca![18]

Novamente, a poeta recorre ao caráter cíclico da natureza para vislumbrar uma saída. Se o Outono, com a rejeição amorosa, a fez fenecer, a lei do eterno retorno assegura-lhe, com a volta do sol de Primavera, a esperança de um dia renascer. Cumpre, portanto, aguardar a nova primavera para, com ela, florescer.

Notas

1. ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. Lisboa: Europa-América, s/d.

2. Ibidem, p. 55.

3. Ibidem, p. 55.

4. Ibidem, p. 103.

5. Ibidem, p. 144.

6. Ibidem, p. 37

7. Ibidem, p. 117.

8. Ibidem, p. 117.

9. COELHO, Jacinto do Prado (org.) *Dicionário de Literatura*. Porto: Figueirinhas/Porto, 1987, p. 304.

10. Espanca, F. (Op. cit.), p. 118.

11. Ibidem, p. 198.
12. Ibidem, p. 160.
13. Ibidem, p. 115.
14. Ibidem, p. 142.
15. Ibidem, p. 122.
16. Ibidem, p. 122.
17. Ibidem, p. 127.
18. Ibidem, p. 189.

O herói na obra de Saramago: em busca de um modelo

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira
(UFF)

Minha hipótese é esta: os heróis que povoam a ficção de José Saramago são "teseus" vitoriosos que se tornam "dionísios", com a ajuda de "ariadnes".

Foi Hesíodo em VII a.C. quem primeiro registrou o herói como uma categoria de ser divino que, ao lado dos deuses, demônios e mortos, deve merecer veneração por parte dos homens, garantindo um equilíbrio no sistema cultural. À diferença dos mortais comuns, dos "sem-nome", a raça heróica forma o passado lendário da cidade. Representam as raízes às quais se vinculam as famílias dos gregos, consagrando afinidades. Sua função é a de reunir um grupo ou comunidade em torno de um culto exclusivo implantado num certo espaço geográfico. Têm, pois, um valor cívico e territorial. A esta condição geral de entrecruzamento do religioso ao político, Vernant se refere como "religião cívica".

Campbell inicia sua pesquisa sobre o herói com o mito do minotauro. Em poucas linhas, assim conta a lenda: para livrar a sua pátria do tributo devido a Creta, Teseu se oferece para salvar os concidadãos. Consulta o oráculo que lhe promete êxito, se o Amor lhe servisse de guia. Com efeito, Ariadne apaixona-se por ele, fornecendo-lhe o rolo do fio que o ajudaria a sair do labirinto, desde que ele a levasse de Creta e a desposasse. Realizada a façanha, o herói cumpre a promessa pelo meio, pois parte com sua libertadora mas abandona-a depois, quando então Dionísio a encontra e a desposa. Como tantos outros, o mito de Teseu reproduz a unidade nuclear de toda aventura do herói, que implica uma mini-narrativa mítica que pode ser assim condensada:

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes. (Campbell, 1997, 36)

O percurso da aventura mitológica do herói é uma amplificação da fórmula representada nos rituais de passagem que implica três momentos: separação-iniciação-retorno. A aventura é a marca do herói. Se o sujeito não atende ao seu chamado, não ascende à categoria de herói, submetendo-se ao tédio ou ao *statu quo*. Transforma-se em vítima a ser salva. É o caso do rei Minos, prisioneiro de si mesmo e da própria figura do minotauro.

O herói é aquele que aprende. A iniciação é sua própria vida que o atrai e o guia, pedindo-lhe que rompa os grilhões que o aprisionam. A vida é a mulher e o herói, seu conhecedor e mestre. Terminada a busca e para completar o círculo do monomito, o herói deve retornar a seu mundo, levando consigo um benefício. A matriz do pensamento de Campbell é certamente Homero segundo o qual são heróis os homens "que se distinguem pela força, pela coragem, pelos empreendimentos" (Commelin, 1967, 221).

Em que medida o herói saramaguiano vive seu papel entre as dimensões cívica e mítica nos dias de hoje? Com que dragões se depara e que tipo de vitória é capaz de alcançar?

Na obra de Saramago o perfil de herói parece envolver três actantes: o protagonista pré-iniciático, a mulher adjuvante e, finalmente, o personagem pós-iniciado, transformado pela experiência. Sua exemplaridade aproxima-os das representações míticas, embora a eles não sejam prestados cultos religiosos e muito menos cívicos. São uma nova classe de heróis que enseja a identificação do leitor. Vivem em nosso território como criaturas comuns e mortais, mas revelam uma grande coragem para transformar-se e transformar a comunidade a que pertencem, o que as torna fantásticas e quase divinas.

Em *O ano de 1993*, texto híbrido entre a poesia e a prosa, de 1975, não existe o herói individual. Todos são vítimas e todos se libertam em conjunto. Há, em especial, a imagem do casal humano como principiadora da ação benéfica que se disseminará por toda a sociedade, numa representação de completude, capaz de fazer a passagem de um estado a outro, no sentido de uma superação.

Nos contos de *Objecto Quase* há dois grupos de protagonistas. No primeiro, eles são o avesso do herói, quase objetos que têm a morte indigna por destino: é o empregado que se torna vítima do próprio automóvel em "Embargo"; em "Coisas" é o sujeito que covardemente se submete às normas do mundo; em "Refluxo" é o rei que como Minos, antípoda de Teseu, foge à aventura heróica; em "Centauro" é o ser dividido entre dois mundos e, por isso, sem possibilidade de transpor mundos. No segundo grupo há a luta entre herói e vilão: em "A cadeira" – metonímia do ditador - Salazar é derrotado por um metafórico cupim, que provoca o tombo e a ruína do regime, trazendo um benefício para a sociedade; em "Desforrra", o protagonista adolescente descobre a força de Eros, ao recusar a repressão sexual representada pela castração de um porco. Nestes casos, há uma luta e a vitória da vida.

No *Manual de pintura e caligrafia*, um artista sobrevive cabotinamente na pintura de retratos por encomenda. Com coragem e com a ajuda de uma mulher, reconhece seu simulacro de vida e arte, atirando-se a uma dupla aventura iniciática, através de uma viagem à verdadeira Arte, na Itália, e à prática da auto-reflexão, em exercícios de caligrafia. Graças à rainha-deusa, que é uma militante política, o herói se transforma, reatando a sua relação viva consigo mesmo e com a sociedade. Neste romance seminal de Saramago, estão presentes as imagens de Teseu - um primeiro H. - , de Ariadne – a mulher designada por M. - e a de Dionísio - o segundo H., um Teseu já transformado que é capaz de contemplar sem medo o próprio eu sob a forma do auto-retrato.

Em *Levantado do chão*, como cumpre acontecer na narrativa de matriz neo-realista, existe a oposição entre dois pólos: o herói oprimido e o sistema opressor. Na narração da história dos Mau-tempo, as várias gerações corporificam, sob a pele de seus chefes, as figuras lendárias do mito. Domingos é o artesão individualista e orgulhoso que sucumbe por morte indigna – suicídio – ao ter desprezado a parceria da mulher e dos amigos camponeses. É uma espécie de Teseu que, mais desafortunadamente que este, desdenha a ajuda de outros, antes mesmo de ultrapassar os perigos da vida. Já seu filho João sabe reconhecer, na mulher e nos companheiros de infortúnio, os aliados de que precisa na luta por melhores condições de vida. É um Teseu vitorioso que não abandona sua companheira. Cumprida sua missão, morre dignamente sob os olhos da família e o respeito do narrador, passando o bastão para a sua neta, Adelaide. Esta Mau-Tempo prosseguirá a aventura heróica, não mais simplesmente como a Ariadne que ajuda um homem, mas como o próprio Teseu-Dionísio em forma feminina que constrói seu destino com liberdade.

No *Memorial do convento*, tem-se a tríade heróica Baltasar, Blimunda e Bartolomeu cuja aventura consiste em voar, ou seja, deixar seu próprio mundo, vencendo os obstáculos à realização da façanha. Aliam-se, na viagem iniciática, três condições, além da coragem: a força, a vontade e o intelecto. O espaço da iniciação é o ar, como campo do sonho e da invenção. Aqui Teseu se triplica na Santíssima Trindade cujo terceiro elemento é o Espírito da mulher. Magicamente chamados para a aventura, a ela respondem com determinação, ainda que, ao preço do desterro e da morte, se tornem mártires do próprio desejo. Baltasar lembra Apolo, pela inteligência motora e racionalidade prática, enquanto Bartolomeu, pela sua loucura e delírio, lembra o próprio Dionísio. Emblemático do herói clássico, o par masculino vence o desafio graças à intervenção da rainha-deusa Blimunda que fornece o fio/combustível que lhes permitirá realizar a passagem iniciática, o vôo da criação. Contrapondo-se aos heróis oficiais da História, o romance ressalta o projeto ideológico do autor ao recuperar "a identidade de heróis desconhecidos e mesmo (antes disso) [ao] refazer o próprio conceito de heróis". (Reis, 1997, 22).

Em *O ano da morte de Ricardo Reis* estamos diante de um herói falhado, perfil já delineado nos contos mediais de *Objecto Quase*. Tal como o primeiro H. do *Manual,* Reis sofre de acídia sobre um fundo político com o qual mantém uma relação de alienação/indiferença. No entanto, Reis é um vencido que desaparece com Fernando Pessoa no cemitério dos Prazeres; isolado por opcão filosófica, vive a sua última possibilidade de aventura exitosa de forma equivocada, escolhendo amar a mulher errada (Marcenda) e recusando a possibilidade real de amor (Lídia) por força dos seus preconceitos. Pessoa/Reis é o avesso de uma ética saramaguiana centrada na solidariedade, na participação política e na vida afetiva. É a revivência da figura do intelectual diante de um mundo em decomposição que não encontra caminhos para reagir, ou que não reúne a coragem para tal. No avesso de Teseu, Reis têm a lúcida consciência sobre a existência de um minotauro que assola a cidade, percebe com clareza os infindáveis meandros do mundo-labirinto que se estabelece na Europa de 1936, têm a chance de receber o fio condutor das mãos da Lídia-Ariadne que dele se apaixona e que dele almeja tornar-se adjuvante, enfim, sabe das possibilidades de resistência no exílio como forma de reunir forças para enfrentar o labirinto/minotauro. No entanto, escolhe a apatia, a indiferença, e a distância que o mantém imerso no seu próprio mundo de essência epicurista, isolado. Seu esforço é o de encontrar paz num mundo desestruturado, como se fosse possível manter-se afastado da comunidade a que pertence num momento em que todos são atingidos pela peste. Aristocrático fora de época, Reis não é o anti-herói picaresco ou marginal mas, pior, o protótipo do homem que aborta a sua própria condição humana, pois não reage nem adere, preferindo deixar o palco/vida numa forma acídica de suicídio social. Como um anjo malfadado e anti-dionísíaco, Reis é a imagem do niilista que Saramago esconjura em todas as suas obras.

É neste romance que surge a imagem do labirinto como metáfora, obliquamente referenciado no título do livro que o personagem lê durante a viagem de retorno a Portugal - a suposta obra, *The god of the labyrinth*, do suposto autor Herbert Quain – inventado por Borges. Reis, no entanto, nem acaba de ler o livro nem se liberta do seu labirinto, ali onde o mar se acabou e a terra continuava por esperar.

Labirinto-vida e labirinto-arte balizam o pórtico do romance seguinte, *A jangada de pedra*, onde o herói se multiplica sob a forma do grupo solidário de diferentes origens e etnias que, a partir de uma situação de caos, empreende uma sábia viagem em círculo pela Península. A narrativa também é um labirinto de fios, um tecido, que será desvendado pelo leitor, com a ajuda de Joana, a que Carda, tece/destece, e da Penélope galega, a desenredadeira aos pés da qual "o fio é a montanha que vai crescendo. Maria Guavaira não se chama Ariadne, com este fio [diz o narrador e/ou o personagem] não sairemos do labirinto, acaso com ele conseguiremos enfim perder-nos." (Saramago, 1986, 18) Aqui está presente a fórmula do

monomito: há a separação de mundos e de vidas e há a aventura iniciática que é esta convivência solidária de diferenças. Cada personagem masculino reduplica Teseu que, com a ajuda feminina, consegue encontrar sentido para suas vidas. O labirinto torna-se o círculo a ser percorrido para se chegar ao mesmo lugar, mas de forma diferente. Com efeito, os personagens formam pares, à exceção de Orce, cuja aliança - para além do explicável - com o cão infernal, também gera vida.

Na *História do cerco de Lisboa*, Saramago reedita a imagem do herói solitário, o revisor, que por viver nas franjas da *inteligentsia*, conhece de perto suas mazelas e se enfada diante da proverbial falta de criatividade nacional. Sem muito medir as conseqüências do gesto, mas provavelmente imbuído da necessidade de penetrar por labirintos ainda não percorridos, Raimundo reage contra o texto petrificado da cultura, quebra tábuas como um novo Zaratustra, mas só é capaz de criar um novo valor quando lhe aparece a Ariadne-Maria Sara que lhe ajudará a vencer o monstro, oferecendo-lhe as armas certas, sem as quais seria um Teseu abortado. Lançando-se corajosamente no Labirinto-vida, o herói destrona o Texto Dominante e Opressor – seu minotauro - , vence o desafio de escrever um novo texto e recebe a recompensa sob a forma do amor da deusa-rainha. Ele é pois a imagem mais acabada do próprio Teseu que se transmuda em Dionísio com a ajuda de Ariadne.

Em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, um pouco como foi feito quanto à Reis, tem-se a dessacralização da figura de Cristo. Em oposição ao texto canônico em que a morte do herói representa a redenção da comunidade, no evangelho saramaguiano o martírio heróico é inútil – [Deus] "não sabe o que faz" (Saramago, 1991, 444) - e mesmo deletério por inaugurar a sangrenta história da Igreja. Nas duas versões estão presentes as fases da separação, da iniciação e do retorno. Mas se no texto religioso a iniciação se dá sob mistério, ao contrário, na ficção, ela ocorre sob a orientação do Pastor, figura ambígua entre Deus e o Diabo. Apesar dessa oportunidade, Jesus nada aprende. Por isso também é sacrificado no texto de Saramago, repetindo o erro noutra direção, já que não pode reverter o episódio histórico cristalizado na xilografia de Dürer que se contempla no pórtico do romance. A inutilidade do sacrifício do herói põe em destaque uma derrota em todos os planos. A heroicidade atribuída ao Jesus crucificado é puramente casual, não escolhida pelo sujeito. O personagem não consegue alterar o seu destino pré-traçado pela tradição hebraica, tombando no acaso de ter nascido de um pai que lhe coloca culpas às costas.

No *Ensaio sobre a cegueira*, o herói é um grupo, tal como no *Ano de 1993*, no *Memorial* e na *Jangada*. Aí tem-se a presença da mulher do médico que, pelo fio/afeto de sua conduta, ultrapassa os horrores do labirinto dantesco onde se multiplicam minotauros por todos os lados. Alegoria da sociedade desumanizante e desumanizada atual, o *Ensaio* defende um agenciamento entre Razão (o médico) e Sensibilidade (sua mulher) como forma de opor lucidez humana ao caos racional e cruel do mundo moderno.

Em *Todos os nomes*, a imagem do labirinto se aplica explicitamente à Conservatória, onde trabalham os vivos, e ao Cemitério, onde os mortos são esquecidos. O Sr. José é um novo Teseu que arrisca corajosamente sua reputação e seu emprego com a ajuda de um fio que ele próprio escolhe. Este fio é a procura do outro, no caso uma mulher desconhecida, cuja aventura o transforma, como acontece com o Amor. Se o labirinto é metáfora da vida, a Conservatória é metáfora da sociedade hierarquizada (não só portuguesa), que impõe dificuldades no estabelecimento de relações afetivas, cultivando a desconfiança, a autodefesa, a prática do policiamento do outro, a falta de compaixão, a dureza nas relações de trabalho: cada um por si e o Conservador por todos. Segundo o próprio autor, há um parentesco entre José e Raimundo do *Cerco de Lisboa*: "Eles poderiam ser irmãos gêmeos. São aquilo que se poderia chamar de anti-herói [ou outro modelo de herói, pensamos nós]; são pessoas comuns, que aparentemente nada têm de excepcional. Não são poderosos, não são ricos, não são formosos, não vivem aventuras extraordinárias ou parecem não estar destinados a vivê-las, mas acabam por viver aventuras extraordinárias." (Saramago, 1997b)

Concluindo, podemos reunir os protagonistas-heróis de Saramago em três grupos. O primeiro congrega os solitários H., Raimundo e José. O segundo comporta os heróis coletivos de dois tipos: os inominados de *O ano de 1993* e do *Ensaio sobre a cegueira*; e os nominados, esquecidos (os Mau-Tempo), excluídos (Baltasar, Blimunda, Bartolomeu), e prodigiosos (os casais inter-étnicos da *Jangada*). O terceiro grupo inclui personagens-heróis consagrados cujas vidas são des-heroicizadas na ficção (Reis e Jesus). Podemos ainda agrupá-los segundo uma nova concepção ética para vencidos e vencedores. Outros "vencidos da vida" são os que não souberam mudar seus destinos. Os vencedores, heróis verdadeiros, são os que derrotam o minotauro opressor num *topos* labiríntico que se chama sucessivamente **Terra** (ou o novo Brasão dos *Levantados*), **Mar** (ou o novo Mar Portuguez da *Jangada*) e **Ar** (ou o outro Encoberto que se desvela); que também pode se chamar **Arte** (ou como criar segundo um certo *Manual*) e **Ciência** (ou como rever a História segundo um novo *Cerco*). Por fim, chama-se **Eu** ou alma humana e **Mundo** ou sociedade humana que, respectivamente, no Sr. José e na cidade empestiada, estão a gritar por mudança.

Retomo a hipótese para dizer que só por meio de uma leitura oblíqua do mito, mesclando um herói clássico – Teseu – ao deus do desregramento – Dionísio - consegui compor uma fórmula, ainda que provisória, do herói cujo sucesso não dispensa a participação da mulher – Ariadne -, presença explícita e recorrente nas narrativas saramaguianas.

Bibliografia

Carlos Reis, "O regresso à casa de onde nunca saiu", *Jornal de Letras* 708 (Lisboa, 1997) 22-24.

Jean-Pierre Vernant, *Mito e religião na Grécia Antiga*, trad. Constança Marcondes Cesar, Campinas, Papirus, 1992.

Joseph Campbell, *O herói de mil faces*, trad. Adail Ubirajara Sobral, São Paulo, Cultrix/Pensamento, 1997.

José Saramago, *Objecto Quase,* São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

-------, *O ano de 1993,*Lisboa, Caminho, 1987.

-------, *Manual de pintura e caligrafia,* Lisboa, Caminho, 1983.

------, *Levantado do chão,* São Paulo, Difel, 1982.

------, *Memorial do convento,* São Paulo, Difel, 1983.

------, *O ano da morte de Ricardo Reis,* Lisboa, Caminho, 1984.

------, *A jangada de pedra,* Lisboa, Caminho, 1986.

------, *História do cerco de Lisboa,* São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

------, *O evangelho segundo Jesus Cristo,* São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

------, *Ensaio sobre a cegueira,* São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

------, *Todos os nomes,* Lisboa, Caminho, 1997.

------ (entrevista) *O Globo*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 17 out. 1997, p. 2.

P. Commelin, *Nova mitologia grega e romana*, trad. Thomaz Lopes, Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1967.

O imaginário no tempo
em *o muro branco* de Alves Redol

Maria José Ladeira Garcia
Faculdade de Filosofia,
Ciências e Letras de Cataguases

Toda a aventura da imaginação tem de
repousar na realidade, sob pena de ser
estéril, inconseqüentemente e morta.
Antônio Ramos de Almeida[1]

O romance é, antes de tudo, uma arte temporal que implica sucessão e movimento, porque o tempo é tanto veículo da narração como o da vida.

O sentimento do tempo guarda um profundo apelo à memória por se tratar de um passado que se reconstrói e de um presente que esvai enquanto vivido. A memória e a experiência parece introduzirem uma base primordial para a distinção dos eventos, denominados **anteriores** (passado) e **posteriores** (futuro) dentro do presente.

Enquanto a memória voluntária só registra o que ordena a vontade, a **memória involuntária** pressupõe um tempo descontínuo, a duração em que a noção de passado - presente desaparece. A memória age como um presente no momento em que traz à consciência seus registros e traços, e o tempo torna-se um eterno presente que dura, pois o passado só existe se presentificado pela memória.

Adotando uma arquitetura de planos situados, do ponto de vista da cronologia, *O muro branco* é uma narrativa introspectiva, explorando ações internas, que evoluem num tempo psicológico, através de uma técnica fragmentária: "Joguei-me e ganhei o cavalo, tratei por tu muito real gajo que cheira a vossa excelência, paguei-lhes favores, enchi-lhes a mula com whisky e com tudo o que havia de melhor, e agora querem lixar-me, ou já me lixaram"[2]... (*M.B.*, p. 50).

Apesar de o olhar imaginário fazer do real algo imaginário, *O muro branco*, romance neo-realista, é, antes de tudo, uma posição consciente frente à realidade, uma interpretação realista da realidade.

A própria narrativa é uma imagem do tempo, por ser apreendida como função contínua. Começa num presente mais ou menos vago: "À porta do café cresce uma roda de peralvilhos toureiros e lavradores, a que se juntam vadielas, graxas e vendedores de lotarias, quase todos calados pelo espanto ou pela inveja, de olhar excitado que por momentos se ausenta, quando o dono se evade pelas portas da imaginação"... *(M.B.*, p.9), fluindo com ritmo menos apressado, escorre em câmara lenta, espicha-se, retarda e, quando se trata de um episódio marginal à ação, vai progredindo lentamente. Em meio à explanação do narrador, certos pormenores importantes vão sendo conhecidos, para entender o que tece a narrativa. Percebe-se que o personagem Zé Miguel pretende proustianamente recuperar o **tempo perdido** desde a infância até a morte que não chega.

A coerência, nesse vir-a-ser desordenado do tempo, é subterrânea, própria das camadas psíquicas que se revelam quando despendem seu conteúdo da memória: "Ah rapazes!, ah mundo!... Se eu pudesse deitar-lhe a minha mão esquerda, só a esquerda, e o agarrasse ao meu jeito, partia-lhe a corda de passar os minutos e nem mais um minuto aquele bode velho via Sol e Lua"...(*M.B.*, p. 52).

Há uma mudança do eixo da descrição para o da narração; de forma externa, a descrição passa a centrar-se internamente no narrador: "Ocorre-lhe o rosto de alguns deles, primeiro o de Rui Diogo Relvas, de barba quase branca (....) e depois surge-lhe um outro (....) sim, o rosto do filho que sabe morto e nunca recorda morto"... *(M.B.*, p.20); e nas personagens: "Aí é que se vê quem tem unhas e tomates para um volante, quem pode ter medo? em cima duns cangalhos velhos que a vinte à hora quase se partem e a picar nos cem se apertam nas folgas do châssis e aguentam corridas de morte como um cavalo sem freio"...*(M.B.*, p. 20).

Alves Redol tece o romance numa técnica de montagem cinematográfica com cortes bruscos e simultaneidade de tempo e espaço, cujos sobressaltos narrativos, desarticulados em vários passos, quebram o ritmo do procurado sentido, se o leitor não souber acompanhar essa engrenagem que subverte a lógica convencional da narrativa:

> Seria capaz de repetir as palavras que lhe ouviu, exatamente as mesmas, se valesse a pena,

> sim, agora já não vale a pena, já me meti na serpente de fogo e caminho entre os sessenta e os oitenta para o muro branco da curva, sei o que quero, passaram cinco anos depois da morte do Rui Miguel, às vezes penso (....) que tudo acabará dentro de alguns minutos, poucos (*M.B.*, p.319).

A narrativa começa com uma descrição que é também uma espécie de notação cênica do roteirista de um filme. Está-se no presente atual do narrador, presente mais ou menos vago. À medida que a história se desenvolve, percebe-se que não se trata apenas do presente. O narrador assume a posição de câmara, ao estabelecer um tipo de criação literária, numa **práxis** produtiva que integra sujeito o objeto. Não há mais objeto de descrição, mas narração dramática e participativa:

> O pão é negro e escasso;
> escasseiam o azeite e o arroz;
> uma mulher ganha a ceifar de sol a sol sete mil réis;
> o pão é negro e escasso;
> escasseiam o sabão e o açúcar;
> um homem ganha a ceifar de sol a sol treze mil réis;
> o pão é negro e escasso;
> escasseiam o café e o bacalhau;
> uma junta de muares ganha sessenta e sete escudos por dia;
> o pão é negro e escasso;
> escasso e negro, dizem os ceifeiros, sem perceberem porque
> lhes cabe o sacrifício *(M.B.*, p. 236).

A armadura temporal do romance é complexa porque se tece por antecipações, retornos e cruzamentos de ações. Essa formas de discordância, Genette[3] chamou-as de anacronias. Se no plano do discurso, a anacronia ocorrer numa antecipação de um fato ulterior ao momento em que se está, dá-se o nome de prolepse ou **flashforward** (o sonho de Zé Miguel, *M.B.*, p.18) e analepse ou **flashback** (recordação do avô, *M.B.,* p.40) a retrospecção de um acontecimento anterior a esse momento.

A teoria do sonho de Bergson[4] mostra que a pessoa que dorme não está fechada às sensações do mundo exterior e interior, como o sonho de Zé Miguel (Cf. *M.B.*, p.18) que se dá através de frases encadeadas, descrevendo uma sucessão de sensações de idéias concretas, de imagens em que o protagonista ora participa, ora observa, refletindo, julgando uma seqüência colorida de desprazer. Lembra a frase de Nietzsche[5]: "Nos processos dos seus sonhos, o homem se exercita para a vida futura". É a grande prolepse da narração.

O presente - presente é apreendido como "dado imediato à consciência"[6] como tempo vivo de uma cadeia infinita de associações dinâmicas, provocadas pela cor, som, movimento, imagens, etc. Essa narrativa descontínua é um recurso expressivo que consiste no relato de acontecimentos, envolvendo a ação, o movimento, o transcorrer do tempo e a enumeração dos acontecimentos:

> Acelera, acelera, o muro branco lança-se para ele e o carro está parado,
> ou talvez não, falta pouco, rapariga !
> faltam só uns segundos, vais ver como é bom,
> o muro branco ganha velocidade, é mesmo na curva,
> ele arregala os olhos, solta o pé direito do acelerador,
> para quê?!
> ganha medo, leva as mãos encharcadas, grita sem voz,
> pensa saltar, não, já não consegue, e o volante guina
> para o lado esquerdo, talvez as mãos lhe pertençam,
> veio até ali para morrer, mas entra por um som
> estridente onde embate numa explosão que o estilhaça (*M.B.*, p.330).

A linguagem cinematográfica, no excerto citado, dissolve a estrutura tradicional linear ao nível sintagmático, procurando, através da fragmentação, mostrar o conflito interior de Zé Miguel. Através do jogo de focos, do movimento da câmara, o romancista combina narração com descrição, elaborando, cuidadosamente, o discurso poético em que mescla o discurso indireto e o indireto livre para compor as marcas do tempo e espaço.

A sinalização temporal se dá pelo próprio fluir da narrativa. A história se passa logo a seguir a Segunda Guerra Mundial, talvez 1947, quando Zé Miguel decidiu jogar a Ferrari de Antônio Mendanha no muro branco da estrada Lisboa - Vila Franca, porque nunca vai sentar no banco dos réus.

A ação externa dura poucas horas e, nesse curto período, a consciência de Zé Miguel recebe um imediato impacto da realidade e, por descarga associativa, desenterra o passado registrado na memória que o faz

existir, porque antes parecia desconhecido para a consciência. O presente - passado, apreendido pelas camadas da memória resultantes de um tempo vivo, recupera-se por associações dinâmicas. O narrador só registra o passado quando torna parte do presente, mas o acontecimento passado, no momento de sua ocorrência, não é o mesmo que o recordado mais tarde. Assim, surgem à memória de Zé Miguel, as relações com a mãe que não soube encher-lhe de carinhos:

> A mãe toma-lhe o pensamento. Não envelheceu, encontra-a
> com o rosto da sua infância a acarinhar o irmão
> junto da chaminé (....), sente raiva de a mãe embalar o irmão
> e começa aos gritos a dizer que tem fome, (....), ela
> manda-o calar, mas não se levanta, ele atira o banco ao chão
> e depois dá-lhe um pontapé, ela então ameaça-o
> levantar-se e deixá-lo numa posta de sangue (....),
> ela atira-lhe a primeira bofetada à boca, (....) sente a boca
> molhada por dentro, deve ser sangue, sim, é sangue... (*M.B.*, p.318).

O tempo na narrativa torna ambiguamente nítidas e obscuras as margens por onde flui o rio da memória, porque quase tudo está no romance como tempo interior, desde que Miguel Rico entra pela porta principal do café (Cf. *M.B.*, p.11), já lançado na situação culminante de sua vida; está a algumas horas de sua tentativa de pôr fim à existência.

Depois surge um eu que é o primeiro a dirigir a câmara para localizar o tempo: "Se soubesse exprimir o que sente, o que começou a sentir mal se percebeu agarrado pelo azar, ele diria que as mãos lhe coravam mesmo a dormir. É isso, sim, é isso, caraço! Agora fica-me está moinha (*M.B.*, p.17).

O tempo da narração é o presente atual. E, pouco a pouco, intercalando a descrição do que acontece nas horas que precedem o desastre calculado da Ferrari, no muro branco, o narrador vai desbobinando o passado de Zé Miguel. O próprio personagem também vai dizendo à sua companheira dessas últimas horas, fatos que evocam tempos idos, sem preocupação com a ordem em que decorreram: "-Os carros são como cavalos e as mulheres: é preciso tempo prà gente se habituar" (*M.B.*, p.318).

O passado, surgido em **flashback**, vai esclarecendo o presente que está fluindo, como o oportunista candogueiro, o novo rico falido, o ex-campino, tudo o que foi - a sua ascensão de homem do povo até se tornar um **self-made-man**[7] a caminho da autodestruição.

É pelos próprios estilhaços psíquicos vindos à tona que se vai conhecendo a história que se narra. Surgem imagens desconexas que rejeitam qualquer controle consciente:

> -Matei o príncipe a tiro. Mato a tiro todas as coisas de que mais gosto. Trago a cabeça cheia de barulhos dos tiros, dos que dei dos que pensei dar... E dos que mandei dar. A minha mãe tinha razão quando me batia com a correia; fui sempre um gajo. E tu sabes que é verdade. E ainda não sabes tudo... (*M.B.*, p.33).

O futuro aparece no romance como o tempo das coisas que ainda não aconteceram e, por isso, não são do conhecimento do personagem. É um tempo em relação ao qual o narrador é onisciente, pois só ele sabe desse tempo que os outros só saberão quando viverem o que ainda está para ver: "Se conseguir sobreviver, e volta a desejá-lo, como no momento exacto em que guinou o volante, terá de destruir alguém" (*M.B.*, p.331, grifo nosso). Essa técnica cinematográfica em trinta e um capítulos, típica do **nouveau roman**, ao superpor tempo, provoca efeitos de simultaneidade pela narrativa verbal que basicamente é contínua. As mudanças das referências temporais, semelhantes ao cinema, surgem pela indagação do fluir irremediável do tempo.

Conclusão

É através do tempo que o homem **conhece** o passado da Humanidade e de si próprio. A expressão do tempo em *O muro branco* deixa de ser exterior, substituindo uma estrutura tradicional de enredo exterior pela noção de enredo interior. Há a presença de um ponto de vista circulante que, integrado a outros elementos, representa uma violenta ruptura com o mundo real.

É através do fluxo de consciência que Zé Miguel busca recuperar o passado, vê por saltos associativos. Esta técnica mostra a desintegração total do conceito tradicional de individualidade, pois quebra, separa e analisa conteúdos da vida consciente e inconsciente de Zé Miguel, refletindo a fragmentação crescente do eu no mundo. Por ser uma técnica híbrida e difusa, dá uma resposta às provocações contraditórias entre a ciência e a arte iniciada com o impressionismo.

Referências bibliográficas

[1]TEXTOS TEÓRICOS DO NEO REALISMO PORTUGUÊS. Apresentação crítica, seleção, notas e sugestões para análise literária de Carlos Reis. Lisboa: Seara Nova, 1981. p.108.

[2] REDOL, A.A. *O muro branco*, Mira - Sintra: Europa - América, 1976. p.50. As citações desta obra terão, no texto a referência: (*M.B.*, p. ...)

[3] Cf. DELEUZE, G. *A imagem - tempo.* Trad. De Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo Brasiliense, 1990. p. 73.

[5]Cf. WOLFF, J. R. *Sonho e loucura*. São Paulo: Ática, 1985. p. 11.

[6]MOISÉS, M. *A criação literária*; prosa. 9 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979. p. 121.

[7]TORRES, A. P. *Os romances de Alves Redol*. Lisboa: Moraes. 1979. p. 322.

O jardim sem limites: por uma carnavalização da linguagem

Therezinha de Lourdes Coelho Zilli

A idéia, na imagem, permanece infinitamente ativa e inexaurível.
Goethe

O jardim sem limites (1995) de Lídia Jorge é a narração de projetos de vida de personagens- hóspedes da Casa da Arara, cenário onde se entrecruzam influências e rarefazem identidades e territórios, Dela emerge como único elemento catalizador Leonardo, o ¨static man ¨. É nesta obra que são delineados os caminhos ou ¨mapeados¨ os desejos ¨como uma floresta de dados¨.

Além disso, é importante salientar que a presença do artigo, no título, tem a função de restringir o espaço nomeado – o jardim – tornando – o específico e portador de sentidos especiais. Não é um jardim qualquer, mas ¨o¨ jardim, aquele que se recorta como objeto a merecer uma contemplação singular (como acontece, de fato , dentro do próprio romance). À imagem de um espaço deificado, o jardim se apresenta como símbolo do paraíso terrestre, do Cosmo, de que é o centro, ou seja, do Paraíso celestial, representação dos estados espirituais, que correspondem às vivências paradisíacas.

Por outro lado, deve-se considerar que, na expressão ¨sem-limites¨, a presença da preposição ¨sem¨ confluem duas idéias: afirmação e negação, ou seja, afirma ¨não limitado ¨ e a idéia de que o ¨jardim ¨é limitado.

Assim, se a presença do artigo definido junto ao substantivo especifica o espaço ¨jardim ¨, limita -, por outro, vê–se que seu espaço se torna ampliado por uma locução adjetiva ¨sem limites ¨ ilimitado. Daí que a presença da preposição ¨sem ¨, ao mesmo tempo em que evoca, no leitor, a idéia do limite atribuído, normalmente, ao espaço ¨jardim ¨, a mesma expressão rompe com esse primeiro significado trazendo a idéia de ilimitado. É, pois, graças à presença da preposição, na expressão ¨sem limites ¨, que convivem no termo ¨jardim¨, sem que um anule o outro, dois sentidos opostos. É nesse conflito de opostos que se constrói o romance.

Dessa forma, o ¨jardim sem limites ¨re–presenta, metaforicamente, uma realidade criada pela escritura, pois nela tudo se reproduz como objeto caricaturizado. O exagero de símbolos desvela uma arte que tudo incorpora, provocando a massificação que leva à degradação, uma vez que a ênfase na subjetividade foi substituída pela crença na validade universal do conhecimento.

Assim sendo, construindo-se como paródia, o texto possibilita uma prática não usual que se configura como carnavalização, o que provoca a irrupção de caminhos válidos à afirmação de um novo discurso literário; aquele não preocupado em seguir padrões estéticos convencionais e, muito menos, formas lingüísticas preestabelecidas, mas preocupado, sim, em lançar os seus próprios paradigmas, sustentados por uma consciência do fazer literário que passa necessariamente pela linguagem.

As palavras de Leonardo: ¨Um artista só diz até onde quer dizer" (p.26), confirmam a coexistência da determinação (limites inconscientes) do dizer e indeterminação (liberdade do artista) no controle do seu dizer. Daí o sentido da frase seguinte: ¨Não vale forçar, não vale mesmo forçar!¨ (p.26), embora permaneça no controle do seu dizer, o artista sabe, ao menos em teoria (tais limites agem no e a partir do inconsciente), limitado pela linguagem.

Esse jogo de opostos que se articulam entre si – limitado / sem limites; consciente / inconsciente; mobilidade / imobilidade ... – é uma constante no romance de Lídia Jorge.

Tomemos, por um instante, a oposição mobilidade / imobilidade relativa à personagem que se caracteriza pela confluência de vozes em conflito, Leonardo, o ¨static man ¨ citado no início deste texto. Esse personagem, representante do inter – relacionamento teatro – literatura, persegue o desejo de se constituir um grande artista. Para isso, dedica seu tempo ao aprendizado de técnicas de imobilização voluntária, cujo espetáculo é oferecido diariamente em praça pública, no mesmo local em que se encontra a estátua de D. José. Frente a uma estátua que, por si só é arte escultura, o ¨static man¨, ser humano e, portanto, em constante movimento, agride o ambiente com o seu desejo de se tornar ¨estátua ¨.

Nele se aglutinam, alegoricamente, a falta de perspectiva, de identidade, a falta de uma linguagem, coesa e coerente (afinal expressa-se o tempo todo por frases de efeito, sem sentido) vozes que caracterizam o mundo moderno. Ao mesmo tempo, aprender a arte de ficar imóvel significa incorporar um outro código,

uma outra linguagem – a linguagem visual – daí a presença constante da mobilidade interior e exterior ao ¨performer ¨.

A sua presença perturba a ordem pública, causa rebuliço, provoca ¨dizeres¨ e questionamentos, cria conflito. Tais fatos se exacerbam com a presença de uma faixa que ele mesmo confeccionara com os seguintes dizeres:

¨Desejo Que as Aves Façam sobre Mim o Que Costumam Fazer às Estátuas ¨ (p. 101)

Essa frase provoca impacto, surpresa pelo rompimento das expectativas logradas. Afinal, a faixa substitui, pela linguagem escrita, a voz de alguém que, por se apresentar imóvel (como uma estátua), não poderia exteriorizar seu pensamento. O verbo ¨desejar¨ na primeira pessoa do singular, ao lado do objeto do desejo: ¨ Que as Aves Façam sobre Mim o Que Costumam Fazer às Estátuas¨ cria o inesperado. É a própria subversão da linguagem e da dramatização, ou como se diz na obra ¨desdramatiza¨.

Não é sem razão que esse anti – espetáculo se faz perante a estátua de D. José (rei de Portugal , século XVIII): da mesma forma que a estátua de D. José representa um momento de glória de Portugal, integração à Europa, por ter-se desvinculado da Península Ibérica e aberto seu espaço a outras culturas, o ¨static man¨ significa um momento de abertura à internacionalização, à ideologia da globalização. Vale lembrar que Leonardo se exercita para se tornar um grande artista em Nova York, espaço acolhedor de todas as influências artísticas e culturais do mundo contemporâneo. Lá , Leonardo representaria ¨o¨ Portugal e ¨o¨ português estático, imóvel, voltado para si mesmo, para o próprio passado, para as próprias tradições e, ao mesmo tempo, Portugal moderno, em movimento, aberto a novas tendências, o que se comprova pela utilização, no romance, de termos de outras línguas (sobretudo o inglês): ¨static man¨, ¨performer¨, ¨partner¨...etc.

Percebe-se, assim, que o discurso de Lídia Jorge é movido por impulsos contrários, por múltiplas vozes, pela dispersão de sentidos e de sujeitos que se (des) cruzam, se (des) encontram ao longo da narrativa, subvertida pela fragmentação das cenas, das personagens, dos acontecimentos, das artes.

Configura-se, desse modo, uma linguagem polifônica, que desemboca na paródia e na carnavalização. Retomando as próprias palavras da autora, em alguns momentos do romance: ¨O jardim sem limites ¨ é ¨uma floresta transumância¨.

Bibliografia

JORGE, Lídia. *O jardim sem limites*. Lisboa, Dom Quixote, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução portuguesa.Lisboa, 1985.

O jogo de revelação - ocultamento
em outrora agora*, de Augusto Abelaira**

Júlia Maria Amorim de Freitas**

O romance **Outrora Agora**, de Augusto Abelaira, constrói-se a partir de jogos de linguagem que se elaboram sob a perspectiva do tempo. A epígrafe do livro, em seguimento ao título **Outrora Agora**, faz parte de um poema de Fernando Pessoa, e indica que o romance pode ser compreendido a partir da questão do tempo.

> "Com que ânsia tão raiva
> Quero aquele outrora!
> E eu era feliz? Não sei:
> Fui-o outrora agora.
> Fernando Pessoa" (Abelaira, 1996, p.7)[1]

"Outrora" significa um tempo que já não é, aquilo que foi e designa um dêitico temporal do mesmo modo que ontem, anteontem, hoje. "Agora" é um dos êxtases da temporalidade, porque além do tempo, indica o aqui, apontando, dessa forma, a temporalidade e a espacialidade. A antítese formada pela expressão "outrora agora", ou seja, por aquilo que já não é e por aquilo que é, mostra, é óbvio, duas palavras que se opõem, e, da mesma forma, aciona saltos no tempo e entrelaça diferentes acontecimentos que causam a movimentação contínua da narrativa, um jogo de vaivéns. Sem pretender explicitar a antítese, mas relacionando-a com a repetição, procura-se compreender "outrora agora" como aquilo que passou, existe no presente mas, ao mesmo tempo, se repete. Essa expressão repetida e de imagem duvidosa tanto pode afirmar a epígrafe quanto oferecer uma visão antitética de uma situação de felicidade passada e de infelicidade presente. Nesse sentido, a repetição estaria ligada ao tempo porque, como aponta o título do livro, ela é invertida como um quiasmo. Ou seja, da mesma forma que "outrora agora" é uma expressão do poema de Fernando Pessoa e que vem repetida, ela também se liga ao tempo.

Para se delimitar a abordagem, procurou-se estabelecer entre duas questões – tempo e repetição – uma relação que evidenciasse o movimento entre o passado e o presente. Tomando-se a repetição como um problema de tempo, identificam-se certos jogos no discurso de Augusto Abelaira que apontam para novas formas de organização da escrita que surpreende, choca e provoca constrangimento. A sua escrita é percorrida por uma concepção irônica no sentido de que, através do narrador-personagem, coloca em discussão a própria escrita que realiza, ao mesmo tempo que trabalha com o redobro e a reduplicação, porque esse personagem é também um tradutor de nome Jerônimo. Ou seja, alguém que reescreve livros, diz o mesmo em outra língua e, pode se relacionar com a repetibilidade e com São Jerônimo, um dos primeiros tradutores da *Vulgata*.

Nessa linha de pensamento, o narrador constitui junto com a personagem Jerônimo um duo invertido, e sugere alusões, comentários, citações e inserções, feitas a partir de romancistas, pensadores, filósofos, músicos e pintores, referenciando o passado ao mundo comentado. São tempos, personagens e estórias que se encontram fragmentados, partidos e colados. Seriam repetições feitas de pedaços de textos que tiveram e têm repercussão no mundo, unidas a enunciados de nosso cotidiano, em conjunção com o sentido da estória, tais como:

> "Se houvesse telefones no tempo de Voltaire, haveria todos aqueles volumes de correspondência? E o Flaubert. O Dostoievski teria de imaginar intrigas de outra maneira, os seus heróis deixariam de correr de um lado para o outro. Mas talvez se evitassem as ridículas cartas de amor do Pessoa" (p. 137).

> "Aí está, pensa: a propósito de tudo podemos ir buscar à memória acontecimentos semelhantes. Pensar sempre: que é que isto me lembra? E ir à procura. Do tempo perdido. Ganho" (p. 89).

Esses exemplos evidenciam o diálogo do romance com a história através do jogo de revelação-ocultamento que não reproduz o factual, mas recupera parte do sentido, mostrando que a ficção faz ouvir vozes passadas que se multiplicam e desestabilizam-se nas vozes do presente, porque se repetem. Ou seja, esse jogo de esconder ao mostrar é um comentário irônico, pois revela que existe, ao mesmo tempo ocultando como se dá essa existência. As obras todas seriam como a reserva de saber ou um tesouro disponível que, no momento oportuno, vêm à tona e instauram um duplo e disfarçado processo. Nesse sentido as alusões, citações, trechos inteiros ou picados funcionariam no nível metonímico do conhecimento proliferante e da experiência vivida e sentida, literalmente autocrítica. Vozes múltiplas ressoam na voz do outro e os textos falam uns pelos outros como ecos, espelhos, ressonâncias, ao mesmo tempo em que há certa reversão de reminiscências da imaginação, da memória, do recuo e da semelhança. Embora exista a proposta de

escrever uma outra estória, pressuposto presente no título do livro, a estratégia textual se completa a partir de decomposições, recortes e emendas inventadas, ocasionando a composição de um jogo de substituições e aderências que per-elabora o papel representativo das estórias. Vê-se, portanto, que a repetição tem faces diversas. Ela oferece o verso da outra face, ao mesmo tempo o seu reverso.

É útil atentar, também, para certos enunciados do romance **Outrora Agora**, que não são feitos com o texto poético, mas com dizeres do cotidiano. Eles se transformam, se desdobram e mudam de sentido. Por exemplo:

> "[...] de pagar o telefone, o aviso ficou em cima do frigorífico" (p. 11, 230 e 270).
> "A dona Eugênia, amiga da mãe do Jerônimo, mandou vir da Alemanha uma máquina de plissar..." (p. 25 e 160).
> "[...] mulher de Amenophis III"(p. 58,60,71,73,74,214,258,277).
> "[...] a minha alma é um penico [...]"(p. 152, 154, 156 e 234).
> "Cruzar as pernas faz mal à circulação" (p. 24, 159 e 206).

Ao se levar em conta que a repetição tanto pode ter o efeito de afirmar algo quanto de negá-lo, de preservá-lo quanto de eliminá-lo, de dissimulá-lo quanto de fortificá-lo, lida-se com a metáfora da inversão, que na presente narrativa, além de servir para contradizer a fala, atua no sentido de discuti-la ao mesmo tempo que exerce a função coesiva da linguagem. Função atribuída tanto à repetição escrita quanto à reescrita. Existe o provimento de um outro significante. Este surge da dimensão rememorativa do significante anterior, da produção de novos significantes e do deslocamento do significante anterior para o atual, ocasionando uma ultrapassagem espacial de sentidos, cujo movimento deslocar-relocar constrói uma representação que nunca é ingênua. Ou seja, é hostil às formulações ingênuas das estratégias textuais. Há nesse processo tautológico desregrado o desenvolvimento da palavra, como se ela se elaborasse sobre si mesma ou a partir de si intrinsecamente antagônica, pondo em questão suas próprias potencialidades abusivas. O aspecto dialógico que a repetição oferece ao romance possibilita, dessa forma, que ela exerça a sua função de inscrever o acontecimento na consciência, transformando-o. Efetua-se não uma interrupção no processo normal de rememoração, mas o trabalho de deformação. Nesse sentido, a repetição atua transfigurando o que é representado e, ocultando-o, transgride e instala novo discurso. Ela passa a confrontar-se com as imagens que produz, movimentando sentidos, e, de certa forma, reproduz, de maneira mais ou menos disfarçada, os elementos conflitantes do passado. Ou seja, se, ao repetir, retorna ao passado, é para liberar o futuro. É como se o sujeito enunciador quisesse dar ao elemento textual duplo registro e sentido. A repetição, tomada no sentido de metáfora invertida, faz o passado duplicar-se sobre o disfarce do presente e recuar ao modo da representação. Esta lhe permitiria se evidenciar de novo na repetição. O ato de repetir, ao percorrer o lugar do agora, coloca em evidência traços do outrora. E sua função de ocultar, de enganar, de dissimular e de calar se realizaria através da reversibilidade "que repete, recorda, dobra-se naturalmente sobre si, faz renascer impressões quase idênticas e engendra a imaginação" (Foucault, 1992, p.85). A imaginação unida à semelhança provoca inquietação, gera o efeito que subjaz ao processo repetitivo, parte incongruente e inapreensível da metáfora da inversão, instalando, por sua vez, a dúvida. Dúvida esta que irrita, incomoda, já que se assemelha a si mesma. Ao mesmo tempo que esconde, volta sobre a semelhança duvidosa e, então, procura coagir o interlocutor em um contexto diferente, no entanto, em termos irônicos. O locutor é outro e o tipo de texto é outro. O deslocar-relocar e o vaivem não retiram da palavra a carga de significado nem a similaridade anterior que ela carrega, antes soma a essa variados sentidos, porque, muitas vezes, algo sem sentido pode configurar um suplemento outro, inclusive *contaminando* novas maneiras do *mesmo* se apresentar.

Dessa forma, a insistência repetitiva atua não apenas no sentido de que se fixe o que é esquecimento. Partindo desse pensamento, a repetição não quer apresentar-se como repetição, mas repete-se. Ainda que breve, não impede que transforme o que ocorreu, e vem acrescida, retida e diferida, de forma que é outra. Seria a repetição a repetir-se. A libertação das formas repetidas, cujas marcas se acham na linguagem não obedece a uma forma idêntica, pois assim como na música, a repetição exige variação ou transposição das formas. Em **Outrora Agora**, a referência ao rouxinol, por exemplo, parece irônica, tendo em vista um mundo tão moderno. O tempo na escrita de Abelaira pretende a isenção da síntese à diferença entre o desdobramento efetuado pelo processo repetitivo e a sua capacidade não sintética, fato que o tornaria irônico. A impotência diante da repetição que subsiste na escrita poderia se equiparar ao reconhecimento da semelhança gerado pelos seus próprios efeitos sobre o destinatário. A escrita de Augusto Abelaira estaria, dessa forma, questionando, ou seja, tentando estabelecer relações, mas não é seu objetivo inspirar a compreensão de ações políticas positivas. Dizendo em outras palavras, ao tentar depurar em organização os dados que conseguiu guardar, o texto se apresentaria repetido, oferecendo um estado remodelado e vazado do antigo, pela reescrita, que não é controlável já que o repetido não se submeteria à transferência espaço-temporal sem antes ser apreendido.

A multiplicidade de assuntos que vem à tona e o constante passar de uns a outros, o deslocar de significantes e a fato de formar outros – o fato de transformar através do olhar dos sujeitos narrativos para momentos anteriores e, a partir de um imaginário (próximo ou distante do documental, não importa) parecem indicar uma tarefa que recria o passado, sendo capaz de resumir séculos em uma página do

presente. Esse discurso sempre em movimento oscila entre fragmentos de representação, que pressupõe dialogicidade (a interação entre escritor e leitor parece significativa, porque o leitor precisa de um conhecimento enciclopédico, ou seja, dos textos presentes no texto) e presentifica a memória que, no entanto, não teria a capacidade de conhecer todo o passado com um mínimo de certeza. "Estranha, esta expressão "debaixo da língua" (p.71). A temporalidade dessa repetição não estaria tanto na interrupção do dado rememorado, mas nos jogos de narrar e de mostrar, os quais representam dois tempos que se opõem. Oposição cínica, ou seja, com os mais intrigantes artifícios: a passividade, a postura, a persistência que fazem o discurso apressar-se e, no entanto, retém-no. Acontece da narrativa regressar e alcançar a si própria, enquanto que a repetição simples a alcança, e isso gera incômodo. Em **Outrora Agora**, o processo intervém em lapsos de tempos previstos, mas irregulares. Percebe-se, no entanto, que há variação nos textos produzidos. Há retextualização da repetição ao se executar não apenas as estratégias de anular ou saturar a pontuação, o parágrafo e a eliminação de continuidades, tais como hesitações do tipo pausas, rubricas, repetições contíguas de frases e também entonação representada na pontuação, ênfase e truncamentos míticos. A repetição foi usada com objetivo de esclarecer e colocar dúvida em seu argumento, que vai além de simples (des)regularização do tempo que é idealizado lingüisticamente pelo escritor e imagina, ironicamente, operar estratégias de transformação propriamente dita no tempo e na vida que se repete. Sua função, no discurso, seria realizar paradoxalmente tanto a fixação quanto a descontinuidade. Um trecho metonímico do ato de escrever anteciparia dados sobre a construção do romance, que, de certa forma, nos aponta o que está ocorrendo no livro que estamos lendo. Sinaliza para o que pode ocorrer, ou o que está ocorrendo na escrita de Abelaira: "Mas porque não há-de ser escrito em todas as pessoas? Quero dizer, de modo a que nunca se perceba bem quem é o sujeito?" (p.176). Ao revelar esse propósito, percebe-se que a troca da terceira pessoa pela primeira, durante toda a narrativa, tece perspectivas e intenções diferentes, porque pela interação face a face, os sujeitos demonstram que seu objetivo é argumentar, discutir, debater, recortar e inserir uma posição que persuada ao mesmo tempo que busque a adesão dos seus interlocutores. Há preservação da informação através de pausas e inserção de um outro texto, mantendo a estrutura semelhante à fala e instalando a descontinuidade na continuidade. As inserções e a subsistente repetição seriam usadas objetivando tornar absurda sua escrita, dissolvendo a crença no senso comum e gerando, paradoxalmente, aderência e aceitação dos interlocutores. Os sujeitos enunciativos, ao usarem a estratégia do mundo narrado, disfarçam um distanciamento como forma de cautela e amenizam suas posturas fingidas e intrinsecamente refinadas de distorcer a percepção. O distanciamento crítico sugerido pela repetição permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. A recordação e o reexame do passado jamais implicam a exclusão da seriedade e do objetivo irônico que a repetição oferece. Augusto Abelaira inverte fomas do passado de maneira abrupta, inadequada e obscena: a alma pode se transformar em um penico vazio, que funciona como absurdo e inspira inadequação da caracterização da coisa; a máquina de plissar se refere à linhas entrecruzadas e aos labirintos de Cnossos e Minotauro; a mulher do Amenophis III é uma estátua sem nome e que sorri (nessa parte há referência à "estranha expressão debaixo da língua"); as pernas cruzadas se relacionam com a flexibilidade do corpo; a conta de telefone é sempre esquecida. O ar que entra pelas janelas e portas da casa logo após a chuva circula e renova o ar comprimido de antes. Para Abelaira, o discurso renovaria e revelaria possibilidades quase ilimitadas a partir da reciclagem de formas anteriores. Os elementos preservados seriam executados em novos meios de expressão, enquanto o processo repetitivo deslocaria a linguagem para um universo que desvenda uma nova carga semântica desordenante e dissimulada, excedendo o sentido do representado. A alma remodelada recebe nova função: a alma é depositário de excremento humano e não mais algo filosoficamente inapreensível; a plissadeira transforma-se na história ao contrário; a mulher do Amenophis III não sorri, mas sim, Amenophis; as pernas que se cruzam passam a refletir a recordação perdida e estão metade à sombra e metade ao sol; a conta de telefone passa a ser a lentidão do herói e a lei dos tempos. A alma, a plissadeira, a mulher, o cruzar das pernas e o esquecimento da conta de telefone repetidos de Abelaira têm uma função social na escrita e refletem o seu tipo de escrita, que faz das formas clássicas a repetição de um idioma público familiar e acessível. Essa perspectiva se associa à ironia: a exaltação da identidade pública provocada por uma reelaboração desdenhosa das estruturas e das funções da narrativa clássica. O diálogo entre o passado e o presente proporcionaria a crença na mudança dentro da continuidade e refletiria um estilhaçamento da unidade, o que se faz paradoxal frente à afinada voz narrativa. **Outrora Agora** estabelece a relação dialógica entre a identificação e a distância, a continuidade e a mudança, a autoridade e a transgressão, o fazer e o refazer, pois a repetição funciona para distanciar e, ao mesmo tempo, envolver (escritores e leitores) em uma atividade de participação altamente cognitiva. A distância faz voltar ao passado e é assinalada pela ironia. Aquilo que foi "dito" pede reconsideração, que só pode ser de forma irônica. É útil observar que tudo que retorna o faz como uma reação contrária. A tensão irônica entre o passado e o presente, no romance, é mantida para repensar o múltiplo e o provisório, a similaridade e a simultaneidade, o que é e o que já não é (Lyotard, 1986).

Bibliografia

ABELAIRA, Augusto. **Outrora Agora**. Lisboa. Editorial Presença, 1996.

ALMANSI, Guido. "O misterioso caso do abominável *tongue-in-cheek*". Trad. Luiz Morando. **Poétique**, Paris:

n.36, nov. 1978, p. 1-14.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986.

SERRANI, Silvana M. **A linguagem na pesquisa sociocultural: um estudo da repetição na discursividade.** Campinas, Editora da UNICAMP, 1993.

Notas

* Trabalho do curso "Amor, humor e ironia", ministrado pela professora doutora Lélia Parreira Duarte.

** Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras da PUCMinas.

1. Todas as citações seguidas do número de página referem-se a esta edição.

O paganismo transcendental de
Fernando Pessoa na versão de Ricardo Reis

Maria Helena Varela
UFF

Não são as semelhanças,
mas as diferenças que se assemelham
C.Lévi-Strauss, *Le totémisme aujourd'hui*

Na seqüência das profecias estéticas anunciadas em 1912 na revista *Águia*, em que Fernando Pessoa nos vaticinava um Supra-Camões, capaz de realizar uma transmutação de valores que, se explicitamente estéticos, seriam implicitamente filosóficos, a heteronímia teria de justificar-se para além dos propósitos lúdico-dramáticos do autor se outrar para se encontrar na plural unidade de si mesmo, pressupondo objetivos e ideais mais amplos e transcendentes. O jogo heteronímico[1] é a chave de um projeto criador mais vasto, o *paganismo transcendental*, entendido como religião estética do *sensacionismo*, um perspectivismo plural e aberto. Esta seria a Metafísica possível perante os múltiplos perfis de uma Verdade a haver, os jogos de uma racionalidade mais estética do que noética, no limiar da imaginação e no limite da sensação intelectualizada.

Se "Deus não tem unidade como a terei eu"[2], dirá o poeta, articulando, analogicamente, a sua unidade/diversidade á unidade/diversidade divina, fazendo, deste modo, corresponder suas personagens dramáticas, aos múltiplos pontos de vista de uma plural *Weltanschaung*, quem sabe aproximada do ponto de vista de Deus. Os heterônimos seriam, assim, as perspectivas, os rostos vários de um paganismo ultra metafísico, o qual, porque universalizante, se deveria pulverizar em sensações e interseções *ad infinitum*, reflexos dos fluxos intensos e imensos de uma Natureza, simultaneamente natural e misteriosa, que em Alberto Caeiro se pretenderá intuir ou abraçar na mais pura imanência, liberta das transcendências tristes e dos monoteísmos excludentes.

A versão Ricardo Reis, as versões dos heterônimos em geral, tanto no que se refere ao paganismo transcendental como a outros temas, medeiam todas as aproximações possíveis ao universo virtual pessoano. Destinados a servirem de intercessores, os heterônimos, personagens quase conceptuais, mais do que meras figuras estéticas, protagonizam um teatro múltiplo, em que a dança das máscaras leva a potência do falso ao mais elevado grau de transformação, sendo esse nietzschianismo implícito que nos permite falar de uma proto-sofia pessoana nas fronteiras da Arte, vivida na heterogênese heteronímica, como processo de transmutação da poesia e do poeta.

Realmente Pessoa é um e vários, muitos. Mas não encarna o português, de alguma maneira já, esse cosmopolitismo e pluralidade que o impede de ser estritamente português? "O bom português é várias pessoas", dirá, "nunca me sentindo tão portuguesmente eu, senão como quando me sinto diferente de mim – Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Fernando Pessoa, e quantos mais haja havidos ou por haver"[3].Por isso, o *sensacionismo* seria uma arte cosmopolita e universal sem qualquer disciplina, a não ser a expressão de tudo de todas as maneiras, a ela correspondendo a nova religião estética – o *paganismo transcendental* –, podendo, talvez, estabelecer-se um paralelo com Nietzsche e Heidegger, quanto ao significado da Arte na clausura da metafísica.

Através de Álvaro de Campos, Pessoa dirá: "a ciência ensina (...) que cada um de nós é um agrupamento de psiquismos subsidiários, uma síntese malfeita de almas celulares. Para o sentimento cristão, o homem mais perfeito é o mais coerente consigo próprio; para o homem de ciência, o mais perfeito é o mais incoerente consigo próprio[4]."Por isso, abrir caminho para "a abolição do dogma da individualidade artística", será a tarefa do artista superior, daquele que, "não tendo uma mas várias personalidades, dissipará a ficção grosseira de que é uno e indivisível", escrevendo "em mais gêneros, com mais contradições e dissemelhanças"[5]. Concluindo, num fragmento incluído no *Livro do Desassossego*: "eu gostaria de fazer a apoteose de uma incoerência nova, que ficasse sendo como que a constituição da nova anarquia das almas"[6]. Assim sendo, o Supra-Camões anunciado na *Águia* só poderia ser um poeta em poetas, um artista múltiplo, virtual.

Neste contexto, o *paganismo transcendental*, em sua anarquia coroada e incoerência perfeita, esboçava-se já comouma religião plural de homens rivais e livres, espécie de *conjuntio da disjuntio*, aquém e além da caridade homogênea do cristianismo, por isso mesmo, próximo e distante das totalidades fragmentárias de um Walt Whitman; um anti-sistema avesso às exclusões do monoteísmo, colado à imanência mas

respirando ainda nostálgicas transcendências; uma *filos sophia* em que as várias *doxas*, dialógica e dramaticamente, se encenariam num ágora decadente, múltipla mas não consensual, porque essencialmente partes sem todo, *philia, autoctonia* e *doxa*. Tecida de plurais *doxas*, o paganismo era a religião virtual dos criadores de valores, jamais de fazedores de dogmas.

Parece-nos inconsistente, porém, falar de pura imanência na poeto-sofia pessoana, à excepção de Alberto Caeiro, para quem a natureza é múltipla, partes sem todo, podendo, outrossim, afirmar-se que uma espécie de transcendência virtual, esotericamente deslocada no mistério, percorre a poesia dos heterônimos, mormente a do ortônimo heterônimo. A dispersão pessoana parece indissociável de uma totalidade possível, embora nunca completamente realizada, para a qual remeteriam os múltiplos pontos de vista dos vários não-eus-outros em que se multiplica e, simultaneamente, reúne, ele-próprio-OOutro, Supra-Camões, analogicamente divino, em sua univocidade virtual, pluralmente manifesta. Pessoa/Portugal seriam ambos, a síntese disjuntiva, sempre em aberto, dos vários em que, voluntária e messianicamente, se fragmentam, para virtualmente neles já estarem sempre reunidos, sendo esta articulação do voluntário e do messiânico, um sintoma dessa enigmática e oculta transcendência. Nesta perspectiva, qualquer unidade de Pessoa ou de Portugal seria sempre pensada como potência de sua expansão multiforme, convergência virtual de infinitas divergências, por isso mesmo, totalidade aberta em seus múltiplos perfis, havidos e a haver. Só assim se entendem certas dissonâncias estéticas e ideológicas da obra pessoana, oscilantes entre o vanguardismo pós-modernista de Álvaro de Campos e certos escritos políticos do poeta ortônimo, senão mesmo de seus poemas mais esotéricos.

Cremos, porém, que o paganismo transcendental de Fernando Pessoa, o seu quinto império cultural, só se cumprem em sua religiosidade estética, na medida em que escapam a um sebastianismo político, ideologicamente conservador. Entender o poético aquém e além do político, ainda que nunca completamente dissociados, parece-nos ser condição essencial, tanto em Pessoa como já em Pascoaes, para que os messianismos estéticos, senão mesmo místicos de ambos, não se adulterem nas *praxis* às quais sempre se manifestaram pouco ajustados. Não fossem seus sebastianismos superiores, apesar dos desvios ideológicos fugazes, o anseio, essencialmente metafísico, de um império de renovação espiritual e artístico, particularmente no caso pessoano. O sebastianismo português, sobretudo a partir de Sampaio Bruno, uma das fontes inspiradoras de Pessoa[7], parece-nos secundarizar a sua expressão política, demasiado circunstancial no caso pessoano, tratando-se, outrossim, de uma transpolitização espiritual, movida por uma arqui-politica mais profunda, uma topologia oculta de cariz essencialmente místico e teleológico, aquilo que em Pascoaes constituiria a sua *ontologia do ser português*.

Fenômenos essencialmente transpolíticos, o Supra-Camões e o ultra-sebastianismo parecem determinar um paganismo transcendental que, em seu perspectivismo estético-religioso, pretendia evitar qualquer transcendência além da que lhe seria conferida pela Arte. Só assim nosso Quinto Império cultural, em sua androginia filosófico-poética, poderia assumir-se na transnacionalidade virtual da língua, nossa situação geográfica onticamente semi-periférica, metafisicamente sempre universal, porquanto subsidiária de uma meta-territorialidade poética sempre além de sua racionalidade lógica. Ora o modelo deste paganismo estético seria a própria ficção dos heterônimos que, através de suas diatribes, perspectivas e interpretações, se constituíam como uma espécie de *sensus communis aestheticus* ideal, as partes sem todo de um inconjunto império cultural, consistindo a genialidade de Pessoa nessa invulgar dramatização de um Supra-Camões, tão desejado e idealizado, quanto vivido no fingimento da plural unidade de si próprio. Pessoa-Portugal surgem-nos, então, na *perlaboração*[8] do futuro de um passado, no sentido freudiano evocado por Lyotard desta expressão, mais do que na simples rememoração da história e seus heróis, podendo dizer-se que o poeta escreve e inscreve-se na pátria, reescrevendo-a através de um passado que nunca foi presente, um dado arqueológico resultante de uma prospeção teleológica, dizendo-se ambos, nesse inatual que é o devir de si mesmos.

Paganismo superior, quinto império cultural, para Fernando Pessoa, o *paganismo transcendental* seria ainda uma forma de politeísmo supremo, já que, na eterna mentira de todos os deuses, de todas as *doxa*s e de todas as aparências, as várias religiões e metafísicas mais não seriam do que frutos mitológicos da Verdade, perspectivas do mistério a haver. Fazer da Metafísica, metafísicas várias, ou, mais concretamente, Arte, parece-nos, aliás, ser o propósito do poeta, expresso pela voz de Álvaro de Campos, porquanto para ele, à maneira nietzschiana, a Arte é um jogo de aparências que como tal se assume, sonho com plena consciência de que se está sonhando. As diferentes versões estético-metafísicas expressas pelos heterônimos seriam, assim, as variações imaginárias de um processo, mais do que de um sistema, tal como Caeiro, Reis, Campos e o próprio ortônimo o seriam, relativamente a um *devir si mesmo* do poeta, mais do que em relação a um eu vazio ou arquetípico.

O magma deste relativismo religioso que, apesar de seu imanentismo naturalista e estético, parece ainda projetar-se como transcendental, só poderia ser, segundo Fernando Pessoa, o paganismo. Essencialmente anti-cristista e anti-monoteísta, evitando os erros de todos os reformadores do paganismo e as pretensões uniformizantes e excludentes dos sistemas passados, esta religião estética pretendia nascer diretamente da terra; naturalista e objetivista, ensina-nos a ver a Natureza como plural, pura imanência, partes sem todo; demasiado humana, mostra-nos os deuses como homens magnificados. Por isso, Alberto Caeiro é o Mestre,

cantor e profeta do neopaganismo, em seu sensacionismo naturalista e objetivismo absoluto. Pagão por natureza, sábio porque simples, é o representante de uma *Urdoxa* do ver, espécie de intuição intelectual dos sentidos, dessa osmose ou quiasma antepredicativo de que fala Merleau-Ponty[9], em que homem e natureza se entrelaçam mas não possuem, "gentio como o sol e a água, / De uma religião universal que só os homens não têm[10]." Em sua ciência sem consciência e visão diferencial das coisas, Caeiro é o próprio paganismo, entendido como religião sem relação. Figura da exterioridade pura, para ele, o que religa os seres é, precisamente, a sua não relação, contrapondo-se a singularidade diferencial da existência, à totalidade do sentido. Em sua visão desembrulhada de todas os artifícios subjetivistas ocidentais, à qual os heterônimos outros só poderão ter acesso se "aprenderem a desaprender", "as coisas não têm significação, têm existência"[11].

Ora este paganismo metamórfico da religiosidade estética pessoana, cujo mestre é Alberto Caeiro e o teórico Ricardo Reis, é algo onipresente na religiosidade portuguesa mais intrínseca, seja na fé popular em milagres e santos, seus rituais e romarias, seja na tradição da Igreja lusitana pré-romana, patente no *ateoteísmo* de Teixeira de Pacoaes[12] e no panteísmo de Junqueiro, os quais, se, por um lado, simbolizam a nossa heterodoxia religiosa, misto de paganismo e cristianismo, por outro, refletem essa teocriptia característica da visão técnico-científica moderna, como uma nostalgia dos deuses na grande noite destes, à maneira de Hölderlin, Lawrence, Heidegger, ou mais perto de nós, do filósofo brasileiro Vicente Ferreira da Silva[13].

Religião estética, metafísicas várias, o paganismo seria uma religião mais lúdica do que lógica, andrógina, como o próprio Quinto Império cultural e lingüistico idealizado por Pessoa. Transcendendo todas as Igrejas, todos os sistemas, todas as crenças, na aceitação superior das diversas verdades em que se possa perscrutar a Verdade, o neopagão admite todos os deuses na larga capacidade do seu panteão. Se Caeiro é o próprio paganismo, a perspectiva originária que determinaria a sua reconstrução integral, o demiurgo Fernando Pessoa jamais acreditou na possibilidade de uma paganização da Europa. O paganismo morreu. O cristianismo que, por decadência e degeneração dele descende, substitui-o definitivamente. "Não representando uma fé", como diz Ricardo Reis, "mas uma visão intelectual da Verdade"[14], o neopaganismo pessoano, ora surge como "forma social da arte", ora "como a religião renascida da nova era científica"[15] porquanto absolutamente objetiva, fazendo lembrar Sampaio Bruno no final de *a Idéia de Deus*.

De certo modo, Ricardo Reis é o ego superficial de Fernando Pessoa, a sua máscara sociocultural de pagão da decadência. Poeta estóico, apesar de seu epicurismo latente, ele é, essencialmente, um Sísifo das superfícies, lugar onde fluem, se padecem e moderadamente se fruem as multiplicidades heraclitianas, num *Aion* eterno e *Cronos* devorante, penetrando, perversa e estoicamente, os acontecimentos, tanto em sua verdade eterna, quanto em sua presentificação viva no instante. Máscara superficial, fica-se petrificado no momento, ao mesmo tempo que assume o personagem de quem realmente é o esboço, "um retrato vago". Colmatando seu relativismo religioso num epicurismo triste e plácido estoicismo, expressos na medida do verso e das atitudes, Ricardo Reis é o rosto inglês e aristocrata do poeta-filósofo, deixando Pessoa para Álvaro de Campos os seus dionisismos frustrados, o rasgar das suas sensações paroxísticas, como se esta personagem-perspectiva fosse apenas criada para ser a vez e a voz da *hybris* do poeta, sentindo-se, através dele, de todas as maneiras e ao mesmo tempo.

Fernando Pessoa é um poeta da simulação gnosiológica, indiscutivelmente um filósofo, sendo a sua poetosofia bem distinta da poesia ontológica de Teixeira de Pacoaes, ainda que tenha imaginado o mestre como o avesso do autor de *Marânus*. Á excepção da ontologia imanentista e diferencial de Caeiro, Pessoa parece perder-se entre a gnosiologia e a metafísica (vai do Desconhecido no conhecido, para o Desconhecido em si mesmo), ficando, tanto o ortônimo quanto os demais heterônimos, sempre suspensos de cisões, desassossegos e angústias irremediáveis, a *diferença* do Mestre em oposição à *negação* dos discípulos, numa metafísica trágica, sem redenções nem epifanias, aporeticamente dilacerada entre a falência do conhecer e o mistério do ser, patente sobretudo em *O Primeiro Fausto*, quando não esfacelada no fantasma do niilismo[16].

Ricardo Reis é discípulo de Caeiro, sendo, porém, o paganismo objetivo do mestre, superior e anterior ao seu classicismo greco-romano, em simplicidade e ingenuidade. Sua moral e sua poética destacam-se pela medida horaciana e estóica, atingindo Pessoa em Reis, como Antero de Quental nos sonetos, uma perfeição estética e domínio filosófico impares, assemelhando-se seus poemas, simultaneamente sintéticos e estéticos, a autênticos apotegmas sóficos, por vezes quase aforismos. O modelo clássico do verso parece-nos, de fato, propenso ao filosofema, seja no soneto anteriano, seja nas odes deste heterônimo, como se, sem mesura, os excessosda imaginação e da emoção fossem incapazes da contenção necessária a um pensar noético. Por isso, para Reis, um poema é sempre a projeção de uma idéia em palavra, através da emoção, sendo esta um elemento disciplinável e segundo na criação estética. Filosofante, poder-se-ia mesmo dizer que a poesia de Reis solicita a criação de um heterônimo filósofo, António Mora, que em prosa se assumirá como o teórico do paganismo.

Pagão por *lusus naturae*[17], como ele próprio se define, retomará, então as filosofias pré-cristãs, epicurismo e estoicismo, entendendo-as já, como Foucault, no sentido de uma "estética da existência", implicitamente pós-moderna. Por isso, em seu paganismo decadente, mais artificial e intelectual que o do mestre, Cristo é apenas mais um deus triste, encenando-o na síntese dos diversos deuses de seu panteão neoclássico, semelhante e diferente do de Caeiro, para quem é a eterna criança, mais meta-humana do que divina, e do de Teixeira de Pacoaes[18], que reservará ao Verbo encarnado a redenção cósmica de uma criação-queda, obra de um Deus não absoluto nem onipotente. Por isso, dirá: "No Panteão faltavas. Pois que vieste/ No Panteão o teu lugar ocupa, / Mas cuida não procures/ Usurpar o que aos outros é devido[19]." Será porém o ortônimo, em seu paganismo sincrético, mitraísta, e esoterismo ocultista, quem salvará do cristismo aquilo que merece ser salvo.

Á maneira do atomista Demócrito, inspirador de Epicuro, para quem os deuses, porquanto formados por átomos mais sutis, sem serem imortais durariam mais tempo, destacando-se apenas como modelos de serenidade, os deuses de Reis, ainda que vendo melhor as multiplicidades, permanecem impotentes, quase tanto quanto os homens, perante o vago e misterioso, que "acima dos deuses o Destino/É calmo e inexorável"[20]. Se para o objetivismo imanentista de Caeiro os deuses estavam a mais, já que, "de uma religião universal que só os homens não têm", o mestre não precisava deles, bastando-lhe as pedras, os rios e as árvore, para o pagão por caráter que é Ricardo Reis, os deuses são objetivações formais dos instintos humanos, abstrações concretizadas, simultaneamente reais e irreais, já que uma idéia só se torna um deus, quando é devolvida à concreção, passando a ser uma força da Natureza, já que "Anjos ou deuses, sempre nós tivemos, / A visão perturbada de que acima/ De nós e compelindo-nos/ Agem outras presenças."[21]

Mas o que melhor distingue o paganismo politeísta deste heterônimo, é o seu fatalismo estóico, pressupondo sempre a superioridade do Fado, além dos deuses e dos homens, de cuja aceitação decorre a sua passividade perante a vida, numa quase santidade pagã, próxima e distante da de Antero de Quental. Se a moralidade naturalista do mestre é alheia ao sofrimento dos homens, porque demasiado fatual[22], Ricardo Reis, meio estóico e meio epicurista, é o mais moral dos heterônimos. Afrontando o Fado entre o silêncio e a nostalgia, a sua é a filosofia prática romana, embora, ao contrário de Horácio que aconselha um gozo moderado mas sensual, nos proponha a serenidade intelectual, derivada da renúncia ao amor e, de certo modo, à vida, como "pagão inocente da decadência" que se diz ser. Espécie de monge pagão, em suas odes, como diria Hölderlin, sente-se "uma intimidade com os deuses sem ver-lhes o rosto".

Alberto Caeiro é, realmente, o Mestre e o modelo do paganismo. Pensador do diverso como diverso, á maneira de Epicuro e de Lucrécio, para ele "a natureza é partes sem todo", soma de elementos, refratária a qualquer noção transcendente de Todo ou de Uno, um puro imanentismo. Caeiro faz lembrar ainda Walt Whitman, em suas colchas de retalhos e capas de arlequim, cujos fragmentos excluem qualquer unificação apriorística. Naturalista objetivo, a sua *physis* não poderia ser coletiva ou atributiva, mas tão só distributiva e disjuntiva, conforme se poderá ver em alguns de seus versos: "Vi que não há Natureza,/ Que Natureza não existe,/ Que há montes, vales, planícies,/ Que há árvores, flores, ervas,/ Que há rios e pedras,/ Mas que não há um todo a que isso pertença,/ Que um conjunto real e verdadeiro/É uma doença das nossa idéias."[23] Assim, se, por um lado, Caeiro " não acredita em Deus porque nunca o viu", por outro lado, se Deus "é as flores e as árvores/E os montes e o sol e o luar, / (...) Então acredita nele a toda a hora", embora reconheça que, " Se Deus é as árvores e as flores/ E os montes e o luar e o sol" , não será mais necessário chamar-lhe Deus, mas apenas " flores e árvores e montes e sol e luar;"[24].

Nem sequer o Fado estóico, aceito por Ricardo Reis, é concebido pelo Mestre, neste ponto mais epicurista que seu clássico discípulo. Uma Natureza sem teleologia, como a de Caeiro, só poderia ser entendida como o efeito de uma causalidade espontânea, espécie de *Clinamen*, o movimento de choque e combinação dos átomos, ou seja, o Acaso aceito como Necessidade, conforme o concebiam Lucrécio e os epicuristas, neste, como noutros aspectos, filhos naturaisde Demócrito. Caeiro não é um herói, tão pouco possui a grandeza moral dos estóicos; é apenas um "Argonauta das sensações verdadeiras"[25], destacando-se pela sua simplicidade, naturalismo e sossego ôntico, bem distintos do desassossego e da complexidade gnosiológica de Fernando Pessoa, esse novelo embrulhado para dentro, nos limites do ocultismo. No corso dos heterônimos, o Mestre é a máscara arquetípica, por isso, a mais idealizada e artificial de todas e, simultaneamente, um magma, um virtual pleno, o Aberto.

Apesar de seu epicurismo latente, mais baseado no evitar da dor e na gestão moderada dos prazeres do que na sua fruição excessiva e desordenada, Ricardo Reis parece reconhecer-se melhor na filosofia da Stoa do que na de Epicuro. Os adjetivos de sua poética são sempre *light* – sereno, calmo, tranqüilo, breve – já que tanto as ações como as paixões se encenam à superfície, sempre mornas e medidas, tão intelectualizadas quanto o verso. Inspirando-se na cosmologia heraclitiana, os estóicos aceitavam a necessidade de um *Fatum* – Fatalidade ou Destino –, sendo a única liberdade possível, interior, um viver de acordo com a Natureza, ou melhor, com o princípio que opera na Natureza. Por isso, à espontaneidade de um implícito *Clinamen* em Caeiro, Reis parece contrapor a necessidade do Fado-*Aion*, simultaneamente,

aceitando-o e desafiando-o pela criação de um fado voluntário, um quase cosmos interior, uma totalidade precária e relativa na *autarcheia* de si. "Só essa liberdade nos concedem /Os deuses: submetermo-nos/ Ao seu domínio por vontade nossa./Porque só na ilusão da liberdade,/A liberdade existe"[26], dirá, concluindo: "se acima dos deuses o Destino / É calmo e inexorável, / Acima de nós mesmos construamos / Um fado voluntário/ Que quando nos oprime nós sejamos / Esse que nos oprime"[27].

Mas não será o estoicismo essa forma poética ou perversa de viver a vida, tornando-nos, sem resignação nem ressentimento, uma quase-causa do que nos acontece? Não será a contra-efetuação estóica ou estética do acontecimento, a única demiurgia possível? Liberdade interior, a liberdade estóica se constrói na total *autarcheia* de si, relativamente ao exterior, no combate às paixões e afeções, sendo Reis um cultivador de emoções racionais, até na poesia. Sem paixões nem sobressaltos, na ilusão de uma liberdade racionalmente criada e armadilhada, na indiferente indiferença de tudo, Reis-Pessoa abdica e torna-se " rei de si mesmo"[28]. Só assim, estoicamente, poderá ainda afirmar: "Fora de mim, alheio ao em que penso, /O Fado cumpre-se. Porém eu me cumpro/Segundo o âmbito breve/ Do que de meu me é dado."[29]

À beira rio, Ricardo Reis é o filósofo do fluidismo temporal heraclitiano, de uma imanência sem pontos de apoio outros, além das frágeis mitologias que a tradição lhe permite atualizar e intelectualizar. Se Alberto Caeiro é a afirmação da sensibilidade e do múltiplo, sendo esta pluralidade do diverso o objeto de sua gaia ciência sem consciência de pagão autêntico, em Ricardo Reis, poeta da multiplicidade à superfície, esta afirmação será sempre segunda, porquanto a voragem heraclitiana do tempo a tudo se antecipa. A sua não é pois a gaia ciência do Mestre, mas, porque consciente, é a reflexão estóica de um pagão da decadência, o gozo perverso das letras *versus* o olhar sereno da Natureza.

Por oposição à eterna criança de Caeiro, Reis assume-se como "criança adulta" numa consciência já estóica de que a infância definitivamente se foi, enlaçando, para logo desenlaçar, as mãos de Lídia e a própria vida, na certeza de que tudo passa, passa e não fica. Se o seu epicurismo é triste, um hedonismo leve e breve, o estoicismo que o sustenta é uma maneira de não estar no tempo, sem, contudo, deixar de estar à mercê dele. A vida como o amor são para ser vividos à superfícies, "bebendo a goles os instantes frescos"[30], não a grandes tragos, muito menos com a voracidade digestiva de Campos, podendo dizer-se que, em sua estática passividade, as mulheres de Ricardo Reis partilham de seu estoicismo, solidárias com seu senso do acontecimento e das superfícies planas. Para elas, como diria Valery, o profundo é a pele, pele superficial, porém, fronteira e limite mais do que desejo, bem expresso nesse enlaçar para logo desenlaçar as mãos.

Segundo Deleuze[31], na filosofia estóica de inspiração heraclitiano destacavam-se duas dimensões do tempo, sobremaneira explícitos na poetosofia de Ricardo Reis: um *Cronos*,constituído pela sucessão de presentes variáveis, e um *Aion* pressupondo a subdivisão ilimitada do instante em passado-futuro. Se para o primeiro só o presente existe, o presente vivo dos corpos, determinando um tempo cíclico, limitado, numa espécie de eterno retorno físico; no segundo, o presente se decompõe em passados e futuros, numa espécie de presente alongado sobre uma linha reta vazia, um tempo ilimitado, labirinto de *Aion*, segundo Borges[32], o pior dos labirintos. Sempre já passado e eternamente ainda por vir, *Aion* é a verdade eterna do tempo[33], duração aberta nas duas extremidades, contendo tudo, inclusive o próprio tempo cronométrico; é o jogo de dados mallarmiano, um tempo fora dos gonzos, segundo a imagem shaskespeariana de Deleuze. Movimento regulado dos presentes, para *Cronos*, o presente é tudo, pois aí se efetiva o acontecimento, enquanto para *Aion*, o presenteé puro instante matemático que exprime o passado e o futuro em que se divide até ao infinito. Tempo dos acontecimentos incorporais enquanto efeitos, no presente de *Aion* ninguém morre, mas sempre acaba de morrer ou vai morrer ainda, tudo é conto e novidade, nunca a atualidade de *Cronos*.

Ora em Ricardo Reis, estas duas concepções de tempo heraclitiano-estóico parecem interseccionar-se. Instalado sobre esse labirinto de que fala Borges, sem lugar no universal divino, tão pouco numa substancialidade humana, descobre-se prisioneiro do Acontecimento, mais do que dos acontecimentos, de um *Aion* mais divino que os deuses, mais invisível que o visível *Cronos*, porque mais nós e em nós do que nós mesmos, concluindo: "Cumpre-te hoje, não ‘sperando./ Tu mesmo és tua vida./ Não te destines que não és futura./ Quem sabe se, entre a taça que esvazias, / E ela de novo enchida, não te a sorte/ Interpõe o abismo?"[34] Herói e anti-herói das superfícies, passageiro do tempo e hóspede do Fado , imobilizado na irrealidade real do instante, sabiamente "se contenta com o espetáculo do mundo"[35], apenas querendo aquilo que acontece, o que, de certo modo, é já mais do que um simples aceitar. Sua física das superfícies, uma mecânica dos fluidos, das passagens, das águas doces dos rios, em oposição à física das profundidades, à velocidade de Álvaro de Campos, suas engrenagens e turbilhões marítimos. O fluir do rio *versus* a vertigem dos mares, o *carpe diem versus* o progresso, a ataraxia estóica *versus* a náusea metafísica, o efêmero das rosas *versus* o paroxismo da pátria. Nada mais frágil do que a superfície!...

Mas o que melhor nos parece destacar a versão Ricardo Reis, no contexto da poesia sófica pessoana, é a sua vivência do presente, bem próxima, aliás, da do seu demiurgo. É ainda Deleuze[36] quem nos aponta os

três sentidos da noção de presente, segundo os quais procuraremos diferenciar os heterônimos pessoanos: um presente desmesurado, tempo de profundidade e subversão, um presente medido, variável, tempo de efetuação, e um terceiro de contra-efetuação e sem qualquer espessura, um puro momento perverso, cuja função seria, tanto impedir o presente das profundidades de derrubar o presente medido, quanto evitar a confusão dos dois. Se o presente de Álvaro de Campos nos parece ajustar-se a esse tempo de subversão – um devir das profundidades –, o olhar de Alberto Caeiro, em sua visão fotográfica da variabilidade das coisas, aproxima-se do tempo da efetuação, já que na ontologia nominalista do Mestre, cada flor amarela seria sempre uma nova flor amarela[37].

Se Caeiro habita a superfície pura dos acontecimentos e Álvaro de Campos a sua profundidade, o presente de Reis é o do Acontecimento à superfície, um presente de *Aion* sem qualquer espessura, contra-efetuado na *autarcheia* de si. O tempo fora dos gonzos do dançarino de Nietzsche ou do fingidor Fernando Pessoa, vivenciado no contra-o-tempo da escrita, o gozo perverso das letras como jogo supremo. Só assim Ricardo Reis poderá afirmar: "Negue-me tudo a sorte, menos vê-la, / Que eu, 'stoico sem dureza, / Na sentença gravada do Destino/Quero gozar as letras"[38]. O *Aion* das superfícies (Reis), *versus* um tempo das profundidade (Campos), enquanto Caeiro seria a pura inocência do tempo, vivido em sua extrínseca fenomenalidade. A esfinge do Mestre, em sua imanência temporal, desafiando, tanto a subversão de um Álvaro de Campos trágico, quanto o estoicismo de um Ricardo Reis perverso. Tudo isso e muito mais, seria Fernando Pessoa, síntese disjuntiva de seus heterônimos, póstumo e intempestivo em seu jeito virtual de ser.

Será sobretudo em o *Primeiro Fausto* que Fernando Pessoa, ostentando todas e nenhuma das máscaras, acabará por assumir-se como uma espécie de último homem nietzschiano, perante a falência do prazer e do amor, ou melhor da vida. Mais dramático que Campos, mais céptico que Reis, porque o mais real de todos, aí se desnudará como poeta do desamor, no *acme* de seu próprio niilismo, profeta do fim da representação metafísica, mas eterno prisioneiro de suas malhas onto-gnosiológicas. Falta-lhe a afirmação de um *amor fati*, posto que genialmente investido nas ficções de interlúdio, nunca realmente consumado, seu jogo ficcional sempre aquém do jogo trágico da vida. Só assim parece salvar-se da loucura, dobrando-se nessa linha de morte, oceânica, onde a literatura acontece, como diria Blanchot.

Poeta da solidão metafísica, o jogo pessoano vário e vasto, nunca será bastante. Ao mais virtual dos homens e mais plural dos poetas, falta, precisamente uma ontologia do outro. Por isso, no processo demiúrgico-estético do Supra-Camões, ao lado da figura do Mestre, espécie de criança nietzschiana, sempre indefinida e irreal, o pagão da decadência Ricardo Reis é o rosto vago de Pessoa, um homem superior e o último homem, o D. Sebastião a haver de um niilismo à portuguesa. Singular destinerrância a de Pessoa-Portugal, que, cumprido o mar e desfeitos os impérios, faltarão sempre cumprir-se.

Notas

1. Crespo, Angel. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Teorema, 1988, p. 67 e segtes

2. *Poesias inéditas.* Lisboa: Ática, 1963,p.166

3. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa:Ática,1966,p.94.

4. Pessoa, F. Textos de intervenção social e cultural. A ficção dos heterônimos. In: *Obra em prosa*. Introdução, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Europa América,1986. P.96.

5. ibidem

6. Pessoa, F. *Livro do Desassossego* Vol. I. ed. De Teresa Sobral Cunha. Lisboa: editorial Estampa, 1990.p.148.

7. Ver carta de Pessoa a Sampaio Bruno de 8-09-1914

8. No sentido freudiano evocado por Lyotard em *O inumano*. Lisboa: editorial Estampa, 1997, p.35 e seguintes. A perlaboração que Freud designou de *Durcharbeitung*, distinguindo-a da rememoração e da repetição, seria o pensar do que do acontecimento e do sentido do acontecimento, nos é escondido de forma constitutiva.

9. Merleau-Ponty, M.. *Le visible et l'invisible.* Paris: Gallimard, 1974.

10. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar,1990, p.236.

11. *Op. cit*.p. 223

12. *A arte de ser português*. Lisboa: Assírio & Alvim,1991

13. *Obra completas*. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia,1966, vol. II

14. *Obra em Prosa*. Rio de Janeiro: editora Nova Aguilar, 1990. P.114

15. *Op. cit.* p.205

16. Gil, J. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa.* Lisboa: relógio D'água, 1999.

17. *Obra em Prosa,* p.112

18. Teixeira, ª Braz. *Ética, filosofia e religião*: Estudos sobre o pensamento português, galego e brasileiro. Évora:Pendor,1997.p.60-62

19. *Obra poética*, p.272

20. *Op. Cit*. p.261

21. *Op. cit.* p. 265

22. *Obra em prosa,* p. 131

23. *Op. cit.* p.226

24. *Op. cit*. p.207/ 208

25. *Op. cit.* p.226

26. *Op. cit*.262

27. *Op. cit*. p. 261

28. O*p. cit*. p.280

29. *Op.cit*.p.280

30. *Obra poética*, p.257

31. Deleuze, G. *Lógica do sentido*. Trad. brasileira. São Paulo: Perspectiva,1974,p. 65.

32. Borges, J. L. *Fictions*.. Paris: Gallimard, 1974, p. 187.

33. Deleuze, *op. cit*. p.68.

34. *Op. cit*.p.292

35. *Op. cit.* p.259

36. *Lógica do sentido*, p.172/73

37. *Obra em prosa*, p.108

38. *Obra poética*, p. 283

O futuro do passado: *O Ano de 1993* de José Saramago

Luciana Stegagno Picchio
Universidade de Roma "La Sapienza"

1. Peço antes de mais nada desculpa aos organizadores do Congresso e aos meus ouvintes por ter mudado, enquanto ia escrevendo, o tema e o título da minha comunicação prevista num primeiro momento como "A pedra de Saramago" e anunciada hoje pelo novo título: "O futuro do passado: *O ano de 1993* de José Saramago". Acontece que, neste ano saramaguiano por excelência, todos nós, saramaguianos por eleição, muito antes de que em cima do nosso amigo caísse a honra e o peso do Nobel, fomos submetidos nos nossos respectivos países a verdadeiros *tours de force* para voltarmos a dizer o que há tempo íamos dizendo, mas para o dizer com mais força e talvez menos pertinência, de momento que a nossa própria plateia se tinha alastrado fora dos confins da especialidade exigindo perspectivas e comparações de novo tipo e de mais vasta aceitação. A "pedra", que é uma imagem surgida na Itália em 1998, pouco antes do Nobel e que talvez seja a metáfora mais aliciante e prometedora do novo Saramago prestes a se encerrar na sua metafórica e televisiva "Caverna" depois do ano de glória e de paixão que lhe vimos viver a partir de outubro de 1998, tinha sido no entretanto matéria de comentários críticos meus na Itália e em Portugal. Não gosto de me repetir excessivamente, mesmo por respeito a esta qualificada e informada plateia de lusitanistas, nem reconhecer, à maneira de Pessoa, que como crítica estrangeira, pertenço a uma geração que, depois de Saramago ter tido o Nobel, ficou desempregada. Vamos portanto, corajosamente, a um livro e a um tema que, apesar de ainda escolhido no espaço poético criado por Saramago, pode levantar o nosso discurso a nível teórico, sugerindo respostas a perguntas de carácter universal, como: qual é a nossa visão actual das utopias e daqueles seus opostos complementares que, desde o século XVIII dos *Gulliver's Travels*, nos acostumamos a designar como "anti-utopias" ou, na terminologia actual, "distopias"?

2. A obra escolhida para responder a esta indagação provocatória é *O Ano 1993* de José Saramago: um texto controverso e quase obliterado pelo próprio autor que nem o nomeou no seu *excursus* autobiográfico do discurso do Nobel: um filho pródigo que é necessário recuperar e festejar como merece.

Com efeito, dentro das obras de José Saramago, todas elas marcadas por aquela originalidade de invenção que se tornou nos anos cifra distintiva do escritor,[1] *O Ano de 1993* sempre foi encarado como um *unicum*: uma ilha alegórica dificilmente conjugável, tanto formalmente como pelos seus conteúdos, com outros textos, precedentes ou posteriores, poéticos, dramáticos ou de ficção. Nas classificações que, relativamente à obra de Saramago, se têm tornado canônicas, porque atribuídas ao próprio escritor, ou, pelo menos, por ele aprovadas, encontramo-lo incluído, por razões unicamente formais, dentro das obras de poesia: mas, aqui mesmo, quase como "fim de série" de uma experiência expressiva considerada "um componente praticamente encerrado da sua obra".[2] Já porém Maria Alzira Seixo, um dos críticos que, a meu ver, mais se tem aproximado da captação daquilo a que costumamos chamar a "essência" de toda a obra de Saramago, colhera o carácter "de transição", da poesia para a ficção, do *Ano de 1993* que ela considera o grande pioneiro de uma concreta nova ficção na obra do autor.[3] Não só. O próprio autor, reavaliando agora a sua experiência poética, limitada, eu penso, aos dois volumes dos *Poemas possíveis*, de 1966, com a revisão de 1982 e *Provavelmente Alegria*, de 1970, vê uma diferença substancial na origem, na gênese, da poesia por um lado e da prosa de ficcão pelo outro. Na sua opinião, e relativamente à sua própria experiência, enquanto o poema, essencialmente tentativa de explicação de uma pessoa, no seu caso, de poeta lírico, coincidente quase sempre com a pessoa do autor, mostra-se muito "fabricado", no melhor sentido que a palavra tem («a poesia é fabricadamente poesia»[4]) os romances "surgem", com aquela essencialidade do afloramento, da epifania de que nos falaram grandes ficcionistas como Clarice Lispector ou João Guimarães Rosa.[5] Um depoimento excepcional este de Saramago e quase uma contradição em termos, uma reviravolta de situações, se repensarmos a todas as definições românticas, mas também viquianas da poesia, como "dom dos deuses" frente à prosa, construção dos homens. Mas também uma coincidência com a definição, muito moderna e própria dos nossos mestres estruturalistas, da poesia como "invenção", indiferente, portanto, ao "género" em que ela se pode verificar. Nesta linha, não nos interessa definir se *O Ano de 1993* é obra de poesia, poema em prosa na linha simbolista, sonho-pesadelo poético de matriz surrealista, poesia épica em escrita versicular, ou ficção portadora de uma história exemplar com início, meio ou fim. O que interessa é o seu sentido actual, mesmo em relação ou oposição aos seus sentidos originais.

Trata-se de um livro que sofreu alguns condicionamentos na sua própria gênese e na sua sucessiva história interna: devido especialmente ao seu carácter de manifesto contra a violência que, no tempo em que ele foi iniciado, parecia coincidir unicamente, em Portugal, com a violência do fascismo salazarista e que depois, devido às circunstâncias, foi assumido pelo próprio autor como manifesto contra todas formas de violência e de opressão. Agora, depois de tantos anos, regressamos a ele com um olhar limpo dos condicionamentos da política contingente e aberto à avaliação puramente ética e estética devida às obras literárias. E estamos

convencidos de que o próprio Saramago, relendo hoje com o olhar do depois esta sua obra juntamente poética e ideológica, pode encontrar nela imagens, intuições, joias poéticas que o tempo tinha momentaneamente coberto, mesmo aos seus olhos. Já o tinha feito parcialmente em 1993, na introdução à tradução italiana do livro,[6] quando, pela primeira vez, ele teve a possibilidade de o encarar sob aquela perspectiva do futuro do passado, mas também especularmente, do passado do futuro, que aqui se discute.

3. Numa primeira aproximação de género, *O Ano de 1993* parece inscrever-se naquela categoria oximórica das "utopias", ou, melhor, na sua secção complementar e oposta das "distopias". Portugal é, como sabemos, a pátria de Raphael Hytlodaeus, o protagonista da primeira *Utopia*, de quem Thomas More tinha declarado em abertura *est enim lusitanus*, como se tivesse dito: 'com efeito este marinheiro de tez queimada, longa barba, e de manta no ombro, é bem português'. Pois Portugal ou, melhor, o espaço descoberto e povoado pelos marujos portugueses a começar por Taprobana (a actual Sri-Lanka), foi desde o começo terra de eleição das utopias: palco exemplar em que autores de várias nacionalidades, desde Thomas More até François Rabelais e Tommaso Campanella, puderam encenar as suas alegorias humanas: utópicas e distópicas.

Dentro da obra de Saramago, o título, *O Ano de 1993*, remete para *O Ano da morte de Ricardo Reis*, pois, nos dois casos, um ano determinado é escolhido como tema, referente da *fábula*. O "ano da morte de Ricardo Reis", isto é o ano de 1936, verdadeiro protagonista do romance, é, na ficção do escritor que o evoca em 1984, um ano do passado que nos permite, embora com todas as atenuantes conhecidas, classificá-lo como romance histórico. O ano de 1993, pelo contrário, era, quando Saramago o imaginara, em 1974 e mesmo quando publicara o livro em 1977, um ano do futuro, sugerindo portanto a inclusão do texto dentro das obras oníricas, de prefiguração ou, na nossa avaliação de hoje, de ficção científica: mesmo que esta dimensão onírica, de pesadelo kafkiano, envolva muitas utopias negativas de todas as literaturas. A primeira, e não só por razões de título, parecia ser a correspondência entre o *1993* de Saramago e o *1984* de Orwell: um romance a meio caminho entre a ficção científica e o romance de horror e cujo fim era de ilustrar, em perspectiva de prefiguração, e sem alguma concessão à esperança, a vida quotidiana num estado totalitário. A data de composição, 1948, espelhava-se, com os dois últimos algorismos trocados, no título *1984*. E o livro era afinal uma continuação, ou uma nova perspectiva daquele mundo de opressores e oprimidos espelhado por Orwell na sua *Animal Farm* de 1945.

Não há aparentemente coincidências numéricas que nos indiquem o porquê da escolha do ano de 1993 para o futuro distópico de José Saramago. O próprio autor declarou ter escolhido 1993 por razões puramente fonéticas, numa série limitada de anos futuros porque lhe parecia soar melhor de 1991 ou de 1994. Mas nada nos impede ver aqui, mesmo a nível de incônscio, um jogo à Orwell com a troca dos últimos dois algorismos entre 1939 e 1993, em que 1939 apareceria como o ano crucial da expansão planetária da guerra mundial, um ano trágico para a Península ibérica, quando Portugal reconheceu o governo do general Franco e assinou com a Espanha o tratado de amizade e não agressão.

Há, porém, diferenças macroscópicas entre a visão do mundo de um Orwell e a de um José Saramago. Não esqueçamos que as "fábulas para adultos" de Orwell nasciam da desilusão causada nele e noutros intelectuais do ocidente pela evolução num sentido ditatorial e autoritário da revolução socialista, enquanto o núcleo da primeira inspiração de Saramago era a sua oposição ao regime salazarista. E que este cunho antifascista, que marca toda a obra do escritor português, nunca poderá ser esquecido apesar de Saramago, na definitiva escrita do *Ano de 1993*, acontecida já depois da queda do fascismo em Portugal, ter procurado imprimir ao seu texto uma marca universalista talvez ausente no primeiro projecto.

Segundo testemunho do autor, o livro tinha tido a sua origem em 16 de março de 1974, um mês antes da revolução de 25 de Abril, sob a profunda frustração sobrevinda à tentativa falhada de um pequeno grupo de militares de derrubar o governo e mudar de regime. Naquele próprio dia tinha sido escrito o primeiro dos trinta poemas que compõem o volume. Entretanto, em 25 de Abril, a revolução militar tinha finalmente triunfado e ao retomar o projecto, em 1977, o poeta vai partir no seu país de uma situação política completamente mudada, embora já marcada pelo desencanto sempre sucessivo a qualquer mudança. De forma que, prefaciando a tradução italiana de 1993 [7] o autor poderá declarar:

Escrevo estas palavras em 1993. Os sofrimentos não acabaram nem começou a felicidade. E neste momento, frase após frase, sílaba após sílaba, quantos povos do mundo aqui e alhures, não leriam este livro como o livro da sua grande dor e da sua esperança imortal?

Mais acima ele já tinha escrito:

Procurei descrever nestes poemas a angústia, o medo e também a esperança de um povo oprimido que pouco a pouco vence a resignação e organiza a resistência até à batalha decisiva e ao regresso à vida, resgatada com o preço de milhares de mortos. Desloquei para o futuro a história deste povo, o povo de um país nunca nomeado, imagem de quantos sofreram e sofrem a tirania…

Março de 1974, Abril de 1974, 1977, 1993, 1999. Um rosário de datas que marcam cada uma por seu lado

esta obra singular no universo saramaguiano, deixando traça de si em toda a trajectória. Não última, por exemplo, em 1977, a visualização dos ordenadores como monstros devoradores de carne humana muito em sintonia com a visão apocalíptica do momento contra os primeiros computadores, capazes de se automatizar em frente da vontade dos homens seus construtores, e reflectida em obras utópicas como *2001. Odisséia no espaço* de Kubrick.

4. A história do *Ano de 1993* aparece distribuída em 30 capítulos ou poemas e contada em breves afirmações, quase versículos bíblicos, caracterizados até certo momento pelo tempo presente da enunciação que confere a cada segmento uma estática imobilidade, aquela áura supratemporal que autorizaria a sua classificação como recolha de poemas. Poemas em prosa, talvez, à maneira dos simbolistas, com certas afinidades formais com textos oraculares dos simbolistas franceses ou, para ficarmos na literatura brasileira, com textos gnómicos de Jorge de Lima, *Anunciação e Encontro de Mira Celi*, por exemplo. Na primeira parte do volume, o metrónomo do *Ano de 1993,* fica parado num presente atemporal, de descrição quase brechtiana, posto na boca de um observador que se coloca fora do tempo e da história: pouco a pouco, porém, este narrador vai articulando o seu discurso num futuro da predição e nos perfeitos de um passado que volta quando nos homens se volta a instaurar a esperança de um futuro.

Há uma outra característica que confere a *O Ano de 1993*, uma conotação universalista: a sua dimensão pictórica. Na propensão sinestética própria de muitas obras de Saramago, escritor extremamente sensível às artes plásticas e muito versado nelas, como confirmam por um lado a *Viagem a Portugal*, o *Manual de Pintura e Caligrafia* ou a monografia sobre Mantegna, Saramago constrói este seu texto como uma sucessão de diapositivos. Projectados na sua estaticidade numa parede branca, distanciados por intervalos temporais e visuais em que os versículos assumem uma função quase de didascalias, estes *slides*, escolhidas num preciso sector da pintura europeia, conferem ao conjunto o carácter doentio, de cunho entre o simbolista e o surrealista. Veja-se o poema de exórdio:

As pessoas estão sentadas numa paisagem de Dali com as sombras muito recortadas por causa de um sol que diremos parado.[8]

É o mundo parado, abafado, sem esperança, do estado totalitário, mas também do mundo utópico em que não vale a pena se mexer: até o sol parece estar imóvel como num quadro de Dalí. Imediata a seguir a "correção": «Não importa que Dalí tivesse sido tão mau pintor se pintou a imagem necessária para os dias de 1993»

É uma reflexão que já anuncia o futuro Saramago irónico dos romances, autor de um contínuo contracanto às suas próprias afirmações, e com a qual podemos concordar só pelo que respeita a personagem de Dalí e não a sua pintura de extraordinária perfeição formal embora o próprio Breton declarasse preferir a pintura surreal abstrata ao figurativismo pompier de Dalí, ao seu kitsch voluntário, ao seu figurativo "à la Meissonière". Mas é um facto que a escolha do Dalí surrealista, do Dalí das paisagens irreais, é indicativa de um cultura visual muito especial, apreciadora da sólida transparência dos quadros do pintor catalão, da sua luz matérica que, pelo seu automatismo onírico, é capar de bloqueiar no espaço as imagens evocadas.

5. A projecção intervalar dos *slides*, tão diferente do *continuum* cinematográfico dos romances, propõe a seguir a cidade doente de peste em que os habitantes foram tirados das suas casas por uma ordem que ninguém ouviu. A palavra "peste" transcorre com o mesmo sentido ético do espaço poético criado por Camus à cidade doente de cegueira do *Ensaio*, a mais próxima, na sua kafkiana abstração entre as obras de Saramago deste *Ano de 1993* que a anticipa de quinze anos. A própria praça grande em que se reunem aqui os habitantes da cidade contaminada parece a mesma onde irão parar, cegos ainda, os supérstites do hospital-prisão do *Ensaio da Cegueira*. Nos blocos do *Ano de 1993*, a visualização directa das cenas de imobilidade é acompanhada por vozes anónimas que relatam de novo com impassibilidade brechtiana íncubos intoleráveis como o do gemido mais longo da história do mundo, emitido por uma mulher que ninguém conseguirá nunca calar. É aqui que o horror surrealista atinge o seu acme para nos voltar a chumbar no iperrealismo das cenas de polícia, dos interrogatórios que no tempo do salazarismo, sofridos ou relatados, tinham deixado a sua eco incancelável na alma dos portugueses.

Acumula-se nesta secção o máximo do desespero e de dor expresso pelo livro. Os *slides* metáforas são todas colhidas na esfera da vexação e da violência. Os homens deixaram de habitar a cidade pois que nela apenas vivem os lobos. Só a rua das estátuas a que o jogo das luzes e sombras alternadas fazem mover as feições, mostra a quem passa de longe como poderiam ter sido os homens. O nosso conhecimento do futuro do passado da obra de Saramago, volta aqui a ligar para nós a simbologia do *Ano de 1993* com a áura que vai envolver a futura cidade dos cegos. E, por outro lado, a nossa procura de imagens tiradas da sua experiência visual, liga esta rua de estátuas brancas com a imobilidade surrealista das praças de manequins de um De Chirico.

Como em todos os espaços ocupados pela violência, há mesmo aqui cenas de chicoteações, de estupros, de contagem periódicas e vexatórias de habitantes, de homens que vivem na clandestinidade para fugir ao grande Olho do Poder, aleph borgesiano que num mundo de surrealismo português, povoado por realidades

pequenas, pequenos animais nojentos, se cindem ameboidamente em olhos individuais, vigiadores de cada homem. E há manifestações de uma religiosidade primitiva como os cultos da montanha e do sol que aqui como alhures sugeriram a existência de uma religiosidade intrínseca que percorreria toda a obra do escritor português. Homem leigo, confessadamente ateu (ressalvando tudo o que ele tem dito da impossibilidade de ser ateu[9]), ele contorna as perguntas declarando por um lado que o verdadeiro ateu seria o que tivesse nascido num país, numa cultura, numa civilização e numa sociedade onde a palavra ateu não existisse, e por outro que ele mesmo, por ter nascido num país como Portugal dentro desta cultura, civilização e sociedade, não pode deixar de ter uma "mentalidade cristã" em vez de, por exemplo, outra mentalidade qualquer, musulmana, budista, confucionista ou taoista. Lemos no poema 22:

E porque os antigos deuses haviam morrido por inúteis os homens descobriram outros que sempre tinham existido encobertos pela sua não necessidade

O primeiro de todos foi a montanha porque era ela que no seu mais alto pico sustentava o peso do céu

.....

O segundo deus foi o sol porque ensinara a redescobrir a roda embora ouvesse tribos que veneravam a lua pela mesma razão

Em 1998, voltando outra vez, com uma certa impaciência ao assunto, e atacando sobretudo "esse orgulho satânico de dizer e comportar-se como se o Deus de que falam fosse o único e não houvesse outro Deus", Saramago explicitará:

Porque enfim, supondo que há Deus, todas as maneiras de adorá-lo se equivalem. A Deus tanto faz que o representem num cruz ou como Sol ou como Lua ou como uma montanha ou como uma águia ou que quer que seja.[10]

O que, justificaria esse regresso aos cultos primigénios numa sociedade recuada por culpa dos próprios homens aos primórdios da civilização. Até que um dia, quando já os homens regrediram à horda e o universo ao seu mar primordial, novas formas de vida começam a se manifestar.

Além de todos os sentidos posteriormente sobrepostos à obra, é um Portugal de 25 de Abril o que movimenta os últimos blocos de versetes: um 25 de Abril já visto na perspectiva desiludida de 1977, com a ciência do depois, mas por enquanto e talvez para sempre incapaz de cancelar da sua própria experiência audio-visual e emocional aquelas imagens em movimento depois dos *slides* parados do tempo da ditadura:

Ó este povo que corre nas ruas e estas bandeiras e estes gritos e este punhos fechados enquando as cobras, os ratos e as aranhas da contagem se somem ao chão

Ó estes olhos luminosos que apagam um a um os frios olhos de mercúrio que flutuavam sobre as cabeças da gente da cidade

E agora é necessário ir ao deserto destruir a pirâmide que os faraós fizeram construir sobre o dorso dos escravos e com o suor dos escravos

E arrancar pedra a pedra porque faltam os explosivos mas sobre tudo porque este trabalho deve ser feito com as nuas mãos de cada um

Para que verdadeiramente seja um trabalho nosso e comecem a ser possíveis todas as coisas que ninguém prometeu aos homens mas que não poderão existir sem eles

É uma nova utopia que, a partir deste momento, se instala no livro e na vida dos portugueses em lugar da distopia do início. Como se a história por um lado tivesse anticipado a prefiguração, anulando o seu poder disfórico, e o livro, no seu respeito da verdade histórica, tivesse acabado de forma diferente respeito a quanto prometera.

O indício, que já em 1977 indicava a dupla inspiração a que tinha sido sujeita a obra desde o seu núcleo inicial de 1974 até ao seu explicit já cônscio das esperanças trazidas por 25 de Abril, encontra-se nas epígrafes postas no limiar do livro. A primeira era de Fernão Lopes, cronista "da verdade historiográfica", pelos menos nas intenções do historiador, o qual declarava que qualquer mentira eventualmente encontrável no volume ficaria muito afastada da sua vontade:

«Porque, ‘screvendo homem do que não é certo, ou contara mais curto do que foi, ou falara mais largo do que deve; mas mentira, em este volume, é muito afastada da nossa vontade».[11]

A segunda epígrafe pertence a um Diderot analista da esperança e da sua recuperação: «Mais il me semble que ta voix est moins rauque, et que tu parles plus livrement».

As duas parecem ter sido postas depois de concluído o livro, quando, tendo relatado "segundo verdade" cada acontecimento, a esperança renasce na constatação da recuperada liberdade de palavra do narrador. Como de costume, aqui como alhures, as epígrafes têm a função de marcar inicialmente a obra, indicar-lhe e indicar aos seus leitores a sua direcção, o seu sentido Muitos anos depois Saramago esclarecerá: "É como se eu escrevesse os romances para justificar, para arredondar ou para desenvolver aquilo que já está contido numa epígrafe". Por essa razão muitas vezes as epígrafes são da lavra do proprio autor, como o eram os "motes próprios " que encabeçavam as redondilhas camonianas em oposição aos "motes alheios", que Genette chama chama *allographes*[12] e que são também assumidos pelo poeta como tema dos seus "desenvolvimentos". Aqui, no *Ano de 1993* , as duas epígrafes iniciais eram ambas motes alheios, mas assim mesmo muito significativas dos dois momentos criadores da obra: o da dolorosa fidelidade à história e o da esperança e do esclarecer da voz.

6. A resposta ao nosso interrogativo de abertura que, na base de um livro sugestivo e contraditório como *O Ano de 1993* de Saramago, queria indagar qual seria, neste fim do século, a nossa atitude frente às utopias e às anti-utopias que marcaram tantas obras literárias do passado, é um novo interrogativo que toca de leve também o nosso livro e que justifica a sua nova colocação entre as obras problemáticas mais significativas do autor. O pessimismo que caracteriza tantos intelectuais, preocupados como Saramago pela cegueira dos homens, pela sua volta incessante aos seus antigos erros e às suas violências, justifica a ressemantização de um livro como *O Ano de 1993* , imaginado no ano de 1974 do desespero totalitário português, acabado e publicado em 1977 já depois da revolução de Abril e das esperanças por ela suscitadas, mas já com a marca da desilusão dos primeiros anos de democracia, justifica este pessimismo de agora a consideração da obra só na perspectiva do seu início desolador e não também da sua esperança final? Não haverá efectivamente nada debaixo da sombra do mar que, de novo à maneira de uma representação surrealista de Dali, a criança levanta como uma pele esfolada?

Notas

1. Lembremos a motivação do Nobel que reza: «que, com palavras portadoras de fantasia, compaixão e ironia, torna cada vez compreensível uma realidade sempre fugidia» e sobretudo a justificativa de Kjell Esmark que declacrou pertencer Saramago «àquela categoria de escritores os quais parecem inventar de cada vez um mundo e um estilo novo».

2. Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Editorial Caminho, 1998, p. 109.

3. Maria Alzira Seixo, *O essencial sobre José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987, p. 24.

4. Reis, *Diálogos*, cit., p. 111.

5. Guimarães Rosa declarou, num passo que se tornou famoso, que as suas estórias lhe surgiam na rua e que ele levantava os braços para as apanhar.

6. José Saramago, *L'anno mille993* (Trad. de Domenico Corradini Broussard), Pisa, ETS, 1993.

7. Cit. na nota 6. Retraduzo do iraliano os trechos de Saramago.

8. Cito da 2ª ed. da obra: José Saramago, *O ano de 1993*, ilustrações de Graça Morais, Lisboa, Caminho, 1997.

9. Carlos Reis, *Diálogos*, cit., p. 142.

10. *Ibid*., p. 143.

11. Fernão Lopes, *Crónica de D. Fernando*. Modernizo a grafia.

12. Gérard Genette, *Seuils,* Paris, Editions du Seuil, 1987, p. 140: "Epigraphes".

O significado das casas das personagens
Elisa e Elvira no romance *Casas pardas* de Maria Velho da Costa

Celeste Varella
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Aluna do Doutorado em Literatura Portuguesa

Em *Casas Pardas*, romance publicado em 1977, a narração distribui-se em treze capítulos intitulados casas. Cada casa, numerada, é acompanhada de um expressivo título: *Casa de Elisa, Vaga*; *Casa de Elvira*, *Epifania*; *Casa* de *Mary*, *Acquosa*; *Casa de Elisa, os trabalhos de casa: pote podre*; *Casa de Elvira, Lacrimosa*; *Casa de Mary Gávea*; *A terça casa, Casa de Elisa*, *Angelus*; *Casa de Elvira*, *Stella*; *Casa de Mary*, *cápsula*; *Casa de Elisa*, *língua*; *Casa de Mary*, *declinação* e *Casa de Elvira*, *atrium*. A organização dos capítulos pelos nomes das personagens é quebrada com o título *terça casa*. Interessa-nos chegar ao texto suspeitando que a expansão semântica da palavra casa é motivada pelo desejo de Maria Velho da Costa, como escritora, de ocupar um lugar vago na literatura, de se identificar com outras vozes femininas, mas garantindo a sua singularidade.

Os personagens femininos e suas casas pronominais

Duas frases da personagem Elisa: "porque a minha pátria nem será a língua portuguesa (...)" e "A minha pátria são os pronomes dolorosamente pessoais"[1] pertencem ao capítulo em que a personagem pratica exercícios de escrita. Elisa, a escritora em exercício, configura-se na pessoa *eu* até o momento em que sua interlocutora Elvira deixar para trás uma casa domesticamente salazarista, para fazer-se livre e falante de um corpo que sabe o que diz pela escrita de Elisa.

A autora de *Casas pardas* faz da imagem poética da casa portuguesa seu motivo de interlocução. Elisa e Elvira são os corpos indóceis de um saber que se recusa aprisionar-se apenas na fala de um só sujeito. São muitos nomes e poucos pronomes, assim como são poucos senhores e muitos servidores. A solução ficcional pode ser uma *terça casa*, onde não só a apertada questão da nacionalidade de Elisa (portuguesa ou européia, Elisa ou Elvira) começa a se delinear, mas também as diversas vozes, como de Lídia e Sara, do conto de fada ou da receita do "pato imperial", articulam uma escrita que garante a coexistência de subjetividades.

Quem assume a primeira pessoa do discurso pode reconhecer a existência de outra subjetividade, decorrentemente passar à casa do pronome de terceira pessoa. Assim ocorre. Elisa narra em primeira pessoa, na Casa *Vaga*, mas passa a ser "ela" na Casa *Língua*, quando transforma sua interlocutora em personagem protagonista de sua narrativa. De uma subjetividade a outra subjetividade, ou de uma casa a outra casa, a escrita emerge para habitar um solo deveras nacional.

Elisa, ou o sujeito falante Elisa ocupa o lugar pronominal do *eu*, enquanto Elvira é uma segunda pessoa, por ser a interlocutora de Elisa. Mary, irmã de Elisa, é a terceira pessoa do discurso. As três pessoas do discurso: *eu, tu* e *ela* encontram-se na *terça casa*: capítulo que quebra a seqüência das *casas* para que seja representada uma peça teatral em três atos. No segundo ato dessa peça entram em cena dois temas: o da casa do jantar como espaço público e o do poder sempre ameaçado. Realiza-se o jantar. É servido, com a participação cênica da camponesa Elvira e da cozinheira Sara, o "pato imperial" à família (Elisa, Mary, Frederico) e a dois casais amigos. A casa de jantar é como se fosse "uma imensa caverna" muito bem iluminada por um "grande lustre de vidrilhos e pingentes" (p.257). A mesa de jantar é sólida, de madeira negra, patas de animal heráldico, onde se exibem cristais, rosas, cravos, jacintos e candelabros de oiro. A mesa e o lustre são as peças principais. É em torno da mesa que as pessoas, elegantemente vestidas, e sentadas segundo uma ordem pré-estabelecida, conversam. Os homens falam das mudanças e dos projetos sociais, como a racionalização dos espaços, novo estilo de relações de trabalho e de poder, fora de Portugal. As mulheres casadas falam superficialmente de assuntos ligados ao prazer do corpo, e de cinema (Bergman), de literatura (Carlos de Oliveira). Elisa faz cortes indesejados nas conversas, mas lúcidos. Mary mostra-se preocupada com os pobres e doentes. O lugar é público, enquanto espaço de discussão do que se passa pelo mundo moderno. É a casa sem a quarta parede, como se fosse um palco de encenações.

Sempre que uma das pessoas pronuncia a palavra poder, o lustre treme. A palavra poder é como um terremoto na cabeça da burguesia. Paira a ameaça da queda.

O terceiro ato retoma a cozinha como cenário. O tremor da terra põe a nu o descontrole dos homens e o desejo de Elisa de ver ruir uma casa, para que a mudança política tenha vez.

A *terça casa* espelha a imagem rígida e aristocrática do passado. Abriga os casais amigos, referências à burguesia da década de 60, a cozinheira, ainda eco de um passado de fidalguia, Lídia como sinal das

transformações dos grupos à margem e descontentes, daí o seu irreverente recitativo e a sua ameaçadora parábola. (p.277). Mas dessa casa Elisa está farta, portanto descalça-se enquanto uma bolha forma-se em seu calcanhar, como a imagem de um corpo a gerar outro corpo.

Elisa e a casa da escrita

Agarra-te bem que inda vamos a entrar
Casa de Elisa-Língua

A história– *A dama das neves* (p. 254-5) contada por Elisa, na *terça casa*, é a alegoria de uma subjetividade mediada pelo personagem que sonha tornar-se escritora. Se maravilhosamente uma menina é gerada por "debaixo dos pêlos ruços, sobre o sítio do coração de um demônio", dentro de uma bolha fina e dura, Elisa dorme e sonha com a felicidade de ser escritora, para acordar com a sensação de ter sido magicamente gerada como a menina no peito de um solitário demônio.

O demônio, que habita um "castelo de penedo branco", "no mais alto pico da mais alta serrania da terra toda", onde "não havia em muitas léguas ao derredor nem casario ou ermida benta", sofre a dor do isolamento. Se o demônio pede ao "grande Amo e Senhor das coisas brancas" (p.255) uma filha, Elisa recolhe-se em sua casa pelo tempo de uma bolha secar, para despertar de uma longa noite como a do demônio, imperialmente branca e sem companhias.

Pois bem, o sonho de Elisa, na sua Casa V, passa a mesma sensação mágica de transformação, de algo por nascer:

> Ela vai por um grande descampado tão seco que a terra está branca, torrões duríssimos esboroáveis na borda de fendas negras a que não se vê o fundo e é assim até perder de vista. Ela caminha tranquila pouco pensando aonde pôr os pés pois que os olhos lhe vêem mais que aquilo que atentamente atenta ver – o quê para lá do horizonte. (...) Por aquele terreno afora, que a haver fendido assim denota haver sido outrora pasto de águas abruptamente seco, ela vai como de passeio por entre verduras, a passada quase imponderável, pulada largo, como se levara apensas às costas dois pares de asas de nervuras transparentes, de libélula. Leva a mão ao ombro e sente-lhes a ligeira viscosidade vibrátil e sorri, Bem, bem, só as pontas dos dedos dos pés vão já por sobre o chão. Não dá para voar mas é uma delicada lembrança. (...) Elisa pisa agora sobre areia molhada, o cimo de uma duna compacta, os dois dedões dos pés nus aflorando maciços de chorão florido de rosa e amarelo. É a orla do mar, extensa praia limitada por névoa descida em hemiciclo, mar calmo e cinza, céu ameno e cinza e um eco de voz límpida entre o canto e o grito sem urgência, que vem das águas, das movediças neblinas. Os músculos transparentes que sustentam as asas de Elisa e o seu peso palpitam, as grossas cordas de sangue roxo e vermelho inchadas, as quatro asas rufam levemente suportando-a aflorando o chão sem esforço, ao cimo da duna. Elisa acorda sorrindo e dizendo, Bem, bem, a minha bolha secou. (p.379)

É o momento em que nasce a escritora Elisa e passa a habitar domesticamente a sua casa e o seu corpo, "trespassada de imagens": "Os filamentos de uma lâmpada eléctrica", "a orelha escassa de sumaúma de uma almofada", "a aresta de um retrato", "o prego amarelo de um puxador de porta", "as exactas meias luas das unhas que só lhe existiam no polegar e indicador de cada mão" (p.379).

E começa a escrever: "Estes estádios da consciência buscam o arcaico na forma de dizer e a diversidade dos nomes para o mesmo objecto – como o olho da mosca, eficazmente poliédrico e móvel, está em tudo". (p.381)

É interessante que se acresce ao relato do grande evento, o nascimento da escritora, toda uma discussão a respeito da relação língua e literatura, em torno da "impregnação" de estilos europeus.

Confirma-se uma escrita nascida do corpo, como a menina da bolha, no plano do narrado. A escritora é, metaforicamente, um "corpo que fala sobre a porção de terra que lhe coube, como um exercício que se desejaria exemplar de maleabilidade e atenção" (p.400).

Quem assume a primeira pessoa (ser o sujeito do discurso) pode reconhecer a existência de outra subjetividade, decorrentemente passar à casa do pronome de terceira pessoa. Assim ocorre. Elisa narra em primeira pessoa, na Casa *Vaga*, mas passa a ser "ela" na Casa *Língua*, quando encontra sua escrita. De uma subjetividade a outra subjetividade, ou de uma casa a outra casa, mantendo-se fiel ao seu projeto: "Eu escrevo para tecer um estandarte de confraria franjado, um sudário inconsútil, uma cota de arma fendida a montante e a jusante, myo Cid, roupinhas: Porque onde eu nasci, pátria e casa, estava tudo roto"(p.130).

Copia os exercícios escolares da sua infância, assim como copia a narrativa do soldado Osberno, um texto de Santa Teresa de Ávila – *Constituciones para las Carmelitas Dezcalzas*, ao lado de um outro, de Gertrud Stein, com tradução em nota de rodapé (pp.129-138). Na *terça casa*, copia a receita do "pato imperial".

Quando constrói o texto da casa de Mary transcreve instruções para o uso adequado dos produtos de *maquillage* para o rosto, os olhos e a boca (pp.124-125). Como autora dos personagens de *Casas Pardas*, está por trás dos diálogos de Lídia e Fátima, tecendo sua crítica à sociedade burguesa.

Casas Pardas é o espaço do discurso de um "eu" em exercício de linguagens. O leitor de Elisa está diante de uma escrita cheia de surpresas, quanto à forma de comunicar a complexidade inerente a um projeto de ficção. Em verdade, um outro capítulo abre-se na história do romance. Elisa, em *Casa pardas,* como personagem, por sua voz e função, traça o desenho do presente histórico (década de 70) de Portugal pela perspectiva feminina da década de 60:

> Eu estou aqui, sentada nesta casa de trevas verdes de mil folhas onde zinem os veios negros do arbitrário e dos inesperados percalços da modificação, ou não, porque me empurrou a rede de arrasto para a porta da cavala que é um peixe tresmalhado, de extrema resistência e luzidez – Arteiro. (p. 131)

Ora, a escritora Elisa está inserida historicamente em terra de "inesperados percalços", o que vem a justificar o seu grande desejo de escrever sem imitar "imagens baratas". Apresenta seu projeto de escrita associado à sua visão da pátria. A sua ficção é movida pela emoção dolorosa de ver sua pátria esfacelada.

O projeto de Elisa está delineado. O contexto histórico, também:

> Dizem-me os jornais, que poucos leio de Pavia ao fio de Roma, A Cadeira, a Cabeça Sentada, que temos para este ano um mesmo ditador novo E depois? (...) O ditador morreu, eu devia estar com as bem casadas ou com as universitárias e estou suspensa como uma sentença que o país se não deu depois da morte dele, velho. (pp. 130-131)

Lembremos que o mergulho no drama histórico foi devidamente introduzido, para dar conta da individuação pela escrita. Diz Elisa jogando com a solenidade das expressões latinas e os nomes do teatro de Shakespeare: "Ecce doninha in lura, Ophélia inaufragada. Salva-Erro. Sim, sim, sim, eu vou-me explicar que essa é a destinação de quem copia a dúvida da identidade própria." (p.130)

Depois de mostrar sua formação moral e religiosa, haurida de uma cultura tão alheia ao verdadeiro sentido de casa portuguesa, de pátria portuguesa, de costas para a Europa, inimiga da Inglaterra, ressentida com a Espanha, Elisa, a "Lusa Alusão", assim brinca com o seu nome e identidade, sabe que Teresa de Ávila e Gertrud Stein são referenciais de cultura estranha, sem nenhuma utilidade para a sua identificação.

Como pessoa pronominal *eu* de um projeto que se denuncia na sua interlocução com Elvira, encontrará sua identidade, quando Elvira, em plena primavera do mar, nos idos de março, ocupar definitivamente sua portuguesa casa. A mudança de Elvira para uma casa ribeirinha significa a posse da identidade de Elisa e a redescoberta de um Portugal europeu.

É a hora da escritora Elisa e do batismo da casa de Elvira com as águas do corpo de Elvira.

"Da compulsividade do registo"

A autora de *Casas pardas*, casas de Elisa, Mary e Elvira, encontrou como um viajante arriscando-se ao ouvir o canto da sereias, suas águas. *Casas pardas* é o romance da transformação, da virada trazida pela liberdade literária conquistada pela escrita das romancistas que viveram dramaticamente o fascismo, a censura nas artes, "numa família em que as mulheres não tinham tradições de letradas, nem sequer de legíveis"(p.154), em que mulheres da terra como Elvira, do campo das vinhas para a cidade, não se enunciavam em primeira pessoa. E Maria Velho da Costa ocupa o espaço libertador da palavra, por isso assume o lema da bandeira de Elisa: "agarra-te bem que inda agora vamos entrar" . Assume ser realista, e o direito de "estar cansada de impregnação"(p.383).

Como a autora, Elisa não afugenta suas convicções. Uma delas relaciona-se à importância da ocupação do espaço português, do espaço eleito como sendo o espelho da família portuguesa. E esse espaço está ligado à primavera do mar. O capítulo, onde é narrada a mudança de Elvira do sobrado de Dona Marieta para a casa mais próxima do mar, abre-se com um canto ao mar português. *Atrium* é seu título. Elvira já, então, conquistou o seu espaço, está em casa, diante do "mar do sargaço e do açor dos idos de Março, que traz a memória de "cascos borbulhando das profundezas matérias (...) que regressam (...) à atmosfera" (p.426).

A mudança de Elvira coincide com a época em que a gente ribeirinha ouve o chamamento do mar. "É a primavera do mar":

> À medida que se aproxima da ponta da costa européia esse cachão de brisas finas e descidas, a ondulação desencontra-se, reduz-se da vaga cilíndrica e unidamente quebrada em belíssimo glauco para uns cuspezinhos espargidos e delicados, os velames enfunam arrítmicos com estaladiça brandura, ou céus vedam-se nesse pardo afinal róseo onde há aglomerações mais

> espessas de vapor em distensão velocíssima, sem porém dissipar-se totalmente, adiado o anil. É então que a gente marítima e ribeirinha suspende os gestos e ergue a cara a essas irradiações de luz vidrada e bafos de idos emanados da flora que navega a meio corpo oceânico, respira-se profundamente a gigantesca amenidade que a vastidão emite – é a primavera do mar. (p.425)

Elisa, a escritora, silencia-se e dá voz a Elvira que confidencia a mudança que se passa com o seu corpo, por já sentir o conforto da casa por morar:

> O meu peito é como um favo de mel (...), estou certa que se me adoçou o leite que o menino mais puxa e me subiu aos olhos a animação estremecida das estrelas que moram no céu. Até as tranças voltaram a luzir-me como o papo do melro novo e ele diz que a minha cara parece botão da roseira podada, a cruz alçada no espigueiro por estrear. E os meus peitos estão como as colinas rasas da neve virgem de passos e a minha boca do corpo parece o girassol virado à luz daquela nova morada. Quando pode uma mudança que a gente crê para bom fim. (p.430)

A primavera do mar penetra na nova casa de Elvira. A primeira noite do casal é banhada pelas águas vertidas de Elvira. A casa, então, ganha uma identidade.

Elisa perguntar-se: "Que saberei das mulheres se não lavar, fritar, esfregar?"(p.385). Conhecer Elvira, ouvir seus desejos, comprovar que "A que vai ser escritora em português esvai-se da evidência do que ignora"(p.384) significa admitir a existência de um real poético expresso em outro corpo e em outra história. Em Elvira (no espaço que se apresenta: *atrium*) reside o objeto estético. Elisa entra na casa de Elvira, e resgata a forma portuguesa de ser feminina, de abrir ao mar as janelas de sua casa. Seu corpo, sua casa. Há uma escrita da terra portuguesa que se lê na história de Elvira.

Elisa cumpre sua promessa, assim feita: "Darás a mão ao desmunido de verbo mais próximo, o mutilado da boca, ventriloquentemente". Elvira era a "mutilada da boca", por isso Elvira responde à Elisa, em tom de exortação: "Eu quero dizer ...

> Que os vossos altos edifícios e saber são lindos como o mirante de Deus. Eu quero dizer que só são belos os primores da minha rudeza se vierdes comigo ao que nela me mantém. (...) Deleita-te e louva-me a sageza e muito complexa herança dos enfeites, alfaias, traças do costume e penas laborais, contos e ditos, mas enterra a tua fala num corpo que saiba do que dizes."(p.433)

Nota

1. COSTA, Maria Velho da. Casas pardas. 3ed. Lisboa: Dom Quixote, 1986, p. 382e 384. Doravante, todas as referências a essa obra se farão pela mesma edição, com o número da página indicado entre parênteses.

O surrealismo minhoto ou ainda um ensaio
sobre *Apenas uma Narrativa*, de António Pedro[1]

Orlando Nunes de Amorim
(IBILCE – UNESP – São José do Rio Preto)

para Carlos Felipe Moisés

> Antonio Pedro sonhou que um dia em São Lourenço da Montaria, uma rã pediu a Deus para ser grande como um boi. E que aliás foi, Deus é que rebentou, graças ao A. P. e ao Minho, onde ele se armou feiticeiro da imaginação, avejão lírico e, é claro, demagogo da visualidade dessa mesma circunstância indispensável aos génios.
>
> Por essas e por outras, vigílias e sonhos, é que nós, os devotos do A. P. íamos aprendizar nas romarias em Moledo a nossa alegria rã. Porque nos anos 50, sem ele na confabulação e convertendo-nos sigilosamente no Pinhal de Camarido, nem Portugal existia. Daí porque a fabulosa e bem humorada lamentação, de surrealismo minhoto, malicioso, se fazia necessária e nos aliciava para romeiros. Parávamos de coaxar, uns em Lisboa, outros no Porto e até alguns que chegavam de Paris para atracar no vasto Antonio Pedro. Ali se ia dar pulos, sonhar e ser rã.
>
> Fernando Lemos, "Apenas uma despedida"

António Pedro (1909-1966) é figura singular na Literatura Portuguesa do século XX: nascido em Cabo Verde, filho de pais europeus e descendente de uma família do Alto Minho, foi pintor, escultor, poeta, romancista e homem de teatro, entre outras coisas; foi "vanguardista" nos anos 30 e 40, sem estar ligado a nenhum grupo; durante a Segunda Guerra Mundial trabalhou em Londres, na BBC, onde era, nas palavras de Luiz Francisco Rebello, «a voz dos portugueses que recusavam o monstro nazi-fascista» (*in* António Pedro, 1981, 10);[2] na capital britânica, teve contato com os surrealistas ingleses; de volta a Portugal, foi um dos mentores do movimento na sua fase inicial, tendo organizado, entre 1947 e 1949, o Grupo Surrealista de Lisboa, cujas atividades culminaram em uma primeira exposição (entretanto, nessa altura, o grupo já estava dividido); dedicou-se depois à atividade teatral, e foi diretor, encenador e professor de teatro, no Porto, durante os últimos quinze anos de vida.

O seu interesse pelo Surrealismo evidencia-se na sua pintura e na sua criação literária, principalmente em duas obras: *Apenas uma Narrativa*, romance publicado em 1942, e tido como a primeira (e única) narrativa surrealista portuguesa, e o *Protopoema da Serra d'Arga*, que foi um dos três "cadernos surrealistas" publicados quando da exposição de 1949. *Apenas uma Narrativa* é considerada por alguns estudiosos como uma obra-prima, sem par na Literatura Portuguesa, e «uma das melhores obras surrealistas em qualquer língua» (Sena, 1988, 242). Segundo José-Augusto França, a narrativa de António Pedro representa para a sua geração aquilo que *Nome de Guerra* (1925), de Almada Negreiros, representou para a geração do *Orpheu* (*apud* Alçada, 1978, 93). No entanto, é uma obra quase desconhecida e pouca atenção tem recebido dos estudiosos, principalmente no que se refere ao modo particular como António Pedro realiza a sua "contribuição" surrealista.

Tanto Jorge de Sena (1984, 132-33) quanto Carlos Felipe Moisés (1981, 282) – este último, ao tratar do *Protopoema da Serra d'Arga*; aquele primeiro, de *Apenas uma Narrativa* – referem-se ao elemento mais característico e superior da escrita de António Pedro como sendo o cruzamento entre uma "realidade chã", um "realismo regionalista" – perceptível na presença marcante da região do Minho nas obras citadas – e um "transformismo imaginoso" de traço surrealista, evidente no gosto pelo fantástico e pelas imagens inusitadas. Este mesmo aspecto parece ter sido atacado por Mário Cesariny de Vasconcelos e Pedro Oom em uma das proclamações do grupo dos surrealistas dissidentes: no manifesto intitulado «Tempestade Literária», ao enumerar uma série de coisas que eram, para eles, desprezíveis, os dois poetas chamam de «Pacoviada o Surrealismo minhoto» (*in* Petrus, s.d., 187), clara referência a António Pedro.

Apenas uma Narrativa pode ser considerada uma pequena novela, composta de dez capítulos curtos, precedidos pela epígrafe (de Mário de Sá-Carneiro), por um prefácio (no qual o autor discute, não sem alguma ironia e humor, a questão do título e da classificação da obra) e pela significativa dedicatória a Aquilino Ribeiro. Cada capítulo é aberto por um desenho do próprio autor, relacionado com uma frase do texto do capítulo correspondente: procura assim fundir poesia e artes visuais, tão ao gosto do autor dos *Poemas Dimensionistas*.

Se quisermos determinar a "intenção surrealista" de António Pedro ao compor sua novela, não será difícil perceber o que há de semelhante entre este texto e os dos surrealistas franceses consagrados (sobretudo os de Breton), comparação que já foi feita por João Nuno Alçada (1978, 89-118). No entanto, esses

elementos só adquirem verdadeiro valor literário se entendidos dentro do contexto da obra. Vejamos um exemplo.

O texto de António Pedro é surrealisticamente pleno de "metáforas incandescentes", de imagens cuja plasticidade é ressaltada pelos desenhos do autor, e que parecem querer "incendiar o mundo" que pretendem (se é que pretendem...) retratar. Mas a descrição da paisagem minhota que abre o primeiro capítulo é de um tom um pouco diferente:

O rio Minho tem um afluente que se chama Coura e nasce entre pedras como um fio de água. Andam-lhe à roda pinheiros distraídos debaixo do céu, que é sempre azul e luminoso, e matam nele a sede os lobos e as rolas. A água corre sem ter tempo de colher estas imagens, feita espuma, de penhasco em penhasco. Vai engrossando, sem se saber bem porquê, no declive da montanha e, à medida que desce e aumenta, vai-se tornando mais séria. Começa por brinquedo que serve de brinquedo a algumas rãs, acaba em paisagem, já com recantos românticos onde se espelham as árvores e onde navegam trutas, mujos e enguias. Ao meio deste crescendo há um engenho de açudes, para colher energia elétrica, que fica ridículo com seu ar industrial entre aquelas sombras. Também às vezes há regueiras naturais que estagnam ali paradas, por engano, num refego do terreno, e outras de propósito para servir às terras de semeadura. Andam pássaros, moscas e tira-olhos, numa azáfama, sobre tudo isto. (*AN*, 25-26)

A linguagem é de uma poeticidade evidente, a descrever uma paisagem que é edênica (a não ser pela presença da indústria), ressaltada pelo uso do presente do indicativo. Não seria difícil encontrar uma descrição desse tipo numa novela de Camilo Castelo Branco ou num romance de Aquilino Ribeiro... O próprio narrador se incumbe de tornar explícito o caráter genesíaco deste início: «Creio que foi no princípio do mundo que assim se estabeleceram as coisas. Foi há muito tempo mas, à exceção da indústria, tudo conserva um ar inicial, como era necessário.» (*AN*, 26)

Com isso, a narrativa se insere desde o início numa perspectiva duplamente mítica: a da mitologia judaico-cristã, do *Gênesis* (basta lembrar a descrição do paraíso neste primeiro livro da *Bíblia*, com a exuberância de suas árvores e os quatros braços do rio que o atravessa); e a da mitologia especificamente portuguesa, do Minho como a terra primordial (inscrevendo-se numa tradição riquíssima da Literatura Portuguesa). Desse modo, a palavra *princípio* adquire uma pluralidade significativa muito interessante: princípio do texto (isto é, do discurso), princípio da história (ou da História), princípio do mundo, princípio do homem.

Vem ao encontro desse caráter de narrativa mítica que o texto apresenta o aparecimento do primeiro personagem, o plantador, e então tem-se a primeira imagem insólita, verdadeiramente surrealista, do livro: ele semeia

bocados de mulher que levava num braçado. Havia braços de rainhas de mãos pendentes, brancas e com anéis, rosários de olhos como bolindros variegados com ternuras incalculáveis e molhadas [...]. Também havia pernas e bocas, ossinhos brancos e dentes e também havia cabelos no que ele levava de braçado. (*AN*, 26)

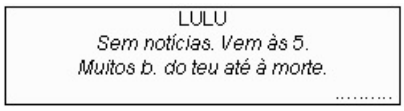
Tanto esta imagem é fundamental que é ela que vem "ilustrada" na abertura do capítulo. Com o plantador ocorre um fato curioso: o leitor já fica sabendo de antemão que ele se chama (ou chamará, numa narrativa que ainda não se começou a ler) Adão, pois a legenda do desenho que antecede o capítulo o diz: «O plantador chamava-se Adão, como é fácil de calcular» (*AN*, 23). Todavia, esta frase só vai aparecer, no corpo do texto, no último parágrafo, seguida de uma ressalva: «Não é, no entanto, verdade que fosse o primeiro homem. Antes e depois dele já havia este sabor a vazio que enche o mundo duma inquietação sem remédio.» (*AN*, 29)

O plantador de mulheres, após acender a lua, metamorfoseia-se em planta suspensa nos ares, arrebenta por causa da altitude (provocando um «desabar, lá de cima, de sangue vermelho em catadupas, a reflectir-se no rio com os reverberos da luta», *AN*, 28), seca e é queimado com o restolho da colheita; sua sombra, cheirando a tristeza, é enrolada como tapete e guardada. Dessa forma, a fusão de imagens insólitas e ao mesmo tempo regionalistas concorrem para a criação de um texto mítico, primordial, baseado na relação do homem com a terra, relação essa fundadora das imagens citadas. Esse aspecto é reforçado pelas referências irônicas aos elementos civilizacionais, como a indústria e os acadêmicos que, no fim, escrevem sonetos à sombra do plantador e editam um livro «que aí corre e não tem, evidentemente, nada de comum com esta história verdadeira.» (*AN*, 28)

Esse mesmo processo pode ser observado no capítulo II, em que são apresentadas a cidade onde nasceu o narrador e a guerra que foi a perda da infância; no capítulo VI, que narra a volta do narrador à casa paterna; no capítulo VII, em que ele vai à Serra d'Arga e encontra uma estranha catedral; e no capítulo X, em que o reencontro do narrador com a sua terra minhota é contado de forma fantástica.

Um outro aspecto interessante na construção da história do narrador é o seu encontro amoroso com Lulu, que se dá em termos de *hasard objectif* – o «lugar geométrico das coincidências», nas palavras de André Breton (Cf. Abastado, 1971, 152-156) –, semelhante ao que acontece em *L'Amour Fou*, do mesmo Breton. O

herói perde sua infância por causa de uma guerra; em seguida, uma sucessão de fatos aparentemente incoerentes provoca um dilúvio que o leva a fazer um barco de papel para fugir; devido à umidade, as letras do jornal ficam marcadas na sua pele, e com o tempo fica apenas um anúncio "que parece sem importância" e diz:



A assinatura do anúncio havia desaparecido e, para o narrador, o resto «também havia de acabar por desvanecer... mas, afinal, para a minha vida teve as mais graves consequências.» (*AN*, 37).

O narrador encontra essa Lulu em uma pensão onde vai morar e lhe mostra a perna em que estava impresso o nome dela, «e só então, eu e ela, pudemos compreender ser minha a assinatura que faltava. Foi um momento duma emoção enorme.» (*AN*, 44) O encontro é tão imprevisto quanto mágico, e ilumina a vida do narrador:

A pensão era toda preta, cheirava a mofo e estava cheia de almofadas. Quando nos beijamos tudo ali se iluminou. Espalhou-se pela casa um perfume de terra molhada e as almofadas desfizeram-se em penas que encheram o ambiente de evanescências.

As penas erm brancas e cinzentas, verdes e cor de lacre, mais azuis do que o céu e, por vezes, dum alaranjado subtil como uma suspeita. Iam e vinham ao sabor da luz como o fumo – vapor das lágrimas dos olhos...Mas pegaram-se-me à vista e dissolveram a Lulu em bruma. (*AN*, 44)

Depois de perder Lulu ("dissolvida em bruma"), tristeza e saudade vão levar o herói narrador a uma aventura errante, durante a qual se metamorfoseia em uma infinidade de seres (capítulo IV). E as mulheres que surgem nesse percurso também são, por sua vez, metamorfoses de Lulu: as mulheres nas árvores da cidade para onde o protagonista vai (capítulo V), a mulher que ele encontra na catedral da Serra d'Arga (capítulo VII), a mulher do sonho (?) narrado na segunda carta que escreve para Lulu (capítulo VIII). Quando ele finalmente pensa tê-la reencontrado, o casamento que se celebra (capítulo IX) é novamente uma perda, um novo abandono.

O que é interessante observar é que o primeiro encontro dos dois exala «um perfume de terra molhada», o que aproxima Lulu, a mulher, e o Minho, a terra do narrador. Com efeito, há na narrativa de António Pedro uma analogia profunda entre a relação mítica homem-terra e uma história amorosa também de feições míticas (os amantes que se encontram e se separam continuamente, o amor como uma busca interminável – semelhante ao que acontece com Eros e Psiquê ou Tristão e Isolda). E é importante perceber que essa analogia se configura através de uma terceira relação, esta entre o campo e a cidade.

O narrador encontra Lulu na cidade, logo depois de ter abandonado (ou de ter perdido) sua terra de origem. E no espaço urbano, por mais que a leve consigo, não consegue encontrá-la. Na descrição desse espaço, no capítulo V, as imagens insólitas surgem permeadas de fina ironia, que dá ao texto um aspecto de "crítica social" bastante singular: a cidade é dominada por um ladrão, gordo e cheio de medalhas, que é a única pessoa a ter nome; ele mantém mulheres presas numa árvore, e quando perde braços e pernas e passa a viver num carrinho, costura-as todas como num ramo de flores; depois de uma greve de operários, as mulheres tornam-se monumento nacional, e a cidade fica absolutamente sem nome depois da morte do ladrão. Em meio a isso, o narrador tem um "desejo infinito da terra" e contrapõe ao anonimato da cidade as lembranças da sua infância, pessoas e lugares particularizados por nomes próprios. O narrador carrega consigo, na sua errância, tanto a saudade de Lulu quanto a da sua terra, e ambas tornam-se uma mesma, pois se completam.

Quando voltou para a sua terra, ele «vinha à procura de um lugar que [o] contagiasse de infância.» (*AN*, 66) Mas lá faltava Lulu, a quem ele escreve a primeira carta de amor. Nessa carta, entre outras coisas, ele conta a sua "metamorfose vegetal":

O sol bate-me nas costas de tal maneira que já não sei como consigo ainda escrevê-la. Nem sei mesmo como ta hei-de mandar, pois, do consolo da terra, os pés já me criaram raízes e, como as árvores, dentro de pouco já não preciso de mais que de algum estrume e de água.

Foi-me engrossando a pele e, agora, creio que já está como o cascabulho das árvores. [...]

Acabo, meu amor. Está a nascer-me das costas uma galha e o peso torce-me os rins.

Vê se vens, de vez em quando, dormir a sesta à minha sombra. Deixa passar uns tempos. Vem lá para a Primavera. Talvez eu esteja em flor... (*AN*, 69-70)

Na segunda carta, os mesmos termos ressurgem: «Quando vieres, se vieres e ainda for preciso, fazes casa

do côncavo do meu ventre, e ajeitamo-nos, desse forma, melhor na paisagem.» (*AN*, 82).[3] Isso aproxima nitidamente o narrador do plantador de mulheres do capítulo I, o homem primordial, e enfatiza o caráter mítico do percurso cumprido pelo herói. Tanto é assim, que o próprio narrador reconhece que o que ele conta a Lulu está além da verdade e da mentira no seu sentido convencional: «Era evidentemente mentira tudo aquilo que eu contara na minha carta de amor, ou melhor: *era tão verdade que ainda não tinha acontecido*.» (*AN*, 73; grifo do autor).

A repercussão das cartas na cidade provoca o casamento de Lulu. A narração da festa se faz segundo o mesmo processo empregado no capítulo V: tudo é absurdo, desde a formalidade do pai, passando pelo discurso do velho amigo (que dura dez anos), até a sublevação provocada pela fome dos convidados, que acaba com a morte de todos. Interessante notar que neste "jantar de família", o narrador parece não estar presente: o seu desejo era que Lulu fosse ter com ele, e tudo se passa na cidade.

No último capítulo, a fusão do narrador com a terra e os elementos naturais é completa: após o sacrifício final do corpo, queimado numa espécie de incêndio purificador, ele se torna uma nuvem de cinzas que cai novamente sobre a terra «como uma chuva suave» (*AN*, 95). As relações simbólicas deste final com outros momentos da narrativa são claras: a chuva do sangue do plantador de mulheres (capítulo I), o dilúvio pós-guerra que afasta o narrador de sua terra (II), o «perfume de terra molhada» exalado no encontro com Lulu (III), o dilúvio de luar quando o narrador volta para o Minho (VI). As imagens insólitas, a inverossimilhança, o maravilhoso e o fantástico entrelaçam-se em *Apenas uma Narrativa* para recriar os mitos agrários, em que água e sangue, fecundidade e amor, revigoração da terra e renovação do homem imbricam-se poeticamente. Assim, é possível entender a proclamada eternidade do narrador no final do texto: «Por mim sei, no entanto, que são humanos este gosto das surpresas e esta permanente tentação do dilúvio. Sei que viverei eternamente embora não tenha nem intestinos nem fígado» (*AN*, 95). Afinal, «o mito é o nada que é tudo», é a lenda que fecunda a realidade...

Enfim, essa leitura da novela de António Pedro permite dizer que *Apenas uma Narrativa* não é um «conjunto de textos surrealistas-automáticos», como considerou Maria de Fátima Marinho (1987, 19). Talvez possa-se falar em escrita automática com relação a um ou outro capítulo, como a enumeração caótica que caracteriza as metamorfoses do narrador após perder Lulu (IV, 49-51) ou a seqüência na catedral da Serra d'Arga (VII, 74-77); parece ter mais razão José-Augusto França, ao chamar *Apenas uma Narrativa* de «romance semi-automático». No entanto, é preciso distinguir escrita automática de enumeração caótica: a primeira, enquanto "linguagem interior do indivíduo", é espontânea, não-dirigida; a segunda pode ser utilizada conscientemente no fazer literário. Não se pode negar que a narrativa está profundamente marcada pelo automatismo surrealista, e que muito da beleza do texto se deve a essa filiação. Essa escrita, porém, parece intencionalmente usada para "fazer literatura": *Apenas uma Narrativa* apresenta uma unidade entre seus capítulos, uma estrutura que poderíamos chamar de poética – o próprio António Pedro, numa carta de outubro de 1955, diz que escreveu «uma espécie de romance poético» (*in* França, 1979, 57) –, baseada evidentemente não em uma lógica racional, mas em uma outra ordem de coerência (ou talvez fosse melhor dizer absurdo) das coisas. Isso vem explícito no "Prefácio" do autor, que explica o subtítulo:

[...] O que vai ler-se é *apenas uma narrativa* daquilo que não aconteceu, como deve ser em todos os romances. Chama-se portanto aquilo que é, embora não seja costume.

[...]

A história que vai ler-se é simples como as plantas e nasceu como elas naturalmente, embora, como elas, tenha por vezes formas inesperadas. Não tem intenção de provar coisa nenhuma mas, se a tivesse, seria a de que há uma lógica do absurdo tão verdadeira, pelo menos, como a lógica racional, embora muito mais espontaneamente aceitável do que ela [...]. (*AN*, 16-17)

Sendo assim, podemos dizer que uma avaliação justa de *Apenas uma Narrativa*, mais de 50 anos depois da sua publicação, deve levar em conta que, munido de um "aparato literário" colhido no seu convívio com os textos surrealistas, António Pedro insere seu texto em uma longa tradição da Literatura Portuguesa, a do regionalismo (minhoto, no caso). Porém, o faz de um modo singular e inovador: longe de contentar-se com uma (re)visão ufanista ou telúrica da relação do homem com a terra, ou de escolher uma ótica neo-realista, ele prefere uma visão mítica, impressionante pela força das imagens plásticas e pela imaginação prodigiosa. Na linha dessa tradição, o autor dá um passo em um caminho que, parece, foi ele o único a trilhar: o de um instigante surrealismo regionalista.

Bibliografia

Claude Abastado, *Introduction au Surréalisme*, Paris, Bordas, 1971.

João Nuno Alçada, "*Apenas uma Narrativa* di António Pedro, ovvero il romanzo surrealista in

Portogallo", *Quaderni Portoghesi* 3 (Pisa, 1978) 89-118.

António Pedro, *Apenas uma Narrativa*, Lisboa, Editorial Estampa, 1978, 2ª ed.

––––––––––, *Teatro Completo* (coord. de António B. de Oliveira), Lisboa, INCM, 1981.

Adolfo Casais Monteiro, *Poesias Completas*, Lisboa, Portugália, 1969.

José-Augusto França (ed.), *António Pedro: 1909-1966 – Exposição Retrospectiva* (catálogo), Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1979.

Maria de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, INCM, 1987.

Carlos Felipe Moisés, "António Pedro da Costa", *Pequeno Dicionário de Literatura Portuguesa* (ed. de M. Moisés), São Paulo, Cultrix, 1981, p. 281-82.

––––––––––––––––––, "Surrealismo em Portugal, Surrealismo português", *Boletim Informativo*, 12,3 (São Paulo, 1986).

Petrus (ed.), *Os Modernistas Portugueses*, Porto, Textos Universais, s.d., vol. III.

Jorge de Sena, *Estudos de Literatura Portuguesa-III*, Lisboa, Edições 70, 1988.

––––––––––, *Líricas Portuguesas*, Lisboa, Edições 70, 1988, 3ª ed., vol. I.

Notas

1. Neste trabalho, Apenas uma Narrativa é citada no texto como AN, seguida do número da página. A edição utilizada foi a 2ª (António Pedro, 1978).

2. E valeria aqui lembrar também o que Casais Monteiro escreveu na dedicatória do seu poema Europa, de 1946: "Ao António Pedro, que foi na hora própria a voz de todos os portugueses que não esqueceram a sua condição de europeus e cidadãos do mundo" (Casais Monteiro, 1969, 179).

3. As metamorfoses vegetais, sobretudo envolvendo homens e árvores, são recorrentes na obra de António Pedro. Numa narrativa inacabada de 1934, intitulada «Sensasonho», lê-se: «Com as mudanças da luz, permanentes, o homem do quadro desumanizava-se. Misturava-se ao verde do resto como se fosse mais um tronco. A paisagem mesmo mudava. Onde estava o homem? Seria mais uma árvore no meio do caminho?» (in Marinho, 1987, 583). No «Protopoema da Serra d'Arga», há estes versos: «Mas sabe-se na serra que há uma tribo especial de mendigos/ Que para os criar bem/ Lhes põem desde pequenos os pés na lama dos pauis/ Regando-os com o esterco dos outros» (in Sena, 1984, 140). Por outro lado, os quadros de A. P. também apresentam figuras de árvores antropomórficas, notadamente o Rapto na Paisagem Povoada, de 1946, que José-Augusto França considera uma espécie de coda de Apenas uma Narrativa, «em que todas as suas obsessões se articulam imagem a imagem, num todo, ou numa 'suma' onde reconhecemos personagens e cenários» (apud Alçada, 1978, 111).

O telúrico na poesia de Jorge de Sena

Maria Lúcia Fernandes Guelfi

A poesia é, segundo Heidegger, a medida do homem que lhe abre o sagrado e funda o ser, fundando também a morada dos mortais na terra: "Reveladora do homem a si mesmo, a poesia (...) rememora a origem, e mantém o aberto, o lugar do humano – a terra, como espaço de encontro e de confronto entre os mortais e imortais" (Nunes, 1992, 271). É nessa dimensão ontológica e cosmogônica que se deve situar a poesia seniana,[1] pelo seu poder de reanimar, no leitor, as experiências e os devaneios naturais da criação, revelando um sujeito que busca, na matéria, uma espécie de espiritualidade sem Deus.

Ao estudar as "imagens materiais e dinâmicas" que "estruturam a experiência humana do real", Gaston Bachelard (1948, 75), destaca, na formação dessas imagens, a relação entre o elemento passivo, a terra, e o elemento ativo, a água, em movimentos alternados de troca, de atração ou de repulsa. Sempre haverá na imaginação do homem, conclui Bachelard, a idéia de uma "massa ideal" – o limo primordial –, uma síntese equilibrada entre "resistência" e "flexibilidade", entre "forças que aceitam" e "forças que rejeitam", fundamentando a concepcão materialista do universo.

Uma dinâmica semelhante, entre forças orgânicas que se atraem e se repelem, tal como foi descrita por Bachelard, constitui um movimento recorrente na estruturação de vários poemas senianos. É o caso de "Manchas", um texto que descreve entes e formas orgânicas resultantes das eternas leis que regem a evolução do universo:

> Há no céu
> nódoas claras
> alastrando e diminuindo.
>
> Há na terra
> nódoas imóveis
> que são escuras.
>
> E o que não há
> é correspondência entre elas,
> umas e outras.
>
> O céu é sempre céu
> do modo que quiser.
>
> A terra às vezes não se lembra
> e fica em água
> – alastra e diminui,
> mas não é terra.
> (Sena, 1988a, 47)

Concebendo a vida como conseqüência de reações químicas e processos biológicos,[2] o eu lírico renega sua inquietante religiosidade e adota o ceticismo científico, deixando-se contaminar por um sentimento difuso de angústia, como no poema "Nocturnos", quando contempla uma realidade que ultrapassa os limites da compreensão racional:

> Há um inverno cansado nas copas extáticas
> E as estrelas acendem-se de um vento alto
> Que azula o céu
> De um azul que a noite vai roendo consigo.
> (...)
> Cria-se da angústia uma cadeira para assistir à noite.
> (...)
> (Sena, 1988a, 39-40)

Ou, como no poema "Êxodo", quando o poeta evoca uma estranha "saudade", que acompanha a matéria, em sua trajetória de evolução:

> e a Lua, ao mergulhar nos charcos e nas ruas íngremes,
> ao congelar o rio e as luzes da outra margem,
> traz-nos um cemitério imenso, uma saudade da terra,

uma saudade metálica, uma saudade química,
– e a amargura de poder vir a fazer parte de uma folha de couve.
E uma lagarta que dorme (uma borboleta em volta
do candeeiro, como se a luz ainda estivesse acesa)
traz-nos uma humanidade que nunca seremos nem fomos,
que nunca esperamos (...)
(Sena, 1988a, 123)

Experimentando-se como um ser enraizado na terra e consciente de uma ancestralidade, na mesma terra gerada, ao deparar-se com a sua condição, o eu lírico deixa-se envolver por essa amarga "saudade química" e sonha com a metamorfose da espécie humana, sugerida pela imagem da "lagarta" e da "borboleta". Com efeito, apesar da "amargura de poder vir a fazer parte de uma folha de couve", o poeta imagina para si um destino alto e raro:

Para a minha alma eu queria uma torre como esta,
assim alta,
assim de névoa acompanhando o rio.
(...)
que eu quero uma torre tão alta que as aves não passem
as nuvens não passem
tão alta, tão alta
que a solidão possa tornar-se humana.
(Sena, 1988a, 101-102)

"Metamorfose", eis o título do poema acima citado, que revela o sonho de humanizar a terra e a vida, resgatando a dignidade da espécie, conforme a missão que para si estabelece o poeta em outro texto, "Os Trabalhos e Os Dias":

Sento-me à mesa como se a mesa fosse o mundo inteiro
e principio a escrever como se escrever fosse respirar
(...)
Uma corrente me prende à mesa em que os homens comem
(...)
e só eu sei porque principiei a escrever no princípio do mundo
e desenhei uma rena para a caçar melhor
e falo da verdade, essa iguaria rara:
este papel, esta mesa, eu apreendendo o que escrevo.
(Sena, 1988a, 84)

Medida do peso e da finitude da condição humana, a terra configura-se também como destino da poesia que se deseja testemunho do ser e do estar-no-mundo do homem:

Um só poema basta para atingir a terra,
caminho de todos os poemas,
sinal de todas as graças,
poço de todas as águas,
tenham ou não tenham olhos que as chorem.(...)
(Sena, 1988a, 84)

Engenheiro de formação, com experiência em construção de estradas, Jorge de Sena confere ao sujeito poético uma ânsia de escavação da terra-linguagem em busca do fluxo poético:

Oh poema caminhando ao encontro
de uma seiva tranquila
em canalículos de virgindade activa!
Oh poema suposto inevitável
enquanto homens desistam e se apaguem!
(...)
Aqui era uma fonte.
(...)
O poema vem descendo e cruza-se com outros.
Aqui nunca houve um rio.

E o poema infiltra-se de perto,
deixando à superfície
uma ligeira espuma poética representando o poeta
de olhos abertos para a espiral dos tempos.
(Sena, 1988a, 84-85)

Vidente iluminado de um mundo mais justo, livre das atrocidades cotidianas do momento, o poeta constrói uma linguagem e um saber comprometidos com a realidade circundante:

> Dominarei as raízes porque sei que as tenho,
> e tê-las me consome em ramos.
> (...)
> Os pássaros conhecem-me.
> Eu não os conheço:
> conhecer pássaros é um destino diferente.
>
> Ao secar,
> indicarei caminhos com os meus ramos bruscos.
> (...)
> (Sena, 1988a, 88-89)

A natureza, portanto, só lhe interessa[3] enquanto matéria a ser permanentemente transfigurada pelo trabalho artístico, filosófico e científico do ser humano. Daí o desinteresse em conhecer pássaros e a preocupação em sinalizar direções para o homem, não num sentido normativo, moralizador, mas no sentido escatológico de revelação de sinais a respeito da origem e dos fins últimos do homem na Terra.

No poema "Raízes" (Sena, 1989, 202), há um esclarecimento sobre o significado essencial dessa metáfora: "Raízes outras há: os mortos que nos dormem/ na terra em que nascemos, na terra onde morreram,/ e nos vivem na vida que não tendes nesta Europa finis". Raízes são árvores misteriosas, explica Bachelard (1948b, 292), porque são "árvores ao contrário", que crescem para o interior da terra.

São essas raízes, que conferem à fala do poeta uma radicalidade revolucionária. Ao mesmo tempo em que mergulham o poeta no mais profundo inconsciente coletivo, as raízes alimentam sua consciência com valores éticos, de compromisso com a espécie humana, que o levam a consumir-se nas chamas de um "Purgatório" terreno:

> Mas do centro do universo,
> do coração que a humanidade ainda não tem,
> do âmago das dores que ainda não sente,
> da terra a passar toda pela carne,
> da carne apenas vida sobre a terra,
> uns poucos homens não sofrem nem contemplam:
> ardem nas chamas que aos outros faltam.
> (Sena, 1988a, 83)

Ponto de encontro entre o homem e o cosmos, entre a natureza humana e a natureza divina dos mitos arcaicos, a terra religa o ser a seus ancestrais, fornecendo-lhe um centro, um ponto de origem, onde o poeta funda o real absoluto de que fala Mircea Eliade (1993, 26-27). Instalado neste absoluto, o sujeito poético profetiza uma espécie de destino cósmico, traçado pelo homem e para o homem desde as origens, de ascensão numa escala sem limites, de transfiguração da matéria, evocada pelas imagens de seres ou estados sublimes que emergem da constante putrefação orgânica, como se lê no poema "Esgoto":

> Alegremente o esterco toma formas náuticas;
> Um murmúrio de água incita-o com ternura;
> Um murmúrio no cano coberto de lages gastas,
> Um ciciar de restos não comidos, restos digeridos, vidas não
> [geradas.
> (...)
> (Sena, 1988a, 93-94)

No poema "A Morte, o Espaço, a Eternidade", estruturado pela dialética entre o lado humano que rejeita as limitações orgânicas e o que aceita sua natureza primordial (Sousa, 1992, 123), evidencia-se esse destino de uma progressiva liberação de todas as limitações da matéria, inclusive da morte:

> (...)
> O Sol, a Via-Láctea, as Nebulosas,
> teremos e veremos, até que
> a Vida seja de imortais que somos
> no instante em que da morte nos soltamos.
> (...)
> E, quando o infinito não mais fosse,
> e o encontro houvesse de um limite dele,
> a Vida com seus punhos levá-lo-á na frente,

para que em Espaço caiba a Eternidade.
(Sena, 1989, 137-138)

Como num rito iniciatório, a poesia telúrica de Jorge de Sena repete o ato cosmogônico da criação – quando se consubstancia a passagem do indiferenciado ao diferenciado, ou seja, do Caos ao Cosmos (Eliade, 1993, 33). Ao reconduzir o homem ao espaço sagrado de sua origem, prepara-lhe um novo nascimento, como fazem os mitos e ritos iniciatórios de *regressus ad uterum.* E, como enfatiza Eliade (1986, 76), o novo nascimento nunca repete o primeiro, o nascimento físico, mas, de modo especial, ocorre uma renascença mística, de ordem espiritual, que permite o "acesso a um novo modo de existência".

Desse modo, ao reintegrar o homem à terra e às formas orgânicas do universo, projetando-o para um futuro iluminado, gerado na lenta metamorfose da matéria, a poesia de Sena cumpre aquela função inaugural, identificada por Heidegger na obra de Hölderlin, ou seja, constitui-se como "verdade operante em que o ser se essencializa, projetando um destino historial numa forma tangível, configurada, em que perdura o traçado tenso da matéria" (Nunes, 1992, 263).

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté.* Paris: José Corti, 1948a. 407p.

_____. *La terre et les rêveries du repos.* Paris: José Corti, 1948b. 339p.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. 179p. (Debates, 52)

_____. *O mito do eterno retorno.* Lisboa: Ed. 70, [1993]. 174p. (Perspectivas do Homem, 5)

NUNES, Benedito. *Passagem para o poético;* filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo: Ática, 1992. 304p. (Ensaios, 122)

PONTES, Maria de Lourdes Belchior. O mar na poesia de Jorge de Sena. In: SHARRER, Harvey, WILLIAMS, Frederick (ed.). *Studies on Jorge de Sena*; by his colleagues and friends. Santa Barbara: University of California-Bandanna Books, 1981. p. 15-23

SENA, Jorge de. *Poesia I.* Lisboa: Ed. 70, [1988a]. 244p.

_____. *Poesia II.* Lisboa: Ed. 70, 1988b. 248p.

_____. *Poesia III.* Lisboa: Ed. 70, [1989]. 287p.

SOUSA, Francisco. "A Morte, o Espaço, a Eternidade" e O Físico Prodigioso. In: FAGUNDES, Francisco Cota, ORNELAS, José N. (ed.) *Jorge de Sena: o homem que sempre foi.* Lisboa: ICALP, 1992. P. 139-149.

TORRES, Alexandre Pinheiro. Uma chave para a abertura de *Perseguição* (1942) de Jorge de Sena. In:__. *Ensaios escolhidos I*; estudos sobre as literaturas de língua portuguesa. Lisboa: Caminho, 1989. p. 73-104. (Coleção Universitária)

Notas

1. Os poemas aqui citados pertencem aos três primeiros livros de Jorge de Sena, Perseguição (1942), Coroa da Terra (1946) e Pedra Filosofal (1950), reunidos pelo autor em Poesia I. Alguns, porém, pertencem a outros dois livros: Metamorfoses (1963), incluído em Poesia II, e Conheço o Sal... e outros poemas. (1974), publicado em Poesia III.

2. Alexandre Pinheiro Torres propõe, como "porta principal" de entrada para o primeiro livro de Jorge de Sena, Perseguição, "uma decodificação científico-cosmogónica" (1989, 73).

3. Numa entrevista citada por Maria de Lourdes Belchior Pontes, Jorge de Sena declara: "Nature interests me, but nature interests me if humano beings or human marks are upon nature; otherwise I'm not interested in nature at all." (Pontes, 1981, 15)

O universo intertextual em
***Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago**

Cristina Maria Borges Teixeira

"Estou de passagem, dissera o escritor,
e estes eram os sinais que ia deixando ao passar"[1]

Falar da obra de um escritor não é tarefa fácil – mais ainda quando se pretende abordar um romance denso como é *Ensaio sobre a cegueira*, e quando o seu Autor é José Saramago. O esboço de análise que nos propomos fazer, necessariamente breve e esquemático, visa pôr em destaque a rede intertextual que subjaz a *Ensaio sobre a cegueira*. Neste romance *A Ilíada*, de Homero, o primeiro capítulo do *Livro do Génesis* e a narrativa mitológica de Sísifo abrem o texto ficcional a uma pluralidade de sentidos e, simultaneamente, reforçam a intencionalidade ética que o atravessa. A nossa reflexão quer apenas ser um pequeno sinal do apreço por este romance e pela obra imensa de um escritor comprometido com o valor e o respeito pelo humano.

1. Publicado em 1995, *Ensaio sobre a cegueira* é um momento de viragem na produção romanesca de José Saramago. No essencial este romance não se afasta dos objectivos para os quais o Autor diz apontar toda a sua obra literária – e que podem resumir-se em quatro palavras: "meditação sobre o erro".[2] No entanto as personagens, o espaço, o tempo, a arquitectura narrativa e uma escrita mais despojada, menos barroca – uma espécie de "ressimplificação" da escrita, reconhece o Autor[3] – inauguram um caminho a que *Todos os Nomes* dará continuidade. A revisitação do passado ou do futuro, que o romance de componente modal histórica da produção anterior permitiu, dá agora lugar a uma reflexão densa e multifacetada sobre o homem ou, como diz Maria Alzira Seixo, "sobre a identidade humana e sobre a natureza concreta do espaço que a institui".[4] O texto romanesco abre-se a uma dimensão alegórica que o tom sentencioso e profético das epígrafes, "credencial e carta de rumos"[5] que o Autor propõe como guia de leitura, vem sublinhar.

Servindo-nos, de novo, de palavras de Maria Alzira Seixo, sublinhamos que em *Ensaio sobre a cegueira* "a simplicidade referencial com que são enunciados os objectos é de tal ordem que acaba por subverter a transparência da comunicação verbal na sua imediatez aparente, para a fazer depender de categorias reflexivas não explícitas, alusivas a coordenadas determinantes que não são fornecidas ao leitor, e que deste modo encaminham o texto para o domínio das significações segundas, alusivas, alegóricas ou sobrenaturais."[6]

2. O universo intertextual evocado e convocado em *Ensaio sobre a cegueira* reforça a dimensão alegórica do texto e abre caminhos para a compreensão/significação do romance.

A voz que incessantemente se ouve nos romances de Saramago – o narrador-contador de histórias que, narrando, comenta, disserta, ironiza – e que, em *Ensaio sobre a cegueira*, por vezes se apaga para se deixar prolongar, num jogo de duplicidade, pelas personagens que vão assumindo a narrativa (o velho da venda preta e a mulher do médico), é quem faz emergir dois textos que entram em relação dialógica com o do romance.

O primeiro destes textos aparece no terceiro capítulo. Comenta o narrador que, na angústia de se saber cego, o oftalmologista ainda foi capaz de recordar o que Homero escreveu na Ilíada, poema de sofrimento e de morte mais do que todos, Um médico por si só, vale alguns homens, palavras que não devemos entender como expressão directamente quantitativa, mas sim maioritariamente qualitativa, como não tardará a certificar-se (p. 36-37).

A caracterização da Ilíada como "poema de sofrimento e morte mais do que todos" e o comentário "como não tardará a certificar-se" provocam um efeito de antecipação narrativa e reforçam a expectativa do leitor. Para além disso, a referência ao texto de Homero remete para os acontecimentos mitológicos da guerra de Tróia, cidade esvaziada e transformada pela morte e pelos confrontos, em muito semelhantes ao cenário do manicómio e da cidade transformada pela cegueira. O cruzamento dos dois textos permite, ainda, criar núcleos de sentido em relação a dois episódios.

a) A morte, pela mulher do médico, do chefe dos cegos. Na Ilíada, Aquiles mata Heitor enterrando-lhe a espada, entre o pescoço e a garganta, através de uma junta da armadura, para vingar a morte do seu amigo Pátroclo. Não pode deixar de se recordar este episódio quando se lê o da morte do chefe dos cegos: as

motivações que levaram a mulher do médico a agir (a morte da cega das insónias, motivação próxima; toda a situação de opressão a que os cegos malvados sujeitavam os outros e, sobretudo, a força inexplicável do destino, que colocou a tesoura na mala da mulher, sem que ela o compreendesse ou disso se desse conta, e que se "corporiza" na própria tesoura) são muito semelhantes às de Aquiles. Como são semelhantes as duas mortes: a tesoura enterra-se no pescoço do chefe dos cegos como a espada no de Heitor.

b) A referência às três graças, no episódio do banho regenerador das mulheres, na varanda (p. 267).

No romance de Saramago as três mulheres ("três graças nuas sob a chuva que cai", p. 267), pelo poder regenerador e purificador da água reencontradas na sua beleza, não discutem, como as três deusas quando Éris sobre elas lançou a maçã de ouro, sobre quem é a mais bela. Pelo contrário: o olhar da mulher do médico reconduz cada uma à sua verdade: " Estás magra e suja, feia nunca o serás", diz à rapariga dos óculos escuros. "E eu, perguntou a mulher do primeiro cego, suja e magra como ela, não tão bonita mas mais do que eu". E entre as três decidem que a mais bela é, afinal, a mulher do médico - não porque alguma vez tivessem visto o seu rosto mas porque uma sonhou com ela e a outra a vê bonita. Esta beleza é, portanto, diferente e nova (vd p. 267: "Tu nunca foste tanto").

O segundo intertexto é também convocado pela voz do narrador, de um modo aparentemente casual e numa estratégia de cumplicidade narrador-narratário. Na página 253, depois de descrever pormenorizadamente a avenida e narrar o que se passou com o presidente do conselho de administração do banco, situação impossível de conhecer por qualquer das personagens, o narrador faz um comentário com o qual introduz os primeiros versículos do Livro do *Génesis*. Primeiro livro, na ordem canónica de arrumação da Bíblia, o *Génesis* é uma reflexão crente sobre as origens - do universo, do ser humano, do bem e do mal, do Povo Hebreu, protagonista da história da salvação. Na arquitectura narrativa, o intertexto permite, num primeiro nível de análise, estabelecer uma dicotomia entre o universo para o qual remete, as origens, e o mundo tal como foi transformado pela cegueira dos homens ambiciosos: à serenidade, ao vazio, ao silêncio do mundo do princípio, no qual Deus cria e o Espírito de Deus paira sobre as águas e onde tudo é ordem, opõe-se o mundo, dado a conhecer pelo velho da venda preta, do *outro* princípio, o princípio da cegueira, que " foi o diabo" e no qual os homens, com medo, provocam a confusão, a correria, gritos e violência, o caos.

A um nível mais profundo, pensamos poder estabelecer-se uma relação semântica entre este intertexto e o percurso dos sete peregrinos desde a saída do manicómio até ao final da cegueira, percorrendo uma linha de sentidos à qual subjaz a referência à matriz judaico-cristã da cultura ocidental.[7]

O tema da viagem, que percorre, de um modo mais ou menos evidente, o macro - texto que a obra ficcional de José Saramago constitui, aparece claro a partir da página 211. De resto, de viagem se tratou desde o início do romance - um percurso da casa ao manicómio, uma caminhada sofrida através do enigma de uma cegueira que ninguém compreende e que modifica, abrupta e brutalmente, toda a relação entre o homem e o mundo. Agora, libertos do espaço-tempo do manicómio, os cegos iniciam um caminho novo que os conduz, por entre o "labirinto dementado" em que a cidade se transformou, até à casa, primeiro da rapariga dos óculos escuros e depois do médico. Um longo caminho, onde a busca do alimento é a principal e urgente preocupação e é também tarefa a que só o heroísmo épico da mulher do médico consegue dar cumprimento. Um caminho marcado pelo reencontro da cidade transformada num imenso depósito de toda a série de lixos e exalando todos os cheiros da podridão provocados pela cegueira. Marcado também pelo encontro com homens cegos, desorientados, que caminham em grupo como náufragos, que perderam o hábito de se cumprimentar, que não sabem ser solidários, que, insolitamente, perderam a casa e nunca mais a encontraram. Encontro com a solidão, protagonizada pela velha do primeiro andar do prédio da rapariga dos óculos escuros, e com o caos, sempre, com uma realidade transformada onde já não se encontra nada nem ninguém que se amou.

Por fim o grupo chega a casa do oftalmologista - uma meta difícil de alcançar, aonde os sete chegam exaustos como guerreiros no final de uma batalha (cf. p. 275). O insólito irrompe de novo: a casa está fechada, ordenada, limpa, em ordem - por oposição a todo o exterior.

Toda a descrição da casa, feita em termos eufóricos, evoca o que o texto refere explicitamente: "Foi, portanto, a uma espécie de paraíso que chegaram os sete peregrinos" (p. 275). Neste paraíso, que contrasta com o inferno da cidade, a luz da candeia de azeite opera uma primeira metamorfose (p. 260) e os sete reencontram o conforto da roupa lavada e de um local onde dormir, que os faz sentir que "aquilo era como uma felicidade" (p. 261). Também aqui esta humanidade, simbolizada pelo grupo dos sete, se vê confrontada, como no Paraíso a primeira humanidade, com a questão do bem e do mal:

Agora somos todos iguais perante o mal e o bem, por favor não me perguntem o que é o bem e o que é o mal, sabíamo-lo de cada vez que tivemos de agir no tempo em que a cegueira era uma excepção, o certo e o errado são apenas modos diferentes de entender a nossa relação com os outros...(p. 262).

Descobre-se o valor da água, fonte de vida, que vale a pena saborear - e surge um momento fantástico, no

qual a água, fecundada pela luz, se transforma numa jóia e "a candeia era como um sol rodeado de astros brilhantes"[8] (p. 264). É também neste paraíso que se dá a purificação das mulheres, pela força e o poder da água que cai do céu (pp. 266-267).[9] Dos ritos de purificação que acontecem por força da água que se bebe ou com que se toma banho (as três mulheres e o velho da venda preta) sai-se purificado, renovado, recriado - numa criação da qual Deus é excluído: " Nem mesmo ele [Deus, nos vê] , o céu está tapado, só eu posso ver-vos" (p. 267). De resto esta exclusão de Deus é retomada no episódio da descoberta, na igreja, de que também os santos têm os olhos vendados (p. 301) e na formulação da hipótese de ter sido o padre a vendar as estátuas e a pintar de branco os olhos das imagens humanas das pinturas: "esse padre deve ter sido o maior sacrílego de todos os tempos e de todas as religiões, o mais justo, o mais radicalmente humano, o que veio aqui para declarar finalmente que Deus não merece ver" (p. 302).[10]

Embora não referido explicitamente, há, parece-nos, um terceiro intertexto subjacente à tessitura de *Ensaio sobre a cegueira* – o mito de Sísifo, na leitura que dele faz Albert Camus. Recordemos a personagem do escritor (p. 275-279). Duplo do autor, reforça a ambiguidade e o carácter estranho da narrativa por nela representar, de modo claro, a instância autoral. O carácter insólito desta personagem vem do facto de estar cego e estar a escrever, com esferográfica sobre papel. Como Sísifo conhece a sua condenação – agora ninguém pode ler os livros que escreve, portanto é como se não existissem (cf. p. 275) – mas continua a escrever sobre "o que sofremos, sobre a nossa vida" (p. 278). Escreve apesar da cegueira, gravando na brancura do papel, metonimicamente transformada na brancura da cegueira, as palavras-símbolo da sua recusa em permanecer cego, as marcas da sua passagem. Por isso é tão profundo, no gesto de ternura e nas palavras enigmáticas que lhe dirige, o seu encontro com a mulher do médico. A luta de ambos é muito semelhante e idêntica a tenacidade com que se recusam a desistir de viver. O discurso, denso, fortemente modelizado, torna o final do encontro com o escritor uma das passagens mais belas de todo o romance, de onde a ternura irrompe como lugar de encontro e de libertação e como ponte para um futuro incerto mas que se adivinha diferente : "Não se perca, não se deixe perder, disse, e eram palavras inesperadas, enigmáticas, não parecia que viessem a propósito" (p. 279).

Aproximar o ensaio de Camus deste romance de Saramago permite evidenciar a importância nele dada à busca de um sentido para a caminhada humana. Porque não nos é possível explicitar as relações intertextuais, deixamos um trecho de *O Mito de Sísifo* que nos parece ecoar em *Ensaio sobre a cegueira*.

Toda a alegria silenciosa de Sísifo aqui reside. O seu destino pertence-lhe. O seu rochedo é a sua coisa. Da mesma maneira, quando o homem absurdo contempla o seu tormento, faz calar todos os ídolos. No universo subitamente entregue ao seu silêncio, erguem-se as mil vozinhas maravilhadas da terra. Chamamentos inconscientes e secretos, convites de todos os rostos, são o reverso necessário e o preço da vitória. Não há sol sem sombra e é preciso conhecer a noite. O homem absurdo diz sim e o seu esforço nunca mais cessará. Se há um destino pessoal, não há destino superior ou, pelo menos, só há um que ele julga fatal e desprezível. Quanto ao resto, ele sabe-se senhor dos seus dias. Nesse instante subtil em que o homem se volta para a sua vida, Sísifo, regressando ao seu rochedo, contempla essa sequência de acções sem elo que se torna o seu destino, criado por ele, unido sob o olhar da sua memória, e selado em breve pela sua morte. Assim, persuadido da origem bem humana de tudo o que é humano, cego que deseja ver e que sabe que a noite não tem fim, está sempre em marcha. O rochedo ainda rola.

Deixo Sísifo no sopé da montanha! Encontramos sempre o nosso fardo. Mas Sísifo ensina a fidelidade superior que nega os deuses e levanta os rochedos. Ele também julga que tudo está bem. Esse universo enfim sem dono não lhe parece estéril nem fútil. Cada grão dessa pedra, cada estilhaço mineral dessa montanha cheia de noite, forma por si só um mundo. A própria luta para atingir os píncaros basta para encher um coração de homem. É preciso imaginar Sísifo feliz.[11]

3. Para concluir

Todo o discurso, escrito ou falado, é intertextual, e apeteceria mesmo dizer que nada existe que não o seja. Ora, sendo isto, creio, uma evidência do quotidiano, o que ando a fazer nos meus romances é procurar os modos e as formas de tornar essa intertextualidade geral literariamente produtiva, se me posso exprimir assim, usá-la como uma personagem mais, encarregada de estabelecer e mostrar nexos, relações, associações entre tudo e tudo.[12]

Saramago explicita assim, no terceiro volume de *Cadernos de Lanzarote*, o seu modo de entender a intertextualidade.

Em *Ensaio sobre a cegueira* parece-nos não ser possível desligar os intertextos evocados/convocados, e o modo como se interpenetram com o universo ficcional criado, do sentido ético que, a partir da epígrafe, percorre todo o romance. Denso e múltiplo de sentidos, *Ensaio sobre a cegueira* não se deixa esgotar por qualquer tipo de abordagem crítica. Destacar a rede intertextual do romance permite, porventura, lê-lo como uma alegoria que fala do destino do homem continuamente a escrever-se como "um poema de sofrimento e

de morte mais do que todos" – mas também como recriação sempre possível, quando se descobre a vida como lugar de encontro com o outro. Um encontro que só é verdadeiro quando o amor e a ternura se fazem descoberta do verdadeiramente humano, em toda a sua fragilidade e para além dela, e se tornam a ponte possível para um presente que pode vir a ser um futuro mais humano – e, por isso, mais lúcido, mais vidente, menos cego.

Ensaio sobre a cegueira fica, assim, como uma marca que Saramago, como o escritor-personagem do seu romance, vai deixando ao passar – como ele próprio diz, para recordar a quem o viesse a ler que usamos perversamente a razão quando humilhamos a vida, que a dignidade do ser humano é todos os dias insultada pelos poderosos do nosso mundo, que a mentira universal tomou o lugar das verdades plurais, que o homem deixou de respeitar-se a si mesmo quando perdeu o respeito que devia ao seu semelhante.[13]

Uma marca que é um apelo: "Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara."

Declaro que a minha intervenção neste Congresso
foi patrocinada pelo Instituto Camões e pela
Fundação para a Ciência e Tecnologia,
através do Programa Lusitânia.

Notas

1. José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*, Lisboa, Editorial Caminho,1995, p. 278-279.

2. Cf. José Saramago, *Cadernos de Lanzarote Diário II*, 10 de Fevereiro, Lisboa, Círculo de Leitores, 1998, p. 203-204.

3. Cf. Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Editorial Caminho, 1998, p. 43.

4. Maria Alzira Seixo, "Os espelhos virados para dentro: configurações narrativas do espaço e do imaginário em "Ensaio sobre a cegueira", *Lugares da ficção em José Saramago*, Lisboa, INCM, 1999, p. 122.

5. José Saramago, *Cadernos de Lanzarote Diário III*, 15 de Janeiro, Lisboa, Círculo de Leitores, 1998, p. 19.

6. Maria Alzira Maria Alzira Seixo, "Crónica sobre um livro anunciado", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 11 de Outubro de 1995, p. 23.

7. Esta matriz está representada no romance pela referência, explícita ou implícita, a textos bíblicos diversos: a alusão ao episódio de Susana e dos dois velhos (p. 268), contado no cap. 13 do livro do profeta Daniel e as referências a textos do Evangelho das pp. 300 (não haver uma pedra onde reclinar a cabeça - Mt 8, 20), e 244 (pareciam cegos a governar outros cegos - Mt 15,14 e Mt 23, 16-19) são disso exemplo.

8. Segundo o *Génesis*, a acção criadora de Deus dá origem primeiramente à luz, depois ao firmamento "que separa as águas das águas" e à separação da terra e dos mares (cf. Gn. 1, 1-9). Por outro lado, para certas mitologias pré-colombianas, a água fecundada pelo sol é a origem e o fim de toda a vida. O romance integra, relendo-os, textos provenientes de várias culturas.

9. A descrição da intensidade da tempestade, na p. 265, é muito semelhante à que o livro do *Génesis* faz do dilúvio, castigo de Deus pelas iniquidades dos homens, imenso banho regenerador do qual ressurge, em Noé e seus descendentes, uma humanidade nova (cf. Gn. 6, 5-8; 7, 11-12).

10. A propósito da "questão de Deus" em *Memorial do Convento*, Eduardo Lourenço chama a Saramago " um teólogo no fio da navalha". Em *O Canto do signo existência e literatura* (1957-1993) Lisboa, Ed. Presença, 1994, 1ª ed., diz, ainda a este propósito, E. Lourenço: " O fim da sua [de Saramago] ficção, o fim de toda a ficção é voar, elevar-se sobrevoando, não céus inexistentes nem realidades mágicas, mas descolar da sua própria realidade humana, pesada, obscura, opaca, para ver melhor ou de outra maneira a luz que ela oculta, a claridade original de cada ser humano ofuscada pelo peso do mundo que pode ser apenas o da nossa própria treva" (p. 187)

11. Albert Camus, *O Mito de Sísifo ensaio sobre o absurdo*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 151-152. (*Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942).

12. José Saramago, *Cadernos de Lanzarote Diário III*, 6 de Outubro, Lisboa, Círculo de Leitores, 1998, p.157-158.

13. José Saramago, "De como a personagem foi mestre e o seu autor aprendiz" *Discursos de Estocolmo*, Lisboa, Editorial Caminho, 1999, p. 32.

Olga Gonçalves, uma escrita na margem

Silvio Renato Jorge
UFF

Diante do processo de desestabilização da identidade portuguesa levado adiante por toda uma série de romances produzidos nos últimos vinte e cinco anos – só para considerarmos aqueles publicados após a Revolução dos Cravos e, consequentemente, sem a sombra da censura a cercear a imagem desenhada nos textos -, a produção de Olga Gonçalves merece especial atenção, em virtude de sua preocupação em questionar os espaços tradicionalmente habitados pelas imagens que constituem esta identidade, problematizando-os e trazendo à cena textual elementos capazes de evocar a presença do *outro*.

Na verdade, seria possível se afirmar que a autora portuguesa, em seus romances, questiona a idéia de centralidade, não através da sua negação direta, mas propiciando o seu encontro com uma multiplicidade que ultrapassa o representado para alcançar o próprio processo de representação. Em outras palavras, seus romances partem, em geral, de uma estratégia marcada por conduzir elementos tradicionalmente vistos como ex-cêntricos, no sentido que Linda Hutcheon [HUTCHEON, 1991, p. 84-103] atribui a esta palavra, ao centro virtual da narrativa. Esta centralidade aqui encenada, contudo, é marcada pelo signo do provisório: a própria fragmentação narrativa e, mais do que isso, a pluralidade de elementos a serem evidenciados enfatizam a existência de múltiplos centros. Assim, é importante considerar que, dentro do que é apresentado pelo texto, a intenção deste processo de questionamento da identidade e de problematização do centro não é estabelecer uma leitura ancorada em sistemas binários de oposição e exclusão, mas, sim, sugerir a necessidade de pensá-lo a partir das idéias de multiplicidade, heterogeneidade e pluralidade.

Ao propor o estrangeiro ou a mulher como pontos de partida para se pensar a lusitanidade, o romance de Olga Gonçalves não os apresenta como modelos fixos ou completos a partir dos quais se possa construir uma imagem "acabada" da existência portuguesa. Pelo contrário, a busca de dar visibilidade a estes personagens tradicionalmente marginalizados pela cultura literária em Portugal - seja pela sua parca representação, como é o caso do estrangeiro, seja pela sua representação recorrente, mas constantemente redutora, como é o caso da mulher – objetiva ampliar o quadro em que o próprio conceito de identidade se insere. Assim, o modo como este se desenha em seus romances não parte da idéia de propo-lo como instrumento meramente apto a apagar as formulações anteriores, mas, sim, como indagação das possibilidades operacionais destas formulações e como tentativa de insinuar a idéia de que a imagem da identidade de um povo se constrói a partir de uma base flexível, que deve levar em consideração os fatores específicos constituintes de cada grupo social.

Desta forma, ao se pensar, por exemplo, no estatuto do estrangeiro no quadro ficcional desenvolvido pela autora portuguesa, é importante levar em consideração as palavras de Julia Kristeva sobre a sua condição de emigrante na França:

> Estrangeiro: raiva estrangulada no fundo de minha garganta, anjo negro turvando a transparência, traço opaco, insondável. Símbolo do ódio e do outro, o estrangeiro não é nem a vítima romântica de nossa preguiça habitual, nem o intruso responsável por todos os males da cidade. Nem a revelação a caminho, nem o adversário imediato a ser eliminado para pacificar o grupo. Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruina a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia [KRISTEVA, 1994, p.9].

Estas palavras apontam claramente para a ambigüidade com que todo aquele que troca a sua pátria por outra é recebido: ao situar-se como o outro por excelência, objeto de atração e repulsa, ele funciona muitas vezes como ponto de partida para as discussões acerca da identidade. É a partir dele que o centro delimita as suas margens; é a partir dele, muitas vezes também, que estas mesmas margens questionam a existência do direito a qualquer tipo de centralidade. No caso português, isso é ainda mais visível quando o desejo de entender as diversas possibilidades de identificação remetem para imigração como ação concreta a partir da qual o país se reduplicou pelo mundo. "País em viagem" já o chamou uma vez José Cardoso Pires, em célebre artigo [PIRES, 1986]. "Navio nação" foi a alcunha usada por Fernando Pessoa / Álvaro de Campos na "Ode Marítima" [PESSOA, 1986, p. 248-269]. De qualquer forma, a dispersão dos portugueses pelo mundo ganhou fama já há tempos, estimulando a criação do mito de que estes homens se adaptam a qualquer lugar, convivendo e miscigenando-se com todas as etnias, sem qualquer tipo de reserva. Será esta a verdade? Ao representar o estrangeiro em seus textos, sejam eles emigrantes ou retornados, como se verá a seguir, Olga Gonçalves aponta para a duplicidade de seu estatuto. Ao mesmo tempo em que optam pela nova pátria, convivem com a permanência de laços a ligá-los a sua origem, assumindo o intervalo como espaço de existência. É nesse viver fronteiriço, em que adquirem forma e consistência, que a narrativa irá buscá-los para tentar, através deles, refletir sobre Portugal e a sua sociedade.

Nos romances da escritora portuguesa, encontram-se dois tipos de estrangeiros. O primeiros deles, que recebe maior destaque, é o **emigrante**, esteja ele na França, na Alemanha ou apenas circulando por Portugal, enganado por quem deveria levá-lo ao novo país. Dos textos em que é trabalhado, o mais sintomático é, sem dúvida, *Este verão o emigrante là-bas*, pois nos outros a presença de Portugal estabelece um laço concreto com os personagens, abrandando a marginalidade explícita destes: n'*A Floresta em Bremerhaven*, tanto Manuel e sua esposa – personagens centrais -, quanto Rosa e Arlindo já voltaram para o seu país e, ainda que se recordem da experiência alemã, dialogam com a realidade portuguesa; em *Eis uma história*, os supostos emigrantes nem sequer chegam a entrar em contato com uma nova cultura, permanecendo no espaço do desejo. Mais do que exemplificarem a vivência no embate entre duas culturas, trazem à cena a miséria e o desespero da classe a que pertencem. A margem em que se inserem é outra ainda. O segundo tipo de estrangeiro é o **retornado**, o colono branco que, com a independência das ex-colônias africanas, foge ou é expulso de seu país, procurando na antiga metrópole o espaço que lhe é negado em sua terra natal. A este estrangeiro, a autora dedicará o pequeno romance *Rudolfo*. Além disso, tanto um quanto o outro aparecem em várias páginas de *Ora esguardae*, apontando para a marginalidade de quem se descobre estranho às suas próprias raízes.

Apesar dos pontos de contato que os unem, como o diálogo com outras culturas e a conseqüente experiência do confronto entre duas línguas, estes dois modos de viver sob o estatuto do estrangeiro merecem ser abordados em espaços distintos, pois existem diferenças sensíveis no modo como se relacionam com a vivência portuguesa pós-revolucionária e, portanto, com o modo como serão recebidos pelo país de seus ancestrais.

Já em relação à mulher, é possível se detectar uma atitude que, partindo da teoria do gênero tal como a encontramos no discurso feminista norte-americano, em que se procura substituir o determinismo biológico por uma reflexão que dê conta da importância da análise das construções sociais nas reflexões acerca da diferença, procura um modo de pensar a noção de sujeito e de subjetividade. Na verdade, se n'*A floresta em Bremerhaven* encontramos uma rede de discursos da vida em sociedade, [em que] perpassam persuasivas metáforas de gênero, relacionando natureza, mulher e emocionalidade, opondo o domínio do feminino ao masculino, e oferecendo dessas representações uma imagem de naturalidade e verdade que as faz passar por essências e fundamentos do cotidiano [HELENA, 1997, P.25], é bom lembrar que estes discursos, em função do próprio modo como se constrói a estrutura enunciativa do texto, se encontram na boca de personagens, o que garante ao romance um caráter de denúncia dessas construções sociais acima referidas. Por outro lado, há que se destacar a preocupação em se colocar em evidência uma multiplicidade de modos femininos de estar na cultura portuguesa, em que dialogam passado e presente, conservadorismo e a crítica desse conservadorismo. Assim, em *Este verão o emigrante là-bas* e em *Rudolfo*, pensar o feminino é também um instrumento para se pensar a sua inscrição no processo de escrita. À linearidade constitutiva daquilo que Barthes chama em *S/Z* de "paternal *Modelo representativo*" [BARTHES, 1980, p. 13] vai se opor a busca de um texto que, além da consciência da sua precariedade, transite pelo descontínuo, fortalecendo as suas aberturas aos múltiplos processos interpretativos. Ou seja, busca-se, nesses romances, não apenas uma escrita que tematize o feminino, mas principalmente uma escrita que, rompendo com os processos "clássicos" de escritura, amplie os espaços de construção de uma nova subjetividade. Lembrando ainda Barthes e o seu conceito de texto *escrevível (scriptible*), vale ressaltar a noção de que O texto *escrevível* é um presente perpétuo acerca do qual não se pode manifestar nenhuma palavra conseqüente (que o transformaria fatalmente em passado); o texto *escrevível* somos nós ao escrever, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja atravessado, cortado, interrompido, plastificado por qualquer sistema singular (Ideologia, Gênero, Crítica) que reprima a pluralidade das entradas, a abertura das redes, o infinito das linguagens. [BERTHES, 1980, p.12].

Ainda que nesses romances permaneça um certo vínculo contingente com a representação[1] e mesmo com traços de uma ideologia que se nega a diluir-se, seja ela influenciada pelo próprio feminismo ou por uma tentativa de ler a sociedade portuguesa através de um vínculo com o ideário marxista, o que numa leitura mais restrita poderia interromper o jogo libertário levado adiante pela escrita, é importante perceber o quanto o desejo de transformar o leitor em produto(r) transparece no romance, associando-se à busca da alteridade e sendo veiculado através de um processo que muitas vezes vai substituir a *história* pela *memória*, o *tema da escrita* pela *escrita como tema*, o *cogito cartesiano* pela afirmação de *uma consciência fragmentada e múltipla*.

Ao inquirir o estatuto da mulher ou do estrangeiro, os romances de Olga Gonçalves apontam para o provisório, o que se confirma pela presença/ausência de uma narradora que muitas vezes parece ceder o seu espaço a uma representação aparentemente direta da fala dos personagens - erguendo um edifício de vozes em que a sua só é percebida pela tangente - e procura a multiplicidade de faces e de opiniões. Esta atitude revela o interesse em negar a possibilidade de instituir uma visão redutora da identidade portuguesa, pois considera inviável até mesmo a elaboração de uma imagem do ex-cêntrico que o limite a uma característica unitária e inalterável.

Referências Bibliográficas

Fernando Pessoa, *Obra poética*, Rio de janeiro, Nova Aguilar, 1986.

Linda Hutcheon, *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, Rio de Janeiro, Imago, 1991.

Lúcia Helena, "Ficção e gênero (*gender*) na literatura brasileira", *Gragoatá* 3, (Niterói, 1997) 23-34.

José Cardoso Pires, "Portugal, um país em viagem", *Jornal de Letras* 187 (Lisboa, 4/10 fev. 1986).

Julia Kristeva, *Estrangeiros para nós mesmos*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

Olga Gonçalves, *A floresta em Bremerhaven*, Lisboa, Bertrand, 1980, 2ª ed.

Olga Gonçalves, *Eis uma história*, Lisboa, Caminho, 1992.

Olga Gonçalves, *Este verão o emigrante là-bas*, Lisboa, Moraes, 1978.

Olga Gonçalves, *Ora esguardae*, Lisboa, Bertrand, 1985, 2ª ed.

Olga Gonçalves, *Rudolfo*, Lisboa, Rolim, 1985.

Roland Barthes, *S/Z*, Lisboa, Edições 70, 1980.

Notas

1. O que poderia ser esperado, visto que, como diz o próprio Barthes: "O escrevível é o romanesco sem o romance, a poesia sem o poema, o ensaio sem a dissertação, a escrita sem o estilo, a produção sem o produto, a estruturação sem a estrutura". [BARTHES, 1980, p. 12]

Os cercos à fortaleza de Diu e a epopéia portuguesa

Andréa Doré

Hernâni Cidade, ao tratar da literatura portuguesa dos séculos XV e XVI, considera como obra principal da chamada "literatura da expansão" o poema épico *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, porque revela a realidade histórica e geográfica, a astronomia, as ciências da natureza, a etnografia e, mais do que objeto de deleite, pretende "fixar para a posteridade as façanhas" com que os portugueses serviram o interesse nacional e o humano (CIDADE: 1963, 327). Começo então com um trecho de Camões para em seguida desenvolver a relação entre três elementos. O primeiro é este grande épico. O segundo é o desejo de exaltar os feitos portugueses por meio da epopéia, a moderna. E o terceiro vértice são as narrativas de cercos militares. Este gênero de documento que integra a chamada "literatura da expansão" tem sido pouco estudado, muito diferente da fortuna obtida pelas narrativas de naufrágios, por exemplo, que conheceram muitas edições populares ainda no século XVI. No ano passado mesmo uma parte das histórias reunidas na segunda metade do século XVIII por Bernardo Gomes de Brito foi reeditada pela Lacerda Editores, do Rio de Janeiro.

> No (Canto II, estância 50), escreve então Camões:
> Vereis a inexpugnável Dio forte
> Que dous cercos terá, dos vossos sendo.
> Ali se mostrará seu preço e sorte,
> Feitos de armas grandíssimos fazendo.
> Envejoso vereis o grão Mavorte
> Do peito lusitano, fero e horrendo.
> Do mouro ali verão que a voz extrema
> Do falso Mahamede ao céu blasfema.

Assim Júpiter tranquiliza Vênus, protetora do herói português, descrevendo o que os portugueses farão na Ásia, mesmo depois da viagem de Vasco da Gama, matéria central do poema.

No Canto décimo, novamente por meio de profecias, desta vez de Calíope, fala-se das vitórias em Diu, por doze estrofes. O poeta conclui a história do cerco dizendo:

> Feitos farão tão dinos de memória
> Que não caibam em verso ou larga história
> (Canto X, estância 71- 7-8)

Antes dessa estância, no entanto, sem que tenha sido explicitado, se reconhece fortificações portuguesas não só a de Diu, como de Chaul, Baçaim, Malaca.

> Fortalezas, cidades e altos muros
> Por eles vereis, filha, edificados;
> Os turcos belecíssimos e duros
> Deles sempre vereis desbaratados.
> (Canto II, estância 46)

Os cercos de Diu estão então entre os grandes feitos portugueses dos tempos das descobertas, dignos de serem descritos por Camões.

Os princípios estruturais do poema épico, aplicados de forma singular por Camões, estiveram, no entanto, também presentes mesmo que de forma imperfeita em outros obras produzidas durante o século XVI sobre o tema das navegações portuguesas. Encontramos, nos textos que descrevem os cercos militares, a preocupação de não esquecer os feitos portugueses e a melhor forma de fazê-lo, naquele momento, era por meio de um poema épico. Como afirma Chaves Melo, as façanhas portuguesas "exaltaram o sentimento patriótico lusitano, de modo que havia no ar, nas almas, na sociedade, um anseio, um clamor por que se celebrassem em alados versos as glórias da pequena-grande nação" (CAMÕES: 1980, 49)

O objetivo desta comunicação é abordar sucintamente as realizações portuguesas no século XVI como a fonte temática da epopéia portuguesa — vale lembrar também a obra de Sá de Meneses, de 1634, uma epopéia influenciada por Ariosto intitulada *Malaca conquistada* —, onde os cercos militares ocupam um lugar importante. A partir desse fato destacam-se dois aspectos presentes em *Os Lusíadas* que ocorrem também nos poemas que descrevem os cercos à fortaleza portuguesa de Diu e que por isso os colocaria entre as tentativas de epopéias modernas: a narração de fatos verdadeiros e a comparação com os heróis das epopéias clássicas, gregos e romanos, dando vantagem aos portugueses.

Vou aqui destacar as narrativas de cercos militares sofridos em Diu, me atendo aos textos em verso, mesmo que os escritos em prosa partilhem igualmente o objetivo de divulgar e "fixar para a posteridade" os feitos portugueses.

Localizando rapidamente esses acontecimentos, temos que durante o século XVI, a política visando a inserção portuguesa no comércio do Oceano Índico era fortemente marcada pela construção de fortalezas em pontos estratégicos da costa ocidental da Índia e na Ásia do Sudeste, fortificações estas que deveriam permitir o controle da circulação das mercadorias ao mesmo tempo em que inauguravam, ainda que de forma isolada, uma implantação no território. Este modelo de ocupação levou a situações de conflito que se caracterizaram por cercos, alguns deles decisivos para a fixação de feitorias portuguesas, como o da cidade de Malaca, de Chaul e de Diu, entre outros. Seria correto dizer que os estabelecimentos portugueses na costa da Índia ao longo desses dois séculos, em algumas localidades de forma mais acentuada do que em outras, se caracterizaram por situações de "fronteira", em que as frágeis feitorias portuguesas eram constantemente pressionadas pelos reinos locais, como já afirmou Dejanirah Couto, uma estudiosa do assunto (COUTO: 1996, 111).

As narrativas que tratam desses embates são um concentrado de informações sobre a disposição portuguesa diante do habitante da terra, inicialmente invadida, que passa a querer invadir o enclave português. O principal sentimento exaltado nessas narrativas é o desejo de obter honra e glória na luta contra os infiéis, resultando na morte, se necessário.

O primeiro cerco de Diu, cidade localizada no extremo norte da costa ocidental da Índia, foi imposto aos portugueses pelos turcos em 1538. No de 1546, o sultanato do Guzarate e seus vizinhos se reuniram para vingar a morte de Bahadur, sultão de Diu, assassinado pelos portugueses em 1538. Os portugueses conseguiram resistir ao novo cerco, mas a fortaleza foi quase totalmente destruída.

Os textos em verso dessas duas batalhas não são grandes monumentos literários, mas podem ser considerados frutos do esforço, não tanto do ponto de vista estético, mas sobretudo temático, de contrução da grande epopéia portuguesa, mesmo que Camões já a tivesse escrito poucos anos antes.

É interessante notar que tanto *Os Lusíadas* como os dois poemas aqui descritos receberam parecer favorável da Inquisição, tendo sido examinados pelo mesmo censor, Frei Bartolameu Ferreira. O poema de Camões em 1571, o do primeiro cerco de Diu em 1587 e do segundo em 1574. Não se cotejou aqui os três textos, mas um trabalho minucioso nesse sentido poderia destacar a influência do primeiro nos dois seguintes. O censor, em relação aos dois poemas que descrevem os cercos, tem o mesmo juízo: "he lição e história que edificará, por tratar de vitorias de cristãos contra infiéis".

O modelo do poema épico, em linhas gerais, se repete nos textos que tratam dos cercos. De acordo com as epopéias clássicas, o poema abre com a Proposição, em que o poeta anuncia o tema, o objeto e o objetivo do seu canto. Prossegue com a Invocação feita à musa pedindo inspiração. Depois, a Dedicatória e os primeiros passos da narração, numa síntese da matéria cantada e, finalmente, a Narração.

O primeiro cerco que os turcos puserão ha fortaleza de Diu nas partes da Índia é de autoria de Francisco de Andrade. São vinte cantos que variam entre 90 e 130 estrofes de 8 versos. Não posso citar outra edição além daquela feita em Coimbra em 1589.

No lugar das musas, o autor pede a Deus inspiração para escrever o poema:

> Socorre eterno senhor supremo,
> Porque eu em mar tam largo desatino
> Ond'hu naufragio certo espero & temo
> Se me faltar o teu favor divino
> Nem m'atrevo chegar a tanto estremo
> D'alto verso, sem ti, que o faço dino
> D'aquelles q por ti con peitos fortes
> Derão & receberam crueis mortes.
> (Canto I, estrofe 2)

Nesta segunda estrofe a Proposição e a Invocação aparecem juntas.

Pela seqüência dos acontecimentos descritos nesse poema e pelo tempo que o separa do que é narrado (o primeiro cerco data de 1538), pode-se supor que o autor utilizou como base o texto de Lopo de Sousa Coutinho, um participante do cerco que escreveu uma narrativa, em prosa, e a publicou em Lisboa em 1556. A narrativa é dedicada a Dom João III, rei de Portugal, na qual o autor salienta que é coisa muito antiga e costumeira que os feitos ilustres e famosos sejam "postos em memória, porque o tempo com seu discurso & diversos efeitos, os não consuma e anule". Em seu "grosseiro estilo", como ele mesmo afirma, se compromete a escrever "não fantasiadas imaginações", mas o que viu com seus próprios olhos, a mesma preocupação expressa por Camões e os outros dois autores, como veremos.

Nos cantos XI e XII, Francisco de Andrade fala longamente de Lopo de Sousa. E a última estrofe contém exatamente as mesmas informações com que a narrativa em prosa é concluída: um curioso diálogo que se passa após a partida dos Turcos. Eles deixam cerca de 400 feridos que, questionados por um senhor da terra se os Portugueses eram bons homens de guerra, responderam que só os Portugueses da natureza eram "dignos de ter barbas & que as outras nações seguissem o estilo das mulheres."

O poema que narra o segundo cerco é de Jerônimo Corte Real: Sucesso do Segundo Cerco de Diu. Estando Dom Joham Mazcarenhas por capitam da fortaleza. Anno de 1546. São 21 cantos e a primeira edição é de 1574, de Lisboa.

O primeiro canto começa com a Proposição:

> As forças, a destreza, a valentia,
> Opiniam, valor, e esforço grande
> Dos Portuguezes canto: e o trabalho
> De hum perigoso, estreito, duro cerco.
> A batalha tambem canto daquelle
> Insigne Visorey dom Joan de Castro.
> Na qual os Capitães do gram Mamude
> Forao todos vencidos: e a Cidade
> Populosa de Diu toda entregue
> Ao furor dos Soldados, cobiçosos
> Da Honrada fama, mais que de riquezas.

A Invocação, o pedido de inspiração ele também não o faz às musas, mas a Jesus e a Virgem Maria. Ele deixa as musas e invoca a fonte:

> Deixo o monte Parnaso, e a Cabalina
> Fonte, tam celebrada noutro tempo.
> Deixo Apolo, e Minerva: deixo as Musas
> Que os antigos Poetas invoncarao,
> Nam alcançando o bem tam verdadeiro
> De nossa Fé sagrada, e luz divina.
> O gram Calvario invoco, invoco a fonte

Mesmo assim, não faltam no poema menções à ação dos deuses, como matéria de poesia, como justifica o censor Frei Bartalomeu. Ao final, utilizando o mesmo artifício de Camões, já inspirado em Virgílio, o autor faz uso de profecias para descrever o que aconteceria depois do cerco. Um velho - o Merecimento - fala ao vice-rei da Índia, D. João de Castro, que é levado ao Templo da Victoria, onde os feitos da África e Índia estão pintados em uma parede. Entre as profecias está também a do nascimento do próprio rei D. Sebastião, a quem é dedicado o poema e que "tantas cousas dele o ceo promete".

Estes dois poemas, apesar de não seguirem rigorosamente a estrutura da epopéia clássica, se encaixam na definição básica de epopéia: a narrativa poética de qualquer ação grandiosa, a ciência literária lhe reservando dois sinais definidores: a extensão narrativa e a excepcionalidade da ação e dos temas (BUESCU: 1997, 36).

O que se espera salientar também é que, na esteira de *Os Lusíadas*, eles igualmente se distanciam da epopéia clássica para se filiar à epopéia moderna inaugurada por Camões. Para a reflexão que segue foram de grande importância os comentários de Maria Leonor Carvalhão Buescu de seu artigo "*Os Lusíadas* e o exotismo literário".

A autora considera que o poeta épico, autor da epopéia, "distanciando-se do historiador ou do cronista que convoca o factual, preferirá ou será obrigado pelo cânone a preferir a discordância propriamente artística entre os tempos da narração e da acção" (Idem, 36). Diferentemente então dos textos de Homero e Virgílio, que se reportam a fatos de um passado distante, Camões se inspira no presente e seu poema é, pois, "uma resposta moderna ao imediato" (Idem, 37). Da mesma forma, Francisco de Andrade e Jerônimo Corte Real tratam de um presente que não querem ver esquecido.

Nesta "epopéia moderna" de padrão camoniano descrita por Buescu, encontramos ainda dois elementos. O primeiro é a superioridade dos modernos.

Na carta ao leitor, Jerônimo Corte Real diz que vai "mostrar que os feitos portugueses não diferem das proezas inimagináveis dos gregos, troianos e romanos, "impossíveis pela elegância das palavras". Essa comparação, inevitável, com os feitos que inspiraram os épicos clássicos, também está presente na obra de Camões. Para citar apenas um exemplos:

> Se do grande valor da forte gente

De Luso não perdeis o pensamento,
Deveis de ter sabido claramente,
Como é dos fados grandes certo intento,
Que por ela s'esqueçam os humanos
De assírios, persas, gregos e romanos.
(Canto I, 24,3-8)

Se os feitos de Roma e Tróia não superam os dos portugueses, cabe a estes divulgar a sua superioridade. Buescu cita um trecho do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Rezende que ressalta a modéstia portuguesa — se podemos chamar assim — em relação a outros povos da Europa:

"Porque a natural condição dos portugueses é nunca escreverem coisa que façam (...) porque se os feitos tivessem sido feitos por Roma, Tróia e todas as outras antigas crónicas e histórias, não achariam maiores façanhas nem mais notáveis feitos do que dos nossos naturais se podiam escrever assim dos tempos passados como de agora" (BUESCU: 1997, 38).

Essa "natural condição dos portugueses" é testemunhada por outros autores. Lopo de Sousa Coutinho, autor da narrativa do primeiro cerco que serviu de base para Francisco de Andrade escrever seu poema, tem uma opinião semelhante. Ao descrever a façanha de um soldado português que arrancando um dente armou sua espingarda e o atirou nos inimigos, ele afirma:

"Deste só caso, sei eu gente na Europa que fez gran volume, assentando em cabeceira de mesa mas eu sou tão português que ainda que este homem atirara com quantos dentes tinha na boca, & com cada um matara muitos inimigos, não gastara mais regras em seu louvor. Porque cousa é mui costumada em os Portugueses, ofenderem seus inimigos com as cousas impossíveis, quando as possíveis lhes faltam. E pois este é o verdadeiro & acostumado trajo Português."

Francisco de Andrade, assim como Jerônimo Corte Real, quer ver mudado este quadro. O primeiro escreve no Canto III, 7-8:

Heróicos varões, eu direi tanto
De vós, que ao mundo seja inveja e espanto.

e Corte Real conclui assim a apresentação de seu poema: "Como português desejo ver as coisas da pátria engrandecidas e divulgadas por todas as nações."

O outro elemento inserido por Camões em seu poema e presente também nas outras duas obras é a preocupação com a verdade. Buescu chega a afirmar que "o verídico é a condição da epopéia moderna" (Buescu: 1997, 40).

No Canto V, Camões compara as invenções dos antigos com a verdade dos feitos portugueses:

Nestas fábulas vãs, tão bem sonhadas,
A verdade que eu conto, nua e pura,
Vence toda gradíloca escriptura!
(Canto V, 89, 6-8)
E Corte Real, na Invocação, pede:
Ajudai-me Senhor, para que cante
Dos vossos Capitaes os grandes feitos,
Que no cerco de Diu bem mostrarao
Ser por Vós ajudados, e regidos.
Informai meu estillo, e juntamente
Guiay a minha lingua grossa, e ruda:
Para que dê notícia eterna ao mundo,
Das mortes, dos estragos, dos incendios:
Daquelle grande estrago, e total perda,
Que em Diu receberam os imigos
De vossa sancta Fé, e sacro nome.
(Canto I)

Conclusão

Tema legítimo do poema épico, a experiência de um cerco não significou momentos isolados na história da presença portuguesa no Oriente. Muito pelo contrário. Assim como a construção de fortalezas representou uma estratégia de inserção no e de ocupação do território, era inevitável que muitos conflitos tivessem lugar no espaço limitado envolvido pelas muralhas. Podemos ainda avançar que a experiência do cerco na expansão portuguesa equivale a do naufrágio. Não são poucos os paralelos possíveis entre essas duas situações limite. A fortaleza e o navio são igualmente espaços de reclusão. Em um vive-se a espera do

assalto, em outro os riscos da calmaria. No momento do naufrágio e do assalto, vive-se o medo da morte e o desejo de salvar a alma. O mar é o inimigo assim como os infiéis.

E o tema atrai tanto autores de epopéias ditas modernas, comprometidos com a verdade dos fatos como autores de textos ficcionais. *A História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago, onde a libertação da cidade das mãos dos mouros caberia apenas aos portugueses, sem a ajuda dos cruzados; *A Ilha do Dia Anterior*, de Umberto Eco, em que, após o naufrágio de um navio, o protagonista se salva em um barco abandonado e passa a rememorar um cerco vivido na juventude na cidade de Casale; e *O Deserto dos Tártaros*, de Dino Buzzatti, a eterna vigília na fortaleza à espera de um ataque que traga honra e glória, são apenas alguns exemplos. A atração que o tema exerce entre os ficcionistas pela capacidade de exacerbar os sentimentos e levar a comportamentos limites — o medo, a escassez de água e alimentos, a vida em confinamento, a violência do encontro dos soldados — ajuda a explicar alguns elementos que justificam o uso das narrativas reais de cercos como fonte prodigiosa para o estudo de sociedades e mentalidades.

Bibibliografia

ALBUQUERQUE, Luis de. "Comentário". In: SOUSA COUTINHO. *O primeiro cerco de Diu*. Lisboa: Publicações Alfa ("Biblioteca da Expansão Portuguesa"), 1989.

ANDRADE, Francisco de. *O primeiro cerco que os turcos puserão ha fortaleza d Diu nas partes da Índia.* Coimbra, 1589.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. "*Os Lusíadas* e o exotismo literário". In:*Épica. Épicas. Épica camoniana*: Lisboa, 1997.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição comentada. Introdução de Gladstone Chaves de Melo. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

CIDADE, Hernâni. *A literatura portuguesa e a expansão ultramarina*. Vol I. Coimbra: Armenio Amado Ed., 1963.

CORTE REAL, Jerônimo. *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*. Estando Dom Joham Mazcarenhas por capitam da fortaleza. Anno de 1546. Fielmente copiado da Ediçam de 1574. Por Bento Jose de Sousa Farinha. Lisboa: na offic. de Simam Thaddeo Ferreira, 1784.

COUTINHO, Lopo de Sousa, "Livro primeiro do cerco que os turcos poseram a fortaliza de Diu", In: MACHADO, Diogo Barbosa (collegida por). *Notícia dos cercos heroicamente sustentados pelos portuguezes nas quatro partes do mundo*, Tomo 1, que comprehende o anno de 1538. Coimbra, 1556.

COUTO, Dejanirah. "A fortaleza de Baçaim". In: *Oceanos. Fortalezas da Expansão Portuguesa.* nº 28, Lisboa, out./nov. 1996, pp. 105-118.

ROSSA, Walter. *Cidades Indo-Portuguesas. Contribuição para o estudo do urbanismo português no Hindustão Ocidental*. Lisboa. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, 117p.

Os contos de fadas na poesia de Fernanda de Castro[1]

Fátima Fernandes
Universidade de Varsóvia

As mulheres – detentoras da cultura oral milenar – são, sem dúvida, por excelência, as contadoras de histórias (G. S. Dias, 1998: 615); histórias de princesas, de reis e rainhas, de madrastas, bruxas malvadas, fadas boazinhas, passadas de geração em geração.

A mulher, encarregada da educação dos filhos e, muito particularmente, das filhas - que com ela passavam quase exclusivamente, até muito recentemente, a infância e a adolescência, contava-lhes histórias que tinha ouvido a sua mãe ou a sua avó contar. Diz-nos Consiglieri Pedroso, na sua nota introdutória a *Contos Populares Portugueses*, que «os narradores a quem nos socorremos [eram] na maior parte mulheres, que conservam e transmitem mais pura e mais intacta a tradição» (Consiglieri Pedroso, 1992: 33).

Contando histórias, as mulheres criavam e recriavam mundos fantásticos, edificando vagarosa, mas solidamente todo um mundo maravilhoso que ficaria retido no inconsciente feminino e surgiria depois na sua poesia.

Mas qual é a função destes contos de fadas, e por que razão recorrem nos poemas de mulheres adultas? Nós acreditamos que os contos de fadas devem ser vistos como representações simbólicas de experiências de vida, e pensamos que é com esta função que as poetisas os utilizam, o que nos leva a analisar os poemas à luz das teorias psicanalíticas.[2]

As referências aos contos de fadas remetem-nos, geralmente, para episódios da infância dos sujeitos líricos. As poetisas servem-se dos contos para descrever um acontecimento iniciático e/ou assustador (os elementos do conto *Capuchinho Vermelho* desempenham um papel particularmente importante, visto este conto ser uma representação simbólica da entrada na puberdade e da descoberta do sexo). Os contos de fadas cumprem ainda o propósito de ilustrar temáticas do presente adulto da entidade lírica, e que se tornam mais facilmente exprimíveis através do recurso a figuras universais, imbuídas de um simbolismo explicativo, permitindo a condensação de problemáticas por vezes difíceis de expor claramente devido à sua carga emotiva Fernanda de Castro, no poema «Menina Perdida», descreve uma menina que se perde no bosque, por caminhos duros «de pedras e espinhos» (F. Castro, 1989: 98). As palavras «menina» e «bosque» remetem-nos de imediato para o conto *O Capuchinho Vermelho* deixando, assim, antever uma experiência iniciática. *O Capuchinho Vermelho*, uma jovem entre os treze e os quinze anos, externaliza os processos internos da puberdade da criança que se torna mulher. A cor vermelha do capuchinho, assim como a referência às «mãos frias, em **sangue»,** apontam para esse período da primeira menstruação para a qual ela não está ainda preparada: «os gestos errados,/ os passos incertos,/ os gestos cansados.» (1989: 98). O bosque representa o desconhecido, um emaranhado denso de situações novas, onde é fácil perder-se uma menina inocente. A dureza da experiência descrita («pés nús, alma exangue,/ vestidos rasgados,/ mãos frias, em sangue» (1989: 98) evoca um cerimonial iniciático do fim da infância e da entrada na idade adulta, quando a criança tem de enfrentar a realidade – que se apresenta dolorosa e assustadora – da vida. A situação implícita no poema de Fernanda de Castro é parecida àquela do conto original, quando o Capuchinho Vermelho se depara com o Lobo Mau. O faminto animal do conto (cuja acção sobre o sujeito do poema se subentende no seu «vestido rasgado») é, na nossa opinião, não apenas o sedutor, mas também o representante de tendências mentais e psicológicas dentro do próprio sujeito feminino, que este pode não saber como enfrentar e que podem levar a menina a expor-se perigosamente à possibilidade de sedução (B. Bettelheim, 1989: 170, 172, 173).

O sujeito poético - «Menina perdida/ no bosque da vida» - tal como o Capuchinho Vermelho, não tinha forma de escapar ao inevitável: tomar consciência da sexualidade – que, aliás, se antevê na descrição dos «cabelos molhados», uma imagem sensual que surge com frequência nas cantigas de amigo[3], mas cujas conotações eróticas estão presentes já desde os tempos bíblicos.

Atentemos na afirmação bíblica: *Ora sucedeu que quando os homens principiaram a aumentar em número na superfície do solo e lhes nasceram filhas, então os filhos do [verdadeiro] Deus começaram a notar as filhas dos homens, que elas eram bem-parecidas; e foram tomar para si esposas, a saber, todas as que escolheram*. (Genesis, 6:1,2). Diz-nos George Ryley Scott, na sequência desta citação bíblica, que, tal como os anjos, também os demónios se sentiam atraídos pelas mulheres humanas, procurando, principalmente, aquelas que acabavam de atingir a puberdade e que tinham cabelos longos. Foi a consciência deste perigo que fez com que S. Paulo aconselhasse a todas as mulheres que cobrissem a cabeça. (George Ryley Scott, 1966: 89). Daí que o Capuchinho Vermelho, que acaba de atingir a puberdade, cubra o cabelo com o capucho. Mas este é vermelho, símbolo da feminilidade e do sangue menstrual (Miles, 1988: 25), e símbolo

de emoções sexuais violentas (B. Bettelheim, 1989: 173), para as quais a menina não está preparada, o que significa que a menina não conseguirá escapar ao Lobo Mau, e que esse será um encontro traumatizante, como vemos no poema: «vestidos rasgados,/ mãos frias em sangue».

O bosque desempenha um papel arquétipo essencial no imaginário dos contos de fadas. Crianças e princesas perdem-se nele. Também nos bosques se encontram os seres sobrenaturais e as bruxas. E é para os bosques que se dirigem as virgens em Maio, à noite, para levar a cabo estranhos rituais. O bosque exerce um estranho fascínio, descrito em *Novas Cartas Portuguesas* deste modo: *O bosque com as suas lenas sombras, as suas ternas saliências, o seu verde húmido de água; dunas. As suas dunas de pássaros adormecidos. A sua dormência uterina, a sua voragem quase mostruosa onde* [Maria] *mergulharia, se envolveria, despida de si por completo.* (1974: 116) O bosque é, pois, como um ventre voraz. Mulher e bosque não se diferenciam, de acordo com o princípio ctónico que define a mulher como um ventre que engole e dá à luz (Paglia, 1991: 9, 10); um ventre nunca satisfeito, numa perpétua destruição do velho e criação do novo (Bakhtin, 1984: 240-243). Quando a entidade lírica do poema - ou o Capuchinho Vermelho, com quem há uma identificação – se perde no bosque temível, onde habita o Lobo Mau, ela está, na realidade, a caminhar dentro de si mesma e a ver-se forçada a encarar algo que a assusta: a sua própria identidade sexual.

A tomada de consciência de possuir um sexo, de estar a tornar-se uma mulher, e de não estar ainda emocionalmente preparada para encarar essa realidade, é mais explícita no poema «Ah, não», que nos parece referir o mesmo acontecimento do poema «Menina Perdida». Chegamos a essa conclusão devido à coincidência entre o facto de ser uma menina e estar vestida de branco - «de branco vestida,/ de branco calçada.» no poema «Menina Perdida», e «eu fui apenas/ a menina de Branco» (F. Castro,1989: 176-181) no poema «Ah, não». A cor branca é símbolo de pureza e virgindade, daí ser a cor escolhida para o traje da Primeira Comunhão, cerimónia descrita no poema «Ah, não» de Fernanda de Castro.

Mais uma vez, a poetisa recorre a um conto de fadas para sugerir a experiência iniciática. Utiliza a imagética do conto *A Bela Adormecida*, sendo a entidade lírica comparada à princesa do conto, uma menina na idade de entrada na puberdade (como era o caso do Capuchinho Vermelho - «menina do bosque»). A idade púbere é-nos revelada pelo longo período de sono da princesa (antes de acordar com o beijo do princípe) que simboliza o estado infantil e inconsciente que antecede, nas mulheres, a primeira menstruação – a idade, portanto, na qual a Bela Adormecida do conto «sai da crisália» e entra na puberdade. O «Príncipe Encantado» é ambíguo, ao mesmo tempo «perverso ou inocente» (1989: 180), com «cabelos de oiro,/ olhos de céu» (1989: 179) como os príncipes dos contos de fadas, mas também com «peçonha [no] olhar» (1989: 179) como o Lobo Mau. Este «Príncipe Encantado» fez a entidade lírica sentir «uma estranha vergonha» e «a ira, o fel/ [duma] dor sem nome» (1989: 179, 180), perante a antevisão de uma sexualidade para a qual não se encontrava ainda preparada. Esta iniciação e passagem para o mundo adulto é explicitada nas palavras da avó (que aparece no final do poema): «É a Vida,/ a Bela Adormecida/ que está quase a acordar...» (1989: 181). A entidade lírica está a acordar de um período de viagem interior e prepara-se para enfrentar vários perigos: deixar a segurança da infância, encarar as suas próprias tendências e ansiedades, conhecer-se a si própria (B. Bettelheim, 1989: 226). É importante notar que é a avó que se aproxima da menina e faz um resumo triste do acontecimento, já que a menstruação era vista como uma maldição que passava de mulher para mulher (B. Bettelheim, 1989: 233). Mas a avó é também a figura da anciã portadora de conhecimentos e contadora de histórias, talvez a única capaz – e com tempo - de compreender a menina.[4]

No seu poema *Historiazinha Triste*, Fernanda de Castro constrói uma história a partir do conto *Cinderela*. Há vários elementos que nos permitem identificar a presença do conto de fadas no poema, nomeadamente: a diferenciação entre a protagonista e as irmãs; o facto de «as irmãs [terem] vestidos,/ com rendas, fitas e folhos» (F. Castro, 1989: 131) e terem «cabelos compridos» (que, no conto, a Cinderela tem de pentear); a ida das irmãs ao baile, deixando a heroína em casa e esquecendo-a completamente.

No entanto, certos elementos fundamentais deixam-nos perceber que este não é o conto que conhecemos, começando pelo título «Historiazinha Triste», que denuncia que este não é um autêntico conto de fadas, visto que não terá o típico final optimista e feliz. Além disso, a protagonista é feia - «Feiazinha sempre foi,/ sempre teve a pele baça» - , ao contrário das irmãs, que têm belos vestidos, e cabelos compridos «em que lhe ficam os olhos» (enquanto no conto a beleza de Cinderela se opõe à fealdade das duas irmãs). Ao contrário do conto, no poema a heroína poética não vai ao baile, não há qualquer fada-madrinha (como na versão de Perrault) ou árvore mágica (na versão dos irmãos Grimm) que a ajude, ficando só, abandonada no seu mundo triste, sem belos vestidos, apenas «embrulhada num xaile,/ a ver quem passa, à janela». O príncipe de *Cinderela* - tal como o príncipe da *Bela Adormecida* que apareceu no poema anterior – não é, no poema, uma personagem positiva. Ao contrário do príncipe do conto de fadas, que se apaixona pela Cinderela e se casa com ela no final, a personagem masculina do poema aproxima-se da entidade lírica por pena primeiro: «Como quem atira um osso/ A um cão faminto e assustado,/ certo dia, certo moço/ beijou-lhe o rosto magoado» (1989: 132), e por curiosidade depois:«Beijou-lhe depois a boca/ só para ver como era». Os pequenos presentes de afecto fizeram com que a entidade lírica se entregasse completamente a esse homem: «Uma vez abriu-lhe a porta./ (Já lhe abrira o coração…)». Decidiu "abrir-lhe a porta", ou seja,

entregar-se sexualmente, ignorando as vozes alheias que lhe chamavam «louca» e «doida». Mas, revelando uma extrema crueldade, esse indivíduo causou-lhe uma terrível humilhação: «não voltou,/ apesar da porta aberta». A "historiazinha triste" termina com a entidade poética ainda «mais feia», «na rua ainda mais deserta».

O conto *Cinderela* demonstra que, mesmo quando parece ser dura e difícil, a vida se torna bela no final. A Cinderela, suja e vestida de trapos, revela-se lindíssima no desfecho. As suas irmãs, que a trataram sempre como uma criada, são castigadas no fim. A mensagem é optimista e mostra que, apesar das adversidades que a protagonista tem de superar, a conclusão será justa e feliz. Segundo Bruno Bettelheim, *Cinderela* guia a criança através das suas maiores decepções - desilusão edipiana, ansiedade de castração, má opinião de si própria devido às más opiniões que acredita que os outros têm de si - ao encontro da sua autonomia, conseguindo uma personalidade própria (B. Bettelheim, 1989: 276).

Por sua vez, a *Historiazinha Triste* de Fernanda de Castro tem uma mensagem profundamente pessimista: a menina feia torna-se ainda mais feia, e o moço que parecia interessado nela abandona-a, sem lhe permitir a entrada na maturidade que os contos de fadas como *Capuchinho Vermelho*, *Bela Adormecida*, e *Cinderela* preconizam. Ao deixá-la com a porta de casa aberta (símbolo do seu corpo oferente), sem entrar, o homem não permite a perda da virgindade da protagonista e, consequentemente, a sua entrada num período de maturidade e de amor-próprio. Este poema mostra que a realidade é mais poderosa que os contos de fadas e diz-nos que a magia não tem o poder de alterar uma realidade triste. Apesar de a protagonista sofrer com a sua fealdade, enquanto as suas irmãs vão aos bailes, é ela quem é castigada na conclusão do poema – porque a realidade é, a maior parte das vezes, assim terrível.

Nos poemas analisados de Fernanda de Castro, as alusões aos contos de fadas tornam ainda mais dura a realidade, porque esta não termina da mesma forma feliz. Ainda que sirvam o propósito de dar forma a fenómenos de maturação dificilmente nomeáveis ou exprimíveis de outro modo, o recurso aos contos de fadas não termina, nos poemas de Fernanda de Castro, com a adaptação à realidade, mas sim como um despertar doloroso da infância para uma idade adulta onde já não é possível continuar a enganar-se e a fazer de conta que tudo está bem ou que tudo vai acabar bem.

Bibliografia

CASTRO, Fernanda de, *70 Anos de Poesia (1919-1989)*, Fundação Eng. António de Almeida, Porto, 1989.

BAKHTIN, Mikhail, *Rabelais and His World*, trad. De Hélène Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington, 1984.

BETTELHEIM, Bruno, *The Uses of Enchantment - The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Vintage Books, New York, 1989.

CARTER, Angela (ed.), *The Virago Book of Fairy Tales*, Virago Press, London, 1991.

CORREIA, Natália (selecção, introdução, notas e adaptação), *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses*, 2ª ed., Editorial Estampa, Lisboa, 1978.

DIAS, Graça Silva, "Itinerário de uma lenda: a Mulher de Branco", *Actas do Quinto Congresso* (org. e coord. T. F. Earle), Oxford-Coimbra, Associação Internacional de Lusitanistas, 1998, vol. I. p. 615-623.

FRANZ, Marie-Louise von, *The Psychological Meaning of Redemption Motifs in Fairy Tales*, Inner City Books, Toronto, 1980.

_____, *The Interpretation of Fairy Tales*, Shambhala, Boston & London, 1996.

GILLIGAN, Carol, *Teoria Psicológica e Desenvolvimento da Mulher*, trad. De Natércia Rocha, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1997.

JOAQUIM, Teresa, *Menina e Moça - A Construção Social da Feminilidade*, Fim de Século Edições, Lisboa, 1997.

PAGLIA, Camille, *Sexual Personae - Art and Decadence from Nefertiti to emily Dickinson*, Vintage Books, New York, 1991.

PEDROSO, Consiglieri, *Contos Populares Portugueses*, 5ª ed. Ver. E ampl., Veja, Lisboa, 1992.

SCOTT, George Ryley, Phallic Worship - A *History of Sex and Sexual Rites*, Senate, London, 1996.

Notas

1. Declaro que a minha participação neste congresso foi patrocinada pelo Instituto Camões e FCT, através do Programa Lusitânia.

2. Com incidência particular para a obra The Uses of Enchantment – The Meaning and Importance of Fairy Tales de Bruno Bettelheim.

3. Como exemplo, podemos citar alguns versos de uma das cantigas de amigo do poeta galego Pero Meogo (séc. 13): «… Contente com vê-las,/ lavei as madeixas,/ meu amigo.// Contente com vê-los,/ lavei os cabelos,/ meu amigo.// Logo que os lavei,/ com ouro os atei,/ meu amigo.// … Com ouro os atei,/ e vos esperei,/ meu amigo.» (Natália Correia, 1978: 161-163). (Os exemplos são inúmeros, mas não cabem no âmbito desta pequena comunicação.)

4. Este tema da avó que, triste, dá a conhecer a realidade à jovem neta, volta a repetir-se na obra de Fernanda de Castro, em Maria da Lua (1945): «-Que tenho eu avó? Porque tenho vontade de chorar? -Porque estás muito crescida, Maria da Lua… quase uma senhora… -E é triste ser crescida, avó? –Muito triste, minha filha… O dragão acorda e nunca mais adormece… -O dragão, avó? que dragão? –Avida, Maria da Lua…» (ap. T. Joaquim, 1997: 361).

Os evangelhos relidos: Jesus de Saramago e o Cristo

Valéria de Lima Vianna

Diante dos três evangelhos sinóticos[1], a saber: Mateus, Marcos e Lucas e, posteriormente, o evangelho de João[2], nos deparamos com um Jesus histórico e sagrado que, em muitas passagens, faz contraponto ao Jesus literário do evangelho de Saramago. Ambos convergem, de forma indubitável, na generosidade. Como todos sabemos, a generosidade é um dom. Não se aprende. Aliás, felizmente não se aprende! Não há diplomacia possível com a generosidade. Não há política, muito menos estratégias. E nos dois é patente.

Portanto, é na culpa que o Jesus de Saramago vai traçar seu risco, deixar sua marca no romance. É ela que o move para a vida, ao deixar sua casa, sua família e ir de encontro à missão que lhe era oferecida, ainda que dessa missão só tome consciência de maneira casual ou nela seja enredado a contragosto. Fica, aí, num polo equidistante ao Cristo, que a partir do batismo de João se sente pronto, mas desde os 12 anos já tem consciência das coisas de seu Pai[3].

Essa culpa do Jesus romanceado vem como herança do pai terreno, José. Aquele que não avisou da matança dos pequeninos aos outros pais, safando somente seu próprio filho. Este fato influenciará toda a trajetória do nosso atormentado herói, que sairá de casa magoado, ressentido, logo após a morte do carpinteiro, também na cruz, herdando ainda suas sandálias e sua angústia em relação ao próximo. Até começar a sonhar os sonhos de José, que se via matando Jesus, e este a ser morto por ele, Jesus sequer cogitava sair de casa.

Mas quando sai, segue para Belém, a fim de conhecer o lugar em que nasceu e lá encontra a escrava que ajudou no seu parto. Os dois conversam e ele, tirando conclusões do colóquio que mantiveram, se pergunta se a vontade de Deus não é feita independente do homem obedecê-la ou não, de concordar ou não com esse Deus. Justo o que lhe acontece mais à frente no livro: ainda que discorde dos planos ou da lei do Criador, a vontade deste é consumada.

Em seguida, Jesus conhecerá um pastor, que na verdade é o anjo-demônio que anunciou seu nascimento à Maria. Com ele, aprenderá a arte de cuidar de rebanhos, para, logo depois, ser mandado embora, uma vez que o misterioso homem, ao se decepcionar com Jesus, despreza a presença deste. Sua decepção se deve ao fato de o rapaz ter imolado uma ovelha – que havia se perdido no deserto – por ordem e exigência do Deus Pai. Ao expulsá-lo de sua companhia, dirá: "não aprendeste nada, vai".[4] Mas o que Jesus deveria ter aprendido, afinal? Que somente ele seria o derradeiro sacrifício para Deus e por isso sua obediência era cobrada? Decide voltar para Nazaré, determinado a retornar ao princípio e, quem sabe assim, aprender.

Em sua viagem de volta, nosso personagem conhece seus primeiros amigos, faz seu primeiro milagre e conhece ainda a prostituta Maria de Magdala. Com ela aprende a arte de amar mulheres e, por amá-la unicamente, só a ela amar, aprende a caridade para com os homens em geral.[5] Mesmo que, contraditoriamente, venha a manter com a mãe e os irmãos uma relação de ranço infantil, projetando neles sua culpa. Aguentá-la sozinho, pelo visto, não era possível. As famílias, enfim, para isso servem.

Entra em contato de novo com a mãe, irmãos e irmãs e não é bem recebido por eles, ou melhor, nenhum deles acredita na sua história: que viu Deus.[6] Volta então para Magdala, sua Maria, que o espera crédula e fiel. Executa mais alguns milagres, faz mais discípulos e se reencontra finalmente com Deus e o Diabo no meio do mar. No barco que o levou até às águas, fica sabendo de todas as mortes que irão ocorrer em seu nome, após o sacrifício na cruz, e se entristece amargamente.

Depois de outras tantas andanças e de sua desistência em ressuscitar Lázaro, "Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes",[7] diz Maria de Magdala a Jesus, o cordeiro morre. Na cruz, obviamente. Tal qual a morte ocorrida e relatada nos quatro evangelhos, que nos contam a mesma história: batismo, pregação, milagres, paixão, morte e ressurreição. O mesmo Jesus. O mesmo? Sim, o mesmo. Visto por perspectivas diferentes. De lugares específicos.

Em Mateus, percebemos a preocupação de se apresentar um Jesus ligado ao Velho Testamento, uma vez que os leitores seriam, em sua maioria, judeus. O evangelista escreve na Palestina, talvez na Síria, e daí as inúmeras citações dos Antigos Manuscritos, procurando manter a doutrina espiritual de Israel. A mensagem fundamental em Mateus e, consequentemente, do Cristo por ele apresentado é a de que a Boa Nova do Messias se destina a todas as nações e não só ao povo eleito. Não só aos judeus, no caso.

Marcos, por sua vez, quer apresentar o Cristo aos pagãos. Seu evangelho procura realçar principalmente o

extraordinário da missão de Jesus, por intermédio de seus milagres. Trata-se do evangelho mais antigo. Portanto, a imagem mais remota que temos do Cristo. Aliás, o objetivo maior da obra de Marcos é revelar a Boa Nova de Jesus Cristo, Filho de Deus, sendo essa Boa Nova não só um ensinamento, mas a figura mesma do Cristo – e suas ações – como o que vem dar sentido à vida cristã.

Já Lucas, que tem como público alvo igualmente os pagãos, sobretudo as comunidades gentio-cristãs, vai mostrar um Jesus mais comovedor, fazendo notar, acima de qualquer outra coisa, sua bondade e misericórdia. Pagão convertido, Lucas teria sido médico, além de discípulo de Paulo. O lugar em que seu evangelho foi escrito é incerto, quem sabe Grécia, Acácia, Beócia, Roma ou Antioquia da Síria. No Jesus por ele revelado será acentuado o amor aos mais desprezados pelo judaísmo, ou seja, os pecadores, os samaritanos e as mulheres. Seu interesse primordial é pelos fatos da vida de Jesus que possam servir de significado para a fé no Cristo ressuscitado e para a vida nas comunidades.

E finalmente João. Este, a meu ver, um evangelho especial. Ele não se dirige aos pagãos, mas aos cristãos, que já têm contato com a mensagem e lutam na defesa da fé contra outras doutrinas. O Jesus que esse evangelista nos mostra é sofredor e glorificado. Sua intenção é apontar o Cristo como a Luz rejeitada pelos judeus, mas que, morto e ressuscitado, se tornou a manifestação gloriosa de Deus. Omitindo trechos importantes, como o batismo e a transfiguração, a instituição da Ceia e a agonia, entre outros temas da pregação, nos traz, em contrapartida, uma tensão entre carne e espírito, vida e morte. Assim, João leva o leitor a encarar duas opções: as trevas, o mal, o príncipe do mundo... ou o Espírito, a água viva, o amor de Deus. O texto da tradição joânica foi redigido mais provavelmente em Éfeso e ainda hoje fascina o leitor, por se tratar de uma narrativa que busca adentrar nos problemas cruciais da existência humana e cristã. Seu autor, algum discípulo da comunidade de João, é comumente identificado como o discípulo que Jesus amava, sendo que o próprio nome João (*Johanan*) significa Javé 'amou' ou 'agraciou'.

Pois bem. Voltemos a Saramago. Tentemos nos colocar em seu lugar, nos imaginarmos todos escritores e pensarmos o que nos levaria a reescrever a vida de Cristo sob uma ótica tão distante de conceitos ou dogmas religiosos. Só para chocar? Não creio. Porque enjoamos de ouvir sempre a mesma ladainha nos cultos ou nas missas e resolvemos dar uma pitadinha de sal ou um tempero novo no velho e repetido enredo? Pouco provável. Sabemos, contudo, que Saramago adora mexer com a história. Percebemos, apesar de ser ateu e marxista, ou talvez por isso mesmo, seu profundo conhecimento das Escrituras e também da cultura predominante na época em que a paixão do Cristo se desenrola: os costumes religiosos, as práticas e trabalhos cotidianos e as relações entre homens, mulheres e crianças.

Nosso prêmio Nobel – da língua portuguesa, bem entendido – gosta de virar a história de cabeça para baixo, recontá-la através de possibilidades inadmissíveis, porém não inverossímeis. No caso do *Evangelho*, Saramago nos conta a mesma história, mas com um pequeno acento. Privilegia o lado humano em detrimento do maravilhoso ou daquilo a que costumou-se denominar de divino ou transcendente. Importância pouca dá aos fatos, aos milagres, se prendendo mais fortemente às angústias e amadurecimentos pessoais do seu Jesus.

O autor, na verdade, segue preenchendo lacunas do imaginário, bem ao estilo de um historiador. Nos fala do período não relatado do Cristo, entre os 12 e 30 anos, quando começa sua missão.[8] Admite ter havido uma relação homem-mulher entre Jesus e Maria Madalena (Magdala), quando o insinuado no texto bíblico é somente o amor da mulher, além da questão de se fazer um juízo do Deus Onipotente, por ter salvo da matança dos pequeninos apenas o menino salvador. No romance, Saramago suaviza tal juízo, ao deslocá-lo para o pai terreno, São José.

Reanalisemos uma vez mais o Jesus saramaguiano. Este Jesus vem a saber por Maria, sua mãe, que coisas não muito comuns aconteceram antes, durante e depois do seu nascimento. Ele não gosta nada do que ouve e parte sozinho, em busca de uma resposta que venha a consolá-lo. Descobre no caminho que é um escolhido de Deus e, pelo visto, também não gosta nem um pouco disso. Volta para casa, ninguém lhe acredita. Sua mão amiga ou a base que buscava para suportar o peso da cruz por ser um eleito é a prostituta Magdala, que o auxilia física e moralmente. Ela mesma, inclusive, ninguém mais, é quem escutará de Jesus o que João lhe teria dito após o batismo no Jordão. Indagado sobre o que o Messias devia fazer, João responde a Jesus que isto, ele deveria descobrir por si mesmo. Não sem antes lhe dizer que não é preciso fazer tanto (milagres, curas...), "desde que faça o que deve".[9] Neste momento, o livre arbítrio é lançado como um dado.[10]

Os questionamentos de Jesus quanto à vontade de Deus ser feita independente da vontade do homem, aqui, se perdem. Nosso personagem começa a se deixar arrastar para a cruz, como um bom cordeiro. Ou pelo menos como um cordeiro que desiste de protestar. É como se as águas do Jordão e a conversa com João o tivessem adaptado para tal acontecimento.

"Que me liberte desta carga, não quero mais",[11] diz Jesus a Magdala um pouco antes do batismo. Ao que ela responde: "Queres o impossível, meu Jesus, a única coisa que Deus verdadeiramente não pode, é não

querer-se a si mesmo".[12] O demônio, como vimos, tenta seduzi-lo – pobre diabo que é – procura desviá-lo do caminho em vão. De qualquer forma, fica mais a critério de Maria Magdala e não de João polir o estado de alma de Jesus, guiá-lo pela senda reta, mulher desvirtuada e experiente de vida, conhecedora de todos os caminhos, inclusive o pior: "As mulheres têm un outros modos de pensar, talvez seja por o nosso corpo ser diferente, deve ser isso, sim, deve ser isso".[13] Magdala faz de Jesus um homem.

Daí o apoio de Jesus estar em Magdala, que o torna pronto para a dor, pronto para a misericórdia, pronto para aceitar e fazer a vontade do Pai. Ainda que neste aceitar e neste fazer vá lá um pouco de contrariedade, algo feito a contragosto. O importante, afinal, é o ato, assim como na parábola dos dois filhos: nela, um homem chega até seu filho mais velho e manda-o trabalhar na vinha, mas ele se nega. Depois vai ao segundo filho, que de imediato responde: Sim, senhor meu pai, eu vou. Porém o que acontece é que o mais velho se arrepende e vai, enquanto o outro, acaba não obedecendo, apesar de ter dito sim.[14] O primogênito, então, vem a ser o bom filho em ato, como bem sucede com o Jesus saramaguiano. Ele, a princípio não quer, mas reflete e vai. Obviamente que Saramago, para isso, ou seja, para apresentar um Jesus vacilante e rebelado contra os desígnios do Pai, terá de brincar com as imagens arquetípicas do Deus e do diabo, colocando-os meio que misturados, meio que iguais ou até, de certa forma, invertidos: o diabo, quase sempre, nos parece um poço de bondade, enquanto Deus, um tirano à cata de novidades para sua vida enfadonha.

Digo imagens arquetípicas, porque no cotidiano, na vida comum, o Mal em sua manifestação mais pura costuma ser de uma sedução encantadora, ludibriando com seus brilhos falsos, porém convincentes. O Bem, não. O Bem não precisa de artifícios e se revela tal como é, tendo muitas vezes uma aparência má ou incômoda. Daí a frequente dificuldade em seguir sua trilha ou reconhecê-la. Os indícios do Bem são, na maioria dos casos, misteriosos ou insondáveis, necessitando-se, para enxergá-los, de uma disposição ou coragem extremadas. A porta estreita da caridade, não a larga do egoísmo. O Jesus de Saramago se confunde um pouco nesse emaranhado, mas vence a confusão, quando se submete ao que não entende, superando o Mal e superando-se na cruz. Esta cruz que é loucura, segundo a tradição Paulina, contudo em perfeita coerência tanto no Jesus romanceado quanto no Cristo dos evangelhos.

Mesmo os mais ferrenhos críticos do cristianismo não podem discordar que o escândalo da cruz, o Cristo crucificado, é a maior prova da solidariedade de Deus com o sofrimento do homem. Para compensar Sua impotência voluntária diante da liberdade humana, Deus nos concede um Emanuel – Deus-conosco –, solidário ao homem sofredor, uma vez que, Verbo encarnado, Ele também sente na carne as tentações mundanas. Assim, Deus se coloca do lado do homem e de maneira radical.

Após o primeiro anúncio da paixão, Pedro se escandaliza do Cristo, quando este relata o que irá lhe suceder ao entrar em Jesrusalém. O discípulo, contrariado, protesta: "Deus não permita, Senhor, que isto aconteça".[15] O Cristo, porém, o rechaça dizendo: "Afasta-te de mim, Satanás. (...) porque não tens senso para as coisas de Deus mas para as dos homens".[16] No romance, Pedro não chega a dizer-lhe nada semelhante. O Satanás de Jesus é outro. É sua luta contra si mesmo. De qualquer forma, o Jesus de Saramago e o Cristo se lançam em direção à cruz pelo mesmo motivo. O Cristo, movido pela paixão, morre por amor. Jesus de Saramago, movido pela culpa, também morre por amor. Aquele, para resgatar a humanidade. Este, para resgatar a sua própria.

O fundamental, no entanto, em se tratando desse Cristo, contado segundo Jesus, é que Saramago consegue fazer dele um Emanuel ainda mais conosco. Esse Jesus tão à moda de Pedro, cheio de dúvidas e de fraquezas, capaz de negar seu Deus, de ser seu juiz, mas que ao fim e ao cabo, termina sendo, quer queira quer não queira muito, a pedra sobre a qual se constrói uma igreja. Esse Jesus tão humano, tão aflito, tão a cara de todos nós.

Referências bibliográficas

Bíblia Sagrada, São Paulo, Ave-Maria, 1993, 75ª ed.

Bíblia Sagrada, Petrópolis, Vozes/Santuário, 1982, 36ª ed.

Cruzando o limiar da esperança, Depoimentos de João Paulo II a Vitório Messori, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1994, 3ª ed.

José Saramago, *O Evangelho segundo Jesus Cristo,* São Paulo, Companhia das Letras

Notas

1. Do grego *syn-opsis*, ou seja, olhar de conjunto. Os três relatos podem ser abarcados num só olhar: pregação de João Batista e batismo de Jesus; ministério de Jesus na Galiléia; viagem para Jerusalém; paixão, morte e ressurreição de Jesus.

2. O evangelho de João não se utiliza do mesmo plano geográfico e cronológico dos outros três. Seu interesse vai mais pela via espiritual e menos pelo aspecto histórico da vida de Jesus, apesar de não desprezar totalmente esse tópico.

3. Nota-se que, no romance, o batismo no rio Jordão é mencionado de forma pouco importante. É tratado mais enquanto formalidade a cumprir (momento de reflexão) do que como um ritual de passagem propriamente dito.

4. José Saramago, *O Evangelho segundo Jesus Cristo,* São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p. 265.

5. Na sua relação com Magdala, sim, podemos enxergar um ritual de passagem, um batismo.

6. Saramago, nessa parte, faz uma clara alusão ao trecho bíblico em que Jesus diz: "Eu vos asseguro: nenhum profeta é bem recebido em sua terra". (Luc 4,24).

7. José Saramago, *op. cit*., p. 428.

8. Uma hipótese cogitada em relação a esse período é a de que Jesus esteve junto dos essênios (associação religiosa judaica da Palestina, separada do culto do templo), recebendo deles sua educação. João Batista teria feito parte dessa seita.

9. José Saramago, *op. cit.*, p.422.

10. Reparem que João não diz que ele faça o que lhe foi ordenado ou predestinado, mas o que deve. O autor parece remeter às cartas de Paulo, na advertêntica aos Coríntios: "Tudo é permitido mas nem tudo é oportuno". (10,23).

11. José Saramago, *op. cit.*, p. 405.

12. *Op. cit.*, p. 405.

13. *Op. cit.*, p. 405.

14. Cf. Mat 20, 28-30.

15. Mat 16,22.

16. Mat 16,23.

Os sete pecados do Padre Amaro

Lina Leal Sabino
(UFSC)

Desde tempos imemoriais, o Homem vive no meio de uma batalha entre Deus e o Diabo, entre o Bem e o Mal. Algumas vezes Deus é o alvo de ataques sibilinos, como n' *A Velhice do Padre Eterno* ou n' *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, nos quais Guerra Junqueiro e José Saramago dedicam-se a atacar o princípio básico que preside a existência das religiões -- o próprio Deus. Muito mais vezes o clero tem sido o alvo dos escritos ficcionais ao longo dos tempos, seja para exortação a bons comportamentos, seja para denúncia de comportamentos maus, invariavelmente responsabilizado pelo sucesso ou pelo fracasso do Deus que representa.

É o que Eça de Queirós faz, n' *O Crime do Padre Amaro*, onde expõe a fragilidade de Deus por estar tão mal-servido de operários em sua messe.E se, para ser um bom ateu é preciso ser um bom crente, Eça de Queirós demonstra familiaridade para com os princípios da doutrina que quer arrasar, porque constrói uma figura de padre que rompe regulamentos católicos, ao quebrar os votos eclesiásticos de obediência, pobreza e castidade, ao ferir os Dez Mandamentos e ao cometer os sete pecados capitais.

Segundo o *Catecismo da Igreja Católica,* o pecado é um ato pessoal, uma transgressão livre e deliberada da lei de Deus, que provoca um rompimento das relações entre a criatura e o seu Criador. A essência do pecado é uma rebelião contra a vontade de Deus e será pecaminoso todo ato em que a vontade humana for contra a vontade divina, reconhecida como tal pela consciência. Além do pecado individual, existe a responsabilidade do indivíduo no pecado cometido por outro, quando de alguma forma, cooperar para o seu cometimento, seja participando em co-autoria, direta ou indiretamente, seja mandando, aconselhando, elogiando ou aprovando esse pecado, seja não o revelando ou não o impedindo, seja protegendo quem o pratica. O pecado gera a propensão ao pecado, diz o *Catecismo,* e há vícios que são um foco gerador de outros males:

> Os vícios podem ser classificados segundo as virtudes que contrariam, ou ainda ligados aos 'pecados capitais' que a experiência cristã distinguiu seguindo S. João Cassiano e S. Gregório Magno. São chamados 'capitais' porque geram outros pecados, outros vícios. São o orgulho, a avareza, a inveja, a ira, a impureza [ou luxúria] , a gula, a preguiça ou acídia (p.435).

Eça de Queirós move-se familiarmente neste âmbito, construindo não apenas o padre Amaro, mas vários outros personagens eclesiásticos infratores perante o que regula o *Catecismo.* Um a um todos os sete pecados capitais vão sendo cometidos, vão gerando outras infrações à Lei e vão se tornando nós em uma complicada malha que acaba por aprisionar todos os personagens na cumplicidade mútua que produz o pecado coletivo.

Comecemos pelo Cônego Dias, que, ironicamente, tinha sido *mestre de Moral* no seminário e a quem o padre Amaro permanece chamando de *padre-mestre*. Não é difícil desfiar o rol de seus pecados, como o de qualquer outro personagem, porque Eça de Queirós os expõe com uma crueza e uma ênfase exemplares.

Em uma pequena amostragem apontamos o **orgulho** do Cônego Dias, certo de que o fato de ser um eclesiástico colocava-o acima dos demais mortais seculares: "o roubo do seu cebolinho, o cebolinho dum cônego, parecia-lhe um ato tão negro de impiedade como se tivessem sido furtados os vasos santos da Sé" (p.166). A sua **avareza** emerge em diversas ocasiões, como quando convenceu a S. Joaneira a tomar Amaro como hóspede, para então gastar menos dinheiro na manutenção da concubina, pois assim podia " diminuir-lhe a mesada que havia anos lhe dava, regularmente, no dia 30" (p.98). Queixava-se do prejuízo financeiro pelo fato de ter que ajudar a esconder o erro do colega: "quantas despesas lhe traria ainda aquele 'divertimento do senhor pároco'!" (p.280). A **inveja** emerge no episódio das reformas que mandou fazer em sua casa no campo, para ombrear com o vizinho rico, "um parlapatão que imaginava que só ele tinha um palacete decente em dez léguas à roda...Só para meter ferro àquele ateu!" (p.251).

A **preguiça** e a **gula**andam juntas no cônego Dias, pois ao chegar em casa, após o jantar na casa do abade Cortegassa, onde fartara-se a não mais poder, ficou derreado de preguiça, fazendo a pesada digestão: "Ah! É você? Disse o cônego com um enorme bocejo. Cheguei tarde de casa do abade, tomei uma gota de chá, veio o quebranto..." (p.97). Ele praticava sem pejo o vício da gula, oferecendo à vista de todos em Leiria o espetáculo deprimente de sua figura: "Ultimamente engordara, o ventre saliente enchia-lhe a batina; e a sua cabecinha grisalha, as orelhas papudas, o beiço espesso faziam-lhe lembrar velhas anedotas de frades lascivos e glutões" (p.18).

Da **luxúria** a que se entregara com a sua concubina, já pouco restava, agora, na velhice, mas chamava-a

de "a minha mulher"(p.320), "os seus olhos luzidios percorriam ternamente a corpulência da S. Joaneira" (p.27) e, na intimidade, "Fez uma carícia ao pescoço gordo de sua velhota..." (p.250).

No entanto, o temperamento em geral pacificado pelas farturas à mesa e pelo ócio, por vezes se acendia no calor da **ira,** provocando vitupérios: "deixemos essas pieguices para a quaresma! Digo 'co'os diabos!' e repito 'co'os diabos!' Mas eu lá disse ao caseiro, que se sentir gente na fazenda, carregue a espingarda e faça fogo!" (p.166).

Como se vê acima, o cônego Dias cometia todos os sete pecados capitais e estes geravam outros sentimentos negativos e destruidores, como a **vingança** e o **egoísmo**. Muito ao contrário do perdão, é a **vingança**que ele clama: "Eu, se me atirarem um bofetão à face direita...Enfim, são ordens de Nosso Senhor Jesus Cristo, ofereço a face esquerda. São ordens de cima!... Mas depois de ter cumprido esse dever de sacerdotes, oh, senhoras, desanco o patife!" (p. 206). O seu **egoísmo** vem à tona quando esteve na iminência de não poder ir à estância balneária por causa da irmã gravemente doente: "Perder dois anos a fio os meus banhos!" (p.278).

Tendo sido educado por tal *mestre*, que, metonimicamente, representa a educação dispensada aos seminaristas, não causa espanto encontrar um padre tal qual Amaro.

Enquanto no idoso cônego Dias predominam a gula e a preguiça, pois sua vida transcorria no aconchego da casa da S. Joaneira, comendo bons pratos, bebendo bons vinhos e refestelando-se na poltrona, no jovem padre Amaro destacam-se a luxúria e a ira.

A **luxúria** é uma constante no personagem. Sua sexualidade exacerbada é demonstrada desde a tenra adolescência. Já na época escolar, Amaro "parava encostado à vitrina das lojas a contemplar a nudez das bonecas!" (p.34); no seminário, "no fundo das suas imaginações e dos seus sonhos, ardia como uma brasa silenciosa o desejo da Mulher" (p.35), desejo que as orações não conseguiam aplacar, pois quando contemplava uma litografia da Virgem Maria, "via apenas diante de si uma linda moça loura; amava-a; suspirava, despindo-se olhava-a de revés lubricamente; e mesmo a sua curiosidade ousava erguer as pregas castas da túnica azul da imagem e supor formas, redondezas, uma carne branca..." (p.35).

Os escrúpulos de ter "pela primeira vez depois de padre, pecado brutalmente sobre a palha da estrebaria da residência com a Joana Vaqueira"(p.225) duraram pouco. Logo descobriu que este era um procedimento corriqueiro entre o clero, mesmo entre a mais alta hierarquia da Igreja. Ao assumir a paróquia de Leiria, deliberadamente assediou Amélia, e, fustigado por sua imaginação sensualmente exacerbada, "Erguia-se, cerrando os dentes, com uma decisão brutal de a possuir" (p.78).

Finalmente, seduziu Amélia, com a ajuda da alcoviteira Dionísia (cujo nome remete às festas de Baco / Dioníso, regadas a vinho e sensualidade), que"conhecia as suas fragilidades, as concupiscências que lhe ardiam sob a batina de pároco"(p.225). Os encontros na casa do sineiro eram insuficientes para aplacar seu corpo jovem entregue sem controle ao sexo " E cada dia a desejava mais, num desejo contínuo e tirânico, que aquelas horas escassas não satisfaziam" (p.261).

Grávida e escondida na casa de campo do cônego Dias, na Ricoça, tendo passado a confessar-se com o abade Ferrão (que a estava convencendo a arrepender-se dos pecados da carne e voltar para a amizade de Deus), Amélia recusou Amaro que "achava-a mais bonita, com umas redondezas em todo o corpo que ardia por abraçar, com uns lábios vermelhos avivados pelo largo ar do campo que ele queria morder até ao sangue" (p.304).

Em muitas ocasiões o padre Amaro tinha acessos de ódio e punha-se a cometer repetidamente o pecado da **ira,** voltando-se em fúria ora contra João Eduardo, ora contra Amélia ("Odiou-a então, e o seu vestido afogado e a sua honestidade!"p.82), ora contra ambos ("O que a odiava! –menos que ao outro porém, o outro que triunfava porque era um homem, tinha a sua liberdade, o seu cabelo todo, o seu bigode, um braço livre para lhe dar na rua!" p.143). A Totó, atrapalhando seus encontros escusos com Amélia, não escapava de sua raiva violenta: "Amaro tinha um desejo furioso de estrangular a paralítica" (p.246).

Os palavrões eram freqüentes em seu vocabulário. Ele reagiu à notícia do noivado de Amélia e João Eduardo com "patadas no soalho e blasfêmias..."(p.142) e gritou para a empregada Gertrudes, apressando-a para ir buscar um médico: "Vá sem xale, sua estúpida!"(p.221). Quando Amélia o recusou, lá na Ricoça, ele saiu "rilhando os dentes de raiva" (p.303) e praguejando: " Tu mas pagarás, maldita! Rosnou o padre por entre dentes, voltando as costas, descendo o caminho com passadas de desesperado" (p.305). Amaldiçoava a *"pega da Marquesa que o fizera padre* (p. 82) e a Igreja Católica: "Mas quê, era padre! Maldita fosse a religião que assim o esmagava!" (p.333).

O grande alvo de sua **inveja**era, naturalmente, João Eduardo: "Odiou-o então, dum ódio complicado de inveja ao seu bigode negro e ao seu direito de amar" (p.81), a quem não poupava críticas: "teve então um risinho sarcástico: --O idiota, de lacaio à retaguarda!" disse quando o seu rival passou pomposamente seguido por um criado de farda (p.327).

Consumada a sedução, acalmou-se a sua inveja dos homens livres, passando a olhar sem azedume "os cavalheiros que passeavam na Alameda com as suas mulheres pelo braço! Também ele agora tinha uma, toda sua, alma e carne, linda, que o adorava, que usava boas roupas brancas, e trazia no peito um cheirinho de água-de-colônia!" (p.232), cedendo lugar ao **orgulho**. Como o mundo secular, com suas honras mundanas, era-lhe interdito, apegava-se às glórias sacras, nos seus sonhos de grandeza: "E ele, bispo, na vasta escadaria hierárquica que sobe até o Céu, estaria já muito para acima dos homens, na zona de luz que faz a face de Deus-Padre!" (p.103). Consolava-se pensando que "Aquele miserável escrevente podia casar e possuir a rapariga – mas que era ele comparação dum pároco a quem Deus conferia o poder supremo de distribuir o Céu e Inferno?... – E repastava-se deste sentimento, enchendo o espírito de orgulhos sacerdotais"(p.103).

Mostrou a sua **avareza** ao arrepender-se de ter saído da casa da S. Joaneira: "A pequena evidentemente não tinha aberto bico! Para que então sairia daquela casa tão barata, tão confortável, tão amiga"(p.101).A questão do dinheiro vem freqüentemente à tona. Padre Amaro, que explorava sua rica confessada, "...lhe ordenou trezentas missas de intenção pelas almas do purgatório – que D. Maria lhe estava pagando a cinco tostões cada uma" (p.262) e com este dinheiro dava presentes para Amélia. No confessionário, "apressou-se a pacificar-lhe os escrúpulos – porque a salvação daquela alma idiota era para ele um emprego melhor que a mesma paróquia"(p.331).

A **preguiça** é visível no padre Amaro. Em Leiria "Tentava ler; mas ao fim das dez primeiras linhas bocejava de tédio e de fadiga" (p.288), "Preferia ainda os tédios da ociosidade aos tédios da ocupação. A não serem os deveres estritos que ele não podia desleixar sem escândalo e sem censura -- desembaraçava-se, pouco a pouco, de todas as práticas do zelo interior" (p.289).

Na vida do padre Amaro, o sexo está em posição oposta à **gula** . Quando não tinha mulher, pensava na comida: "E quando, depois de ter beijado o altar, Amaro vinha do alto dos degraus dar a bênção, era já pensando na alegria do almoço, na clara sala de jantar da S. Joaneira e nas boas torradas"(p.73); durante o caso amoroso, sua atenção não se fixava neste vício; mas, na ausência de Amélia, "Só lhe restava, através de sua sentimentalidade, um apetite tremendo (...) banqueteava-se, tratando-se a galinha e a geléia, regando-se dum vinho picante da Bairrada que o padre-mestre lhe escolhera" (p.289).

O padre Amaro, portanto, imitou o seu modelo, seguindo à risca o padre-mestre, pecado por pecado, todo os sete. E, os sete pecados, chamados *capitais* porque geram outros, deram seus frutos perversos. O padre Amaro também maquinava **vingança** e praticava a **mentira**, a **adulação**, a **covardia**, o **egoísmo**, a **violência**, o **cinismo**.

Não eram nada evangélicos os seus pensamentos com relação ao escrevente, pois invocava o retorno dos tribunais da Santa Inquisição para que pudesse realizar sua **vingança**: "Ah! Se fosse no tempo em que se suprimia um homem com uma denúncia de heresia!... Que o mundo recuasse duzentos anos, e o Sr. João Eduardo havia de saber o que custa achincalhar um sacerdote e casar com a menina Amélia..." (p.271).

O padre Amaro, assim como os demais padres, usava a **mentira**, distorcia ou mesmo inventava leis canônicas e milagres para próprio benefício. Ele disse para Amélia que " ser amada por um padre chamaria sobre ela o interesse, a amizade de Deus" (p.244), que isto a levaria diretamente ao Céu e que "na sua sepultura, como sucedera em França a uma rapariga amada por um cura, nasceriam espontaneamente rosas brancas, como prova celeste de que a virgindade não se estraga nos braços dum padre..." (p.244).

Dionísia, acostumada a todo o tipo de vício e de embuste, "recolheu-se à cozinha, pensando que o senhor pároco mentia como um herege"(p.232).

A **adulação** (ao conde de Ribamar, ao sineiro tio Esguelhas), a **covardia** quando Amélia ficou grávida ("Imagine você o escândalo! A mãe, a vizinhança... E se suspeitam de mim?... Estou perdido... Eu não quero saber, eu fujo!" p.263), o **egoísmo** que lhe despertava instintos assassinos ("A felicidade, padre-mestre, era que a criança nascesse morta!″ p.281 / "E se ela morresse também? (...) se ambos morressem, ela e a criança, era o seu pecado e o seu erro que caíam para sempre nos escuros abismos da eternidade..." p.332) e a **violência** ("Amaro, perdido, atirou-lhe uma bofetada"p.272) vão piorando o caráter do padre Amaro, até culminar no **cinismo** final ("Já vai o tempo, padre-mestre, disse o pároco rindo, já as não confesso senão casadas!"p.356).

Padre Amaro, que no começo da narrativa era uma criatura de temperamento dócil e de vontade fraca, vai ganhando forças para cometer o Mal à medida que avança no conhecimento e nas práticas cotidianas do corrompido meio religioso e social onde habita. De pecado em pecado, "Tornara-se consumadamente o Indignus sacerdos dos ritualistas; e tinha na sua ampla totalidade os trinta e cinco defeitos e os sete meios defeitos que os teólogos atribuem ao 'mau padre' " (p.289).

Quanto aos outros padres, o panorama se repete. Além de diversas fraquezas morais, o padre Natário destacava-se pelo pecado da ira ("Eu, quando odeio, odeio bem! Esteve um momento calado, gozando o sabor de seu fel" p.141) e a gula era o do abade Cortegassa e do pároco José Miguéis ("era um homem

sanguíneo e nutrido, que passava entre o clero diocesano pelo ‘comilão dos comilões’ (...) O chantre estimava- o . Chamava-o ‘Frei Hércules’. – Hércules pela força -- explicava sorrindo, Frei pela gula" p.17).

O abade Ferrão escapa a este rol de torpezas, porque serve de suporte para uma hipótese colocada por Eça de Queirós, ou seja, se os padres conseguissem viver santamente, Deus estaria bem servido e a Religião a salvo. Mas o abade Ferrão tinha dois defeitos: adorava caçar, o que transgredia o quinto mandamento (*Não matarás*) e alimentava uma secreta vaidade pelo confessionário que ele mesmo decorara com pinturas sacras (p.298). Vaidade e desobediência à Lei de Deus, portanto, padres perfeitos, imunes às fraquezas humanas, para Eça, neste romance, não existem.

Os pecados individuais vão-se entrecruzando e formando o pecado coletivo: "A moral é para a escola e para o sermão. O padre-mestre que já tem idade agarra-se à velha, eu que sou novo arranjo-me com a pequena. É triste, mas que quer? É a natureza que manda. Somos homens. E como sacerdotes, para honra da classe, o que temos é fazer costas!"(p.257).

Eça de Queirós não foi o primeiro e nem o último a usar o clero para atingir Deus e a Igreja. Nas peças Gil Vicente é freqüente a figura do frade corrompido, devasso e glutão, agindo como se estivesse fora do alcance do castigo reservado aos pecadores. Bocage chegou a ser preso pela Santa Inquisição por seus versos contrários ao Catolicismo e Guerra Junqueiro vergastou o Papa, n’ *A Velhice do Padre Eterno.* Porém, nem todos os que usaram o clero em seus livros tinham intenções demolidoras. Henry Morton Robinson, por exemplo, escreveu *O Cardeal*, contando a trajetória eclesiástica de um cardeal com o objetivo de homenagear a figura do padre. Declarou que, para construir o seu personagem, recolheu qualidades positivas dos clérigos que foi conhecendo ao longo da vida. Dois objetivos opostos, dois personagens opostos. O cardeal de Henry M. Robinson foi premiado com as três virtudes teologais (fé, esperança, caridade) e com os sete dons do Espírito Santo, ao passo que , como produto da tese materialista segundo a qual a Razão é maior que a Fé, surgiu o Padre Amaro, personagem a quem foram negadas as virtudes teologais e a quem, em lugar dos sete dons do Espírito Santo, foram destinados os sete os pecados capitais e as suas conseqüências.

Para negar a Deus no Céu, Eça de Queirós construiu caricaturas dos seus representantes na Terra . Escolheu atacar a face terrena visível da Religião, a Igreja. Por ser uma entidade ainda impalpável, elegeu o clero como o objeto de seus ataques e construiu personagens padres capazes de cometer todos os pecados capitais e os que mais deles decorressem, argumento que lhe parecia suficiente a fim de rejeitar a Religião e indicar a Ciência como solução para o Homem.

Referências bibliográficas

Catecismo da Igreja Católica, Petrópolis, Vozes; São Paulo, Paulus, Paulinas, Loyola,

Ave-Maria, 1993, 5ª ed, p. 431-436.

O Cardeal, Henry Morton Robinson, Editora Mérito, 1964.

O Crime do Padre Amaro, Ática, 1995, 7ª ed, Série Bom Livro.

Pela geografia do além:
viajando no território das maravilhas

Izabel Cristina Augusto de Souza Faria

Viagens por territórios maravilhosos sempre existiram, e todas estas viagens procuram sistematizar o que nos esconde o véu do desconhecido. Assim, o incógnito passa a ser um território acessível ao mais comum dos homens, graças à sua propriedade espetacular. O espetáculo é, por conseguinte, o recurso de que todo viajante se vale para tornar sua aventura individual em aventura coletiva.

Coletivizada, a aventura deixa de pertencer aos inacessíveis horizontes do mistério e passa a comportar mais alguns dados de uma realidade que pode e deve se confundir com o chamado mundo real. E quando o que era mero acontecimento é transformado em **exemplo**, a natureza prodigiosa dessa geografia do além é tornada instrumento, primeiro, de desconcerto e, por fim, de reconhecimento.

A visão salutar de um futuro sem qualquer garantia de existência é capaz de despertar o desejo ou o terror diante do inominável; e o desejo ou o terror são os instrumentos de realização do que antes só existia em estado alegórico. Isso é o que vemos, por exemplo, em Platão, no Livro X de *A República*, com o **Mito de Er**[1] . Essa alegoria discute a questão da punição dos maus e da premiação dos justos e o que vemos nisto é que a narrativa visionária tem, desde cedo, o compromisso de notificar o ouvinte / leitor de que a vida deve ser conduzida de modo equilibrado, sem ser dominada pela impertinência excessiva nem da matéria nem pela matéria.

Tal postura diante de como deve ser conduzida a vida e do que pode vir a acontecer a partir da morte, não se perdeu na Antigüidade; ao contrário, a Idade Média tomou excelentes lições de como preservar o equilíbrio social a partir da literatura visionária e da coletivização do individual. Isso é o que vemos, por exemplo, em *A viagem de São Brandão* – de Benedeit, século. XII irlandês – e em *A Visão de Túndalo* – anônimo irlandês do século XII, transcrito em vernáculo no século XIV.

Ambas as narrativas privilegiam o papel des-velador do maravilhoso. Nelas, estão imprimidas as marcas de um imaginário calcado nas utopias da Justiça e do Paraíso. E cabe ao peregrino-narrador a função de nos permitir a apropriação tanto do prazeroso quanto, principalmente, do trágico. Vivenciada a experiência indômita do outro, o ouvinte / leitor trata de domesticá-la conforme sua consciência cristã. A consciência depende das necessidades e dos anseios individuais e é assim, retirada da matéria bruta do percurso alheio, que cada um, em sua retidão, refina o conhecimento acerca deste território em que o desconhecido é o sustentáculo da verdade que suporta o mundo.

Aqui, interessa-nos *A visão de Túndalo*, também conhecida como *O cavalleiro Tungullo*, por compor o quadro literário da Baixa Idade Média portuguesa. Pertencente ao códice alcobacense CCXLIV 266, e transcrito por José Joaquim Nunes (*Revista Lusitana*, VIII, 1903-05), trata-se de um texto típico da literatura visionária, e de um período em que o Purgatório começa a ser considerado um espaço intermédio.

Para compreendermos a função da literatura visionária, é preciso sabermos que, no medievo, a morte é, acima de tudo, um vívido espetáculo para o homem, ainda, vivo; acentuando a necessidade de resgatar, do homem individualizado, a memória de um tempo passado e a projeção de um tempo futuro. Isso, podemos dizer, são as bases da cultura do espetáculo exemplar, e da geografia do Além.

Erich Auerbach, em sua magistral *Mimesis*, ao abordar os **mistérios** (dramas religiosos), fala que a boa receptividade desse teatro se dá graças ao fato de ele atingir o cerne do populacho porque realiza **cenas** que movimentam o íntimo das pessoas[2] Esse é o mesmo princípio motor das narrativas visionárias comprometidas com a exemplaridade e conseqüente conversão dos ouvintes / leitores.

Tomamos *A visão de Túndalo* como modelo de narrativa que explora tanto o espetáculo, privado, da eternidade, quanto a geografia, coletiva, do Além. Afinal, a eternidade, aqui, aparece dividida em três territórios, sendo dois – Inferno e Paraíso – significativos consoante a crença na vida além-morte do período medieval; enquanto um outro, ainda sem tessitura própria, parece emergir entre o fim do Inferno e o início do Paraíso – o Purgatório:

> E jndo adeante viron h~uu muro muy alto. E ante o muro vyrõ gram cõmpanha de hom~ees e dava per elles gram sarayva e v~eto. E aviam gram fome e sede e sijam tristes enpero aviã luz e nõ aviã fedor. E entom a alma perguntou ao angeo de quaes almas era aquella folgança. Que segundo o mal que vira padecer aas outras almas parecia lhe aquello folgança. E o angeo lhe disse. Estes som os que nõ forõ muy maaos e penssarom de se guardar. Mas porque nõ despenderõ aquello que lhes deus dera como devyã. Sofrem esta pena alg~u tempo. E depois

eram aa gloria.[3]

Com o Purgatório, o universo supranatural deixa de ter somente dois territórios assinalados pela imobilidade e passa a ter um espaço cujas bases são a da negociação. Sabemos que a característica fundamental da negociação é a mobilidade permitida àqueles que negociam e ao próprio objeto de negociação que pode mudar de proprietário. O Purgatório é, portanto, um espaço e um tempo em que o morto e os vivos, a ele ligados, são os grandes condutores. É um território nascido da necessidade de igualdade entre o progresso do mundo e as leis dos homens e o mundo e as leis de Deus.

Acabamos de falar que o Purgatório é um espaço e um tempo. Também podemos dizer que o Inferno e o Paraíso são espaços e tempos. Isto porque são espaços enquanto marcas territoriais identificáveis por qualquer um que ultrapasse a fronteira do **lugar** (da realidade) e penetre na natureza do **não-lugar** (do sonho e / ou da visão). E são tempos porque correspondem ou à eternidade imutável – Inferno e Paraíso – ou à proporcionalidade matemática e à perspectiva psicológica – Purgatório[4]. É a partir da nova concepção de tempo, matematicamente calculável, que vemos a supranatureza condicionar o tempo da eternidade ao que é tributado no tempo transitório do Purgatório; assim, o espaço supranatural a ser ocupado definitivamente pelo morto acaba por ser determinado pelos tributos e sufrágios da alma e dos vivos.

Toda essa miscelânea de tempos e espaços é a confirmação de que tanto o espetáculo da eternidade, quanto a geografia do Além conseguem congregar em si todos os tempos do homem: passado, presente e futuro. Tal congregação objetiva referenciar qualquer homem, pois as perspectivas de tempo e de espaço; de possessão e de gestos; de tortura e de sentidos e de instrumentos e de corpos constituem um conjunto de verdades simplificadas.

O que chamamos de verdades simplificadas é a garantia da estruturação saudável do tempo e espaço históricos; da transformação gradativa e significativa do histórico em pessoal e do pessoal em histórico e do jogo de fusão e oposição entre o **lugar** e o **não-lugar**. Marc Augè, em obra que trata do que ele mesmo chama de sobremodernidade, oferece-nos ensinamento interessante acerca do **lugar** e do **não-lugar**:

> Na realidade concreta do mundo (...), os lugares e os não-lugares confundem-se, interpenetram-se. A possibilidade do não-lugar nunca está ausente de um lugar, seja ele qual for. O regresso ao lugar é o recurso daquele que freqüenta os não-lugares (...). Os lugares e os não-lugares opõem-se (ou interpelam-se) como as palavras e as noções que permitem descrevê-los.[5]

Para que a obra possa, então, desempenhar, adequadamente, o seu papel de espetáculo privado, é preciso funcionar como uma imagem e, neste caso, podemos dizer que o texto é uma co-imagem. A nomeação parece boa, pois a imagem produzida se dá a nível mental; uma espécie de *enargeia* para ser apreendida em sua totalidade. Assim, o território do maravilhoso adquire consistência geográfica e o ouvinte / leitor consegue se situar como se estivesse inserido num mundo cuja plasticidade compete com a tragicidade do mundo real:

> E vyo h~ua besta tam grande ~q sobejava sobre os mõtes. e era tam fea ~q nom há hom~e q o podesse dizer. Os seus olhos semelhavã outeiros acesos. e a sua boca era tamanha que caberiã per ella nove mil hom~ees armados. E avya na sua boca duas serpentes e h~ua tijnha a cabeça contra juso. e a outra contra suso. E estava em meo de duas traves muy grandes ~q estava atravessadas cõ muy grandes portas. Em na boca daquella besta era grandes chamas de fogo ~e sayam pella gargãta della e queimava as almas. E dentro ~eno ventre daquella besta e polla boca della sayã grandes fedores e grandes chamas. e grandes chantos dalmas.[6]

Quando falamos de espetáculo exemplar e de geografia do Além na Idade Média, não podemos nos esquecer de que a sucessão de cenas – inserindo elementos em territórios distintos e nomeáveis – parte do aterrorizante, da agonia dos sofredores, para o refrigério, o repouso dos premiados. Isto se dá pela necessidade de imprimir no homem o medo da punição e o desejo da salvação. Dizemos, então, que a cultura do território do maravilhoso e do espetáculo exemplar que o habita está fundamentada na paixão.

O grande modelo de paixão para o homem medieval foi o de Cristo e, sendo o homem seu oposto, é preciso lembrar-lhe, sempre, sua natureza viciosa. Em *A visão de Túndalo*, logo após a morte do cavaleiro, penetramos de mãos dadas com o narrador num território que se sobrepõe à normalidade, na missão de comover e conformar o morto – que o percorre – e o vivo que tenta vislumbrar no ato da morte algum mistério a ser revelado.

Em nossa obra, os emissários que acusam nossa condição frágil e cheia de vícios são os demônios que infestam todos os espaços:

> Quãdo a minha alma sayo do corpo começou de aver gram medo e nõ sabya cousa ~q fezesse n~e ~q dissesse ne a quall lugar fosse sóo e desenparada. querya sse tornar ao corpo. E o corpo nõ na ~qrya rreceber. E estando ella asi trem~edo e chorãdo. nebrãdo se dos males ~e fezera

> vio vir gram cõpànha de dyabóós. Tantos que a casa hu o corpo jazia era chea de dentro e de fora. Nom transoom~ete a casa mas ajnda todallas rruas e praças e todas erã cheas delles. E cerquarõ a alma de todallas partes começarom de a doestar e espantar muy fortem~ete e diziã. Cantemos a esta alma cativa cãtares de morte ~q filha he de morte e he comer do fogo. e amiga de tréévas. e imjgada da luz. (..).[7]

Neste momento, o **lugar** e o **não-lugar** parecem constituir um só território: a consciência do morto. É gerado, então, o conflito que permite o surgimento do **novo homem**; e o compromisso deste homem divinizado pela experiência e pela viagem é disseminar a Justiça de Deus, que está compartilhada em territórios maravilhosos capazes de sustentar a verdade arroteadora promotora da ordem pública. Dividir com os vivos o trágico instante da viagem iniciática pelo Além é tornar público o que é privado; é transformar a matéria indizível do maravilhoso em reprodução sensível do imaginário. Philippe Ariès, nos ensina sobre a morte:

> A morte é uma cerimônia pública, organizada pelo próprio moribundo, que a ela preside e lhe conhece o protocolo. (...). A câmara do moribundo convertia-se então em lugar público. A entrada era livre...
>
> .....
>
> O moribundo está deitado, rodeado de amigos e parentes (...). Mas passa-se qualquer coisa que perturba a simplicidade da cerimônia e que os presentes não vêem, um espetáculo reservado exclusivamente ao moribundo (...). Seres sobrenaturais invadiram o quarto e aglomeram-se junto da cabeceira do doente. De um lado, a Trindade, a Virgem, toda a corte celeste; do outro, Satanás e o exército dos demônios monstruosos.[8]

A eternidade começa a ser vislumbrada já no sonho-visão que o doente, em estado comatoso, tem. Esse momento é de revelação para o morto e para os vivos; nas palavras de Philippe Ariès, *"a morte converteu-se no lugar onde o homem tomou melhor consciência de si mesmo"*[9]. Quando o doente retorna à vida, transforma-se num profeta visionário que leva aos outros – aos que nunca morreram – a sua experiência anímica. Aqui, podemos dizer que o espetáculo da morte atinge a sua função básica: metamorfosear a experiência individual – *erlebnisse* – em experiência coletiva – *erfahrung*. Daí, cada homem ser um espelho do conjunto social e, por conseqüência, o conjunto social ser o resultado da junção de todas as individualidades refletidas nele mesmo através das regras sócio-morais. Regras que o espetáculo da eternidade, proporcionado pela viagem na geografia do Além, tece na alma do homem medieval para que ele possa compor as suas utopias sociais.

Notas

1. Cf. PLATÃO. *A República*. 6ª ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, pp. 488-500.

2. Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1987,p. 125 e segs.

3. In: MOURÃO, José Augusto Miranda. *A visão de Túndalo*; da fornalha de ferro à Cidade de Deus: em torno da semiótica das visões. Lisboa, Inst. Nac. de Inv. Científica, 1988, p. 123.

4. N.E.: é interessante observar como o progresso da ciência matemática, no século XII, atingiu as questões culturais, religiosas e morais – o tempo, que antes era retilíneo e definitivo, passou a ser considerado sob a perspectiva da proporcionalidade. Também, ainda no século XII, a ascensão do homem e de suas particularidades fez com que ele fosse visto sob uma perspectiva psicológica. Para maiores esclarecimentos indicamos *O imaginário medieval* de Jacques Le Goff, Lisboa, Estampa, 1994.

5. AUGÈ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Venda Nova, Bertrand, 1994, p.112.

6. In: MOURÃO, J. A. *op.cit.*, p.119.

7. In: MOURÃO, J. A. *op.cit.* pp. 117-18.

8. ARIÈS, Philippe. *Sobre a história d morte no Ocidente desde a Idade Média*. Lisboa, Teorema, 1988, pp. 24 e 34.

9. ARIÈS, P. *op.cit.* p.38.

"Portugal é uma província apenas. O meu reino é o reino da saudade".
O destino da pátria refletido em *Pedro o cru*, de António Patrício.

Patrícia da Silva Cardoso
Universidade Federal do Paraná

No episódio de Inês de Castro há sempre um aspecto a se destacar: o amor infeliz de Inês e Pedro, que bem pode ser identificado como responsável pela permanência do tema no imaginário universal. Afinal, como diz Rougemont: "o amor feliz não tem história. Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida".[1] Não poderia haver tragédia maior do que um amor interrompido de forma tão brutal, com ingredientes como o pai que trai o filho, invadindo sua casa para decretar a sentença de morte da mulher com quem vive esse filho. Ou, ainda mais grandiloqüentemente trágico, o coroamento do cadáver dessa mesma mulher, numa clara tentativa do amante de mudar o desfecho de sua própria história.

Sem dúvida reforçaria a afirmação de Rougemont a informação de que o ponto alto dessa história – a coroação – é na verdade uma elaboração ficcional com força suficiente para vigorar, durante muito tempo, como informação verídica. O que indica não ser suficiente para nós, ocidentais, vermo-nos diante do relato de uma relação amorosa tragicamente interrompida, sendo preciso aumentar as proporções da tragédia, "complementá-la" com detalhes que sublinhem a tensa relação entre o amor e a morte. A simples menção desses aspectos do episódio encontra tamanha receptividade junto ao público, que acaba por transformá-los no próprio episódio, que, por sua vez, ganha não só autonomia em relação ao contexto histórico em que ocorreu, mas o precede. E o apelo do trágico é tamanho a ponto de não importar saber o quanto de verdade haveria nesse episódio, o quanto haveria, por exemplo, de interesse político determinando a morte de Inês, ou o envolvimento de Pedro com outras mulheres antes e depois de sua morte, o que poderia ser um dado comprometedor da imagem idealizada desse casal. Lembrando novamente Rougemont, temos que a ligação entre o público leitor e o autor estabelece-se através da

> vontade de que o romance prossiga ou se reanime. Suprimida essa vontade, toda a verossimilhança cai por terra, como acontece na história científica. (...) Suponham, ao contrário, essa vontade pura, e deixará de haver inverossimilhança possível, como acontece na fábula. Entre esses dois extremos, há tantos níveis de verossimilhança como de temas. Em outras palavras: a verossimilhança de uma determinada obra romanesca depende da natureza das paixões que ela pretende despertar.[2]

A infelicidade é, portanto, em termos "romanescos", a marca dos amores de Pedro e Inês. Mas afirmar isso talvez seja mais um ponto de partida do que propriamente de chegada. A falta de informações seguras, que possam preencher as várias lacunas de fundo histórico surgidas ao redor do episódio, constitui-se, na verdade, em uma ausência tão marcante quanto é marcante a presença do amor trágico.

Se o tema do amor trágico pode facilmente ser identificado como um fator da permanência do episódio, os aspectos históricos que esse mesmo episódio ressalta ou encobre – e cujo alcance é mais restrito porque ligado a um contexto cultural específico – atingem o mesmo nível de importância à medida que nos levam a pensar nas conseqüências concretas de uma atitude que, tendo origem em uma questão pessoal cujo centro é o proclamado amor de Pedro, acaba por incidir na vida de toda uma coletividade. Provar a veracidade dos fatos históricos em torno do episódio interessa menos do que a busca do sentido para que a vingança de Pedro e a coroação de Inês tenham sido não só imaginadas como aceitas da maneira que foram.

Em outras palavras, se o interesse do episódio reside em parte no fato de nele estar contida a tradicional luta entre amor e morte, não há como ignorar que haja um outro elemento que contribui para esse interesse: as versões literárias do episódio cujo tema é o desdobramento da morte de Inês, que afinal se impõem sobre os questões puramente históricas, acabam por veicular leituras que tentam dar conta das conseqüências coletivas das atitudes de Pedro. A punição violenta dos culpados e a coroação do cadáver são ambas medidas para reverter a morte de Inês. Se de um lado é possível interpretá-las positivamente, como o esforço de um ser humano na tentativa de burlar as regras impostas pela sua própria condição, por outro há que se considerar tratar-se de um esforço que, salvo chuva e salvo engano, está fadado a fracassar. Some-se a isso o fato de Pedro não ser qualquer ser humano, mas um ser humano que representa e guia toda uma coletividade. Seu fracasso ou sua vitória dão a medida do fracasso ou da vitória da coletividade.

Pedro, o cru, de António Patrício, é um dos textos ficcionais a incorporar tanto a versão mais sangrenta da vingança de Pedro sobre Pero Coelho e Álvaro Gonçalves quanto a coroação do cadáver de Inês. Uma e

outra são os instrumentos usados pelo rei que, guiado pela saudade, visa reviver Inês. Para não entrar em muitos detalhes sobre o conceito de saudade restrinjo-me a referir os versos de Gilberto Gil: "toda saudade é a presença da ausência de alguém, de algum lugar, de algo enfim. Súbito o não toma forma de sim, como se a escuridão se pusesse a luzir".

A canção citada acima termina com a afirmação de que a saudade tem o poder de recuperar o que foi perdido porque está intimamente ligada à memória, esse não-espaço em que o não-tempo da lembrança se instala e promove a constante presentificação do passado, interrompendo, assim a irreversibilidade da morte. Mas, no caso do Pedro da peça de Patrício, a saudade não se limita a projetar intensamente a imagem de Inês na memória do rei. Sua função vai além, pois Pedro não se contenta com uma imagem mental – e oficial – da amante coroada como rainha. Uma rainha tem um corpo. É ele que deve ser coroado. Só assim a interrupção da morte seria completa, seria eficaz.

A necessidade de coroar o cadáver equivaleria à assunção, levada às últimas conseqüências, do estatuto de representante do "povo saudoso (...) que apercebe em tudo quanto toca a sombra da ilusão e da morte, mas a uma e outra exige a promessa de vida".[3] Em *Pedro o cru* a exigência de vida deve ser entendida de maneira literal: a memória da morta é a promessa da vida na transcendência mas Pedro quer, além dessa vida, aquela que apenas o milagre da ressurreição do corpo pode permitir. A perseguição desse milagre é o mote da peça. Com sua ação – a punição dos assassinos com a morte – Pedro transforma-se no agente desse milagre, dispensando assim a interferência divina em assunto tão marcadamente humano, uma vez que se trata de trazer de volta à vida um corpo sem o qual a alma não se basta. No diálogo com Afonso, o escudeiro, diz o rei: "imagina tu que justiça foi feita. (...) Então a paz de Deus virá sobre a minha alma. Três dias viverei com meu amor... Logo...logo depois de os justiçar, vou erguê-la da cova... à minha Inês". Diante da surpresa do escudeiro, Pedro acrescenta: "Vou bater à cova dela e chamo: Inês... É em Santa Clara, aqui pertinho", dando um ar de simplicidade ao momento do reencontro com Inês. Seria necessário apenas uma batida. Mas a cova é uma casa diferente. Na verdade, não é a casa toda, mas o vestíbulo, o que faz Pedro acrescentar: "É por lá que se vai para o outro reino..."[4] Essa informação é suficiente para colocar sob suspeita o que se supôs fosse o objetivo de Pedro. Talvez não se tratasse de trazer Inês de volta à vida mas de ir partilhar com ela sua morte.

Antes dessa informação tinha-se a descrição do lado que se chamou de positivo da atitude de Pedro. Lado que tende a ser obscurecido por essa outra atitude, que tem suas conseqüências pressentidas por representantes dos vários estratos da sociedade portuguesa participantes da trama. Nessa relação tão estreita entre rei e súditos é o próprio Pedro que, com seu "olhar vago",[5] antecipa o estado de morte em vida em que poderá mergulhar todo o reino com a coroação de Inês. E, mesmo a descrição do Paço, sugere o vácuo em que se encontram rei e reino, resultante da dedicação deste último à vingança-coroação:

> A lareira sem lume, entre as janelas, tem ramos frescos de choupo e de salgueiro, que só podem aquecer num serão de almas (...) à esquerda uma porta exterior, larga e baixa, à direita, uma porta interior. A sala não tem móveis: uma nudez de desconforto, lúgubre.[6]

Tanto Pedro quanto o reino são como a sala vazia cujas portas são possibilidades de saída. A exterior pode equivaler a uma promessa de vida fora desse espaço sem vida, ao passo que a interior pode corresponder a um aprofundamento do vazio. O impasse está posto. Resta saber qual das portas escolher.

Não demora muito para ter-se a indicação de que a escolha de Pedro é a da porta interior. E agora, como antes, a saudade justifica sua ação. Ao chegar a Santa Clara ele diz para a abadessa: "Não sou eu que vos venho perturbar. É a Saudade que me traz, é ela só.(...)A minha saudade é uma iena: vem desenterrar o meu amor... Onde está ele? Onde me espera a que será vossa Rainha!?".[7] A saudade que o guia é comparada à hiena, o animal que se alimenta de carne em decomposição, o que corresponde a dizer que, para manter-se viva ela precisa da morte. Assim é com Pedro, Inês morta é seu alimento porque, quando Afonso observa "o quê, senhor?... Ides violar a morte...", o rei responde "é uma ressurreição: é quase, Afonso".[8] E, ainda que identifique essa que está para ter lugar com a ressurreição de Cristo, ele não poderá esconder que se trata de uma *quase* ressurreição. Uma vez que não há ressurreições pela metade, o corpo a ser coroado, desenterrado pelo rei em Santa Clara, não guarda marcas de qualquer ressurreição. É o corpo decomposto e não triunfantemente ressurrecto que alimentará Pedro e que reinará sobre seu povo.

Pêro Coelho apresenta como justificativa para a morte de Inês o argumento da pátria em perigo, ao que Pedro retruca:

> Pedro: foi o que sucedeu... Perdi o reino...
> Pêro Coelho: Não, meu senhor, mas D. Inês é morta. Isso vos permitiu serdes bom rei.
> Pedro: Enterrou-se com ela o meu desvairo. É um cadáver que me escora o trono.

Diante dessa observação de Pedro, Coelho pondera: "amai-la mais ainda, meu senhor. Vós tendes a

saudade e o reino a vida".[9]

Inês é, segundo Coelho, uma ameaça à segurança do reino e um empecilho para que Pedro desempenhe bem seu papel de rei. Morta ela assegura, através da saudade, a sobrevivência do amor de ambos. Esse diálogo é importante pois elabora-se nele uma separação clara entre a ordem pessoal e a coletiva. Nessa separação cabe a Pedro a parte da saudade – que corresponderia, no mínimo, a uma suspensão da vida – para que o reino viva. Quando resolve coroar a morta, Pedro não só anula a separação, como impõe aos vivos o reinado não da Saudade, mas da Morte irreversível. Curioso movimento: ao fazer coincidir a ordem pessoal com a ordem coletiva, o rei acaba por provocar um afastamento, do qual ele revela ter ao menos uma vaga consciência quando diz para Afonso:

> Eu vivo pró Amor e prá Justiça. O meu povo... a corte...mesmo tu, só conhecem de mim o justiceiro. Mas para além da Justiça e bem mais alto há um rei que te fala e não conheces, que é rei de Portugal e anda na Morte, porque é nela que vive o seu amor... O meu Paço Real, o verdadeiro, é uma cova num claustro, em Santa Clara. (...) O meu reino é maior do que tu pensas. Portugal é uma província apenas. O meu reino de segredo, sem fronteiras, o meu reino de amor abrange a Morte, a sua natureza de mistério[10]

Neste trecho Pedro explora a existência das duas ordens estabelecendo que, até ali, o momento anterior à coroação, os súditos haviam sido governados pelo rei que vive para a Justiça – que, portanto, se ocupa da vida – depois, será a vez do rei que vive para o amor. A imagem da Morte passada no trecho corresponde à do reino que escapa aos condicionamentos a que está sujeita a vida humana, que não tem acesso a *sua natureza de mistério.* Pedro acredita-se uma exceção. Como rei desses dois reinos ele tem livre acesso aos mistérios da morte. Mas parece já não ter acesso à objetividade da vida. Prova disso é seu diálogo com o coveiro:

> Pedro: Já enterraste algum parente, algum amigo?
> O Coveiro: Dois filhos pequenos, meu senhor.
> Pedro: E que impressão sentiste, além da mágoa?
> O Coveiro: Meu senhor, nenhuma. A impressão de coisas frias...coisas tristes...de coisas a que não há nada a fazer...
> Pedro: A impressão de fim, de acabamento?
> O Coveiro: Sim, meu senhor.(...)
> Pedro: Foste então tu (...) que enterraste o meu amor... a minha Inês?
> O Coveiro: Não reparei, senhor.
> Pedro: É justo. Enterraste, sem o olhar, o meu destino. E eu sou teu rei... O que sei eu do teu!? (...) O ofício é tudo.[11]

Pedro esboça aqui um desencontro de destinos. Seu destino de homem é diferente do destino do coveiro. Como ele afirma, *o ofício é tudo.* Mas é apenas na qualidade de homem, de indivíduo, e não de rei, que ele pode assumir o ofício de desenterrar a morta, uma vez que, nesse ponto, não há identificação entre o seu destino e o destino coletivo, representado nessa cena pela figura do coveiro. Diante desse desencontro, que entretanto não impede a imposição de Inês como rainha, cabe perguntar qual será o destino reservado à província a que ele resume Portugal.

A reação do povo que acompanha o transporte de Inês de Santa Clara a Alcobaça é um indício de resposta, que antes de mais nada reforça o desencontro entre rei e reino. Ao anunciar o transporte de Inês, Afonso não menciona sua condição de morta, o que dá margem a que o povo interprete a situação como fruto de um verdadeiro milagre. Os diálogos que se seguem constituem uma sucessão de mal entendidos que, no entanto, criam uma imagem de Inês que é essencialmente viva. A expectativa de beijar a mão da nova rainha é ameaçada aqui e ali ao longo do caminho, mas a impressão que se tem é de que o povo acredita no milagre, responsabilizando, também ele, a saudade por essa vitória. Diz um velho:

> A dor de El-Rei D. Pedro era a saudade. (...) Saudades, - bem sabeis o que elas são: são as promessas que nos faz a Morte. A que a Morte lhe fez a El-Rei D. Pedro ides vê-la sorrir, coroada e linda; ides beijar-lhe a mão, talvez falar-lhe: é uma morta que volta e que sorri...[12]

Para o povo que espera ver passar o cortejo, o que importa nesse milagre operado pela saudade é a restauração plena da vida, em seu elemento mais evidente: Inês sorrirá. Diante da constatação de que a morta vem deitada num caixão, a natureza, que antes parecia dividir com o povo a alegria da expectativa de presenciar o milagre, acabrunha-se e o diálogo entre os membros desse povo segue assim: "As árvores ficam como ossadas...Todas as folhas caem sobre a morta. (...) É do bafo da Morte. Não chegam a Alcobaça: é mais que certo. Vai-os gelar pelo caminho a todos...". Para o povo, ao invés de espalhar a vida, a passagem de Inês espalha a morte. E o desencontro dos destinos fica bem marcado na seguinte fala de uma velha: "Tudo sabe que a Morte anda no souto. Só eles não..."[13]

Ainda que não fique explícito na peça, não é difícil concluir que a saudade cultivada pelo povo tem elementos muito diversos daquela em que mergulha o rei, o que faz com que sua viagem ao *outro reino* seja individual, não se constituindo em um paradigma para a coletividade que ele representa. O povo saudoso que Pedro deixa para trás tem saudade da vida, e, à sua maneira, e por causa dessa saudade, esporadicamente acaba por resgatá-la da morte. Mas, para Patrício, não há como dizer que o destino de Pedro não tenha influenciado no destino de seu povo. Em uma outra peça, intitulada *O Fim*, Patrício põe as seguintes palavras na boca do personagem chamado O Desconhecido: "Ficou isto!... Um rei antigo deu beija-mão a um cadáver exumado. Agora é uma corte póstuma, um povo póstumo, no beija-mão de uma Estrangeira louca!..."[14]

Notas

1. ROUGEMONT, Denis. *O Amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, p 17.

2. *Idem*, p 31.

3. LOURENÇO, Eduardo. "Da Literatura como Interpretação de Portugal". *In*: *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1982, p. 110.

4. PATRÍCIO, António. "Pedro o cru". *In*: *Teatro Completo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 79

5. *Idem*, p. 65.

6. *Idem*, p. 61.

7. *Idem*, p. 112.

8. *Idem*, p. 80.

9. *Idem*, p. 89.

10. *Idem*, p. 74-75.

11. *Idem*, p. 114-115.

12. *Idem*, p. 131.

13. *Idem*, p. 134.

14. PATRÍCIO, António. "O Fim". *In*: *Op. cit.*, p. 53.

Quando a ficção reinventa o riso ou
O escriba africano ou Conte outra história

Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva

A obra *O eleito do sol* de Armênio Vieira é, antes de mais nada, uma divertida narrativa em torno das peripécias pelas quais passa um escriba egípcio até transformar-se em Akenaton, aludindo claramente ao conhecido faraó e diversas outras personagens da história do Egito antigo.

É pelo divertimento que o texto se constrói. Já a primeira epígrafe explicita claramente essa intenção, destacando a função terapêutica do riso: "Inúmeros serão os teus trabalhos. Para que não enlouqueças, nós, deuses imortais, ofertamos-te a imaginação e o riso."[1]

O ato de provocar o riso e proporcionar divertimento exerce aqui uma função primordial: a procura da sanidade e, por conseguinte, da renovação. Rir é não enlouquecer e é quase sempre um atividade associada ao exercício da imaginação. Assim, retoma-se e enfatiza-se um dos significados do riso que vem sendo, senão obscurecido através da história, levado para o segundo plano e compreendido de forma limitada. *O eleito do sol* pode e deve ser lido pelo prazer do riso, o que não significa que deva ser interpretado aleatoriamente.

As epígrafes indicam o caminho a ser seguido pelo leitor mas também propõem a ele um exercício aliando imaginação e reflexão. A segunda epígrafe parece completar a primeira, no entanto não esclarece o seu sentido; antes o complica:

> Quanto a esses escribas de grande saber que vieram depois dos deuses, os seus nomes viverão mesmo depois de eles desaparecerem e de os seus parentes serem todos esquecidos. (*O E S,* p. 11, grifos meus)

A analogia entre o escriba e o escritor se dá de forma clara mas não banal. As epígrafes nos levam a relacionar palavras como deuses, autor, narrador, leitor, imaginação e a refletir sobre a relação entre essas palavras e os seus significados. Por outro lado, surgem inúmeras indagações a partir das epígrafes: Quem são os deuses a que se refere a primeira delas? São os mesmos mencionados na segunda? Quais são os trabalhos referidos na epígrafe inicial? Relacionam-se às aventuras vividas pela personagem principal, o escriba? Tem a ver com o labor do narrador no momento de contar a sua história? Referem-se às etapas que o leitor tem de vencer no processo de leitura? Todos os elementos envolvidos no pacto narrativo evidenciam-se no jogo proposto nas epígrafes. A segunda epígrafe, por exemplo, é atribuída aos dizeres de um papiro encontrado em Coptos. Esse nome relaciona-se com a ação de cooptar o leitor, aludindo, assim, ao pacto narrativo? Não importa tanto responder a essas perguntas quanto perceber que múltiplas interpretações e questionamentos são válidos num texto em que a brincadeira com a linguagem é a tônica e no qual se cria desde o início um clima de jogo e busca de sentido de palavras, tenham elas ou não algum significado implícito.

Walter Benjamin é quem chama a atenção para o papel do riso como ponto de partida para o pensamento, referindo-se ao teatro épico de Bretch:

> "Seu objetivo não é tanto alimentar o público com sentimentos, ainda que sejam de revolta, quanto aliená-lo sistematicamente, pelo pensamento, das situações em que vive. Observe-se que não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso"[2]

Nessas observações, Benjamin talvez perceba melhor do que nenhum outro teórico do riso, a visão limitada e maniqueista que tem enfocado o cômico através dos tempos – ora movido pela emoção ora cerceado pela razão. Entender a diversão que o riso proporciona como um pressuposto básico para o equilíbrio mental significa também percebê-lo como uma possível base para a reflexão; significa valorizá-lo também como um fim em si mesmo, como "pura diversão", o que não impede, entretanto, que ele sirva como um meio de questionamento e reflexão (conforme acredita Benjamin).

Tal idéia torna-se bastante clara com a obra de Armênio Vieira que reúne os mais diversos recursos do cômico - paródia, ironia, humor, grotesco - numa narrativa que parece querer sobretudo celebrar o poder do riso, ou melhor, dar-lhe o papel principal. É claro que o texto não deixa de criticar e desmascarar figuras, mitos, ideologias e construções da história; afinal essa tem sido uma das funções do cômico na sociedade. No entanto, seu principal ponto de partida será associar o riso à imaginação, como força renovadora, como cura, como possibilidade de mudança.

Se *O eleito do sol* não usa a linguagem do riso com o fim específico de desmascarar o poder, de tirar-lhe o

véu, isso não quer dizer que o poder não seja questionado ou que não haja sentidos ocultos a serem decifrados no texto. Ao associar o cômico em primeiro lugar ao mundo da imaginação e do sonho, a obra privilegia o ludismo. Dessa forma, o que se depreende em *O eleito do sol* é o distanciamento de qualquer tom moralizante, do riso desmascarador, repressivo e humilhante, como concebe Bergson,[3] ainda que a crítica embutida no texto caboverdiano seja contundente. Não pode haver espaço para o riso moralizante e repressivo se o que está em questão é justamente o autoritarismo e o dogmatismo do poder em todas as suas formas. O grotesco, por exemplo, é um dos elementos mais utilizados nesta narrativa como forma suprema do exagero cômico, como possibilidade de "sair dos limites de um mundo realmente possível."[4] Note-se como as descrições que o escriba faz das personagens representantes do poder são absolutamente hiperbólicas, plenas de imaginação; em alguns aspectos lembrando mesmo a espontaneidade do exagero infantil:

> Olhar para tal homem era o mesmo que ter uma múmia pela frente, mas uma múmia com olhos de salamandra e boca de rã velha. O escriba egípcio pensou: "Alguém que não fosse um predestinado ficaria a tremer de susto ao deparar-se-lhe este cadáver evadido do Vale dos Reis. A falar verdade, eu nunca tinha visto um tipo tão horroroso. Num concurso de monstros, Ramósis seria o vencedor, ainda que concorressem todas as figuras de pesadelo, incluindo Sua Majestade Amenófis. Quantos anos terá este batráquio gigante? Ele próprio já deve ter perdido a conta."(*O E S*, p. 31, grifos meus)

Como se vê, o riso em *O eleito do sol* se aproxima muito mais daquilo que chamaríamos surreal ou absurdo, na falta de outra palavra, do riso "à la Lewis Carroll" do que do riso corretivo que tanto conhecemos, através de escritores como Molière, Balzac ou Eça. São, aliás, diversas as referências à obra *Alice no país das maravilhas*, no texto caboverdiano. Em especial, destaca-se uma passagem na qual Carrol é citado como uma das reencarnações do matemático Amenemop. Neste capítulo, que é puro *nonsense*, o assunto principal é a vida dos unicórnios e dos bicórnios no centro da terra. O recurso ao *nonsense*, como nos ensina Sebastião Uchoa Leite,[5] no prefácio da obra de Carrol, tem a ver com a lógica, a matemática e sobretudo com o jogo, e o material que manipula são as palavras. Sua maior importância estaria, portanto, no fato de chamar atenção para a linguagem como coisa viva, em processo de transformação, prestes a ser descoberta e, ao mesmo tempo, como algo arbitrário e limitado. Ao investigar o sentido da linguagem, o recurso ao *nonsense* nos leva a desconfiar da lógica, da ordem e da razão. Isso acontece em *O eleito do sol*, quando o governador Ramósis ouve todas as estapafúrdias explicações dadas pelo escriba sobre os unicórnios e bicórnios sem duvidar de nenhuma delas. Para o leitor, no entanto, quanto mais surgem explicações menos ocorre o entendimento.

A forma como *O eleito do sol* se utiliza do riso nos leva a refletir mais uma vez sobre a esterilidade das dicotomias estabelecidas pelo homem para dividir o comportamento humano em pólos extremos: loucura/sanidade, bem/mal, razão/emoção, Ocidente/Oriente. Daí o texto se servir dos recursos do cômico da linguagem que evidenciam as armadilhas da razão, do pensamento cristalizado e do senso comum paralisados e paralizantes. É justamente o poder, na imagem do faraó, do governador ou da esfinge que necessita das certezas, da linguagem dogmática, da ausência de dúvidas, da reiteração das normas estabelecidas. O discurso do faraó, por exemplo, revela uma ridícula necessidade de afirmação contínua de poder. Eis uma boa parte do diálogo entre ele e o escriba:

> - Ora bem – preambulou Amenófis XXVIII. Tu és realmente neto do Sumo Sacerdote, por conseguinte um dos ramos mais ilustres da grande árvore nascida da cabeça do divino Toth, que descobriu a Estrela Polar, inventou os três alfabetos, dividiu o firmamento em onze céus e o ano em duas estações, fabricou o relógio solar de três ponteiros e ensinou que o tempo no seu todo é composto pelo presente, pelo pretérito e pelo futuro?
>
> - Certamente que não vou jurar nem tão-pouco (sic) garantir. No entanto, é o que se diz por aí - respondeu o escriba.
>
> O Faraó mordeu o lábio inferior e a seguir disse:
>
> - Começaste mal, jovem escriba. Aqui no Egito Sagrado ou há certezas ou não há. Toda a dúvida é uma ofensa aos deuses, de um dos quais eu, vosso Imperador, sou a encarnação...
>
> [...] Finalmente ajuntou, martelando as palavras:
>
> - Amon-Rá é o maior. Eu, a encarnação do divino Horus, sou Imperador do Alto, do Médio e do Baixo Egito (...)O boi Ápis é deus. O Livro de Toth é indestrutível. O Egito é a mais poderosa nação do mundo. É ou não é assim? (*O E S* p. 16, grifos meus)

Fugindo à crítica de costumes, *O eleito do sol* mostra que a razão e o bom senso, tal como têm sido concebidos pelo homem nos últimos tempos, parecem relacionar-se muito mais com a arbitrariedade, o egoísmo e a opressão.

Se não convem nenhuma caracterização limitadora a o nosso protagonista, por outro lado não há como deixar de apontar aqui a influência dos tipos irreverentes e malandros populares comuns a todos os folclores e narrativas orais, assim como as inúmeras referências aos mais diversos modelos da literatura. A paródia será naturalmente o maior recurso para costurar essa colcha de retalhos na qual se destacam algumas imagens: o escriba, como Édipo, enfrenta a esfinge; o escriba ocupa o papel de Scherazade, escapando da morte e tornando-se o contador oficial de histórias da mulher de Ramósis; as histórias que narra são versões completamente modificadas das clássicas histórias de aventuras e de fadas - *Chapeuzinho vermelho* vira *A mocinha do gorro azu*l; o conto *A bela adormecida,* por sua vez, tem o próprio escriba no papel do príncipe que deverá despertar a mulher de Ramósis; esta encontra-se transformada provisoriamente em travesti e imersa num sono profundo provocado pela mordida de um morcego.

As narrativas clássicas aparecem subvertidas em *O eleito do sol*, seja pela mudança do enredo ou da linguagem (coloquial e irreverente, quase sempre, contrastando com um tom solene ou pretensamente solene), seja pela inversão ou alteração dos papéis desempenhados pelas personagens. A transformação das narrativas, especialmente de formas consagradas como o conto de fadas, enfatiza a idéia de que tudo são versões; o original só existe para ser subvertido.

O processo paródico é realizado de forma que o leitor comum seja levado a decodificar o texto que está sendo parodiado, assegurando a mínima compreensão desejada; o que não significa que o objetivo principal da narrativa seja apenas garantir um fácil entendimento ou uma mensagem de forma didática. A menos que por didático entendamos o processo de fornecer pistas e abrir caminhos para estabelecer um canal com o leitor. É preciso lembrar, entretanto, que tal canal pode perturbá-lo mais do que esclarecê-lo e sossegá-lo, na medida em que convoca referências conhecidas do leitor para a seguir embaralhá-las, como acontece na narrativa em questão.

Se a paródia foi muitas vezes acusada de elitismo, nas narrativas contemporâneas Linda Hutcheon observa uma crescente orientação, no sentido de garantir a compreensão do ato paródico, destacando sua função cooptadora na arte pós-moderna, capaz de ativar a participação do leitor. Em *O eleito do sol,* a utilização do Egito Antigo como espaço da ação é exemplar. A idéia que se tem do Egito faz parte de um imaginário universal praticamente congelado. Da mesma forma, a África é também muito mais o resultado de uma mitificação do que um espaço verdadeiramente compreendido. Desmistificar o Egito e seus símbolos (faraós, hieróglifos, esfinges, escribas) é também uma forma de desmistificar uma imagem de mundo africano. Assim, os símbolos, imagens e estereótipos parecem ser convocados apenas para se esboroarem.

Os diversos papéis que o protagonista é levado a desempenhar ao longo da narrativa dramatizam a formação deste espaço mitificado. O primeiro e principal trabalho do escriba é descobrir quem foi seu avô, é descobrir a própria identidade, pois já sabemos que no reino do faraó Amenófis XXVIII não se toleram dúvidas de nenhuma espécie. Ir em busca da identidade é tarefa que resume todas as outras a serem enfrentadas; é por causa dessa busca que todos os trabalhos surgirão: encarar a esfinge, sobreviver na prisão, travar combates físicos, curar a mulher de Ramósis, além de realizar várias pequenas tarefas e cumprir desafios como fazer retratos em poucos segundos e inventar histórias.

Não é necessário muito esforço para estabelecer uma comparação entre a busca do escriba pela sua própria identidade com a construção das identidades na África. Não se pode deixar de apontar o caráter de imposição que marca tal processo. O escriba é obrigado pelo faraó a descobrir sua identidade a despeito de seu total desinteresse em relação a ela, da mesma forma que o continente africano é levado a forjar uma imagem identitária que até o início da colonização não lhe dizia respeito. Por trás desta associação- escriba e continente africano - depreendem-se uma crítica extremamente fecunda para se pensar o próprio processo de construção identitário africano. O nativismo, por exemplo, visto normalmente como um conceito fundamental para o processo de afirmação cultural nos países africanos, é ridicularizado em *O eleito do sol*, revelando-se antes como um mecanismo de manipulação de interesses de poder. Ramósis dialoga com o escriba:

> - Agora, outra coisa: já reparei que tens a mania de citar certos figurões estrangeiros, por exemplo, esse Hebreu de que eu nunca tinha ouvido falar. Para quê, se temos no nosso seio homens de grande mérito que nada ficam a dever aos de fora[...]
>
> - O nosso Imperador tem insistido em que devemos enaltecer os valores nacionais – o nosso trigo, as nossas sepulturas, os nossos heróis e deuses, as nossas aves sagradas, as nossas tradições palacianas, o nosso idioma, as nossas leis, a nossa magia e astrologia, as nossas festas, o nosso código penal, as nossas artes e ofícios, o nosso sistema de trabalho, *et caetera.* Como artista e patriota que és, evita a tentação das coisas importadas*,* que não agradam ao Faraó nem aos deuses do Egipto (*O E S,* p. 63)

À estreiteza representada pelo poder o escriba responde com ironia ou irreverência. À medida em que desafios e trabalhos vão sendo executados por ele, vem à tona a discussão em torno do papel do escritor. Ele é o criador de ilusões e versões mas, por isso mesmo, é também uma saída para os momentos de crise. Por isso, a todo momento surgirão novas tarefas a serem cumpridas pelo escriba/escritor. O próprio

Ramósis resume o seu papel e sintetiza seus atributos:

> - ..... este filho da mãe é um bruxo e pêras. Conta histórias e pinta retratos como ninguém, recupera enfermos incuráveis e ainda é capaz de pôr fora de combate gigantes núbios, toiros selvagens[...]. Como se vê, é um artista versátil, milagreiro a um alto grau e duro de esfolar. (OES, p. 101 e 102)

O eleito do sol exorciza a tarefa da busca de identidade nas literaturas africanas. No entanto, não propõe nenhuma outra tarefa que possa substitui-la. Nesse sentido, é uma obra que aparentemente partilha tanto da face pós-moderna quanto da pós-colonial; destrói mitos e dissemina dúvidas e incertezas sem fugir, contudo, da crítica e da revisão histórica necessárias. Sua maior defesa é pelo papel do escritor. Este deve sobreviver ainda que seja para narrar histórias provisórias, que se desmancham no ar e dão como única garantia o prazer do riso. Cura temporária ou eco para novas histórias?

O eleito do sol é protagonizado e narrado pelo escritor africano. Ele é o contador de histórias mas é igualmente o escriba egípcio que aprendeu a dominar a escrita e seus inúmeros alfabetos. A obrigação de questionar sua origem não o paralisou nem o impediu de realizar outras tarefas, pelo contrário, moveu-o procurar novas histórias. Afinal, essa é uma das formas que o escritor encontra de contaminar o mundo e ser irremediavelmente contaminado por ele, o que se evidencia nas três encarnações pelas quais passa o escriba , além da primeira na África: "uma na Ásia, a segunda na Europa e a última na pátria dos peles-vermelhas."[6] Qual delas a mais autêntica?

Para uns, o escriba africano e suas histórias se mostrarão apenas desnorteantes, para outros, uma grande piada, mas alguns, ao se divertirem imensamente, poderão vislumbrar uma nova história em cada uma de suas gargalhadas.

Bibliografia

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da*

Cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BAUDELAIRE, Charles. De l'essence du rire. In: *Oevres complètes.*

Bibliotheque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1970.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas,*

vol. I, São Paulo: Brasiliense, 1986.

BERGSON, Henri. *O riso – ensaio sobre a significação do cômico.* Rio de

Janeiro: Zahar, 1983.

CARROLL, Lewis. *As aventuras de Alice.*(trad. e org.) Sebastião Uchoa

Leite. São Paulo: Summus, 1977.

HUTCHEON, Linda. *A theory of parody.* New York: Methuen, 1985.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso.* São Paulo: Ática, 1992.

VIEIRA, Armênio. *O eleito do sol*. Lisboa: Vega, 1992.

Notas

1. Armênio Vieira, 1992, p. 7.

2. Walter Benjamin, 1986, p134.

3. Henri Bergson, 1983.

4. Wladimir Propp, 1989, p. 92

5. Lewis Carrol, 1977, p. 20.

6. Armênio Vieira, 1992, p. 9.

Questões de linguagem nas
***Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X**

Ângela Vaz Leão
PUC-MG

Após uma breve referência aos estudos relativos à linguagem das *Cantigas de Santa Maria*, de D. Afonso X, e uma tentativa de justificar o uso do galego-português pelo monarca castelhano, o trabalho procura caracterizar aquela linguagem por seus traços gerais e destaca três das suas estruturas sintáticas mais salientes.

A linguagem de uma obra literária, na sua especificidade estilística, pode ser comparada ao conjunto de pequenos retalhos que se unem uns aos outros, para compor o *patch-work* de uma bela colcha. A harmonia do conjunto resulta não da igualdade das peças justapostas, que aliás não existe, mas de sua coerência, do arranjo estrutural que as aproxima, sem lhes destuir a identidade.

Numa ampliação desse quadro, pode-se dizer que as linguagens de obras contemporâneas, somadas entre si, compõem o mosaico da linguagem literária de uma certa época, sem que entretanto se perca a identidade de cada uma delas dentro do conjunto. Esse mosaico configura aqui uma sincronia lingüística daquela época, ou melhor, uma das muitas sincronias que, superpostas, constituem a história da língua literária. A essas imagens falta, entretanto, a constante mobilidade que é própria da língua, o dinamismo da estrutura, presente na imagem saussuriana do jogo de xadrez. Apenas pretendi lembrar toscamente a estrutura de uma obra, ampliada para a estrutura da língua literária, no seu devir histórico. Sua descrição é tarefa para muito tempo e para muitos estudiosos em trabalho conjunto. Não é para agora, nem para mim.

O que me proponho fazer aqui, se me quiserem acompanhar, não chega a ser sequer a descrição de uma sincronia do passado. Convido-os para nos instalarmos mentalmente no século XIII, a fim de considerar apenas uma obra que então se produziu em galego-português, num *scriptorium* da cidade de Toledo, bem no centro de Castela. E mesmo essa única obra literária, não poderemos aqui analisá-la toda, do ponto de vista lingüístico, pois para isso nos faltaria tempo. Faremos, pois, uns poucos e pequenos recortes no nosso objeto de estudo.

Trata-se das *Cantigas de Santa Maria*,compostas em galego-português, na segunda metade do séc. XIII, por Dom Afonso X, o Sábio, com a colaboração de trovadores, músicos, desenhistas e miniaturistas das mais variadas origens e culturas, que ele acolhia na sua corte toledana, num exemplo ímpar de mecenato.

No mesmo *scriptorum* também se compilavam leis, ou se registravam em códigos várias normas consuetudinárias; escreviam-se tratados de várias ciências; registrava-se a história da Espanha, bem como uma história geral da humanidade; traduziam-se obras do hebraico, do árabe ou do grego por via do árabe; compunham-se obras sobre jogos e lazeres, como o xadrez e os dados; produziam-se poemas profanos e sacros, cujos textos eram copiados, musicados e miniaturados em belíssimos manuscritos.

Foi, pois, nesse contexto de efervescência cultural e artística que surgiram as *Cantigas de Santa Maria*, coleção de mais de quatro centenas de cantigas narrativas ou líricas, estas louvando a Virgem e aquelas narrando-lhe os milagres.

É curioso que quase nada exista de estudos lingüísticos sobre as *Cantigas de Santa Maria*. Registra-se o trabalho isolado de Rudolf Rübecamp que, em 1930, defendeu, na Universidade de Hamburgo, uma tese de mais de 300 páginas, intitulada *Die Sprache der altgalizischen Cantigas de Santa Maria, von Afonso el Sabio*. O próprio autor, no Prefácio da tese, publicado em português, em 1932, no Tomo I do *Boletim de Filologia* de Lisboa, assim traduziu o título: "A antiga linguagem galega das *Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio*". A publicação se acha nesse periódico e contém o prefácio, a introdução, um capítulo sobre o "hiato românico formado pela queda duma consoante", curtas observações sobre a morfologia, além de um resumo da parte de fonologia publicada, em que se confrontam traços da linguagem das *Cantigas* e dos cancioneiros profanos.[1] No Tomo II do mesmo *Boletim* (1933), o Autor conclui a publicação com um resumidíssimo glossário de apenas 11 páginas, constante da relação de uns tantos termos, sem nenhum comentário.[2]

Mais de duas décadas depois, sob os auspícios da Universidade de Coimbra, Walter Mettmann inicia a sua edição das *Cantigas*, que publica, entre 1959 e 1972, em três volumes de textos, seguidos de um quarto com o *Glossário*. Este, em 325 páginas[3], contém o registro de todos os vocábulos, com suas ocorrências localizadas. É, portanto, apenas no plano do léxico que dispomos de um trabalho accessível, sobre a linguagem das *Cantigas*, já que a publicação integral da tese de Rudolf Rübecamp parece que não se fez

nunca, ou pelo menos, não é de meu conhecimento.

Na década de 90, já podemos encontrar uns poucos artigos e trabalhos de grau sobre aspectos singulares da linguagem das *Cantigas*, alguns deles integrantes da produção universitária ligada à pós-graduação.

Mas voltemos a Afonso X. Filho de Fernando III, rei de Leão e Castela, e de Beatriz de Suábia, Afonso X, cedo elevado ao trono, teve o castelhano como língua materna. Entretanto, escreveu toda a sua obra poética em galego-português, reservando o castelhano para os seus trabalhos em prosa, todos estes de finalidade pragmática.

Que motivo teria levado o monarca a trovar não na sua língua materna, mas na língua do noroeste ibérico? Não caberia a ele, como Rei, dar o exemplo de um comportamento lingüístico comprometido com o seu povo e com o seu reino?

Parece que o motivo não estaria nem numa excentricidade do Artista, nem numa leviandade política do Monarca, mas no fascínio exercido por uma língua que se afirmava como apta, ou até como ideal, para a poesia. Aliás, esse fato não era único na Europa Medieval, onde três línguas vernáculas gozavam da preferência dos poetas: o galego-português no mundo ibero-românico; o provençal no domínio galo-românico; e o toscano no âmbito ítalo-românico. O seu prestígio era tão amplamente reconhecido, que muitos trovadores, no ato de trovar, deixavam de lado as respectivas línguas maternas e adotavam uma das três grandes línguas poéticas de então. Foi o que ocorreu com D. Afonso X. Compôs suas próprias cantigas e dirigiu ou supervisionou a composição de outras pelos seus colaboradores, utilizando o galego-português. Ouçamos o que diz Margarita Peña a esse respeito:

La circunstância de que el rey haya escrito aquella parte de su obra que puede ser considerada más íntima y personal, las Cantigas, en idioma galaico-português, há sorprendido a más de un erudito. Ello, sin enbargo, no es tan estraño si tenemos en cuenta que mui probablemente el rey fue criado en Galicia. (...) Por su parte, el marqués de Valmar enfatiza el hecho de que la lengua de las Cantigas no era el gallego popular, "no era ya el vulgar y sencillo idioma que hablaba el pueblo en tierra de Galicia". Y añade el marqués: "El gallego erudito, que com tan firme desembarazo manejaron el rey Alfonso e los inumerables poetas portugueses y españoles del Cancionero portugués del Vaticano, adquirió (sin perder la esencia del dialecto popular primitivo) el carácter de verdadero idioma literario[4]

Tentemos, antes de tudo, caracterizar brevemente essa linguagem das *Cantigas de Santa Maria*, de um ponto de vista sociolingüístico, para, em seguida, apontar uns poucos traços de sua estrutura.

Primeiramente, tratando-se de um instrumento lingüístico literário, não podemos tomar a linguagem das *Cantigas de Santa Maria* como um registro da língua oral corrente. Disso, já falava o Marquês de Walmar, como lembra a citação que fiz de Marguerita Peña. É sabido que a língua escrita, na modalidade literária, tem vocação para a permanência, resistindo às mudanças inevitáveis da língua oral ou adotando-as com grande atraso. Nunca é demais lembrar a interessante comparação feita por Charles Bally, em *Le langage et la vie*[5]. Suponhamos um rio de região extremamente fria. No inverno, o gelo, numa imobilidade temporária, cobre a corrente viva da água, que, não obstante, continua a correr por baixo da capa gelada. Da mesma forma, a língua escrita constitui uma camada, a impedir-nos de perceber a corrente viva da língua oral, que entretanto nunca para de fluir. A linguagem convencional das *Cantigas de Santa Maria*, fixada na escrita, não se confunde, pois, com o galego-português oral, vivo, em constante mudança.

Em segundo lugar, lembremos que essa água viva perfura por vezes a camada de gelo e se deixa ver na superfície. Assim, a língua oral, o galego-português do povo, não está de todo ausente das *Cantigas de Santa Maria*. O trovador muitas vezes recorre a ditos populares, ou estes explodem à sua revelia, na língua literária. Isso sem contar que todo bom narrador – e D. Afonso é um ótimo narrador – dá um cunho de irrecusável oralidade aos seus diálogos. Há, nas *Cantigas de Santa Maria*, diálogos tão naturais, que quase nos fazem ouvir as vozes dos interlocutores.

Além disso, não se podem esquecer as diferenças entre língua materna e língua "adquirida", com o problema da interferência desta sobre aquela, no uso normal. D. Afonso, que é o principal trovador daquele *scriptorium*, ou, para usar uma terminologia medieval, é o mestre daquela corporação de poetas, planeja, escreve ele próprio, supervisiona e revê a obra que levará o seu nome. Ora, esse Mestre-trovador tem como língua materna o castelhano, o que torna inevitáveis as interferências dessa língua no galego-português do texto, principalmente se a Cantiga é da lavra do próprio Rei[6].

É preciso ainda levar em conta que muitas das fontes utilizadas por Dom Afonso estavam escritas em latim, fosse nos hinos litúrgicos, fosse nas coleções de milagres de propriedade de santuários marianos. E isso transparece freqüentemente na sintaxe das *Cantigas de Santa Maria*. Algumas frases têm construção tão arrevezada em relação à língua oral, que se diriam cunhadas em moldes latinos.

Também se deve lembrar que se trata de obra escrita em versos. A versificação das *Cantigas de Santa*

Maria é extremamente sofisticada, tanto na escolha e combinação dos metros, quanto na construção das estrofes e na disposição das rimas, deixando longe a simplicidade estrutural das cantigas de amigo e mesmo das cantigas de amor. Compreende-se, pois, que esse fato também tenha contribuído para alterar a ordem normal das palavras dentro dos sintagmas, e a ordem dos sintagmas dentro da oração. Muitas vezes, para completar uma rima ou para manter determinado traço da versificação, cria-se uma sintaxe retorcida, distanciada do padrão oral.

No plano semântico, o caráter religioso das *Cantigas* também confere especificidade ao seu vocabulário e estilo em geral. Do ponto de vista do léxico, as *Cantigas* apresentam uma riqueza imensa, (como, também em menor grau, as cantigas de escárnio), pois não se limitam à tópica amorosa como as cantigas de amigo e de amor. Ao contrário, nos falam não só da vida religiosa, mas também da vida em toda a sua complexidade, constituindo talvez o mais rico documento para o conhecimento da mentalidade, dos costumes, das doenças, das profissões, da prostituição, do jogo, dos hábitos monásticos, de todos os aspectos enfim do quotidiano medieval na Ibéria[7]. É evidente que essa temática complexa tem repercussões na linguagem.

Considerando o problema da identidade lingüística, o galego-português literário do século XIII constituía ainda uma unidade, mas certamente já começava a fragmentar-se no uso oral. Porém, mesmo dentro daquela unidade artificial da língua literária, já se percebiam prenúncios da separação que, da língua oral, penetravam no texto. Não é necessário falar aqui das razões sócio-políticas dessa separação, que gerou, de um lado, o galego e, de outro, o português, pois são fartamente conhecidas de todos.

Dentro da relativa unidade da língua literária, a tendência à separação pode notar-se, aliás, no conjunto da poesia trovadoresca. A linguagem dos três cancioneiros profanos se encaminha, pouco a pouco, para o padrão português em formação, enquanto que a linguagem das *Cantigas de Santa Maria*, pelo menos no que diz respeito à fonologia e à morfologia, tende para o padrão galego, que também se vai formando e firmando.

Vistas essas características gerais da linguagem das *Cantigas de Santa Maria*, tentemos encarar uns poucos fatos específicos internos, isto é, pertencentes à estrutura lingüística do galego-português do século XIII. O recorte será, como são todos os recortes, pessoal e arbitrário.

Limitando-me à sintaxe, tentarei analisar ou apenas apontar três tipos de estrutura: o anacoluto, o deslocamento e a cliticização.

Nas minhas leituras, o primeiro fenômeno que se destaca é o grande número de anacolutos ou de simples topicalizações. Pode haver, ou não, a retomada da idéia posta em destaque, através de uma anáfora pronominal, que alguns lingüistas de hoje preferem chamar de pronome cópia.

Vejamos um exemplo:

> *A Virgen Santa Maria*
> *todos a loar devemos,*
> *(...)*
> (Refrão da Cant. 8)

Trata-se de uma das inúmeras topicalizações existentes no texto das *Cantigas*. O sintagma nominal *a Virgen Santa Maria*, que esclarece o significado de *a*, objeto direto de *loar*, acha-se topicalizado (deslocado para a esquerda), o que lhe dá o destaque de um tema ou tópico de todo o refrão. Com o mesmo referente, lê-se no verso seguinte o pronome-objeto *a*, integrado numa oração de sentido completo. Pelo fato de haver, nesse pronome, a mesma referência do tópico, os lingüistas costumam identificá-lo, como já disse, por pronome cópia.

O caso do anacoluto, bem mais complexo, também é freqüente nas *Cantigas*. Não é um simples deslocamento, como a topicalização. Implica uma ruptura na estrutura da frase. Não se encaixando em nenhuma das funções oracionais, não é passível de uma análise sintática, não obstante a sua grande importância semântica.

Examinemos um exemplo:

> Quantos em Santa Maria
> *esperança an,*
> *bem se porrá sa fazenda*
> (Refrão da Cant. 66)

O constituinte topicalizado, *Quantos em Santa Maria/esperança an*, que tem a estrutura de uma oração subordinada, não se encaixa na estrutura do período. A oração independente (ou principal), *bem se porrá sa fazenda*, tem como sujeito *fazenda*, no sentido de 'negócio, dinheiro, trabalho'. Significa, pois: 'Seu negócio

(seu trabalho) se arranjará bem, terá bom êxito'. Mas qual o valor do possessivo anafórico *sa*? Ele apenas retoma a idéia do anacoluto: [a fazenda de] *quantos en Santa Maria esperança an*. Mas o faz sem nenhuma ligação explícita, sem nenhum conector aparente entre o anacoluto e a oração de estrutura completa. Traduzindo em linguagem chã e em ordem direta, teríamos: 'O negócio de todos aqueles que esperam em Santa Maria terá bom êxito'. Aí está o sentido reconstruído. Mas, que pobreza de construção! Leiamos de novo o refrão composto por Dom Afonso, procurando ouvir a beleza enfática do anacoluto:

> Quantos en Santa Maria
> esperança an,
> bem se porrá sa fazenda.

Outro complicador da sintaxe afonsina é o grande número de deslocamentos e inversões. O hiperbaton é às vezes tão violento que a sua descodificação exige mais de uma leitura, com razoável esforço interpretativo por parte do leitor.

Leiamos o refrão da cantiga n 57:

> Mui grandes noit'e dia
> devemos dar porende
> nos a Santa Maria
> graças, [porque] defende
> os seus de dano
> e sem engano
> en salvo os guia
> (Refrão da Cant. 57)

Tomemos agora apenas a primeira oração, que se compõe de três octossílabos e meio, deixando de lado o restante dos versos:

> Mui grandes noit'e dia
> devemos dar porende
> nos a Santa Maria
> graças, (...)

Na reconstrução do sentido, o primeiro elemento deve ser o anafórico *porende* (= 'por isso'), que remete ao que foi dito antes e que havíamos cortado na citação acima. Recuperemos depois o sujeito *nós* e o sintagma verbal *devemos dar*. Já temos: 'Porende (= por isso) nós devemos dar' (...). Faltam os complementos do verbo *dar*. O sintagma nominal preposicionado, que funciona como objeto indireto, é *a Santa Maria*. E o objeto direto, que se acha fragmentado, compõe-se do núcleo, o substantivo *graças*, no quarto verso, mais o sintagma determinante *mui grandes*, no primeiro verso. Agora já podemos recuperar a ordem de todo o refrão: 'Porende (= por isso), noite e dia, devemos dar mui grandes graças a Santa Maria / porque [ela] defende os seus de danos / e os guia sem erro, en salvo (= a salvo)'.

Vejamos outro exemplo de deslocamento intra e extra-sintagmático.

> Ouçamos:
> Santa Maria devemos
> amar muit' e rogar
> que a ssa graça ponna
> sobre nos, por que errar
> non nos faça, nen peccar
> o demo sem vergonna.
> (Refrão da Cant. nº.7)

São várias orações: cinco, na minha análise. O sujeito da primeira, implícito na desinência do auxiliar modal *devemos*, é *nós*. O sintagma verbal inverte a ordem usual, antepondo o primeiro infinitivo ao auxiliar *amar devemos muit'.* O outro infinitivo, *rogar*, rege duplo acusativo por influência da sintaxe latina, onde esse tipo de regência era freqüente. Assim, *Santa Maria,* elemento topicalizado (que na regência atual seria objeto indireto), é o primeiro objeto direto de *amar* e *rogar*. O segundo objeto direto, que não é de pessoa, mas de coisa, pertence só ao segundo infinitivo, *rogar*, e representa aquilo que devemos pedir a Santa Maria. Sua estrutura é oracional: *que (ela) a ssa graça ponna sobre nós*. A finalidade dessa graça que se pede vem na quarta e quinta orações, que são subordinadas finais: *por que errar non nos faça, nem peccar o demo sem vergonna*. Nessas orações finais, o sujeito, posposto, é *o demo sem vergonna*, que sofre deslocamento para a direita. Se voltarmos esse sujeito para o seu lugar normal, desfazendo as inversões dentro do sintagma predicativo, temos: 'por que (= para que) o demo sem vergonna non nos faça errar nen peccar'. Eis agora toda a frase reconstituída, com a grafia atualizada, apenas para fins de análise. 'Devemos amar muito a Santa Maria e rogar [lhe] que ponha a sua graça sobre nós, para que o demo sem vergonha não nos faça errar nem pecar'. O sentido está recuperado, de forma inteligível para um leitor moderno. Tudo certinho!

Salvou-se a ordem. Salvou-se a análise. Recuperou-se o sentido. Mas, em compensação, perdeu-se o ritmo, perdeu-se a rima, perdeu-se a beleza dos versos e (o que é pior) perdeu-se a intenção do autor, viabilizada pelos dois deslocamentos extremos e magistrais. Ao deslocar *Santa Maria* para a esquerda, o Autor lhe deu o primeiro lugar na frase, enquanto que, com o deslocamento de *o demo sem vergonha* para a direita, o Autor lhe deu o último lugar na frase, construindo assim uma oposição topológica, máxima, radical, entre os dois. Criou-se, por assim dizer, uma espécie de ícone gráfico, mostrando a primazia da Virgem, que vence o demônio e o lança para o mais ínfimo dos lugares. Aliás, os três actantes presentes no "drama" da frase são hierarquizados: primeiro, *a Virgem*; depois *nós*, os humanos (presentes na desinência verbal e nos pronomes pessoais *nós* e *nos*); e finalmente, *o demo*. A posição de *nós*, humanos, entre a Virgem e o demo é bem significativa da tensão que sofremos entre o Bem e o Mal, entre a salvação e a tentação. Releiamos agora o refrão, na sua estrutura original:

Santa Maria devemos
amar muit' e rogar
que a ssa graça ponna
sobre nos, por que errar
non nos faça, nen peccar
o demo sem vergonna.
(Refrão da Cant. nº 7)

Finalmente, também o problema dos clíticos, em posição de ênclise, difere da situação atual. Hoje, somente os pronomes pessoais oblíquos se ligam encliticamente ao final dos verbos ou de um elemento fossilizado como *eis.* Nas *Cantigas de Santa Maria*, entretanto, tanto podem ser clíticos alguns pronomes oblíquos, quanto os artigos definidos e o pronome demonstrativo neutro. Aliás, são formas homônimas, com uma origem latina comum (< illum, illam) e sujeitas aos mesmos processos fonológicos, que começam pela assimilação, na fronteira entre vocábulos foneticamente aglutinados. Quanto ao suporte fonético do clítico, nem sempre é um verbo (como ocorre hoje). Exemplifiquemos, grifando, em cada exemplo, os clíticos e seus suportes fonéticos:

(...) e des ali adeante amou-a muit' e onrrou-a
(Cant. 303, v. 46)

Aí, temos, por duas vezes, um verbo com um pronome átono posposto, como pode ocorrer ainda hoje na língua literária.

b)*Ali u' todo-los santos non an poder de põer conselho, pono a Virgem, de que Deus quiso nacer*
(Refrão da Cant. 313)

Nesse exemplo, tivemos dois casos de cliticização: se o segundo (*pono* = põe – no) pode ser ainda usado na língua literária atual, ressalvadas as diferenças fonéticas, já o primeiro (*todo-los*) envolve um quantificador e um artigo, construção que se arcaizou.

c)E chorando e tremendo disse: "Ai, Virgem groriosa, acorre-m'a esta coita, tu que es tan piadosa que acorre-los coitados; (...)
(Cant. 303, v.30-32)

Também aqui se verificam dois casos de cliticização: no primeiro, temos um verbo seguido de um pronome oblíquo átono em contração com uma preposição, no segundo, trata-se de um verbo de 2ª pessoa do singular, seguido de um artigo definido (*acorre-los coitados* = socorres os sofredores)

d)A Santa Maria muito lh'é greu
de quem s'atreve de furtá-lo seu.
(Refrão da Cant. 326)

Nesse exemplo, temos um verbo como suporte de um elemento enclítico, que é o determinante do pronome substantivo possessivo.

e)*(...) mas o demo enton per nulla ren*
nona connoceu nem lhe disse nada.
(Cant. 17, v. 67-68)

Aí o suporte tônico é o morfema negativo *non*, ao qual se pospõe, encliticamante, o pronome átono feminino.

Como se vê, houve grande mudança no uso da ênclise, dentro da língua literária. Outros são hoje os suportes, como também são outros os clíticos que a eles se pospõem. Na língua coloquial, mesmo no oral culto, a mudança foi ainda maior, já que, no Brasil, o pronome átono da 3ª pessoa, quando se usa, vem em posição proclítica.

Muitos outros problemas de linguagem estão a merecer estudos específicos nas *Cantigas de Santa Maria*. Apontando o anacoluto, a inversão e o uso do clítico, apenas quis mostrar a riqueza da sintaxe afonsina e a contribuição que pode dar o seu estudo para o conhecimento da diacronia do português.

Résumé

Après avoir fait une légère référence aux études concernant le langage des *Cantigas de Santa Maria*, d'Alphonse X, et essayé d'expliquer sa préférence pour le galicien-portugais comme sa langue poétique, le travail cherche à caractériser ce langage d'une manière générale et à détacher trois de ses traits syntaxiques les plus saillants.

Notas

1. In: *Boletim de Filologia* I (Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1932) 273-355.

2. In: *Boletim de Filologia* Tomo II (Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1933) 141-151.

3. *Cantigas de Santa Maria* (Edição de Walter Mettmann), Coimbra, Universidade de Coimbra, 1959-1972, 4 vol.

4. Marguerita Peña *Alfonso el Sabio. Antología com estudios preliminares y un vocabulario*, México, Ed. Porrúa, 1973, p. XIX.

5. Charles Bally, *Le langage et la vie*, Genève, Droz, 1952, 3ª ed. (A 1ª edição é de 1925).

6. Como se sabe, a autoria de cada cantiga não vem definida na obra. Mas a análise estilística, bem como as referências pessoais, familiares e outras podem fornecer indícios de que o autor de muitas cantigas foi o próprio rei Dom Afonso.

7. As *Cantigas da Santa Maria*, pelo seu caráter documental, podem ter interesse para outras áreas das Ciências Humanas, além das Letras.

Reflexos do oriente: aristocracia e industrialização n'*a Relíquia* de Eça de Queirós

Carlos Alberto Pasero
Universidad de Buenos Aires

"... a História não é mais do que a explicação
sucessiva dos enigmas por milagres simbólicos ..."
Oliveira Martins, *Portugal contemporâneo*.

Já no começar de sua vida literária, *A Relíquia*[1] ficou marcada por dois preconceitos, um que poderíamos chamar de "estético" e outro de "ético", quando, no fundo, o texto comocionava o lado mais conservador da sociedade portuguesa. O veredicto de Pinheiro Chagas combina ambos preconceitos, torpe e maliciosamente. Inclusive o próprio Eça de Queirós refere-se a seu romance convicto de ter feito alguma coisa errada: "não admiro pessoalmente *A Relíquia*. A estrutura e composição do livreco são muito defeituosas. (...) e falta-lhe ser atravessado por um sopro naturalista de ironia forte, que daria unidade a todo o livro."[2] O preconceito "estético" (não sem um fundo "ético") aparece plenamente desenvolvido em João Gaspar Simões que acusa Eça de "cobrir com a palavra 'fantasia' descaradas violações do mais rudimentar bom senso literário".[3] Álvaro Lins põe em relevo a questão moral quando aponta que "não parece muito clara a moralidade d'*A Relíquia*".[4]

O problema gira em torno da epígrafe, "Sobre a nudez forte da verdade - o manto diáfano da fantasia". Lido em clave "estética" resume uma nova postura de abandono do naturalismo de escola para abordar outro registro expressivo afastado da verossimilhança quando não francamente incongruente. Há, porém, algo nessa frase que escandaliza e que gera aquilo que chamamos de preconceito "ético". A reflexão final de Teodorico parece defraudar o anunciado na introdução, "uma lição lúcida e forte". Sua postura estética contém, em princípio, um diagnóstico desencantado do horizonte de expectativas do leitor que entranha, por sua vez, uma revisão das possibilidades do naturalismo em Portugal. Tudo isso certamente tenha gerado certa reação ofendida perante o disfarce enganador da verdade. Além do mais, a epígrafe leva, obviamente, às palavras finais de Teodorico, as quais parecem propor uma anti-ética do relativismo e da falsidade.[5] Sem menoscabo de que o tratamento oferecido às questões religiosas n'*A Relíquia* é, como salienta Beatriz Berrini,[6] decididamente revolucionário, resultando escandaloso para as mentalidades mais extremosas. *A Relíquia*, junto a outros textos de Eça, foi livro proibido na Espanha, durante o franquismo.[7] Precisamente, Aparecida de Fátima Bueno, num estudo recente, analisa de forma acurada o tratamento heterodoxo e crítico do tema religioso n'*A Relíquia*, como causa importante da recepção adversa do romance.[8]

Por isso, a epígrafe da discórdia bem poderia ter sentido polêmico num plano social, o que permitiria analisar o fundo histórico e político d'*A Relíquia* até agora sistematicamente obliterado tanto pelas leituras estéticas quanto pelas éticas.[9] O problema já foi colocado com exatidão por Óscar Lopes quando se pergunta: "Contém este romance uma lição ética, ou o simples *constat* de um cepticismo moral, ligado a uma pura fruição esteticista? E como é que, na sua intenção mais viva ou profunda, se estabelece a relação entre uma herança cristã (sob que exegese?) e uma filosofia progressista da história?"[10]

O subtítulo parece envolver um projeto que não é só estético ou moral senão também aplicável na ordem dos fatos da vida nacional. Por isso interessa-nos pôr em destaque:

a)Que os diversos sentidos da epígrafe, especialmente o estético-formal, têm como eixo estruturador uma leitura histórica do romance que relativiza uma interpretação ética.

b)Que o romance traça um esquema histórico português contrastante entre passado e presente, no qual ficam representadas as idéias de Antero de Quental e Oliveira Martins. Um contraste espacializado nas oposições de Oriente-Ocidente e Palestina-Portugal.

Em princípio, fica claro que o romance segue de perto o projeto literário de Eça de Queirós de pintar a sociedade lisboeta criticamente, projeto que se continua até o final da vida tal como já o demonstrara Beatriz Berrini.[11] Eça escreve a Teófilo Braga em 1878: "... pintar a sociedade portuguesa tal qual a fez o constitucionalismo desde 1830 - e mostra-lhe, como num espelho, que triste país eles formam - eles e elas".[12] Assim, a questão do realismo bem poderia ser pensada mais comodamente se leva-se em conta as diferenças culturais e históricas da sociedade portuguesa, diferenças perante as quais a escritura de Eça

procura uma adesão em termos incontestavelmente realistas, embora não naturalistas.[13] Nesse sentido, intencionalmente, em termos sociais e culturais, *A Relíquia* parece desenvolver-se um tanto anacronicamente. Referimo-nos a certo ambiente geral que semelha mais o próprio da década de 40 ou de 50 que os anos 70, no transcurso dos quais atua Teodorico; pelo menos na primeira parte, antes da viagem.[14] Esta leve anacronia poderia ser explicada biograficamente na medida em que, como freqüentemente afirma-se, Eça tinha um conhecimento pobre da realidade portuguesa devido ao seu afastamento profissional. Não obstante, o romance talvez se construa com base nas estratégias de comportamento social da burguesia portuguesa de meados de século, muito características, uma atitude de imobilidade manifesta e de mimetização com as práticas da aristocracia.

Num plano diacrônico, a análise da burguesia portuguesa leva em conta três gerações: a primeira estaria encarnada no comendador Godinho, figura na qual pode-se ver refletido o projeto de Mouzinho (falido em vários aspectos) de aproveitar a ordenação antiga com os novos elementos da burguesia.[15] Na emblemática "quinta do Mosteiro (antigo solar dos condes de Lindoso)" (p. 5), pode-se ler o encastramento da nova classe nas estruturas da anterior. Essa quinta do Mosteiro leva, aliás, ao período liberal da supressão das irmandades religiosas em favor da receita do Estado. O pai de Teodorico e o Dr. Margaride representam a geração que assiste ao início da Regeneração. Teodorico, desde o ponto de vista etário, deve-se considerar um membro da geração de 70. E no nível sincrônico, o romance propõe dois modelos de burguesia, a rentística, na qual Teodorico cresce, e a industrial, pela qual faz opção. A primeira é aquela que se beneficiou com o livre câmbio, o âmbito do comendador Godinho, ao qual o pai de Teodorico adere, via influência eclesiástica, como responsável da alfândega de Viana do Castelo.[16] O universo da burguesia "clerical", rentística e conservadora, tem por centro a Dona Patrocínio das Neves, quem "...examinava solicitamente um grande caderno de contas" (p. 24). O revestimento nobre desse grupo é evidente. Trata-se de uma burguesia feita às formas da aristocracia que procura mimetizar. O comendador Godinho e Titi são imagens dessa burguesia da primeira metade do século XIX, morando num solar de antigos condes, livre-cambista, enobrecida. Noutro extremo (pelo menos em termos diegéticos) aparece o modelo da burguesia liberal industrial, a personagem Crispim & C.ª.[17]

Na introdução d'*A Relíquia* há um trecho significativo das relações históricas de classe que o romance estabelece. É aquele no qual Teodorico rejeita a afirmação -por outra parte, falsa- de Topsius no tocante aos ossos dos antepassados. "... a afirmação de Topsius, desacredita-me perante a Burguesia Liberal." (p. 11)[18] O argumento de Teodorico é que a Burguesia Liberal apenas aceita certo tradicionalismo, de nenhuma maneira uma opção pelo Antigo Regime. A atitude que Topsius atribui a Teodorico é, em termos simbólicos, uma conduta do passado longínquo. O olhar do alemão científico é também o olhar do outro, civilizado e moderno, sobre a cultura portuguesa. Uma mirada que a Teodorico parece-lhe injusta e prejudicial. Retomando a pergunta de Óscar Lopes, a localização relativa de Teodorico no campo burguês envolve duas etapas, uma rentístico-conservadora e outra industrial-liberal. Por isso *A Relíquia* impõe uma leitura ambivalente na medida em que o romance joga com duas vias para Portugal, no marco da grande interrogação sobre a decadência.[19] O problema é de que maneira formalizar literariamente não só a tensão senão a passagem de um a outro setor, sem rupturas, sem violências, mas não sem contradições.

Para isso n'*A Relíquia* conforma-se uma sorte de sub-grupo, diria cautelosamente secreto, em favor da conversão *liberal*. Como está constituido esse sub-grupo? Participam dele várias personagens. O pai de Teodorico, o Dr. Margaride, Teodorico e Justino. É um campo que abriga um desejo e uma estratégia. O desejo aparece claramente desenvolvido em voltas do tema sexual, não só em Teodorico mas também em Justino e no pai de Teodorico, que morre de apoplexia às portas de uma festa. A estratégia a desenha o Dr. Margaride, conselheiro paternal de Teodorico: "Você vem a herdar tudo, se D. Patrocínio, sua tia e minha senhora, se convencer que deixar-lhe a fortuna a você é como deixá-la à Santa Madre Igreja..." (p. 53). A partir de então Teodorico se comprometerá em "... não deixar ir para Jesus, filho de Maria, a aprazível fortuna do comendador G. Godinho. " (p. 54). Teodorico deverá levar à prática essa missão.

A crítica da religião encobre outras aspirações geracionais, todas contidas na conferência de Antero de 1871, a liquidação dos restos feudais do Antigo Regime e a industrialização de Portugal: "... à inércia industrial, oponhamos a iniciativa do trabalho livre, a indústria do povo, pelo povo, e para o povo ..." O diálogo com Antero é evidente: "... o Cristianismo foi a Revolução do mundo antigo: a Revolução não é mais do que o Cristianismo do mundo moderno."[20] O passado remoto é a viagem a Palestina, que se poderia compreender como a viagem às origens religiosas e pobres de Portugal, onde se gestará a mudança de Teodorico. E esse futuro, que se bosqueja como saída da decadência, é o desenvolvimento da indústria, de uma burguesia liberal. Porque, valha a reivindicação, Teodorico semelha, em grande parte, um jovem não participante do movimento iniciado pela Geração de 70, do qual tira algum proveito em benefício de sua própria transformação. Poderiamos imaginar a influência do meio estudiantil de Coimbra, e recolher, inclusive, a crítica à instituição, "onde dormita Minerva" (p. 27): "... às vezes, ao sair, sorrateiro, do portão da igreja, topava com algum condiscípulo republicano, dos que me acompanhavam em Coimbra..." (p. 40). Atingido pela prédica da Geração de 70, é um representante não intelectual, talvez, um exemplo prático da

atuação das idéias revolucionárias num contexto possível e adverso.[21] Em Teodorico se expressa desde o início a adesão a tendências do século como se pode advertir na sua livre relação perante os apetites carnais, todos eles simbolizando, no romance, a pedra de toque do universo criativo e mais vital. A confraternização nos tempos da escola, equívoca mas eficaz, leva o menino do âmbito clerical a fixar a sua atenção e seu desejo, em térmos de classe, no belo rapaz da burguesia liberal, "...filho da firma Teles, Crispim & C.ª, donos da fábrica de fiação à Pampulha." (p. 22). E poderá alcançar a transição quando levar a cabo a viagem de **Oriente a Occidente**, em contraposição a seu desejo inicial, da periférica Lisboa à central Paris.[22] A idéia brinda-a, mais uma vez, "o esclarecido Dr. Margaride". A resolução simbólica da estratégia do Dr. Margaride constituir-se-á na falida coroa de espinhos.

A viagem inicia-se em 1875. É, significativamente, o ano em que a Inglaterra adquere as ações sobre o Canal de Suez. Eça traslada a data autobiográfica de 1869 para 1875 com o objetivo de que seu relato esteja ainda mais profundamente enraizado na história.[23] Porque num sentido muito português, *A Relíquia* é um romance atravessado pelo Oriente. A situação de Alpedrinha sintetiza o problema, "...entre os povos do Oriente, te gastas nas ocupações únicas que comportam a fé, o ideal, o valor dos modernos Lusíadas - descansar encostado às esquinas, ou tristemente carregar fardos alheios ..." (p. 289-90). Parte da fortuna da Titi são "... pratas e louças da Índia ..." (p. 26).

É notável que, contra a costumeira viagem a Paris (Paris capital literária; Paris, cidade luz; Paris, centro da moda e do espetáculo; Paris, civilização), a viagem ao Oriente serve a Teodorico para transformar sua visão do mundo : "... depois voltei - e uma grande mudança se fez nos meus bens e na minha moral." (p. 5). Essa mudança, em termos intertextuais, constitui o sonho do capítulo 3º que não é mais que a resolução estético-literária da leitura da *Vie de Jesus* de Renan.[24] Uma leitura secreta para Teodorico? Seria por isso uma **leitura-sonho**, muito conveniente ao carácter anti-intelectual da personagem e ao ambiente repressivo português, como pôde-se constatar historicamente ao momento da interdição da conferência de Salomão Sáragga[25] : "O empregado, cuja carteira eu ocupava, tornara-se-lhe sobretudo intolerável por escrever no Futuro, gazeta republicana, folhetins louvando Renan e ultrajando a Eucaristia." (p. 342-3). Explica, aliás, o carácter liberador e transformador da viagem a Oriente. "Este sonho, diz João Medina, que ocupa um terço da obra, apresenta assim um sentido de revelação e de resgate."[26] Uma viagem que a princípio se apresenta como uma peregrinação tradicional e, portanto, como um reforço das idéias conservadoras, só inverte seu valor na medida em que resulta uma experiência equiparável à leitura de Renan. É mais, trata-se de uma experiência contida no texto de Renan.[27] A leitura-sonho de Renan, por parte de Teodorico Raposo, inserida na viagem a Oriente, então, serve-lhe de passagem transfomadora. O resultado é a contrapartida dos reflexos preconceituosos do "orientalismo" e da diferença que seu discurso instaura, no sentido de fazer visível o liberalismo e facilitar a escolha pelos negócios e pela indústria. Desde "um casarão, num largo cheio de lama... que era Lisboa..." (Pág. 18) a uma "cidade bárbara da Ásia" (Pág. 55). No seu conhecido estudo sobre o **orientalismo** Edward Said[28] mostra de que maneira o Oriente existe para o Ocidente e se constrói por e em relação a este último. É a imagem do espelho do que é inferior e estrangeiro. No óptica de Said, de que maneira n'*A Relíquia* Oriente existe para Ocidente, isto é, para Portugal? E de que maneira é construído por e em relação com Ocidente? No cenário ficcional, a composição ocidental abarca Alemanha, Inglaterra e, de maneira mais problemática, Portugal. Palestina bem poderia ler-se como um espelho do inferior e do outro. A propósito, a decadente ironia de Fradique na carta a Mr Betrand, engenheiro na Palestina.[29] Afirma Said em *Cultura e imperialismo*: "Todas las culturas tienden a construir representaciones de las culturas extranjeras para aprehenderlas de la mejor manera posible o de algún modo controlarlas."[30]

A Relíquia marca, todavia, uma diferença fundamental com respeito aos romances dos países centrais de Ocidente, os que se nutrem de um sistema de representações enquadrado pelas forças políticas que permitem pensar o Oriente desde a compreensão ocidental. O romance de Eça tem do Oriente, obrigatoriamente, uma mirada periférica, mediada, e temporalmente invertida. *A Relíquia* é uma viagem ao passado português, permitida (a viagem e o romance) pela supremacia ocidental, queremos dizer, a cultura francesa ou alemã via Renan ou Topsius e o imperialismo inglês no que respeita a meios de transportes, discursos e relações. Justamente, a relação com Mary pode ser lida como o efeito da arrogância pueril (conquistador - conquistado?) mas é, de todas as maneiras, o efeito de uma associação "carnal" cujo resultado e cuja prova é a camisa que substitui a coroa de espinhos: "... o terrível documento da minha junção com a sórdida Mary ..." (Pág. 305). É notável, mas no romance de Eça o Oriente leva às raízes culturais portuguesas. Essa viagem facilita a Teodorico contrapor uma imagem de Ocidente na qual inserir Portugal. Portugal seria como a Palestina. Portugal não deveria ser a Palestina: "-Tu já estiveste em Jerusalém, Alpedrinha? (...) -Não senhor, mas sei .. Pior que Braga!" (Pág. 95). O papel de Portugal nesse jogo de espelhos o faz participar, ao mesmo tempo, de Ocidente e de Oriente, do passado e do futuro.

A fórmula da epígrafe ecoa em diversos elementos da narração. A religião como teatro, como representação; o recurso dramático da confusão das caixas; o altar da Titi; o fingimento; os sonhos; as falsas relíquias; a fanfarrice; o exagero. Ficção, engano, representação. É notável a importância do episódio farsesco da troca de pacotes. O processo narrativo enquadra-se naquilo que observara Bakhtine na cultura

do carnaval, a ambivalência, a visão dialética da cultura popular.[31] Os pacotes semelham as máscaras carnavalescas que não ocultam; antes revelam e esclarecem a lógica ambivalente do romance. Em termos de Bakhtine, os pacotes n'*A Relíquia*, equivalentes a máscaras, estão relacionados à transição e à metamorfose, exprimem o plano lúdico da vida, o desejo sexual e as ânsias de transformação social. São elementos da mudança e a relatividade.[32]

A **ambivalência** veiculiza o principal problema do romance, a coêrencia da burguesia portuguesa. Poderia finalmente ela descobrir seus objetivos sem refugiar-se sob as vestes do Antigo Regime? De maneira que, ao promediar o terceiro quarto de século, a questão era saber se o Antigo Regime havia sido realmente superado, na medida em que a burguesia ainda parecia continuar se revestindo com as formas anteriores. O que implicava um olhar crítico da história de parte de Eça: a constatação da sobrevivência da fórmula social e política mais efetiva que a "nudez forte da verdade". Há nesse sentido mais uma preocupação econômica em relação ao destino dos capitais nas mãos dos setores clericais e conservadores, o engajamento com o setor menos reacionário da burguesia portuguesa, aquele representado por Crispim & C.ª e um olhar, franco, perante a emergência do imperialismo britânico. Nesse caso, o ponto chave é elucidar se Teodorico propõe uma mudança com respeito a seus antepassados. É Teodorico, feito o comendador Godinho, morando na quinta que fora dos condes de Lindoso? Teodorico realiza, efetivamente, a pasagem de um espaço a outro do campo burguês? Esta é uma das diferenças de Teodorico no que respeita aos maiores, isto é, o pai e o Dr. Margaride. Não obstante, é preciso levar em conta, por exemplo, que há um erótico paralelismo aliancístico entre pai e filho. O pai faz-se amigo do Bispo na década de cinqüenta enquanto Teodorico descobre os apaixonados sinais do colega de internado, Crispim. Teodorico poderia estar repetindo esse comportamento da geração passada. Vale dizer, verificar-se-ia apenas um projecto trans-geracional que consistiria na inserção do novo elemento burguês nas tradicionais estruturas do Antigo Regime.[33] As palavras finais de Teodorico, no sentido de ter voltado a sua estratégia hipócrita, da qual se poderia pensar, em princípio, ser o resultado de um desengano com o campo industrial, em que a personagem observa os mesmos comportamentos interesseiros da burguesia rentística, essas palavras finais, na verdade, são a conseqüência de reconhecer a impossibilidade da revolução anteriana. No plano estético, a resultante é um realismo à maneira da burguesia portuguesa. A fantasia e seu véu diáfano apenas pretendem representar esse movimento evidenciador da realidade mas também disfarçado da vida social, porque aquilo que se pretende atingir é alvo mais importante que a verdade (perigosa também), a fortuna da Titi. Isto último falando também no tocante ao público numa prédica intelectual geracional. Queremos dizer, isso parece quase um programa possível quando Teodorico percebe como impossível a substituição anteriana de revolução por cristianismo no mundo moderno, toda vez que, como assinala Louis A. Montrose, "... the possibilities and patterns for action are always socially and historically situated, always limited and limiting; and that there is not necessary relationship between the intentions of actors and the outcomes of their actions."[34]

Como pano de fundo espalham-se, dialogicamente, os juízos de Oliveira Martins em *Portugal contemporâneo* : "...um sistema de fórmulas, mais do que nunca vazias da realidade, liberalismo, catolicismo, que são? Hipocrisias inconscientes de quem não tem na alma a força, nem na mente a capacidade de conceber e defender ideias."[35] Por isso, as palavras de Teodorico contêm uma fórmula econômica, o lamento por no ter podido conseguir o trasvasamento do capital do setor rentístico-clerical ao liberal-industrial. E, num âmbito aliancista e de negociação, levar a cabo a mudança sem rompimentos, de forma que a nova burguesia aproveite o fluxo de capital do setor conservador como numa troca de pacotes na qual a novidade pareça relíquia. Nesse sentido, o romance capta de maneira notável o seu tempo e o problema, insolúvel, permanentemente adiado: o da industrialização de Portugal. No diagnóstico de Oliveira Martins: "...as populações rurais e as urbanas, a propriedade e o capital, sem o anexo da indústria, isoladas, não se penetram."[36]

A reflexão final, ("E tudo isto perdera! Por quê? Porque houve um momento em que me faltou esse descarado heroísmo de afirmar..."), tida, as vezes, como falência moral, cremos que não constitui renunciamento à opção burguesa. Ela encobre a pergunta sobre as possibilidades da aristocracia fazer a passagem do sistema rentístico ao sistema industrial, do passado de Oriente ao progresso de Ocidente, de uma moral religiosa a uma moral laica, da nostalgia colonial à concorrência imperialista, das glórias longínquas à dependência da Inglaterra. Dos três pacotes em questão, um, fabuloso e preconceituoso (aquele contendo os ossos de antepassados), é rejeitado e desmentido. O outro, o da coroa de espinhos, representa a solução posta em prática até então pela geração do pai de Teodorico e o Dr. Margaride. O pacote contendo a camisa da Mary simboliza a nova realidade, iniludível, inegável, a da presença de Inglaterra no contexto de competência internacional.[37] O programa educador da Geração de 70 e das *Conferências Democráticas do Cassino Lisbonense*, especialmente a conferência de Antero, se insere no seu contexto internacional. Vista contra o pano de fundo do início do Imperialismo, *A Relíquia* revela-se um campo de polêmica em redor do tema do destino de Portugal, no âmbito do novo cenário político mundial. A camisa da Mary é a prova simbólica da presença inglesa no Oriente, da força de sua indústria textil, da concorrência dos produtos que ingressam no mercado português, da nova moral. Mas também da contra-imagem modernizadora para Portugal, em suma, da ambivalência do prejudicial e progressista. É por isso

uma prenda íntima apreciada e humilhante, a "camisa suja da Mary" (p. 335), o instrumento melhor, segundo Teodorico pensa, não sem ironia, se tivesse podido disfarçar-se, no momento oportuno, com "o manto diáfano da fantasia".

Notas

1. Publicou-se em folhetins na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, entre os dias 24 de abril e 10 de junho de 1887 e em livro nesse mesmo ano.

2. "Correspondência", *Obras de Eça de Queirós,* Porto, Lello & Irmão, 1966, vol. III, p. 575.

3. João Gaspar Simões, *Eça de Queiroz. O homem e o artista,* Lisboa/Rio de Janeiro, Dois Mundos, 1945, p. 455. O mesmo juízo mantém-se em *Vida e obra de Eça de Queirós,* Lisboa, Bertrand, 1980, 3ª ed.

4. Álvaro Lins, *História Literária de Eça de Queiroz,* Lisboa, Bertrand, 1959, 2ª ed.

5. Com o preconceito "ético" relaciona-se a análise que filia o romance com a picaresca; em verdade, sobre uma base fracamente analógica. V. Alberto Machado da Rosa, *Eça, discípulo de Machado?* , Lisboa, Presença, s/d. Cal, Ernesto Guerra da, "*A Relíquia*: romance picaresco e cervantino", *Problemas do romance cervantino e sua projecção no romance ibérico,* Rio de Janeiro, Universidade Federal de Rio de Janeiro, 1973. Trullemans, Ulla, "*A Relíquia* d'Eça de Queiroz: notes sur la structure d'un anti-roman picaresque", *Revue Romane* 6 (1971) p. 85-113.

6. *Portugal de Eça de Queirós,* Lisboa, Casa da Moeda, 1984.

7. *Vid*. Elena Losada Soler. *Eça de Quieroz en la crítica española. Tese de doutoramento,* Barcelona, Universidad de Barcelona, 1986, mimeo. "La fortuna literaria de Eça de Queiroz en España", *Revista da Faculdade de Letras* 19-20 (1996) p. 89-96.

8. *Cfr*. Aparecida de Fátima Bueno, "O Evangelho segundo S. Teodorico: a releitura da Paixão em Eça de Queiroz", *Colóquio Romance Histórico Recorrências e Transformações,* Universidade Federal de Minas Gerais, novembro de 1998, mimeo.

9. Em palavras de Nicolò Pasero: "...definire i modi in cui si esprime all'interno del testo l'appartenenza alla totalità culturale..." Romano Luperini, "La storia nei testi. Intervista a Nicolò Pasero", *Allegoria* 15 (1993) p. 97.

10. Óscar Lopes, *Álbum de família. Ensaios sobre autores portugueses do século XIX,* Lisboa, Caminho, 1984, p. 92.

11. *Vid*. Beatriz Berrini, "A aristocracia portuguesa sob a perversa mira de Eça de Quieroz", *Temas portugueses e brasileiros* (Luis Forjaz Trigueiros e Lélia Parreira Duarte), Lisboa, ICALP, 1992, p. 499-509. Veja-se também: Cleonice Berardinelli, "Para uma análise estructural da obra de Eça de Queiroz", *Estudos de literatura portuguesa,* Lisboa, Casa da Moeda, 1985.

12. "Correspondência", *Obras de Eça de Queirós,* Porto, Lello & Irmão, 1966, vol. III, p. 517.

13. *Vid*. Carlos Reis, *Literatura portuguesa moderna e contemporânea,* Lisboa, Universidade Aberta, 1990, p. 148-9 e 156-7.

14. A ambigüidade temporal também verifica-semuito sugestivamente em *A ilustre casa de Ramires*. *Vid*. Carlos Alberto Pasero, "Historia y discurso regenerador en *A ilustre casa de Ramires* de Eça de Queirós", *Boletim do Centro de Estudos Portugueses* 18, 22 (Belo Horizonte, 1998) p. 53-68.

15. *Cfr*. Miriam Halpern Pereira, *Política e economía. Portugal en los siglos XIX e XX,* trad. Basílio Losada, Barcelona, Ariel, 1984.

16. Viana do Castelo é o povoado no qual fora eleito deputado Oliveira Martins em 1885.

17. Oliveira Marques salienta a importância da indústria textil no período. *Cfr*. A. H. de Oliveira Marques, *História de Portugal,* Lisboa, Palas, 1986, vol. III.

18. Citamos de: *A Relíquia,* Porto, Lello & Irmão, 1950. Consignamos entre parênteses o número de página.

19. *Vid*. António Machado Pires, *A ideia de decadência na Geração de 70,* Lisboa, Vega, 1992, 2ª ed.

20. *Cfr*. Antero de Quental, *Causas da decadência dos povos peninsulares,* Lisboa, Ulmeiro, Cadernos Peninsulares, 1970.

21. "De facto, primeiramente, Raposo conclui pela *inutilidade da hipocrisia*, de acordo com uma consciência moral imanentista, expressa em termos kantianos, proudhonianos ou anterianos ..." A. J. Saraiva e Óscar Lopes, *História da literatura portuguesa,* Lisboa, Porto, 1996, 17ª ed., p. 873.

22. "Toda essa semana, então a ideia de ver Paris brilhou incessantemente no meu espírito... a ansiedade de deixar Lisboa..." (p. 69).

23. *Cfr*. Eric Hobsbawm, *La era del imperio, 1875-1914,* trad. Juan Faci Lacasta, Buenos Aires, Crítica, 1998.

24. *Cfr*. Aparecida de Fátima Bueno. *op. cit.* A Professora Bueno aponta como exemplo de intertexto o ante-penúltimo capítulo do livro de Renan.

25. *Vid*. João Medina, *As conferências do Cassino e o socialismo em Portugal,* Lisboa, Dom Quixote, 1984, p. 81 e ss.

26. João Medina, "*A Relíquia*, romance de peregrinação e descoberta", *Dicionário de Eça de Queiróz (A. de Campos Matos),* Lisboa, Caminho, 1993, 2ª ed. , p. 834.

27. Um trecho chave: "Toute cette histoire qui, à distance, semble flotter dans les nuages d'un monde sans réalité prit ainsi un corps, une solidité qui m'étonnèrent. L'accord frappant des textes et des lieux, la merveilleuse harmonie de l'idéal évangélique avec le paysage qui lui servit de cadre furent pour moi une révélation. J'eus devant les yeux un cinquième Évangelique, lacéré, mais lisible encore, et désormais, à travers les récits de Matthieu et de Marc, au lieu d'un être abstrait, qu'on dirait n'avoir jamais existé, je vis une admirable figure humaine vivre, se mouvoir. Pendant l'été, ayant dû monter à Gahazir, dans le Liban, pour prendre un peu de repos, je fixai en traits rapides l'image qui m'était apparue, et il en résulta cette histoire." Ernest Renan, V*ie de Jésus,* Paris, Calmann-Lévy, 1965, p. 81-2.

28. *Cfr*. *Orientalism,* Londres, Routledge & Kegan Paul, 1978.

29. *Cfr*. *A Correspondência de Fradique Mendes,* Porto: Lello & Irmão, 1945.

30. Edward. Said, *Cultura e imperialismo,* trad. Nora Catelli, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 170.

31. *Vid*. Nicolò Pasero, "Dialettica figurata. Implicazioni marxiste del *Rabelais* di Michail Bachtin", *L'immagine riflessa* VII (1984) p. 395-414.

32. *Cfr*. Majaíl Bajtín, *La cultura en la Edad Media y el Renacimiento (El contexto de François Rabelais),* Barcelona, Alianza, 1994.

33. Miriam Halpern Pereira, *op. cit.*, refere-se à classe emergente depóis de 1820 como: "El envoltorio antiguo sirve para recubrir un contenido nuevo: la burguesía, que se territorializa, procura utilizar el prestigio del estatuto de nobleza.", p. 50.

34. Louis Montrose, "Professing the Renaissance: the poetics and politics of culture", *The New Historicism* (H. Aram Veeser Ed.), New York, Routledge, 1989, p. 21.

35. Oliveira Martins, *Portugal contemporâneo* II, Lisboa, Guimarães, 1979, 3ª ed., p. 320. Joga também importante papel no desenvolvimento da acção a teoria historiográfica do acaso defendida por Oliveira Martins. Pode-se perceber o influxo no motivo do intercâmbio dos pacotes e no encontro de Teodorico con Crispim & C.ª.

36. *Ibíd*., p. 331. Oliveira Martins "contava interessar os industriais do Porto num programa de fomento da indústria nacional que incluia o estabelecimento de pautas proteccionistas."(A. J.

Saraiva e Óscar Lopes, *op. cit*. , p. 843).

37. O conflito português de finais do século passado guarda certa analogia com o presente desenvolvimento das nossas economias emergentes na América Latina. Num estudo de recente publicação, *Entre a Nação e a barbárie. Os dilemas do capitalismo dependente* (Petrópolis, Vozes, 1999), o economista brasileiro Plínio de Arruda Sampaio Jr. denuncia energicamente o estado atual da globalização, rejeitando "o conformismo de quem postula que as sociedades dependentes não têm outra escolha senão aceitar as tendências espontâneas do sistema capitalista mundial...", p. 12.

Retrato dos antepassados: a visão paródica da história em *Memorial do Convento* de José Saramago

Odil José de Oliveira Filho*

Já é possível hoje considerar o lugar que cada uma das obras produzidas até este momento por José Saramago ocupa na trajetória artística do escritor. Consagrado por um estilo peculiar, internacionalmente reconhecido, e que, pelo seu caráter instigante e inovador, situa-o como um dos mais importantes ficcionistas de nosso tempo, Saramago é, de fato, um "clássico", possuidor de uma obra construída ao longo de já mais de cinqüenta anos de intenso trabalho criativo.

Assim, ao tomar em consideração, aqui, o *Memorial do convento*, o romance que representa a definitiva viragem na obra do escritor no sentido da afirmação desse estilo peculiar, pode ser proveitoso investigar, em alguns momentos de seus primeiros textos, os indícios de alguns temas e idéias que, mais tarde, virão a se transformar em elementos basilares da produção literária do autor. No caso do *Memorial do convento*, o jogo ficcional com o passado, com a história, que significará o achado mais contundente e inovador da ficção de Saramago, pode ser percebido germinando de forma embrionária na obra inicial do autor, que, àquela altura, parecia não estar suficientemente convencido da possibilidade dessa consideração artística do passado – como viria a descobrir mais tarde.

Nesse sentido e aceitando-se a consideração ficcional do passado como um dos elementos fundantes do projeto estético peculiar a Saramago, pode-se dizer que essa fase inicial de sua obra vai até a publicação de *Levantado do chão*, de 1980, romance cujo título paradigmático indicia a consecução de uma trajetória que se iniciara a partir dos primeiros passos ainda titubeantes, em *Terra do pecado* (1947), de um jovem leitor impregnado de Eça e de um certo psicologismo presencista, passando pelo exercício de autoconscientização estética, praticado através do "ensaio de romance" que é o *Manual de pintura e caligrafia*, de 1976.

Como se sabe, durante esse período, e após um longo interregno de quase vinte anos, que vai da publicação de *Terra do pecado* até a dos *Poemas possíveis* (de 1966), Saramago publica uma dezena de obras, com destaque para, além do já citado *Manual de pintura e caligrafia*, o livro de contos *Objeto quase* (1978), pleno de temas que serão desenvolvidos posteriormente, e a reunião de suas crônicas estampadas inicialmente em jornais, entre os anos de 1969 e 1972, e publicadas sob o título de *A bagagem do viajante*[**].

Para o que nos interessa neste momento, a consideração de algumas das crônicas dessa obra podem nos propiciar uma via de acesso pertinente para tentar localizar um dos principais veios temáticos que, em estado bruto, pulsava nos primeiro textos do Autor e que, pelo lapidar cada vez mais refinado de sua linguagem, viria a se tornar o elemento desencadeador de uma expressão artística peculiar e inovadora, de um estilo, enfim, a partir do qual toda a obra posterior de Saramago foi construída.

Não parece restar dúvida de que esse elemento fundante de um modo próprio de formalização expressiva por Saramago tenha sido a probabilidade de inventar a história possível, verossimilhante, imaginária, daqueles homens comuns aos quais a ideologia nega o direito à história. Essa possibilidade, porém, não parece ter se revelado claramente a Saramago desde o primeiro momento e não parece também ter-lhe sido fácil chegar a ela e ajustá-la adequadamente aos seus desígnios de escritor.

A bem da verdade, essa questão tangencia e atravessa toda a fase inicial da produção literária do Autor, em sua luta para dar expressão estética conseqüente à sua própria visão-de-mundo – luta esta que é, afinal, a de todo artista e em todos os tempos.

Nesse sentido, de *A bagagem do viajante* interessam-nos duas crônicas: "Retrato dos antepassados" e "As memórias alheias" – Na primeira, Saramago rememora as figuras de seus antepassados: o bisavô "a respeito de quem contavam histórias fabulosas"; o avô "guardador de porcos" de cujos pais nada se sabia e o pai e a mãe, vistos através de uma fotografia do casal, feita por encomenda, tendo por fundo uma tela que "mostra vagas arquiteturas neoclássicas". Marcado por um tom fortemente comovido, o texto inicia-se por certas considerações a respeito do passado, que os leitores de Saramago logo identificam como uma espécie de manancial de onde possivelmente pode ter brotado o material interior que viria a modelar, por exemplo, os integrantes da família Mau-Tempo, de *Levantado do chão*. Senão, vejamos o que ali está dito:

> Nunca fui afecto a essa vaidade necrófila que leva tanta gente a pesquisar o passado e os que passaram, buscando os ramos e os enxertos da árvore que nenhuma botânica menciona – a genealógica. Entendo que cada um de nós é, acima de tudo, filho de suas obras, daquilo que vai fazendo durante o tempo que cá anda.

.....

> Por mim, nada me incomoda saber que para lá da terceira geração reinam as trevas completas. É como se os meus avós houvessem nascido por geração espontânea num mundo já todo formado, do qual não tinham qualquer responsabilidade: o mal e o bem eram obra alheia que a eles só competia tomar nas mãos inocentes. (p.11)

E, ao final, após a relembrança das figuras dessas três gerações, diz o Autor:

> Um dia tinha de chegar em que contaria essas coisas. Nada disto tem importância, a não ser para mim. Um avô berbere, um outro avô posto na roda (filho oculto de uma duquesa, quem sabe?), uma avó maravilhosamente bela, uns pais graves e formosos, uma flor num retrato – que mais genealogia me importa? a que melhor árvore poderei encostar-me? (p.13 – grifos meus)

Em "As memórias alheias" já não se trata mais da preocupação com os próprios antepassados, com a própria "árvore genealógica", mas com os "casos e pessoas do começo do século", que se envolveram na luta pela introdução do regime republicano em Portugal; pessoas essas, conforme diz o Autor, "de quem o ensino oficial pouco mais me dera que o nome". Relata que esse seu interesse pelo fato houvera surgido "há uns bons vinte anos", quando, então, diz ele, metera na cabeça "fazer obra de historiador", a "escavar os textos e as memórias dos outros até encontrar o veio de água livre, a verdade puríssima" sobre as coisas que aconteceram e que, naquele momento, porque o dia 5 de outubro acabara de passar, tornavam-lhe à lembrança e o faziam voltar "a folhear velhos opúsculos e folhetos"de que tinha se valido vinte anos atrás. E diz:

Vou lendo, lendo, e no fim dou uma vez mais com o que estes vinte anos me haviam feito esquecer: a 'Relação dos mortos e feridos durante a Revolução, segundo as notas fornecidas pelas administrações dos hospitais militares e civis, Misericórdia, Morgue e Cemitérios'. E admiro-me como foram assim tantos e ninguém os conhece. (p.152-3)

E, mais à frente, a crônica encerra-se com as seguintes reflexões:

> Vou percorrendo os nomes e vejo as profissões: soldados, marinheiros, carpinteiros, tipógrafos, alfaiates, comerciantes, tanoeiros, descarregadores, padeiros, funileiros, tecelões, serralheiros, estudantes, moços de fretes – um rosário interminável de ofícios populares. E, neste ler e pensar, encontro de súbito o número 399 da lista com a seguinte menção: 'Desconhecido'. Nada mais, além de o ter morto uma arma de fogo e ter recolhido à morgue.
>
> Ponho-me a reflectir, a olhar a palavra irremediável, e digo a mim mesmo, enfim, que se não escrevi a verdadeira história da revolução de 5 de outubro foi apenas porque nunca conseguiria saber quem havia sido aquele homem: 399, morto com um tiro e transportado para a morgue. Anónimo português. (p.153)

Pelo trecho, pode-se perceber que será justamente pelo desenvolvimento estético desse núcleo de idéias que Saramago retirará, mais tarde, as bases para a reconstrução da história da construção do convento de Mafra, em *Memorial do convento*. Aqui, a esta altura, parece ainda faltar-lhe a consciência luminosa, que emergirá mais à frente, e que será fundamental para a afirmação de seu projeto artístico e responsável pela sua originalidade: a de que a literatura, a arte, é uma forma de conhecimento e, como tal, como todas as outras formas de conhecimento (e, talvez, muito mais do que muitas delas, comprometidas ideologicamente), também capaz de interpretar e representar a vida e o mundo dos homens.

O ainda não-amadurecimento dessa consciência é que talvez explique por que Saramago afirme, na primeira crônica, que a vida de seus antepassados sem genealogia conhecida não tenha importância a não ser para si, e, na segunda, que não conseguira escrever a "verdadeira história" da Revolução de 5 de outubro, porque nunca conseguiria saber quem havia sido o anônimo português morto durante os conflitos. Essas impossibilidades farão com que o tema da recuperação ficcional do passado permaneça latente na obra imediatamente posterior do Autor, para, afinal, vir a "levantar-se" na forma desse livro que é também uma bandeira (que é *Levantado do chão)* e a possibilitar a reconstrução memorial da vida soterrada das gerações anônimas, recuperadas nas linhas geniais do *Memorial do convento*.

Em ambos os romances, essa recuperação literária do passado faz-se quase simetricamente às duas crônicas anteriormente examinadas: um é a história de uma família, os Mau-Tempo; o outro é a história dos portugueses anônimos, representados ficcionalmente por Baltasar e Blimunda. No entanto, se, em ambos, o procedimento é o mesmo, é em *Memorial do convento* que a possibilidade de exploração ficcional do passado realiza-se com contundência, abrindo perspectivas temáticas que serão tratadas nos romances seguintes. Assim, se *Levantado do chão* possui certos elementos responsáveis pela manutenção de um tom que ainda faz lembrar os modos de uma linguagem neo-realista, em *Memorial do convento* esse tom é superado pelo intenso dialogismo que a linguagem narrativa de Saramago teve de produzir, a fim de representar ficcionalmente o século XVIII português – já que, nesse caso, só a recriação ficcional do período

poderia recuperar a vida daqueles que a história oficial apagou.

Nesse sentido, o distanciamento da época a ser reconstruida no *Memorial* favoreceu o investimento profundo em sua reconstituição criativa; o que não ocorrera, em tal grau, no caso de *Levantado do chão*, cuja ação desenvolve-se, como se sabe, até a revolução de 74. Funcionando no mesmo sentido que o efeito de distanciamento preconizado por Brecht, o procedimento possibilitou o investimento profundo nas potencialidades estéticas da narrativa e na sua capacidade de representar e interpretar o mundo.

Confrontando-se com a versão oficial sobre a construção do convento de Mafra, a interpretação ficcional dessa construção faz-se, justamente em razão do distanciamento, com base na tensão entre o discurso literário e o histórico, por via de uma apreensão paródica do segundo pelo primeiro. A bem da verdade, a voz paralela que a paródia põe em jogo é representada aqui pela própria voz ficcional, que retoma, arremeda e distorce a linguagem histórica oficial, para recriar, a partir dela, uma interpretação verossímil, humana, possível, da vida dos homens na época do reinado de D. João V.

Assim, não por comportar-se como historiador, como relata ter procedido no caso da busca da verdade sobre a Revolução de 5 de outubro, na crônica "As memórias alheias", mas por afirmar-se radicalmente como ficcionista é que Saramago consegue nos passar uma visão convincente sobre o século XVIII português, reconstruindo, de uma forma que só a ficção poderia, a árvore genealógica de todos aqueles desconhecidos que, como seus antepassados, perderam-se, anônimos, nos vazios eloqüentemente silenciosos da história.

O mais instigante é que essa recuperação é feita através de uma linguagem narrativa que procura aproximar-se o mais possível dos modos e formas daquela linguagem narrativa que era praticada no século XVIII português, assimilando-a, reconstruindo-a parodicamente, para extrair dela o vigor, a relação com a vida que ela, por efeito de um clima mental adverso, paralisante e de terror, perdera.

Ao assim proceder, não parece ser sem razão, por tudo o que aqui foi dito, que, em meio à linha literária dominante, oficial e comprometida ideologicamente com o poder, tenha Saramago escolhido como guia de sua recuperação ficcional do século XVIII, aquele que talvez tenha sido o único escritor português setecentista portador de uma visão popular realmente sincera e que, talvez por isso, foi queimado pela Inquisição: esse escritor é Antônio José da Silva.

Transformando-o em personagem, citando explicitamente a sua "novela diabólica" *As obras do Diabinho da mão furada* ou mesmo, de forma intertextual e paródica, recriando o personagem Baltasar Mateus a partir do personagem de António José, o soldado pobre André Peralta, Saramago recupera um autor injustamente esquecido e marginalizado – ele também, um antepassado, já quase também um anônimo soterrado pelo tempo.

Bibliografia

José SARAMAGO, *Terra do pecado*, Lisboa, Caminho, 1997, 4.ed.

_____, *Manual de pintura e caligrafia*, Lisboa, Moraes, 1976.

_____, *Objecto quase*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

_____, *Levantado do chão*, São Paulo, DIFEL, 1982.

_____, *Memorial do convento*, São Paulo, DIFEL, 1983.

_____, *A bagagem do viajante*, Lisboa, Caminho, 1986, 2.ed.

Notas

* Professor assistente-doutor do Departamento de Literatura da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Assis.

** Utilizo-me da segunda edição, da Editorial Caminho, de 1986. A primeira edição, conforme faz constar a Caminho no rol das obras do Autor, é da Livros Horizonte, de 1970, o que faz supor, obviamente, que nessa segunda edição foram acrescentadas crônicas que não faziam parte da primeira.

Ruínas do tempo e da história em Carlos de Oliveira

Lino Machado
(Universidade Federal do Espírito Santo)

[...] este canto de uma contextura barroca
tão pouco afim da comum poesia neo-realista.
(Eduardo Lourenço, *Sentido e forma da poesia neo-realista*, p. 181)

[...] indicação inequívoca de qualidades
barrocas em períodos posteriores.
(Haroldo de Campos, *Deus e o diabo no* Fausto *de Goethe*, p. 129)

Em mais de uma acepção do termo, discutiremos as *ruínas*: falaremos de casas arruinando-se graças à ação do tempo; falaremos também de famílias financeiramente arruinadas e até mesmo das suas ruínas psíquicas.

Comecemos, pois, a tratar do tópico, com o recurso às idéias de quem meditou ao mesmo tempo a respeito dos escombros e da arte barroca, dois aspectos, aliás, bastante inter-relacionados. Na *Origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin destaca, para o entendimento de tal modalidade artística, a imagem dos destroços, dos fragmentos do que, outrora, constituíra um todo (BENJAMIN, 1984, p. 199-204).

Distinguindo o drama barroco da tragédia clássica, o filósofo postula que aquele, à diferença desta, não tem como objeto o *mito*, em cujo desenrolar as principais personagens, via de regra de extração nobre, se confrontam com os deuses e o destino, ou corporificam "um passado imemorial, como chave para uma comunidade nacional viva" (BENJAMIN, 1984, p. 86). No drama referido, observa-se o seguinte: "Seu conteúdo, seu objeto mais autêntico, é a *própria vida histórica, como aquela época a concebia*" (BENJAMIN, 1984, p. 86: destaque nosso). Via-se a história de maneira pessimista, como uma *natureza incerta*, lugar da conspiração, da violência, da anarquia, da guerra civil. Além disso, sentia-se que a existência histórica transcorria num universo secularizado, desprovido da idéia de transcendência: num tempo de absolutismo político, uma espécie de *imanência absoluta*, singularizada pela ausência de objetivos *positivos* no plano terrestre, parecia comandar a vida, tida como ilusória, sem sentido, mero acúmulo de aparências vãs.

Inserida em tal moldura sociológica, a arte barroca concedia grande importância a dois signos, dois índices do que, um dia, representara a plenitude: a *caveira* e a *ruína*.

Há ruínas em vários passos da produção do autor de *Casa na duna*. E ruínas consideradas não apenas na acepção de *resto de coisas visíveis e palpáveis*, mas também no *figurado significado econômico de falência*.

Vejamos a decadência em *Casa na duna*.

Em tal obra, assistimos ao *progressivo empobrecimento* da família Paulo (representada, no presente, por Mariano e o seu triste filho, cujo prenome Hilário funciona no texto como uma ironia ou mesmo uma *antítese* em relação ao temperamento do rapaz); assistimos, de igual modo, a um certo *estrago material da casa em que eles vivem*, dita "ampla e *velha*": "A telha é antiga, canelada, e o tempo *enegreceu-lhe a caiação*." (OLIVEIRA, 1992, p. 604: destaque nosso). O branco (metonimicamente implicado em *caiação*) torna-se escuro: eis um processo natural que nos traz à mente mais uma oposição, outra antítese, ou seja, uma das figuras favoritas da época barroca.

Criança, Hilário escutava já ruídos que eram índices da deterioração da moradia: "No quarto ouvia-se o rumor dos ratos, do caruncho." (OLIVEIRA, 1982, p. 624). Barulho que ecoará na idade adulta da personagem atormentada, vários capítulos adiante: "No quarto, o mesmo ruído antigo de ratos e madeira a estalar" (OLIVEIRA, 1982, p. 707). Em determinada página, fala-se em "muros derruídos" (OLIVEIRA, 1982, p. 665); junto deles crescem tortulhos, cogumelos, alguns destes venenosos, que o infeliz Hilário virá a ingerir, com plena consciência dos riscos, para aprender sobre algo que ocorrera com a sua mãe e o seu avô: "Como se morre." (OLIVEIRA, 1982, p. 665).

Aprender durante a vida a arte de morrer: de novo, relembramo-nos da velha estética conflitiva do barroco, parcialmente reanimada, com ou sem propósito deliberado, por Carlos de Oliveira, em plena vigência do neo-realismo, entre cujos intuitos esteve o de diagnosticar uma hipotética *agonia final* do mundo burguês.

A maior ameaça à quinta dos Paulos, porém, não é a sua deterioração física. O problema a ser resolvido por

Mariano vem explicitado na seguinte passagem:

> [Mariano] Tinha de encontrar outra solução [que não a compra de máquinas para a agricultura], *erguer um dique à ruína* que se aproximava. O *dinheiro depositado no banco* estava a levantá-lo para tapar faltas, manter os jornaleiros, financiar as novas sementeiras. O desprendimento de Hilário por tudo aquilo desalentava Mariano Paulo. (OLIVEIRA, 1982, p. 647: destaque nosso).

Trecho relevante: através do encadeamento vocabular do conceito de *ruína* (econômica) à imagem concreta do *dique*, o narrador nos leva a recordar que o significado conotativo, metafórico, da primeira se enraíza na sua denotativa acepção *material*, ainda fornecendo informação que nos induz a concluir sobre a decadência genealógica de Hilário em relação ao seu pai, no que se refere à capacidade de lidar com problemas prementes. Não soará forçado dizer que Hilário representa o *desmoronamento definitivo dos Paulos*, o *desabamento da estirpe*: o seu assassinato no penúltimo capítulo de *Casa na duna* incentiva o derradeiro Paulo que, *de fato*, buscara resolver a problemática de falência familiar a destruir o casarão, tocando-lhe fogo. Mas se Hilário se revelou fraco face aos desafios da realidade rural, Mariano, embora tentando vencê-los, já se mostrara débil, comparado aos seus antecessores, que tinham alargado a propriedade da linhagem, "leira sobre leira, num tempo em que os camponeses trocavam a terra a canecas de vinho" (OLIVEIRA, 1982, p. 607). Aos poucos, Mariano Paulo vai dando indícios de enlouquecimento, perante a perda do patrimônio que herdara. Aliás, nas etimologias latinas dos seus prenome e patronímico existe mesmo uma espécie de antítese paralisante: *Marianus* é gentílico de *Marius*, possivelmente derivado de *Mars, Maris*: "viril", "másculo", ou até originário de *Marte*, o deus da guerra, ao passo que *Paulus* significa "pequeno", "humilde" (OBATA, 1994, p. 137). Conjugadas, essas acepções *contrastantes* apontam para o fracasso da personagem.

No romance, são muitas as referências ao *malogro econômico*. Numa delas, Mariano, após ouvir do amigo Seabra o nome *Marx* e a conceituação político-social *comunismo*, não tem escrúpulo em especular com a possível falência de um outro amigo seu, de quem hipotecara bens (fornos de cal), num momento de *dificuldade monetária* do mesmo: "Quanto ao Guimarães, [...] estou a sacrificá-lo, a jogar com a *ruína dele* para evitar a *minha*. A sangue-frio." (OLIVEIRA, 1982, p. 670: destaque nosso). O estratagema falha, todavia: "Mariano Paulo foi a Corgos desfazer a hipoteca. Recebeu o empréstimo, os juros, e disse adeus aos fornos. Gastara meses irrecuperáveis; para nada; ali estava no mesmo beco sem saída. A *ruína à porta.*" (OLIVEIRA, 1982, p. 674: destaque nosso). Topamos, de novo, com um sintagma em que um termo concreto (*porta*) nos faz lembrar da origem material da metáfora econômica da ruína. A *dupla acepção* desta se conjugará no projeto levado a cabo por Mariano para salvar o patrimônio da família, isto é, o empreendimento da fábrica de telhas.

Ora, devido à "concorrência das grandes indústrias", à "guerra de preços" (OLIVEIRA, 1982, p. 712), Mariano vê fracassar a sua derradeira tentativa de manutenção da riqueza da estirpe. E com a desgraça pecuniária desmorona o seu projeto de, com a amante Maria dos Anjos, gerar *mais um filho*, na esperança de ter um herdeiro mais forte do que Hilário. A mãe deste morrera ao trazê-lo à luz. Que o nome dela fosse Conceição parece-nos detalhe relevante: proveniente do latim *Conceptio*, tal nome significa "geração", "concepção" (OBATA, 1994, p. 56) — e se a mulher de fato concebeu, pôs no mundo uma vida, *morreu ao fazê-lo*. Um certo matiz de antítese persiste aqui. E esse matiz é também perceptível se atentarmos no nome imaculado *Maria dos Anjos* e no seu *status* de *amante* de *Mariano Paulo*: reminiscências bíblicas e sexualidade entrecruzam-se, inesperadamente.

A *acepção dupla* da ruína implicada na fabricação de telhas é clara em *Casa na duna*. Na abertura do capítulo XXVII se diz:

> O tempo corria, a fábrica *desmantelava-se*. Mariano *despedira o pessoal quase todo*:
>
> — Contra vontade. Com pena deles e de mim. A telha que saía ainda do forno era empilhada no alpendre à espera dos *raros compradores* que surgiam. (OLIVEIRA, 1982, p. 715: destaque nosso).

Adiante, no mesmo capítulo XXVII, revela-se:

> *Pessoal reduzido a dois homens*. Junto às vigas de pinho, que seguravam o telhado, *montes de palha e erva*. Rações do *gado* [mandado recolher na fábrica por Mariano, que, já em desequilíbrio nervoso, não suportava o mugido dos bois] *trazido para ali* quando a noite chegava. (OLIVEIRA, 1982, p. 717: destaque nosso)

Alojar o gado e o seu alimento numa fábrica *arruinada do ponto de vista econômico* é contribuir para *também arruiná-la enquanto edifício*, por o espaço deste não ser *apropriado* para tal.

Por ironia da história, a empresa de Mariano, destinada a fabricar telhas para cobrir as casas alheias, se revela afinal pouco lucrativa, para impedir a decadência da própria quinta dos Paulos. A temática da ruína ecoa ainda em outro aspecto de *Casa na duna*. O passo a seguir o mostra:

> Mariano Paulo estava convencido [da falência]. Mas começava a imaginar, acima das razões invocadas pelo amigo [Dr. Seabra, que procurava explicar-lhe os mecanismos históricos causadores da bancarrota da fábrica], *outras razões mais poderosas*. Talvez os responsáveis da sua *ruína* não fossem os homens. Esses apareciam apenas *em campo* como *armas* duma *força maior*. E a vida ia tomando para ele [...] as proporções dum *combate contra o destino*. (OLIVEIRA, 1982, p. 715: destaque nosso)

Para a ótica marxista, a luta de classes (e note-se o metaforismo bélico do trecho supracitado) envolve não apenas empregadores e assalariados, mas também grandes e pequenos empresários, como, de resto, o Dr. Seabra tenta esclarecer, por meio da comparação, de caráter emblemático, alegórico, entre bichos e seres humanos:

> O Dr. Seabra contou-lhe [a Mariano] então a história do *peixe que devorava um peixe mais pequeno e era por sua vez devorado pelo tubarão*. A vida punha os homens a comerem-se uns aos outros. O mais forte vencia, e força, ali, significava dinheiro. Ninguém podia impedir a *ruína da fábrica, da quinta*. (OLIVEIRA, 1982, p. 713: destaque nosso)

Em nova passagem do relato presente, o Dr. Seabra buscará fornecer um diagnóstico mais preciso do que está deveras ocorrendo, desde que foi aberta uma grande estrada ligando Corrocovo, onde se localizava a clientela potencial da fábrica de telhas de Mariano, a mais regiões portuguesas, entre estas Pampilhosa.

> — Qual *destino*, qual carapuça. A verdade é que uns senhores da Pampilhosa fabricam a telha mais barata do que nós e uns senhores não sei donde atravessaram Corrocovo com uma estrada nova. Fecha-se a fábrica porque *não se aguenta a concorrência*. O resto não tem pé nem cabeça. (OLIVEIRA, 1982, p. 716: destaque nosso)

O que existia de "másculo", "viril", em Mariano, desde a etimologia do seu prenome, era insuficiente para fazer frente a adversários economicamente mais fortes. Afinal, os Paulos, de igual modo desde o étimo do seu onomástico, apesar do crescimento que tiveram no passado, revelavam a sua dimensão "humilde", "pequena", diante dos capitalistas do presente, com os quais Mariano Paulo se defrontava.

Quanto ao tópico do *destino*, experimentado por Mariano como uma personificação de potência extra-humana a combater a sua família, ele tornou-se uma idéia fixa, "tentacular" (OLIVEIRA, 1982, p. 716), da personagem referida. Aqui, pode ter-se em mente a concepção da história como *força cega*, que Benjamin surpreendeu na idade barroca, e cotejá-la com as idéias de Mariano. Argumenta este, recorrendo a um dos emblemas animais do Cristianismo:

> — Há *famílias* assim, *votadas à destruição*. Devia talvez cruzar os braços e deixar correr. Ser o *cordeiro pacífico*. Mas comigo o *destino* engana-se. Vou espernear até ao fim. O médico ouvia-o, apreensivo. Lembrava a *sombra do velho Paulo* [pai de Mariano], praguejando pelo casarão [...]. (OLIVEIRA, 1982, p. 716: destaque nosso)

Pouco adiante, Mariano reitera o pessimismo e a revolta que, em simultâneo, o consumiam, ainda fazendo uso de analogia da sua situação com a de um *bicho* (o rato, aqui implicado *in absentia*, via associação por contigüidade, na explícita referência à armadilha com que o capturam):

> — Sei que estou perdido. Mas a telha, a fábrica, a estrada, não são chamadas para aqui. A *ratoeira* é outra. Uma *praga antiga*, uma *maldição* que vem de longe. Há muito que os Paulos foram *condenados*. Para *pagar agora*. (OLIVEIRA, 1982, p. 716: destaque nosso)

Distinguindo a temática da *culpa* que assola famílias na tragédia antiga, da temática *também culposa* que se detecta no drama barroco, afirma Walter Benjamin:

> A *antiga maldição*, transmitida hereditariamente *de geração em geração*, se transforma, na poesia trágica, no patrimônio mais íntimo, por ele mesmo descoberto, do personagem *trágico*. Com isso, *a maldição se extingue*. Em contraste, *ela continua viva* no *drama* [barroco] *do destino* [...] (BENJAMIN, 1984, p. 155: destaque nosso).

Ora, ao buscar enfrentar de peito descoberto o que *julg*a ser a "praga antiga", a "maldição" a pesar sobre a sua família, Mariano procura também expiá-la até ao fim, ainda que sem deixar de "espernear", recusando-se a "cruzar os braços", supondo que a *extinguiria*, pronto que se achava para a "pagar agora". Eis-nos, portanto, perante uma personagem com *algo* de trágico — e, na verdade, existe algum sopro de tragédia em *Casa na duna.* Mas, de fato, Mariano tem condições de converter-se *plenamente* num herói de tal estirpe, dadas as relações sociais em que se insere, apresentadas no relato?

Continuando a distinguir a tragédia clássica do drama barroco, Benjamin explicita que a este último pertencem "os sonhos, as *aparições espectrais*, os *terrores do fim*" (BENJAMIN, 1984, p. 155: destaque

nosso). Retenhamos os sintagmas que acabamos de realçar, e citemos mais afirmações do filósofo:

> Há [...] razões para vincular a ação dramática [do teatro barroco] à *noite*, e particularmente à *meia-noite*. Segundo uma opinião generalizada, nessa hora o tempo pára, como o ponteiro de uma balança. [...]. O abismo existente entre a tragédia e o drama barroco se torna [...] visível se lermos num sentido [...] rigoroso a extraordinária observação do Abbé Bossu [...], citada em Jean Paul. Segundo ela, "nenhuma tragédia pode transcorrer à noite". A *ação trágica* exige o *tempo diurno*, em contraste com o *tempo noturno do drama barroco*. (BENJAMIN, 1984, p. 158)

Vimos antes que, ao ouvir Mariano falar de "famílias votadas à destruição", o Dr. Seabra recordava "a sombra do velho Paulo, praguejando pelo casarão" (OLIVEIRA, 1982, p. 716). Certo, o praguejar do pai de Mariano não fora, no passado, o de um espectro, o de um fantasma, mas o de um homem de carne e osso, mesmo que à beira da morte. Certo igualmente, contudo, que, reaparecendo *post mortem*, na lembrança presente do médico, a figura do ancião era — pode-se dizer — um vulto espectral, uma entidade pretérita, cuja imagem se preservara na mente das pessoas, assombrando-as ainda: "a sombra do velho Paulo".

Relacionemos o raciocínio acima com o tópico da noite. A morte de Hilário dá-se na festa de Nossa Senhora da Lagoa. Os acontecimentos que à mesma conduzirão começam a encadear-se numa determinada hora no relato: "À *meia-noite*, a banda de S. Caetano sobe ao coreto." (OLIVEIRA, 1982, p. 723: destaque nosso). Com a música, formam-se os pares dançantes. Um deles atrai a atenção de Hilário: "Basílio enlaça Guilhermina" (OLIVEIRA, 1982, p. 724). A moça, amante infiel do filho de Mariano, irá depois para o arraial, na companhia do dançarino. Ferido no seu orgulho, Hilário virá a agredir com uma pedra o rival de circunstância. Este, na *mesma noite*, o matará com uma enxada, vingando-se da pancada que sofrera.

Assim terminou o penúltimo capítulo de *Casa na duna*. O último trata do *velório* do rapaz. Sentindo que aquela se constituía na "última noite" dos Paulos, Mariano, que fora já descrito com os "olhos incendiados" (OLIVEIRA, 1982, p. 716), pensa em pegar lenha, latas de petróleo, palha dos currais e fósforos. Quer pôr em prática um plano elaborado ao longo de meses: "chamas a crescer dos dois lados do pátio, a devorar a casa, a adega, as tulhas, a nogueira plantada por Silvério Coxo, fundador da quinta" (OLIVEIRA, 1982, p. 729). Imaginava, desse modo, vencer o destino, *destruindo tudo antes que o mesmo o fizesse*. *Casa na duna* encerra-se com o prenúncio de ruínas fumegantes, uma vez que assistimos apenas ao início da ação de Mariano. Anúncio de incêndio, de destroços, de mais mortes, de mais *luto*.

Por tudo que temos dito, parece-nos que *Casa na duna* (como algumas outras obras de Carlos de Oliveira) tem as suas desgraças históricas mais esclarecidas por conceitos originários do barroco do que, por exemplo, por noções da tragédia clássica, malgrado o comportamento final de Mariano: adaptando ao universo da narrativa as considerações que Benjamin endereçou ao teatro germânico (*Trauerspiel*: "espetáculo lutuoso"), diremos que o presente romance se configura como uma *história de luto* — o de uma família, ou melhor, por extensão metonímica, o de um setor de determinada classe, a parte da burguesia rural incapaz de adaptar-se às transformações do capitalismo. Na sua natureza, a ação derradeira de Mariano não é trágica, o sacrifício que ela implica não aplaca uma entidade como o destino; na realidade, nada é aplacado, pois a desgraça que destroçou os Paulos apresentava características econômico-sociais, como percebido pelo Dr. Seabra.

A lucidez, que, em geral, no momento da queda definitiva, ilumina os heróis trágicos, não brilha no cérebro alucinado de Mariano. Não se tratava tão-só de uma questão familiar, mas do empobrecer de uma parcela da sociedade. O que a personagem sentia obscuramente como *culpa* concernia à maneira de os seus antepassados enriquecerem, via exploração dos camponeses. Não conseguindo reproduzir tal *modus faciendi* com a eficácia exigida pelos novos tempos, não chegando a compreender as engrenagens que o destruíam, Mariano pereceu, *tomando a história como destino*, como potência irracionalmente voltada contra si.

Uma nota final (e necessária) ao nosso trabalho:

• O texto presente é uma versão modificada de uma parcela de *As palavras e as cores*, nossa pesquisa de Pós-doutorado efetivada entre 97 e 98. Entre outros detalhes, em tal pesquisa examinamos, de modo bem mais amplo, a incidência de qualidades barrocas nos romances *Casa na duna*, *Pequenos burgueses*, *Uma abelha na chuva* e *Finisterra*, de Carlos de Oliveira, articulando a noção de ruína sobretudo às de alegoria, conceptismo, emblema, divisa e ecfrase. Com os mesmos conceitos, focalizamos a poesia do escritor. O que apresentamos nesta palestra é tão-só parte de um raciocínio, que supomos generalizável ao resto da produção do autor de *Entre duas memórias*.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apres. e notas de Sergio Paulo

Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no* Fausto *de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

LOURENÇO, Eduardo. "Carlos de Oliveira e o trágico neo-realista". In: *Sentido e forma da poesia neo-realista*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1983, p. 141-202.

MACHADO, Lino. "Um novo *front* teórico: as ruínas". In: *As palavras e as cores:* Guernica (e mais) na caligrafia de Carlos de Oliveira. Trabalho de Pós-doutorado desenvolvido no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense. Niterói: 1998, p. 153-199.

OBATA, Regina. *O livro dos nomes.* 13. ed. São Paulo: Nobel, 1994.

OLIVEIRA, Carlos de. *Obras de Carlos de Oliveira*. Vol. único, enfeixando: *Trabalho poético*, *O aprendiz de feiticeiro*, *Casa na duna*, *Pequenos burgueses*, *Uma abelha na chuva*, *Finisterra*. Lisboa: Caminho, 1992.

Sá & Carneiro: encontros e desencontros

José Luiz Foureaux de Souza Júnior
UFOP

> O sentido ou, se preferirem, o escopo da busca da literatura moderna é substituir a instância da realidade (ou instância do referente), álibi mítico que dominou e ainda domina a idéia de literatura, pela própria escritura, não como 'forma' pura, como foi concebida por uma estética da arte pela arte, mas, de modo muito mais radical, como único espaço possível de quem escreve. (Roland Barthes, *O rumor da língua*)

Ao analisar *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, julgo necessário lembrar inicialmente que o autor de *Dispersão* foi um dos mais ativos participantes do "Orpheu", grupo que buscou acompanhar os movimentos artísticos e literários vigentes na época em outros pontos da Europa, e publicou a revista de mesmo nome. Foram seus diretores Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, a partir do segundo numero do periódico, na realidade o último publicado. "Orpheu", a revista do grupo, pretendia - ou dizia pretender - apenas uma classificação de revista literária marcada por elevado nível artístico, que conjugasse o desejo de brilhos inéditos com a consciência da necessidade de qualidade intrínseca da obra literária. Como afirma Maria Aliete Galhoz, a proposta levou os novos autores ao desafio de uma originalidade espetacular e mergulhou-os no entusiasmo deliciado de escandalizar o respeitável lepidóptero burguês prazer normal nessa geração marcada pelas tendências futuristas que pretendiam usar uma linguagem extrema e estranha, questionadora dos valores burgueses.

A opinião pública repeliu geralmente por instintiva defesa aquilo que lhe quebrava a linha tradicional de entendimento e lhe exigia participação ativa. Essa expectativa de participação destoava da tranqüilizadora visão estética vigente na época, para quem o leitor teria apenas um papel passivo, de acordo com o conservadorismo português da época. A produção afirmada e insólita de Orpheu, aliada a prevenções e mal-entendidos, recebeu assim o repúdio dos leitores que, sem se aprofundarem no seu conhecimento, associaram-na loucura e desvario, num sobressalto disfarçado de riso. Ou então entendeu a revista como atuação política, tendo sido Sá-Carneiro o colaborador mais castigado pela opinião.

A primeira crítica publicada sobre "Orpheu", em tom negativo e censório, tinha apenas a intenção de escandalizar e via nos seus organizadores/participantes, "rilhafolescos" doidos com juízo. Projetada como arte independente, dentro do princípio de não ter princípio algum, Orpheu exigia coerência interna das obras que publicava; valorizava os seus significantes e a sua organização, a sua construção textual. Na verdade, portanto, toda a atitude criticada nos integrantes do grupo derivava principalmente de sua preocupação confessa de não fazer senão arte, princípio da sua coesão como projeto.

Essa arte que quer ver reconhecido o seu estatuto de arte, que usa a emoção mas ao mesmo tempo dela se distancia, em busca de elaborá-la conscientemente, não era coisa nova em literatura. Especificamente no romantismo alemão essa preocupação apresentou-se corno característica de uma criação que se queria reconhecida como arte, o que significava marcar-se como o lugar ideal do encontro do tudo e do nada, do verdadeiro e do falso, do eterno e do efêmero. Sintetizar essas contradições, o que seria também uma preocupação do Futurismo, indicava oscilação constante entre subjetividade e objetividade e marcava distância entre autor e obra.

Ao desnudar os processos utilizados na elaboração do texto, ou ainda, ao usar elementos que testemunham ser ele resultado de um trabalho consciente de criação, essa literatura fala de si e de seu tempo mas, simultaneamente, não diz o que diz. Pode comover ou escandalizar o leitor com o enunciado que lhe apresenta e que retrata o mundo em que ele vive. Mas ao romper declarada ou subtilmente a ilusão da representação da realidade, valoriza a arte com que elabora o seu texto, e também o seu receptor, visto como co-produtor, de quem dependerá afinal a existência da obra.

A confissão de Lúcio, publicada pelo poeta em 1914, um ano antes do aparecimento do primeiro número de "Orpheu" é uma novela que parece apresentar, através da fragmentação, a existência de questões que ficam sem resposta: repetição de silêncios intervalares, espelhamentos intertextuais como forma de dar consistência a essa outra voz, consciente de que tudo aquilo é material com que se constrói a obra de arte, cuja linguagem é plástica e maleável, criadora de um sentido provisório e impossível de fixar.

As várias funções exercidas pelo narrador Lúcio na história – ele é ao mesmo tempo personagem narrador e receptor de outras obras – indicam a ambigüidade, inerente à linguagem, em que o significante desliza constantemente sob o significado, tornando impossível o estabelecimento de qualquer sentido definitivo. E também que o reverso (ou o complemento?) da criação é a destruição: Lúcio destrói no fogo sua peça Brasas, Ricardo mata Marta, sua criatura, o final da obra da americana coincide com a sua morte.

É interessante atentar, nesse sentido, para os enigmas irresolúveis do texto: Lúcio teria habitado uma prisão ou um manicômio? A apontada semelhança entre o juiz que o interrogara e o médico que o tratara de uma febre cerebral não indicaria que um deles (ou os dois) seria inverossímil? Teria Marta existido, ou seria ela apenas uma criação ficcional que camuflaria um relacionamento sexual entre os dois amigos? Como se explicaria o seu desaparecimento simultâneo à morte de Ricardo de Loureiro? E especialmente seria preciso atentar para o fato de Lúcio ser uma personagem que narra a sua história a partir de uma memória sempre posta em questão, mas seria também um escritor de novelas, autor de peças de teatro e critico de arte, espectador privilegiado do processo criador de outras personagens.

Estaria sugerido aí que a novela é uma criação ficcional, uma elaboração de linguagem, sem estatuto de verdade, desmistificando o sentido absoluto dessa obra, ficando como registro da existência de um grupo diferente, em que a amizade era um valor supremo, o que era realidade para o grupo de "Orpheu". Seria por isso relativizado o próprio conceito de amizade, vista então como impossível de ser vivida de forma a satisfazer o ser humano, o que pode ser trágico exatamente por lembrar a impossibilidade de realização integral dos desejos.

Atente-se, na novela, para os seguintes elementos que concorreriam para desmistificá-la como mimese e representação, acentuando o seu caráter de produção de que deve participar o leitor: a constante preocupação com os temas da representação, da criação, do fingimento; a presença de máscaras, espelhos, duplos (não seria Ricardo de Loureiro um duplo de Gervásio Vila-Nova, e não seria Marta um duplo de Ricardo de Loureiro?); a preocupação do texto com reduplicação, desdobramento e ruptura da ilusão; a fragmentação de seu enunciado, o que poderia ser visto como mais um sinal de sua artificialidade, de seu caráter de ficção. Uma dessas "impossibilidades", apontadas a partir de um exercício de leitura, é a do homoerotismo. Todos os procedimentos narrativos e, mais, a recepção censória da crítica da época, podem estar apontando para esse "clima" favorável à leitura desse tópico.

Ao desnudar os processos utilizados na elaboração do texto, ou ainda, ao usar elementos que testemunham ser ele resultado de um trabalho consciente de criação, essa literatura fala de si e de seu tempo mas, simultaneamente, diz mais do que está dito. Pode comover ou escandalizar o leitor com o enunciado que lhe apresenta e que retrata o mundo em que ele vive. Mas ao romper declarada ou subtilmente a ilusão da representação da realidade, valoriza a elaboração do texto e o seu receptor, co-produtor, de quem dependerá afinal a existência da obra. Lida com a tragédia do sujeito, ser de desejo, que não consegue realizar ou permanecer na realização de seu próprio desejo.

Lembre-se, especialmente, que finalização, leitura, representação ou execução de obras de arte, na narrativa, coincidem com acontecimentos fundamentais do seu enredo, de forma a deixar no leitor a impressão de correspondência entre as obras concluídas na diegese e os episódios narrados ou, mais ainda, dúvidas quanto à verossimilhança dos fatos. As várias coincidências ou espelhamentos, presentes no texto, parecem confirmar essa idéia de que a obra se dobra sobre si mesma, utilizando os seus próprios elementos como material de sua própria construção: veja-se a "orgia de fogo" da americana, com sua idéia da "voluptuosidade da arte", que é simultânea ao encontro de Ricardo e Lúcio; a conclusão da obra de Ricardo - o Diadema - que coincide com a união de Lúcio e Marta e embora se configure como o triunfo maior, representando metaforicamente a solução encontrada pela personagem para o problema de seu relacionamento afetivo, pode ser vista como registro do esforço e do tempo despendidos pelo "autor" na elaboração de sua obra. Veja-se ainda o título Brasas, que poderia referir-se ao relacionamento dos dois amigos, mas também ao calor e ao entusiasmo de uma obra que pretendia valer por si, independentemente de seu valor de mercadoria, determinado por uma sociedade interessada apenas no aspecto comercial da arte. Sem "tematizar" explicitamente o homoerotismo, em tudo e por tudo, os elementos metafórico-composicionais da novela alimentam essa possibilidade, a partir do mais genuíno desenvolvimento da narrativa finissecular.

Lembrem-se ainda outras histórias contadas ou obras criadas pelas personagens e encaixadas *en abyme* no plano da narrativa, nela funcionando como espelhamentos que, junto às idéias de máscara e de duplo, sinalizam a divergência entre os diferentes planos da novela, que é apresentada assim numa perspectiva de jogo e de ambigüidade. Entre elas estaria a história tetricamente romântica contada por Gervásio Vila-Nova, artista que teria sido raptado aos dois anos de idade e cujos pais não podiam ser identificados com certeza. Estaria incluída também a narrativa de Ricardo, de seu encontro com as duas moças gentis em Paris. Estariam até histórias não contadas, como a da vida anterior de Marta e a do seu casamento com Ricardo de Loureiro. Estariam ainda as histórias torpes do amigo de Raul Vilar, com o seu desvendamento da vida íntima dos companheiros. Aparece, mais uma vez, quase como sugestão, a possibilidade de leitura do homoerotismo, ainda que sob o influxo de uma "triangulação", necessária para a liberação do veto moral finissecular, sobre o "amor que não ousa dizer o seu nome". Em *A confissão de Lúcio*, há uma voz que diz "não" ao enunciado do narrador, desvelando a enganadora retórica com que o seu discurso é construído e o caráter instável e reversível de suas afirmativas, que se constituem como ficção. Embora envolva o leitor na trama construída a obra fornece lhe sinais de que faz paródia de si mesma na medida por exemplo em que apresenta um narrador com a consciência de ser também um primeiro leitor que se permite comentar e fazer digressões acerca de possíveis dúvidas sobre o que narra, ou marca a sua construção com imensos vazios

num convite à participação do receptor

Em *A confissão de Lúcio*, a narrativa não estabelece "um" sentido. Ao oscilar entre mimese e produção, entre comunicação e representação, ela acabaria por atribuir ao dito apenas um valor parcial e provisório, revelando-se assim como ato discursivo elaborado a partir dos pressupostos que, apesar de sua superfície tradicional, acabam por emaranhar-se em profundidades outras, até subversivas, uma vez que instituem a leitura como operador desse mesmo ato. A narrativa, em seu perfil metafórico, funciona, então, como sustentáculo do que, superficialmente, deseja recalcar.

A novela é estruturada em função do "eu" narrativo, ou seja, apresenta ponto de vista interno. O narrador subjetivo é acusado de homicídio, com todas as provas circunstanciais bem apresentadas. Mas só narra os episódios após o cumprimento da pena, que foi de 10 anos, desenrolando-se então um fio narrativo bastante complexo: na festa da "americana louca" fica marcado como que um clímax da alucinação sensorial, tensa, mas não é mais que um episódio que forma os sinais exteriores de uma impossibilidade entrevista; alegoria traduzida no "triângulo" do autor da "confissão", o eu do narrador; Ricardo de Loureiro e Marta; triângulo condicionado apenas ao sujeito que se define como incompleto e o círculo que se fechou e recomeça. Refaz-se a aventura de percorrer, de novo, o reconhecimento de um elo entre o eu, percebido, e o Outro, adivinhado; aceitando o perigo de confundir os limites proibitivos de ambos, reconhecendo-se como um morto que persiste, constituindo-se o desejo de que fala a própria narrativa. Como se pode perceber, as questões do inconsciente, motivadas pela análise da teoria freudiana, aparecem com uma complexidade inquestionável. Na verdade, deve-se ainda acrescentar que, no escritor, herdeiro do Simbolismo, a produtividade estética está centrada num processo de criação realmente instigante, pois tanto oferece questões ligadas à psicanálise, como resvala no decadentismo finissecular.

Importa aqui, entretanto, voltar os nossos olhos para *A confissão de Lúcio*, novela cujo enredo se aproxima do existencialismo incognoscível, de forma extremamente única e original, da literatura de Portugal daquela época. Em verdade, a narrativa se organiza de modo descentrado, com elos obscuros e ambíguos, de tal maneira que a critica tem procurado explicar o triângulo Lúcio-Marta-Ricardo em função, exatamente da teoria do duplo, sendo Ricardo o Outro de Lúcio e ficando Marta no meio, como ponte de ligação ou de conexão. Nesse sentido, uma poética do sujeito poderia ser considerada como aquela que é construída pelo discurso narrativo da novela de Mário de Sá-Carneiro. Esse discurso, por sua vez, abre espaço para uma leitura do homoerotismo, como já aventado aqui.

Sá-Carneiro se empenhou na busca de um significante novo, não apenas por deliberada tensão, mas sobretudo pela ruptura com o modelo já institucionalizado da narrativa naquela época, o modelo romântico-realista que se projetou no inicio do século XX. Tal modelo de narrativa centrada, com principio, meio e fim, incapaz de ultrapassar os limites do Código, desarticulou-se por completo na ficção novelística do grande escritor português, de tal forma que a sua complexa obra de ficção continua aberta a novos estudos.

"É preciso continuar. Eu não posso continuar, eu vou continuar". Essas palavras de Samuel Beckett, que finalizam seu livro *O inominável*, parecem ecoar quando da leitura de *A confissão de Lúcio*, novela que embaralha com maestria as noções de autor, narrador e personagem, convida-nos a pensar também, na trilha de Rimbaud, nessa questão reincidente na obra de Mário: a questão do sujeito. Entendido como um outro ("Je est un autre", dizia Rimbaud), o sujeito em Mário de Sá-Carneiro e, em especial, em *A confissão de Lúcio*, parece dizer, desde o inicio, que devemos nos deixar perder, que é preciso continuar, que não se pode continuar, mas que, no entanto, vai-se continuar. Continuar o quê? Continuar sua confissão, continuar sua narrativa, continuar a demonstrar sua Inocência, continuar o relato de sua verdade. "Mesmo quando ela é inverossímil", ele nos adverte. Sobretudo quando ela é inverossímil, concluiremos mais tarde, ao finalizarmos a leitura. Por outro lado, é também da continuidade de uma "vida após dez anos de prisão" que essa confissão nos fala. Da continuidade de uma estranha vida, pois que esse sujeito já se declara, de antemão, como morto: "Morto para a vida e para os sonhos: nada podendo já esperar e coisa alguma desejando...". Esse é o primeiro parágrafo de um prólogo que parece ter a finalidade de situar o leitor nessa dimensão estranhamente familiar em que a história se passa, já assinala a presença da morte e, mais especificamente da morte do sujeito que ali se confessa. Na perspectiva que escolhi para desenvolver essas "especulações", a morte é também dupla, pois aponta para aquela que é enunciada no enredo e a que é "imposta" pela crítica. Morte dupla que alegoriza o duplo recalcamento do homoerotismo, uma vez aceito o protocolo de leitura. Este, por seu turno, exige a consideração de um triângulo – Lúcio-Marta-Ricardo – como única saída para o veto imposto pela moral burguesa à "confissão", como já referido aqui.

Para além dessa morte, é preciso continuar, nos diz o narrador. Para além dessa morte, é preciso continuar a confissão. Para além dessa morte, é preciso continuar a leitura. E com que acontecimentos nos deparamos, se continuamos na leitura? Com a morte de Ricardo de Loureiro, que determina o desaparecimento de Marta e, por sua vez, a morte em vida de Lúcio: "Morto, sem olhar um instante em redor de mim, logo me afastei para esta vivenda rural, isolada e perdida, donde nunca mais arredarei pé. Acho-me tranqüilo sem desejos, sem esperanças. Não me preocupa o futuro. O meu passado, ao revê-lo, surge-me como o passado de um outro. Permaneci, mas já não me sou. E até a morte real, só me resta contemplar as horas a esgueirar-se em minha face... A morte real apenas um sonho mais denso...". A morte

real é apenas um sonho mais denso. E, portanto, num sonho menos denso, sabe-se de uma outra espécie de morte – de que esse texto fala. Esse é o acontecimento que constrói a narrativa de Mário de Sá-Carneiro, a "confissão" de Lúcio. Esse é o acontecimento que se constrói no ponto mesmo em que o destrói, em que o faz morrer o sujeito. Ponto morto, o sujeito é esse "ponto de verdade" impossível ("inverossímil", Lúcio nos dirá) em torno do qual todo o texto gira: "Antes, não quis porém deixar de escrever sinceramente, com a maior simplicidade, a minha estranha aventura. Ela prova como fatos que se nos afiguram bem claros são muitas vezes os mais emaranhados; ela prova como um inocente, muita vez, se não pode justificar, porque a sua justificação é inverossímil – embora verdadeira"

É sabido o quanto a questão da verdade é fundamental nessa novela de Mário de Sá-Carneiro, mas o que talvez essa novela de Mário acrescente de verdadeiramente inovador diga respeito exatamente a essa conexão entre o sujeito e a verdade, que se permitirão vislumbrar ali exatamente onde faltam, onde não se encontram. Esse movimento paradoxal, em torno do qual parece girar toda *A confissão de Lúcio*, constitui-se exatamente no movimento fulgural do sujeito, tal como o compreende a Psicanálise. Radicalmente distinto do sujeito cartesiano: esse sujeito **ex-siste** a partir do acontecimento e não como causa deste. E é apenas na instancia do discurso que podemos vislumbrá-lo, através do jogo de significantes que o engendram. É exatamente essa a concepção de sujeito que encontraremos na obra de Mário de Sá-Carneiro. E é exatamente a partir de um acontecimento, de um evento, de um lance de dados que não abolirá o acaso, que esse sujeito se constitui. Essa emergência do sujeito a partir de sua própria morte, ou, em outras palavras, seu aparecimento na cena discursiva exatamente a partir de seu desvanecimento, é passível de ser associado ao desejo erótico que no "triângulo", articulado narrativa, beira as raias do homoerótico: limite recalcado pela moral vitoriana, pela crítica mais canônica. Ora, sabemos o quanto *A confissão de Lúcio* tem a nos dizer sobre essa "hiância primitiva do sujeito" e sobre essa constituição imagética de um suposto eu. E é a própria trajetória do enredo, aquela que já nos é dada desde o início da novela, que nos dirá o quanto essa aparição de um eu se aproxima da morte. Afinal, a existência de Lúcio parece reduzir-se a isto: à "invenção" de Marta, à sua duplicação em Ricardo, para depois (só depois) encenarem-se as mortes de ambos, a partir da qual Lúcio emergirá como sujeito. E não é à toa que esse sujeito, supostamente sujeito de um "crime passional", vê-se, ao contrário, atropelado pelos acontecimentos que o assolam: "Demais, devo confessar, após os acontecimentos em que me vira envolvido nessa época, ficara tão despedaçado que a prisão se me afigurava uma coisa sorridente. Era o esquecimento, a tranqüilidade, o sono. Era um fim como qualquer outro um termo para minha vida devastada."

Despedaçamento, devastação. É assim que o sujeito, depois de sua morte, se apresenta. Não exatamente como um lugar vicário, como uma hiância, como um vazio, mas como um percurso em direção a esse vazio: despedaçamento, devastação, dispersão. Do esfacelamento ao vazio absoluto, um percurso se desenha. Da modernidade à contemporaneidade, a noção de sujeito ganha em vazio, ganha em hiância, em sua dimensão de engendramento de significantes. Mas antes é preciso que esse sujeito se destitua de toda e qualquer essência, que ele se despedace e se disperse, pela fragmentação ou pela multiplicação. Nesse sentido, a obra de Mário de Sá-Carneiro é exemplar por sua queda vertiginosa, pela estrutura abissal de sua obra e por essa encenação pontual de uma morte que determina o surgimento do próprio sujeito.

Pode-se considerar como acertada a idéia de que o suicídio de Sá-Carneiro se encenou em sua obra. O que talvez até hoje nos espante é que esse suicídio demasiadamente ficcional tenha atravessado a esfera da ficção e se tenha feito encenar naquilo que o autor ironicamente chamaria "a vida". Talvez por isso, por essa morte tão reiteradamente, tão ficcionalmente encenada em sua obra, Mário de Sá-Carneiro a tenha sido capaz de fazer emergir, em sua poesia e em sua ficção, esse quase sujeito do inconsciente, sem intimidade, sem essência, sem corpo, sem substância, portador de um tempo outro, de uma lógica outra, mero efeito de significantes. Intervalar, o sujeito aguarda sua queda, sua morte definitiva. Entre duas mortes, aquela que ele encena em sua obra e aquela encenada na vida, aquela em que o sujeito se constitui e aquela em que o sujeito se dissipa definitivamente, eis o sujeito na obra de Mário de Sá-Carneiro: moderno com laivos decadentistas, anunciado, preconizado em sua obra.

Poucos livros têm o destino dessa novela de Sá-Carneiro. A leitura requerida convida a uma aventura analítica e á necessidade de responder a algumas perguntas que talvez nem tenham respostas. Lúcio é um narrador irônico ou desvairado? Como se explica a criação de Marta? Ricardo cria Marta para Lúcio ou para a sociedade? Numa escrita decadentista, excessivamente decorada de apelos sensoriais (veludos, cores douradas, perfumes, formas arredondadas, brilhos, vultos longilíneos), o leitor é levado a tentar decifrar uma construção sofisticada de linguagem, permeada de detalhes preciosos e enigmáticos. Para além de todas as ilações imediatas, esses "detalhes" apontam para uma sensualidade, em nada usual; sensualidade que é marcada por um veto moral explícito (já mencionado anteriormente); veto que se sustenta num triângulo imaginado, desejado mesmo, que não podia ser "vivido", não fosse a presença de Marta, vértice sintomático. O erotismo, que ressuma da crescente tensão sensual descrita, fala mais de uma aproximação entre dois amigos, não suportada nem mesmo no contexto parisiense finissecular, criada por Sá-Carneiro.

Instância sígnica fundamental neste texto, a questão do foco narrativo impõe-se, apontando para unia superposição de espelhos e máscaras. O narrador explícito (Lúcio) subentende o autor implícito (Sá-Carneiro), numa clara insinuação já no título, da idéia de duplo. Nessa direção, o foco em primeira pessoa

possibilita instaurar um processo de substituição e reflexo do sujeito real pelo sujeito fictício, como sugerem algumas situações do enunciado. O provável suicídio da personagem Ricardo, vale assinalar, desencadeia um curto circuito entre o suicídio do adolescente Tomás Cabreira, o amigo de Liceu e o próprio suicídio de Sá-Carneiro. As cartas trocadas pelo autor da novela e o poeta-chave da modernidade lusitana é um testemunho cabal do "espírito" que marca a narrativa da novela.

O espelho poliédrico em que se projeta o narrador detona um processo de espelhamentos sucessivos (trata-se de uma novela), representados pelas personagens que funcionam como recortes/aspirações de sua própria identidade, metáfora da condição humana como um todo. É sabido que, com a moderna filosofia e a superação do cogito cartesiano, o conceito de sujeito passou por uma reavaliação: o sujeito não é mais uno, inteiro, coerente, harmonioso, mas uma rede, um simulacro de identidades. Confissão é também **con-fissão**, fissura do sujeito, separação, uma "fissão" simultânea entre as representações sígnicas que o sujeito erótico projeta sobre si mesmo, como representações de desejo.

O caminho percorrido pelo sujeito em busca do Outro supõe atravessar o fogo. E nesse sentido que se afirma tratar-se de uma novela sígnica, em que o elemento ígneo (de fogo) está presente numa das refrações do narrador, o poeta Ricardo de Loureiro, autor de Brasas. Não é demais observar como a metáfora do fogo está presente ao longo do relato (Ricardo chama a festa da americana de "A Orgia do Fogo", Lúcio escreve uma peça teatral intitulada "Chama", etc.), com a provável sugestão de liberação da sexualidade. O eu disperso multiplica-se em inúmeros espelhos Gervásio, Ricardo, Sérgio, Marta, sujeitos vários, construídos através da linguagem. Gervásio, o escultor criador de formas, servirá de eco às várias representações nas quais o narrador se projeta, como o eco de seu nome conota o vazio da sexualidade de Lúcio, porque ainda não tocado pelo grande enigma. O espelho é ainda a estratégia que possibilita o ingresso no maravilhoso, no fantástico, na morte. Gervásio, sempre vestido de negro, revela-se como sujeito em dolorosa modificação e o eco de seu nome indicia o vazio, a carência, a falha como sintoma, o enigma. Todos eles chamuscados pelo desejo erótico, que envolve em suas labaredas aquelas que seriam as mais contundentes das relações que o princípio da homossociabilidade explicita e dinamiza, e o discurso de um certo decadentismo sufoca, recalca. Ricardo (autor de "Brasas") representa o poder das palavras que indiciam a purificação/liberação pelo fogo. Seus traços físicos efeminizados pelo narrador, seu medo dos arcos, sua identidade esgarçada apontam para o devir-mulher, que terá em Marta sua melhor imagem. Ricardo exemplifica a energia sexual convertida em energia estética, a arte encarada como jogo, estratégia, sedução e ritual. Marta, parcela feminina de sua identidade, é essa mulher misteriosa que foge, desaparece, evade-se pelos cantos da sala, condensa-se no além, não é mais que um recurso lingüístico, um significante usado para nomear o jogo entre mulher e morte – Marta é um anagrama de matar. É nesse mesmo movimento que o triângulo erótico se desenha para um leitor mais atento que aquele que se consola com os embalos dos tormentos decadentistas, tão visualmente sensuais e sedutores.

Sá-Carneiro, nessa novela, esmera-se em desenvolver pequenas e breves confissões especulares, duplicadoras de sua confissão maior. Ao se referir ao círculo de amizades da americana, Gervásio confessa a sua ternura por eles. É Ricardo quem indicia a Lúcio a fragmentação do eu ao lhe revelar o seu drama afetivo: amar pessoas do mesmo sexo, seus medos e obsessões, a amizade como sentimento misto de ternura e posse: "Logo eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo." Fica explicitada aqui a marca que o homoerotismo impõe ao discurso revelado pela narrativa da novela de Sá-Carneiro. A necessidade (quase condição *sine qua non*) de mudança de sexo, para a efetivação da relação afetiva (homoerótica) entre os dois amigos, que reclama uma realização definitiva, deixa entrever a já assinalada traja homofóbica, que a triangulação afetiva, já prenunciada, acaba por impor.

A sucessão de máscaras atende à urgência de mascarar o homoerotismo, alvo de milenar interdição cultural. A ambigüidade da morte de Marta é também a ambigüidade da morte de Ricardo. Símbolo central de permanência em si mesmo, como Narciso, Lúcio cria, a partir dessas confidências, sua pretensa e ambígua confissão, como estratégia para compreender-se como sujeito. Um sujeito em processo de fragmentação, um sujeito disperso que se abre para o encontro com o outro. Nessa obsessão, a própria paixão pela cidade de Paris possui um traço revelador de seu homoerotismo, na medida em que encobre sutil alusão a Páris, o homem que protege Helena no mito grego: "Quando depois regressei à capital assombrosa, a minha ânsia foi logo de a percorrer em todas as avenidas em todos os bairros, para melhor a entrelaçar comigo, para melhor a delinear... O meu Paris! o meu Paris!!!". A confissão de Ricardo transporta a intriga para os domínios do interdito, do segredo, do mistério, da esfinge, maneira cifrada de nomear a necessidade de se criar uma justificativa social e moral para a relação homoerótica. Ricardo cria, então, Marta.

A linha que nos separa do mundo, que nos confere nossa identidade, que nos torna semelhantes a uma câmara escura, é a mesma que toma possível a existência dessa outra, que traça para nós o contorno dos objetos no mundo visível, que faz dele um desenho. Se a fronteira que nos separa do mundo se enfraquece, se regressamos à situação infantil e primitiva de indiferenciação e continuidade com o exterior, as representações tendem a se tornar pouco nítidas, seus limites se borram, os objetos tendem a se fundir umas às outras, e a totalidade das formas caminha para uma subordinação das partes ao todo e uma

continuidade das formas umas nas outras. Assim é o universo ficcional de Sá-Carneiro: um mundo de brumas, em que todas as formas se esboçam e têm grandes extensões de território comum com outras formas. Seus personagens se superpõem, gestos de uns transformam-se em gestos de outros, ações de uns trocam-se em ações de outros, atributos de um tornam-se atributos de muitos. As diversas obras de Sá-Carneiro comunicam-se entre si e com a vida real do autor, que se estabelece entre elas uma rede complexa de relações, um tanto semelhante a um sistema de vasos comunicantes: uma cadeia de significantes.

A arte de Mário de Sá-Carneiro, em sua totalidade, incluídos aí os seus contos e novelas, a sua poesia, as cartas que escreveu a Fernando Pessoa, e as suas próprias atitudes de artista completo, que não aceita distinguir a arte da vida, revelam-nos um modo particular de tratamento da linguagem que, embora presente em outros autores e obras, alcançou o paroxismo em sua obra. Mário de Sá-Carneiro lida com uma concepção de linguagem que desconhece a distinção entre o eu e o mundo, que faz com que a experiência própria seja vivida como se fosse de outro. Em outras palavras, a experiência do sujeito projeta-se como experiência do outro. A ausência de distinção entre a subjetividade e o mundo exterior resulta nisto: a possibilidade de um drama da consciência projetar-se como algo exterior, sob a forma de uma narrativa. A continuidade que se estabelece entre as várias obras do autor e a continuidade entre a arte e a vida transformam-se, na interioridade da obra, em outra forma de continuidade, a continuidade entre as diversas partes do todo.

A obra ficcional de Mário de Sá-Carneiro parece empenhada em refletir sobre o estatuto ficcional e o caráter de representação inerente a todo discurso literário. A finalização, leitura, representação ou exercício de obras de arte, na narrativa, coincidem com acontecimentos fundamentais do seu enredo, de forma a deixar no leitor a impressão de correspondência entre a obra concluída e o episódio narrado ou, mais ainda, a dúvida quanto à verossimilhança dos fatos, vistos então apenas como retalhos anexados sem que se forme um todo coerente, ou demonstrações da artificialidade da obra concluída, que procura assim tornar claro o seu caráter de ficção. Nesse sentido, as narrativas que se encaixam en abismo em *A confissão de Lúcio* – Diadema, Brasas e A chama – , como já assinalado aqui, investem-se do caráter de representação da representação, na medida em que funcionam como signos duplicadores dos fatos na narrativa.

Um estudo etimológico dos nomes das personagens revela detalhes interessantes. Uma das marcas básicas de *A confissão de Lúcio* parece ser a profusão de luminosidade, aliada às modulações do fogo e ás metáforas relativas á luz. Estas parecem ser inversamente proporcionais ao principal distintivo de Lúcio: a identidade nebulosa, indecisa, penumbral. O nome Lúcio funciona como contraponto da personagem que não corresponde às propriedades características da luz, antes as contradiz, negando-as. Interessante é ainda notar que da raiz latina lux lucís, derivam ainda lucidez e Lucifer, este o anjo da luz que se torna príncipe dos demônios. Lúcio e Lucifer parecem assim entrecruzar-se, partícipes da mesma chama, parceiros do mesmo poder. O nome Ricardo origina-se do alemão e significa "poderoso, rico (rich) e forte (hard)". Nessa mesma acepção, destaca-se o sentido de príncipe, senhor de força, isto é, refere-se a características ligadas àquele que se torna forte pelo poder. Analogamente a Lucifer, príncipe das trevas, Ricardo detém a mesma força, o mesmo poder. Gervásio, vocábulo que também deriva do alemão, indica aquele que é "potente, impetuoso (vas) na lança (ger)". Também o nome Marta, derivado do arameu, significa "senhora". Tanto Lúcio (claramente associado a Lucifer), quanto Ricardo, Gervásio e Marta carregam no nome a marca de um poderio, detentores que são de posições de mando. Pode-se constatar como através desses nomes que se espelham, vai se constituindo uma espécie de ciranda de duplos, encaixados uns nos outros.

A relação de Lúcio com o fogo parece constituir-se na principal cadeia significante da narrativa. Ricardo possui voz de "fios de ouro e lume", capaz de arrebatar e seduzir Lúcio. A imagem do artista na narrativa é a de um ser "luminoso, luzente" que carrega o fogo dentro de si. Dai a peça teatral escrita por Lúcio denominar-se "A chama". Gervásio Vila-Nova caracteriza-se por ser "todo fogo! todo fogo!". Ao final da narrativa, Lúcio lança a peça "A Chama" às chamas, numa tentativa de pôr fim ao processo de representação desencadeado pela escrita. Lançando-a ao fogo, ele parece ter a ilusão de estancar o processo de significância. Marta também tem um rosto "talhado em ouro" e ao morrer ela se extingue como uma chama. E Ricardo morre atingido por uma arma de fogo. Assim, o artista é o veiculador de um discurso em chamas, por possuir voz esbraseada e idéias afogueadas, e por fazê-las existir em letras de fogo ou brasa. Aliás, "Brasas" é o nome do livro que Ricardo de Loureiro escreve no curso da narrativa, atestando a relação especular contida no binômio brasas/chamas. Uma duplicação do par Lúcio/Ricardo? Geralmente, o fogo é associado às forças. Prisioneiro, foragido do mundo, Lúcio não vive, apenas vegeta. Morto-vivo, é como uma sombra ambulante que o narrador caracteriza-se a si próprio, ao concluir a narrativa: "Permaneci, mas já não me sou. E até à morte real, só me resta contemplar as horas a esgueirar-se em minha face... A morte real – apenas em sono mais denso...". Quem sabe não viria daí a insistência nos signos tradutores de vitalidade, capazes de afirmar a luz na tentativa de afastar as sombras do passado? A presença marcante da luz afirma, destaca e recorta Lúcio sob um pano de fundo obscuro, ambíguo e indefinido. Essa moldura parece constituir-se em signo da própria narrativa, que flutua num campo de incertezas e indecidibilidades. Ao desdobrar-se em uma série de identidades, compondo uma verdadeira teia de duplos, Lúcio/Gervásio/Ricardo/Marta não seriam signos do próprio deslocamento do discurso, ao apontar para o

sem lugar do sentido? Com efeito, pode-se ler a história encenada em *A confissão de Lúcio* como a narrativa do deslocamento de um sujeito que se irradia e se multiplica em várias identidades, movido pelo encantamento com a produção do discurso. Com isso, revela-se o grau de consciência, artificio e intencionalidade que preside a chama da escrita em Sá-Carneiro.

Um dos possíveis efeitos dessa escrita flamejante é a indecidibilidade, ou seja, a realização de uma narrativa tecida de forma ambígua cuja construção do sentido se afigura como tarefa impossível ao leitor. Pode-se considerar tal efeito como um dos atentados a favor da ruptura com o pressuposto pacto com o leitor. *A confissão de Lúcio* pode ser vista como um exemplo desse procedimento narrativo. Em suas páginas, assiste-se a um conluio de vozes nos níveis do enunciado e da enunciação, trabalhando abertamente pela indecidibilidade. No enunciado, descobre-se a ação de uma voz que busca fazer um relato autobiográfico documental, em que certas incongruências acabam por incidir contra sua pretensão de ser copia fiel da realidade. Na enunciação, considera-se a presença de sinais que se caracterizam enquanto piscadelas do autor implícito em busca de uma possível ênfase no caráter ficcional do que é enunciado ao leitor.

Em *A confissão de Lúcio*, admite-se ao leitor fixar-se numa posição privilegiada, se se atentar, inicialmente, para as palavras na voz enunciadora do narrador Lúcio. Este procura afirmar (ou insinuar) que suas lembranças, a partir das quais nasce o seu relato, estão sempre envolvidas por um "denso véu de bruma cinzenta". Em seu "penoso" trabalho de recordar e narrar os fatos que constituem a sua "confissão", Lúcio é perturbado (ou se diz perturbado) por providenciais lapsos de memória, por luzes e espelhos (diante dos quais "perfis se modificam")e, entre outras coisas, por um obsessivo mistério ("armadura, chama e rastro de ouro da minha vida"). Seu primeiro encontro com Marta, um dos pontos culminantes da obra, é narrado de forma intencionalmente bizarra e duvidosa, considerando-se as expressões modalizantes "sem saber como", "ainda hoje me é impossível dizer", "creio que", e os seus parênteses, onde confessa dizer a verdade "ainda quando ela não fosse verossímil". Tal procedimento narrativo se repete na cena culminante final, onde tudo se torna incoerente, em meio a "vertigens" e frases "impossíveis". O que mais perturbou o narrador Lúcio seria o seu relacionamento com Ricardo e Marta: "Não era com efeito o mistério que encerrava a mulher do meu amigo que, no fundo.. mais me torturava. Era antes esta incerteza: a minha obsessão seria uma realidade, existiria realmente no meu espírito; ou seria apenas um sonho que eu tivera e não lograra esquecer, confundindo-o com a realidade? Todo eu agora era dúvidas. Em coisa alguma acreditava. Nem sequer na minha obsessão. Caminhava na vida entre vestígios, chegando mesmo a recear enlouquecer nos meus momentos mais lúcidos...".

A utilização de tais métodos de relativização conduzem o leitor a várias interpretações possíveis: Lúcio pode ser um narrador louco, um criador de supra-realidades. pode ser alguém que busca ocultar um relacionamento homoerótico, estabelecendo assim uma narrativa alegórica; ou, da mesma forma, alguém em busca de uma história descompromissada com verdades ou certezas absolutas onde o mistério e a extravagância dariam o tom maior. O que se pode concluir a partir do enunciado, independente de semelhantes definições, é que esse texto não permite decisões ou afirmações: o leitor, instância que se (a)firma na procura de certezas e sentidos, é ludibriado nessa perspectiva, pois estará sempre em estado de dúvida.

Em *A confissão de Lúcio*, a voz enunciadora do narrador Lúcio, aparentemente, não está sozinha. Se a ela cabe o enunciado com que estabelecerá jogos de engano com vistas à elaboração de uma estranha e duvidosa confissão, a enunciação da qual poderá partir a revelação de todo o trabalho do narrador, fica a cargo de uma outra voz, a voz do pressuposto autor implícito. A identificação desta voz toma-se possível a partir do momento em que o leitor consegue se desvencilhar da poeticamente bem estruturada retórica da voz narrativa, e atenta para determinados sinais presentes no texto. O leitor se depara com um código lingüístico manipulado de maneira insólita; observa-se uma utilização exagerada de recursos não-verbais; nota-se a busca por uma figuração inusitada, em perspectiva diferente e, até mesmo, irrealista; descobre-se ainda a utilização da *mise en abyme*, quando há referências a construções de outros textos literários, no caso, Diadema e A chama, obras que os autores, respectivamente Ricardo de Loureiro e Lúcio Vaz, escreveram no desenvolvimento da narrativa. Outro sinal considerável é o clima absurdo e caracteristicamente fantástico, em que personagens surgem para, logo depois, desaparecerem sem vestígios.

Mas onde estaria a voz reveladora responsável pelo possível desvelamento da trama indecidível tecida pelo narrador? A resposta a tal questão é a exposição do que faz por completar o caráter de modernidade apresentado pela obra. Se há um trabalho ilusionista no enunciado, há da mesma forma um trabalho anti-ilusionista na enunciação, lugar por excelência da possível voz reveladora. O código diferentemente manipulado, a figuração inusitada, como também a percepção da *mise en abyme*, aliada ao clima fantástico podem ser vistas como estratégias que se contrapõem ao ideal mimético clássico assim enquanto da apresentando-semanifestaçõesmodernidade estética. Essa voz, no plano da enunciação, considerada como a do autor implícito, buscaria com tais estratégias retratar não a realidade exterior, mas a realidade da obra, ou seja, a realidade dos mecanismos que compõem uma obra de arte. Com a utilização dessas estratégias, o autor implícito afirmaria o desejo de demonstrar ao leitor a existência de algo além de toda artimanha

indecidível levada a cabo pela voz do enunciado. Mais do que isso, buscaria chamar atenção desse leitor para a concepção da obra enquanto exemplo de exercício literário, de virtuosismo sensacionista, em que a obsessão por sentidos ou por resoluções estaria em plano secundário.

A leitura de *A confissão de Lúcio* apresenta a possibilidade de defrontação com o prazer da escrita experimentado pelo autor implícito e que é estendido ao leitor em sua recepção do texto. No episódio do desaparecimento e aparecimento de Marta, pode-se observar o descompromisso com a realidade, a expressão da autonomia do autor enquanto artista e manipulador de linguagens, que adquire, com a modernidade, a possibilidade lúdica, ou seja, a de poder brincar com a realidade, e não obrigatoriamente representá-la segundo os moldes clássicos tradicionais. Com a utilização do itálico que permeia o trecho, atrair-se-ia a atenção do leitor para o absurdo, fundador de um *non-sense* paradoxalmente polissêmico, enquanto que as reticências demarcariam o campo para a ideação e imaginação do leitor. Observa-se a figuração insólita em grande parte da narrativa, patenteando um exercício de fazer poético e demonstrando, como as outras características, ser a obra o resultado de um trabalho de elaboração estética. Da mesma forma, a *mise en abyme* é o instrumento da enunciação que revela ser a obra o resultado de uma "construção". Todas essas características parecem trabalhar em conjunto pela auto-referenciação, através da qual o autor implícito, senhor da voz na enunciação, afirmaria ser a obra um projeto ficcional compromissado não exatamente com a realidade exterior, mas primordialmente com a realidade interna da obra de arte.

Em *A confissão de Lúcio*, soma-se um realce á insidiosa indecidibilidade moderna: podem-se buscar interpretações à elaboração feita pelo autor nos níveis do enunciado e da enunciação, mas não há como afirmar algo com certeza. Na confrontação existente entre autor e leitor, este sai invariavelmente derrotado se partir sempre em busca de verdades, certezas ou sentidos. Uma via alternativa possível é esquecer tais propósitos e se comprazer na percepção da indecidibilidade do texto. Percebe-se assim que a obra traz para si a função de expor o poder e a dimensão da produção literária, através da qual retrata a arte enquanto geradora de prazer, ainda que esse prazer apareça metaforicamente doloroso, na superfície do texto.

Todo ato de "confissão" deixa transparecer uma vontade de prestar contas, que pode representar, em maior ou menor grau, uma "culpa", uma responsabilidade civil ou criminal que se quer expiar diante do outro. Geralmente, esse outro é constituído pela representação social a que o confessando, por vias diversas, integra-se, realizando um ato de *mea culpa*, às vezes transvestido sob o rótulo de responsabilidade social. A primeira vista, assim se poderia ler *A confissão de Lúcio*. Se o titulo já é altamente indicial dessa vontade de auto-expiação, inúmeros outros índices recortam a obra, pela voz do narrador-protagonista, dando-lhe a conformação de "documental", como se pode ler já na primeira página: "A minha confissão é um mero documento". Assim, abre-se o palco no qual se vai encenar o drama de Lúcio; no início, a tentativa e a vontade, entre frustrada e vitoriosa, de confessar um delito; no final, o fracasso e o desencanto face a um crime deliberadamente arquitetado, confesso, mas que resulta inverossímil. Não estivéssemos nós no lugar de leitores, lendo uma "ficção", não nos envolveríamos nessa trama bem urdida, que nos coloca no lugar de júri, lugar de comprometimento pelo destino que não é mais o do narrador-protagonista, mas o de qualquer sujeito que, diante de um episódio, vê-se no exercício da sua condição de interventor, construindo, reconstruindo, configurando um espaço de representação.

Nesse sentido, é relevante apontar a questão da representação em *A confissão de Lúcio*, salientando que a "realidade inquietante" que permeia toda a narrativa, a partir da dubiedade com que o narrador-protagonista focaliza e analisa o drama é o operador que desorienta a visão do leitor, obrigando-o a confrontar sua ilusão de referencialidade – seu campo de representações – que se tinha estereotipado nas relações entre os diversos significantes eróticos articulados. A obra de Mário de Sá-Carneiro, ao problematizar uma "realidade inquietante", aprofunda o questionamento acerca da representação muito além de uma simples dicotomia que separa o mundo da representação em pólos tão extremos como "real" e "imaginário". Também os próprios seres e coisas são apreendidos para além de sua constituição estabelecida mediante o código social, fugindo a uma gramática da realidade, enclausurando-a em sua própria tela, sacudindo-a em suas malhas.

Esse questionamento aflora na prosa de Sá-Carneiro mediante um agenciamento discursivo que interage num mesmo processo uma noção de sujeito que parece estar reiteradamente buscando sua constituição a partir de e na linguagem que vai selecionando objetos, que refletem em sua natureza, ou em sua característica singular, uma forma compósita de argamassa, de ligamento, que toma fulgurante, evanescente, sua natureza, pois que essa não chega a constituir-se como algo dado e preexistente á sua construção, quer como natureza/objeto, quer como signo já previsto no código da representação. O narrador-protagonista da "confissão" parece tentar construir o que, em si, é desconstrução. Esses sintagmas de ligamento perpassam toda a obra. Como acorrentado por "fios de ouro e lume" o narrador-protagonista arrasta consigo o leitor, e ambos compartilham do sentimento errático por entre fios brilhantes, ofuscantes e pelo reconhecimento de "catedrais", "claustros" e "mastros" quebrados em rumas... Chega a ser provocante o desafio de penetrar na simultaneidade desses significantes que, se tendem á construção, resultam no escombro da própria representação que não chega a se construir como permanência e continuidade mas como coisas estilhaçadas, dispersas no tempo e no espaço. Na ânsia de tomar possível a captação do real,

que se traveste em significantes do irreal, o narrador lança mão de sintagmas/significantes que se entre-ofuscam; como o "globo", as "transparências" e o "meteórico" que subvertem o espaço da representação, apoteotizando-o.

Ao assumir uma função predominantemente representativa, não predicada ou interpretativa, a narrativa da "confissão" representa um mundo como a imagem mais completa do caos e do que não se pode explicar. Construído sobre restos de materiais sólidos, esse mundo configura uma realidade da ordem do simulacro, na qual tanto o material humano, quanto os materiais sólidos mostram-se como estilete e estilhaços de uma realidade – o drama do narrador, a sua morte – que não aconteceu, que é negado, mas que uma vez confessada, torna-se verossímil. A grande questão tematizada, ou dramatizada, na escrita de Sá-Carneiro é precisamente a do sujeito na linguagem. Por conseguinte, é relevante observar o quanto a escrita da "confissão" é assinalada por um egotismo estetizante ou pequeno-narcísico, sob o qual o sujeito, dilacerado, vai se desenhando por entre objetos fragmentados e quebradiços, ao mesmo tempo que revela um novo modo de perceber e representar a "realidade".

Não é demais retomar aqui o vetor do homoerotismo como um operador a mais nessa rede de representações. Como estamos considerando que a novela explicita, nesses encontros e desencontros interpretativos, uma retórica discursiva marcada pela censura finissecular, o erotismo se constrói aqui, não apenas como associação imagética de uma sensualidade temática; tampouco, no movimento constitutivo de um sujeito-narrador que se confessa culpado de um crime que não chega a cometer, porque inverossímil. Esse erotismo, módulo da "aproximação" homossocialmente aceita, de Lúcio e Ricardo, queda-se quase inerte diante da triangulação imposta, de natureza homofóbica. A incompletude explicitada pelo advérbio "quase" abre espaço para essa tentativa de construir o caminho que aqui se delineou. Caminho que não quer chegar a lugar algum, mas que deseja marcar o próprio percurso com seu olhar diferenciado.

O entrecruzamento de aspectos operacionais para uma leitura da novela de Mário de Sá-Carneiro, como a que aqui se apresentou, trata, em última instância de um primeiro passo na direção do estabelecimento de um "regime" do homoerotismo, enquanto um sistema operacional possível para a construção de um sentido outro para a narrativa. Em outras palavras, trata-se de um sistema coerente de organização de toda uma série de critérios, a partir doa quais se constróem, se realizam e se interpretam as relações afetivas – ficcionalmente representada, como no caso presente – entre pessoas do mesmo sexo, e a partir dos quais se estabelecem suas implicações em todos as "ordens" da vida social. Esse "campo" minado que é constituído a partir da leitura que se faz da ficção, está delineado por discursos e práticas que emanam de instâncias de poder, o que o faz emergir como tal, em sociedades e momentos históricos determinados pela mesma leitura.

Referências bibliográficas

Alfredo Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1994, 32a. ed.

Annamarie Jagose, *Queer theory*: na introduction, New York, New York University Press, 1996.

Eduardo Lourenço. *O labirinto da saudade*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988, 3a. ed.

Eve Kosofsky Sedgwick, *Between men*: english literature and male homosocial desire, New York, Columbia University Press, 1985.

Eve Kosofsky Sedgwick. *Epistemology of the closet*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1990.

Hans Robert Jauss, *A História da Literatura como provocação à Teoria literária*, Tradução de Sérgio Tellaroli, São Paulo, Ática, 1994.

Hayden White, *Trópicos do discurso*: ensaios sobre a crítica da cultura, Tradução de Alípio Correia de Franca Neto, São Paulo,Edusp, 1994.

Heidrun Krieger Olinto (org.). *Histórias da literatura*: as novas teorias alemãs, São Paulo, Ática, 1996.

José Horta Nunes, *Formação do leitor brasileiro*: imaginário da leitura no Brasil colonial, Campinas,Ed.Unicamp, 1994.

Lélia Parreira Duarte (org.), *Anais da Semana de estudos - Mário de Sá-Carneiro*, Belo Horizonte, Centro de Estudos Portugueses, FALE/UFMG, 1994.

Luis Costa Lima (org.). *A literatura e o leitor*: textos de estética da recepção, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

Mário Carelli, *Corcel de Fogo*: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968), Tradução de Julio Castagnon Guimarães, Rio de Janeiro, Guanabara, 1988.

Mário de Sá-Carneiro, *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 1995.

Octavio Paz, *A dupla chama*: amor e erotismo. Tradução de Waldyr Dupont, São Paulo, Siciliano, 1994.

Paul Ricoeur, *Interpretação e ideologias*, Tradução de Hilton Japiassu, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983, 2a. ed.

Regina Zilberman, *Estética da recepção e História da Literatura*, São Paulo, Ática, 1989.

Roger Chartier (org.), P*ráticas da leitura*, Tradução de Cristiane Nascimento, São Paulo, Estação Liberdade, 1996.

Simples Incertezas: uma leitura de
"Uma simples flor nos teus cabelos claros" de José Cardoso Pires

Daniela Neves Lima *

Resumo

O conto de José Cardoso Pires - "Uma simples flor nos seus cabelos claros" - narra uma estória dentro de outra estória, configurando um processo de *mise-en-abyme* que expõe o espelhamento de diferentes enunciados, indicativos de faltas e falhas do ser humano que se revela através das personagens. Este trabalho pretende assim desenvolver as indicações textuais que trazem à tona solos móveis e estruturas cambiantes, jogando o tempo todo com a imaginação do leitor e com a ficcionalidade do texto.

1. O nevoeiro

O conto "Uma simples flor nos seus cabelos claros", inicia-se marcando o lugar do próprio texto, da ficção, da arte; *sem deixar por ali vestígios de pegadas ou restos de alga seca que lhe resistissem*[1] (Pires, 1985, p. 139)[2]. Descreve então um lugar (ou lugares) do volátil, do etéreo, do transitório, mutável, fictício e ficcional, configurados nas areias móveis de um texto que se mostra envolto em fumaça, em neblina, em ventos, em uma linguagem fluida. O texto não apresenta um sentido fixo, nem uma estória única, mas se mostra como construtor de múltiplos e vários sentidos, possibilitados numa narrativa que apresenta dois planos de enunciação - há uma estória dentro da outra, que se marca por diferenças e variações de cenários e por quebras textuais. O texto não define suas pegadas; indica e imediatamente dilui as marcas. Apaga e refaz o caminho, e torna então a indicá-lo e a refazê-lo e a apagá-lo. Joga o tempo todo com fluidez e volubilidade, soprando como o vento na areia para as várias direções possíveis.

Como *uma vaga mais* forte que se desfaz *ao correr* do texto, a imagem do *vento áspero*, que pode refrescar e ferir, vai de encontro à cena da rapariga que *saltando e sacudindo os braços, como se o corpo, toda ela, risse*, encena uma estória de amor que não se completa, mas se esvai, como os *vestígios de pegada*, na indistinção enevoada do texto, do cenário e dos diálogos que não se fecham. E é então nos diálogos inacabados, nas lacunas espalhadas no texto, que se ampliam as múltiplas possibilidades de sentidos que podem surgir a partir do vácuo ou do "morfema zero".

A *névoa* que permeia toda a narrativa envolve também o texto e o leitor e nos deixa perceber alguns sinais de um dito, mas ao mesmo tempo - como a fumaça - perturba a visão e desloca qualquer certeza para várias chances e possibilidades. Uma imagem que pode então ser trabalhada é a da *névoa*[3] recorrente na narrativa e a *fumaça* que sobe do cigarro de Paulo, podendo se diluir no *vento*, no *mar*, ou na *janela aberta* do quarto de Quim e Lisa. Segundo Chevalier (1998), o nevoeiro é o símbolo do indeterminado, de formas imprecisas. É o símbolo que mescla a água e o fogo, formas inconsistentes, assim como o caos das origens, antes da fixação das espécies e dos dias.

E, assim, *uma alegria tranquila iluminava-lhe o corpo*. *A neblina bailava em torno dela, mas era como se não a tocasse* (p. 141). O ambiente alegre e amoroso acontece numa ambientação de *frescura velada*, *morna suavidade*, que envolta pela névoa não se define como fogo ou água, como quente ou frio, como claro, como nítido. Apenas embaça a vista, dispersa as certezas do leitor e carrega em si o jogo da arte, as palavras da representação, do que pode ou não ser.

O jogo das palavras é então reforçado pelo casal que lê a estória de Paulo e Maria. A leitura de Lisa é mediada pela de Quim e as incertezas sobre a segunda estória são reforçadas na dúvida de Lisa, que não acredita no que Quim conta. A estória lhe parece "maluquice", coisa de "bêbedo" ou filme "de milionário, lá nos mares do sul". Mas Quim acredita na estória: "Claro que acredito. Porque não?" Configura-se portanto o *mise-en-abyme* e reforça-se ainda a incerteza sobre a estória lida - possível ou não?

Também nas falas de Quim e Lisa marca-se o desencontro, a quebra, as fendas e brechas permeadas pela segunda estória, e, através do dialogismo proposto pela linguagem textual, amplia-se um horizonte de questões que permanecem em aberto e em constante diálogo, à *luz de velas*. Paulo se *desculpa* por ter levado Maria ao lugar que ela considera *um sítio admirável... o melhor restaurante, a melhor praia... o melhor tudo*. E ele apenas revela: *Não é isso que eu quero dizer*. Mas também não diz mais. Lisa dialoga com Quim em falas que permanecem sem resposta, entrecortadas pela segunda estória lida por ele: "O despertador, Quim. Para que horas o puseste?" *E tudo à volta era névoa*..... Como certo, fica apenas a desatenção do marido e a imagem de um ambiente enevoado, *fumo do mar rolando ao lume das águas e depois invadindo mansamente a costa deserta* (p. 140).

A ausência do narrador na primeira estória confere um caráter de maior abertura textual. Não existindo uma voz mediadora, que imponha uma direção para a leitura, a recepção torna-se mais livre e o leitor pode então elaborar mentalmente uma nova estória, muitas vezes construída, destruída e reconstruída através das fendas textuais e da flutuação entre uma estória e outra. Dessa forma, a compreensão das estórias faz-se ainda mais fluida e mutável de um leitor para o outro, como a própria configuração do cenário do conto. O leitor pode então se voltar tanto para as diferenças indicadas entre as duas estórias, como para possíveis similaridades sublimadas na enunciação, que se marca pelo caráter transitório do possível e provável.

2. A flutuação e as brechas

"O significante, melhor teria valido colocá-lo com a categoria de contingente. O significante repudia a categoria de eterno e, no entanto, singularmente, ele é por si mesmo" (Lacan, 1982, p. 56). A partir dessa reflexão de Lacan e da consideração do homem e da mulher como significantes, podemos dizer que também os significantes que se relacionam com esses significantes, e a interação deles, podem ser contingentes, não fixáveis, e proporcionar a flutuação na atribuição de sentidos. Afinal, também "O amor é um significante, uma metáfora, uma substituição" (Neto, 1995, p. 93).

Dentro dessa visão, no conto "Uma simples flor nos teus cabelos claros" podemos ler, através do diálogo do casal da primeira estória, a flutuação que ocorre nas discordâncias entre os significados atribuídos aos significantes por diferentes personagens. No diálogo estabelecido por Quim e Lisa, ao final do conto, podemos então exemplificar essa possibilidade de diferentes significâncias: "À noitinha? Tu não estás bom da cabeça, Quim." "Verdade, à noitinha." "Mas isso é só nos filmes dos milionários, lá nos mares do sul...." (p. 155). Nesse ponto Lisa levanta uma dúvida, que se refere à estória, à arte, às ambigüidades da ficção.

Quim e Lisa apresentam visões diferentes da mesma estória, o que pode sugerir no texto a associação a outras significações, onde a fratura no diálogo do casal é reforçada por leituras contraditórias de uma estória que se interpõe dentro da estória. Lisa mostra indícios de tentar trazer o marido, que imerge na ficcionalidade do livro, para a sua realidade e para a sua pessoa. Para isso, usa estratégias que se associam com o "real", palpável, concreto, que rodeia o cenário do quarto e da cama do casal. Ela chama atenção para a janela aberta, os remédios para dormir, que são então associados aos outros - para emagrecer, o candeeiro, o seu cabelo, o seu visual, o seu desejo.

Desejo de revelar-se enquanto objeto de desejo do marido, que então apega-se a uma segunda estória que vai além dos limites da realidade do casal, mas estabelece um diálogo contraditório e ambíguo com esta. Diálogo que pode ser percebido nas quebras textuais estabelecidas pelas passagens de uma estória a outra. O jogo de palavras que então se revela vai-nos mostrando um dialogismo entre as estórias, o que implica numa voz criadora que brinca com as palavras, com os sentidos, no fazer textual de uma estória dentro da outra, através do *mise-en-abyme*.

"Nosso recurso é, na língua, o que fratura*"* (Lacan, 1982, p. 61). No que fratura percebe-se então a falta, o corte, a descontinuidade e a multiplicidade de significações. No texto de José Cardoso Pires, podemos então imaginar essa fratura que se coloca de forma imponente, como um recurso textual importante para a compreensão do que se mostra sem compreensão, ou ambiguamente compreensível, ou ainda com múltiplos significados por vir, por serem desvendados por um leitor virtual. A estruturação do texto faz-se então na abertura de significações, que pode dialogar com a revolução copernicana refletida por Lacan: "o significado acha seu centro onde quer que vocês o carreguem. E, até nova ordem, não é o discurso analítico, tão difícil de sustentar em seu descentramento..." (Lacan, 1982, p. 59).

Há uma mutabilidade de sentidos e os referenciais se deslocam no texto, nas palavras, enquanto significantes móveis e relacionados a novos significantes, abertos a diferentes significações. O conto revela então lugares e palavras incertas que não definem uma verdade, ou um sentido fixo, mas sugerem a mobilidade contínua nas flutuações de sentido produzidas pelas falas descontínuas e desencontradas das personagens.

Através dos diálogos travados entre Quim e Lisa podemos nos remeter ao ser *faltante e falante*, que na sua fala e na sua linguagem revela-se como um "amante que não sabe o que lhe falta, um amado que não sabe o que tem, um não saber que é do inconsciente" (Neto, 1995, p. 93). A falta inerente ao ser humano, que busca no outro aquilo que é seu e não o encontra; depara-se com um outro que procura também algum preenchimento para a sua falta, uma outra falta diferente da dele. "Tu é que fazes nervos." "Eu? Lê a vontadinha, mas por amor de Deus não embirres" (p. 148).

O conto descortina então uma possível falta na linguagem e nas significações propostas, uma possível falta no ser humano que se mostra como *ser de linguagem* e construído através de significantes, que indicarão freqüentes falhas de sentido, de significações, reveladas através das alternâncias e flutuações*. Hoje sinto tudo o que sentes. - E acrescentou: Paulo*. " Se isto tem algum jeito. Qualquer dia já não há comprimidos que me cheguem, meu Deus.... talvez seja por andar aqui sozinha a moer arrelias, sem ter com quem desabafar" (p. 143).

Podemos considerar, conforme as palavras de Lacan, que na escrita "estamos diante de um dizer que é o dizer de um outro que nos conta suas besteiras, seus embaraços, seus impedimentos, suas emoções, e que é nisso que se trata de ler o quê? nada, senão os efeitos desses dizeres" (Lacan, 1982, p. 63). Estamos, portanto, diante de efeitos de sentidos criados pela linguagem de um autor, que se coloca então numa condição de suposta dominação através da escrita?

E se "O sujeito não é outra coisa... senão o que desliza numa cadeia de significantes" (Lacan: 1982, p. 68), esse bailar dos significantes e seus efeitos podem então ser também identificados no jogo estabelecido entre as duas estórias: "É preciso mudar de droga." *Tão bom, Paulo. Não está tão bom?* (p. 142). É principalmente nos pontos de passagem de uma estória a outra que se revela o jogo do autor implícito que se mostra enquanto um ser onipresente na obra, construindo a arte que se coloca como uma janela aberta a um horizonte repleto de significações, através dos significantes inseridos na linguagem do texto. E mostra nesse jogo de contradições - entre dois planos de enunciação - aspectos de quebra, de descontinuidade e também de continuidade estabelecida pela arte da linguagem: "duma maneira assombrosa." *Toda ela sorria*.... (p. 149)

Nas falas mostradas acima percebe-se a incongruência entre as duas estórias narradas, que revelam casais em diferentes situações, distinguindo-se também pela ambientação física do local e pelos contextos psíquico-emocionais sugeridos pelo texto: "Desculpa, mas não estou descansada. Importas-te de me passar o despertador?" *Mais um mergulho - pedia a rapariga*. (p.140). Uma estória se passa em um quarto fechado, onde a personagem que lê mergulha num outro mundo, um ambiente volátil, de representação, ficção ou fantasia. Numa segunda estória que é narrada numa praia, com o vento a soprar, a água e a areia a envolver os corpos, o sorriso a marcar o rosto e o corpo da *rapariga*, contrastando-se com as falas da sua mulher que o aborrecia e tentava trazê-lo para uma realidade de remédios e despertadores. "Quanto ao amor, nada mais discordante, como diz Lacan: 'basta que se esteja nele, basta amar, para ser presa dessa hiância, dessa discórdia'" (Neto, 1995, p. 93).

Então, *havia esse sudário fresco, quase matinal, embora, cravado no céu verde-ácido, despontasse já o brilho frio da primeira estrela do anoitecer*... (p. 140). Apesar da leveza e da felicidade sugeridas pela estória que gira em torno de Paulo e Maria, *tudo a volta era névoa*. E o *verde-ácido* poderia então nos indicar uma possível alternância de sentidos, que pode vislumbrar o *anoitecer*. A noite, horário em que a visão não fica clara e que pode se associar ao "negro", à sombra, à mudança. "Para os gregos, a noite era a filha do Caos e a mãe do Céu (Urano) e da Terra (Gaia). Ela engendrou também o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano" (Chevalier, 1994, p. 639). A indicação do texto para um possível *anoitecer*, prefigurado na cena *fresca* que envolvia Paulo e Maria, traz então os indicativos textuais da construção que está sendo feita e que aponta para novos rumos no desenrolar da narrativa. Para novos rumos, ou para múltiplos entendimentos e significados para a estória velada e desvelada pelo texto. Esses novos rumos vão sendo vislumbrados com o avanço da narrativa, no cenário das personagens que *ouviam o vento sobre as dunas, vindo do nordeste e anunciando a nova estação, os dias de calma e de céu limpo e radioso, sentiam a folha de pita, aliada desse vento e dessa solidão, até de raro em raro, o estalejar do pavio da vela* (p. 151).

E a construção ambivalente indicada pelo simbolismo da noite é reforçada por outras expressões ambíguas, como o *brilho frio* e o *verde-ácido* - cor situada entre o azul e o amarelo, "o verde é o resultado de várias interferências cromáticas. E entra, com o vermelho, num jogo simbólico de alternâncias. A rosa desabrocha entre folhas verdes" (Chevalier, 1994, p. 938). E o verde é ainda uma cor morna, média*, "*mediadora entre o calor e o frio, o alto e o baixo, eqüidistante do azul celeste e do vermelho infernal - ambos absolutos e inacessíveis" (Chevalier, 1994, p. 938). Joga, portanto, com a condição da incerteza, de um encontro de tonalidades e sentidos, de múltiplas possibilidades e de ofuscamento das definições visuais, como sugere também a névoa.

A relação amorosa do casal da estória colocada em abismo no conto, que no plano do enunciado parecia se opor à relação de Quim e Lisa, indica assim, na enunciação caracterizada por essa voz implícita que está trabalhando com *tongue-in-cheek,* os vestígios do que pode prefigurar uma possibilidade ampla de diferentes caminhos para o que é narrado. E então podemos perceber a mobilidade do solo armado para construir o cenário das estórias. A *névoa*, a *fumaça* e as possibilidades de cenários ambíguos no relacionamento amoroso de Paulo e Maria são a única pista deixada ao leitor sobre o fim da estória e a situação do casal. Aquilo que é então *estranho, mas não sei como te hei-de dizer*... (p. 154). Pois, é também etéreo como as personagens e a ambientação da estória.

3. A arte

Afinal o que estava por dizer era o dizer na arte. A arte das palavras que vão sendo construídas, formando um texto, uma estória que engloba outra estória, estória de um casal complexo, formado por dois seres com desejos diferentes e faltas que se mostram na escrita. Na escrita que revela então um outro dois, um outro casal, numa segunda estória que não se define, mas se envolve em abstrações, fumaça, duplas significações, flutuações. Flutuações de cenários, sentidos, personagens, planos de enunciação, reproduzindo o ambiente da representação, da arte, da ficção. Ficção dentro da ficção que alude ainda a grandes "fazedores" de arte - *Pessoa, Van Gogh, Desnos, Maiakowsky, Eluard, Gide, Debussy* - e nos

remete à ironia romântica abordada por Schlegel: "A ironia torna-se assim um fator de autonomia da arte: a arte como arte, como realidade própria..." (Apud Bourgeois, 1994, p. 63)

Na arte que vai mostrando seus recursos, podemos destacar duas personagens que se colocam como interferências na construção ou na leitura da estória e dos sentidos. Lisa corta a leitura de Quim a todo momento, e a segunda estória é então suspensa também para o leitor, deixando as brechas no enunciado e abrindo espaço para outras vozes na mente do receptor. Para deslocar a atenção da leitura para si, Lisa utiliza inúmeros recursos na tentativa de prender o marido à sua realidade. "Que é?" "A janela da sala" (p. 148). A figura do estalajadeiro também ressalta-se na estória de Paulo e Maria, deslocando o olhar do leitor e tentando produzir um novo sentido, já que se coloca numa posição de um suposto saber e de alguma certeza que se interpõe no relacionamento do casal e procura analisá-los. Mas o casal não demonstra lhe dar atenção. O estalajadeiro é uma voz estranha, uma interseção entre o casal, que procura ler a história de Maria e Paulo, e também tenta conseguir alguma atenção sobre si mesmo.

Quando Quim apaga a luz, a segunda estória mediada por ele também se apaga - aquela que se passa entre a névoa durante o dia, envolta pela fumaça do cigarro e à luz de velas durante a noite. E é interrompida também com o apagar da luz do quarto, afinal o livro se fechou, deixando porém em aberto a sua estória, impossível de se definir no escuro de um mundo aberto - de jogo, de palavras, de arte.

Arte como uma *flor de poetas*, que se comparava a Maria com seu rosto *quieto e vivo como uma rosa de sol*. Através da arte do texto surge a possibilidade de uma flor nos *cabelos claros*. Uma flor que é símbolo do poeta, de um representante da arte, de um escritor que então não fixa sentidos no texto ou no título, mas revela a cada palavra a leveza, o trabalho e os deslocamentos da arte, que acompanha um mundo em movimento, cheio de multiplicidades, possibilidades e incertezas.

Bibliografia

ALMANSI, Guido. O misterioso caso do abominável *tongue-in-cheek*. Trad. Luiz Morando. **Poétique**, Paris: nº 36, p. 1 - 14, nov. 1978.

BOURGEOIS, André. A ironia romântica. Trad. Luiz Morando. **Cadernos de Pesquisa do NAPQ.** Belo Horizonte**,** FALE/ UFMG, nº 22, p. 55 - 82, dez. 1994.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva... [et al]. -12. Ed. - Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia e humor na literatura. **Cadernos de Pesquisa do NAPQ.** Belo Horizonte, FALE/ UFMG, nº 15, p. 55 - 78, fev. 1994.

FERRAZ, Maria de Lourdes. A concluir. In: **A ironia romântica - Estudo de um processo comunicativo**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987, p. 185 - 202.

_____. Ironia. In: **A ironia romântica**. Lisboa: IN- CM, 1987, p. 21 - 45.

LACAN, Jacques. O amor e o significante. In: **O seminário. Livro 20. Mais ainda**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 53 - 69.

NETO, Geraldino Alves Ferreira. O amor é dar o que não se tem. In: CESAROTTO, Oscar (Org.). **Idéias de Lacan**. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 91 - 96.

NIETZSCHE, Frederic. Sobre a verdade e a mentira num sentido extra-moral (1873). In: **Obras incompletas/** Frederic Nietzsche; seleção de textos de Gerard Lebrun; Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho**.** 2. ed.. São Paulo: Abril Cultural, 1978, (Os Pensadores). p. 45 a 52.

PIRES, José Cardoso. Uma simples flor nos teus cabelos claros. In: **Jogos de Azar**. Lisboa: O Jornal, 1985, p. 139 - 155.

Notas

* Mestranda em Literaturas de Língua Portuguesa da PUC Minas.

1. Acompanhando o registro do conto, as citações em itálico referem-se à segunda estória e as citações da primeira estória permanecem no tipo de letra padrão, entre aspas. Este critério

visa a manter a possibilidade de diferenciação entre as citações de uma estória e de outra, conforme foi feito no conto.

2. Todas as citações seguidas apenas de número de página referem-se a esta edição.

3. A palavra "névoa" surge cinco vezes no conto e é reforçada por muitas outras expressões de sentido similar.

Sobre o *Camões* de Garrett: além do mito

Márcia Vieira Maia

Sendo o resgate da memória cultural uma das vertentes mais exploradas pela literatura portuguesa contemporânea, é justo assinalar que a linha mestra desse percurso - ou seja, a recriação da figura paradigmática de Camões e a releitura de *Os Lusíadas* como texto fundador - começou a ser traçada nas proximidades do Romantismo. Já nas últimas décadas do século XVIII poetas como Filinto Elísio (ode "Servindo ao Rei e à Pátria sessenta anos") e Bocage (soneto "Camões, grande Camões, ...") projetavam em Camões suas angústias e desgraças; contudo, seria nos primórdios do Portugal oitocentista que significativas transformações sócio-políticas configurariam no país uma situação tal que este poeta se convertesse numa imagem simbólica, como aponta Ofélia Paiva Monteiro:

Sob a derrocada portuguesa das décadas iniciais de Oitocentos, quando às convulsões devidas às invasões francesas, acompanhadas pelo embarque da família real para o Brasil e pela permanência de uma exasperadora tutela britânica, se somaram, por um lado, a difusão da ideologia liberal e nacionalista e, por outro, a adesão a orientações estético-críticas, de frequente proveniência estrangeira, que enalteciam o "génio" criador (imaginativo, vibrátil, individualista, fiel às suas "raízes"e pouco atreito por tudo isso a sujeições canónicas), o perfil humano e poético de Camões mais prestígio adquire ainda, tornando-se para muitos um símbolo da aliança, incompreendida pela mesquinhez ambiente, de hombridade, exaltação, patriotismo e mérito artístico.[1]

A entusiástica adesão de certa juventude intelectual ao liberalismo, vitorioso na Revolução do Porto (1820), representou um apoio relevante porém insuficiente para impulsionar a aceitação de sua ideologia avançada em âmbito nacional. Rapidamente, o frágil sustentáculo do governo liberal, já corroído por divergências internas, atingiu o colapso ante uma forte resistência da maioria do país, propiciadora da reação absolutista liderada pelo infante D. Miguel. Às perseguições e ameaças subseqüentes ao movimento anticonstitucional de Vilafrancada (1823), o **exílio** constituiu a derradeira esperança de liberdade para os vintistas, entre eles Almeida Garrett, que chegara a integrar o quadro governamental e agora, refreado em suas aspirações reformistas, partia para a Inglaterra, fixando-se depois na França (1824).

Apreensivo, graças à sua lúcida visão do processo histórico, com o rumo por onde Portugal era temerariamente conduzido e sofrendo ainda as privações de uma vida solitária longe da pátria, intensifica-se em Garrett uma admiração, aliás inerente à sua formação clássica, pelo poeta em que ele, nesse momento, projeta-se a tal ponto de lhe dedicar um conjunto de poemas laudatórios: *Camões.*

Sua ação é "a composição e publicação d'*Os Lusíadas*", estruturando-se, de modo análogo à epopéia camoniana, em dez cantos, os quais também aqui são desenvolvidos através do recurso à **viagem**. É a esta que encontramos relacionada uma primeira linha temática, a **saudade**, cuja invocação não canônica na abertura do poema demonstra sua "'indole absolutamente nova", conforme aponta Garrett no prefácio da primeira edição do *Camões*: "Conheço que ele está fora das regras". Ao enfatizar sua insubordinação a quaisquer princípios retóricos, o escritor aí declara: "Não sou clássico nem romântico".[2] Compreendendo desde cedo a falsa antinomia entre classicismo e romantismo, Garrett percebe ser apenas formal a oposição entre essas duas correntes estéticas que, de fato, não constituem alternativas excludentes. Daí sua capacidade inovadora de combinar e superar, colocando-se à testa de uma escola verdadeiramente nacional e independente, cujo marco inaugural é justamente a publicação do *Camões*, em 1825.

Neste poema lírico-épico, o autor, num estilo digressivo, expressa seus próprios sentimentos de nostalgia e desesperança através de um "eu" narrador, claramente identificado com o protagonista; dessa forma, não há, por vezes, uma nítida diferenciação entre as vozes de Camões e de Garrett, mas sim um convergência, acentuada pelas semelhanças tanto biográficas quanto relativas ao contexto sócio-político testemunhado por cada um deles. Esses fatores, segundo Carlos Reis, fazem dessa projeção "não uma simples influência ou referência acessória, mas um fenómeno de recepção e transformação cultural capaz de conferir ao épico os contornos míticos que hoje possui".[3]

A diegese inicia-se *in media res*: após anos de penoso desterro, um amargurado Camões desembarca incógnito em terra portugesa, nela sentindo-se um estranho e tendo como único consolo a companhia inseparável de seu escravo e amigo Jau. Um monge oferece-lhes sua humilde pousada, onde, na chegada, deparam-se com um cortejo fúnebre; transtornado, o guerreiro desfalece ao contemplar o cadáver de sua amada Natércia. Durante sua convalencença, Camões permanece sob os cuidados do missionário, a quem finalmente revela, agora em primeira pessoa, seu nome e sua existência de lutas, sofrimentos e mágoas, da qual evoca um único bem:

Todos os meus tesouros são um livro.
Pouco valor, - nenhum tem porventura;
Mas de longas fadigas, do trabalho
Da vida inteira é fruto. Escrito em partes
Com lágrimas há sido, e bem pudera
Com sangue em muitas. Sobre os calvos serros
Das montanhas, nos vales deleitosos,
No campo em tendas, na guarita em praças,
No mar entre o arruído das procelas,
Aos grilhões nos cárceres, - contínuo,
Incessante, indefesso hei trabalhado
Para levar ao cabo a empresa ardida
Deste livro que tanto me há custado.
(*Camões*, canto quarto, II)

Na seqüência, Camões recorda o momento de sua pungente separação de Natércia, uma paixão correspondida mas cruelmente impossibilitada pelo preconceito social; a seguir, em tom eloqüente, descreve sua viagem marítima ao Oriente, repleta de passagens maravilhosas que parecem concretizar sua predestinação heróica. É imprescindível destacar que, nesse instante da narrativa, Garrett recria a vida de Camões utilizando-se de explícitas remissões a *Os Lusíadas*, numa sutil inversão do processo de escrita literária: segundo a ordem cronológica depreendida a partir da leitura da obra camoniana, constata-se que diversos episódios autobiográficos primeiramente mencionados nos textos líricos é que são depois incorporados à epopéia e, de forma transfigurada, atribuídos à aventura de Vasco da Gama.

A elegia "O poeta Simônides..."[4] exemplifica com precisão esse complexo jogo de reflexões, ao desenvolver uma estreita relação entre poesia e memória, através de opiniões opostas sobre "uma arte singular" que impedisse "o esquecimento / Que enterra em si qualquer antiga história". Enquanto Simônides acredita no valor de uma composição que preserve a memória, o capitão Temístocles, atormentado por lembranças (de guerras), prefere uma arte capaz de fazê-lo esquecer o passado. Esse confronto entre "o propósito das Letras e a conseqüência das Armas"[5] é o mote para as reflexões que, a partir daí, Camões apresenta em primeira pessoa. Surpreendentemente, o eu lírico não se identifica com o poeta grego, mas sim concorda com o militar, adotando a perspectiva de "quem se visse estar ausente, / Em longas esperanças degradado" - aliás plenamente compreensível quando o sujeito expressa sua dor em recordar os tempos felizes na miséria. Integrando à elegia fatos (supostamente) verídicos de sua viagem à Índia como soldado, o poeta transporta-se para uma nau a cruzar os mares: "Eu, trazendo lembranças por antolhos, / Trazia os olhos na água sossegada, / E a água sem sossego nos meus olhos". Diante de tão vívido contraste entre o passado e o presente, o eu lírico recorre a um imaginário mitológico, dirigindo-se às ninfas: testemunhas do sofrimento cuja memória ele deseja que retorne à sua terra natal, suplica-lhes que lá o registrem em versos escritos com as conchas, de modo a comover os pastores do Tejo que sempre o ouviam. Mas às idílicas paisagens visualizadas em seus sonhos opõe-se a fúria da natureza que ele então enfrenta ao atravessar o Cabo da Esperança:

A máquina do Mundo parecia
Que em tormenta se vinha desfazendo;
Em serras todo o mar se convertia!
Lutando, Bóreas fero e Noto horrendo
Sonoras tempestades levantavam,
Das naus as velas côncavas rompendo.
("O poeta Simônides...")

Essa ameaça de naufrágio relatada por Camões - e que posteriormente seria incluída em *Os Lusíadas* personificada no Adamastor - rompe com a atmosfera pastoril até então sugerida. De fato, uma outra referência biográfica vinculada à experiência do poeta como guerreiro vem contribuir para ressaltar o conflito, elucidado por Helder Macedo, "entre os valores naturais do pastoril e os valores cavaleirescos associados à épica".[6] No fim da elegia, já tendo vivenciado os castigos da natureza e os do Amor, o sujeito participa da conquista do Oriente, quando reconhece as injustiças das primeiras lutas em que povos mais fracos eram impiedosamente subjugados. Isso o conduz a uma comparação entre os cavaleiros, sempre com a obrigação de combater, e os lavradores, que sobrevivem apenas da terra:

Oh! lavradores bem-aventurados!
Se conhecessem seu contentamento,
Como vivem no campo sossegados!
Dá-lhe[s] a justa terra o mantimento;
Dá-lhe[s] a fonte clara a água pura;
Mungem suas ovelhas cento a cento.
Não vem o mar irado, a noite escura,

Por ir buscar a pedra do Oriente;
Não temem o furor da guerra dura.
Vive um com suas árvores contente,
Sem lhe quebrar o sono sossegado
O cuidado do ouro reluzente.
("O poeta Simônides...")

Na simplicidade da vida campestre, ainda que isenta de riquezas, o eu lírico idealiza uma existência edênica, em absoluta harmonia com a natureza, espaço do canto dos pastores. Um espaço que, nesse momento de exílio, ele só pode atingir através da imaginação: inacessível ao soldado, essa natureza é o mundo do Amor a ser sempre cantado pelo poeta, mesmo que suas palavras sejam incomprensíveis no mundo da guerra:

Bem mal pode entender isto que digo
Quem há de andar seguindo o fero Marte,
Que traz os olhos sempre em seu perigo.
Porém seja, Senhor, de qualquer arte;
Que, posto que a Fortuna possa tanto
Que tão longe de todo o bem me aparte,
Não poderá apartar meu duro canto
Desta obrigação sua, enquanto a morte
Me não entrega ao duro Radamanto;
Se pera tristes há tão leda sorte.
("O poeta Simônides...")

Retornando ao poema de Garrett, adquire evidência a apresentação feita pelo personagem Camões dos grandes conquistadores portugueses, os quais historicamente tiveram uma participação decisiva na expansão do império mas, sem a merecida recompensa, terminaram seus dias doentes e na miséria:

Quem tais milagres de heroísmo e de honra,
Quem tanta glória a tão pequeno berço
Foi tão longe ganhar! Quem a um punhado
De homens, à mais pequena nação do orbe
Deu mares a transpor, veredas novas
A descobrir na face do universo;
Povos a subjugar, reis a humilhá-los,
Ignotos mundos a ajuntar ao velho,
E, a dilatar-lhe a superfície, a terra?
Eles. - E a Pátria, por quem tanto hão feito,
Que digno prémio lhes há dado? - A fome
Num hospital galardoou Pacheco;
A Albuquerque a desonra ao pé da campa;
Castro a pobreza, que os socorros últimos
Sobre o leito da morte mendigava.
(*Camões*, canto terceiro, XVII)

De todos, a guerra cobra um tributo que ele próprio, como soldado, também pagou: "O viço de meus anos se há murchado / Nas fadigas, no ardor sevo de Marte" (*Camões*, canto quinto, II). Mas agora, ao resgatar do esquecimento aqueles que dedicaram suas vidas a uma pátria insensível em reconhecer-lhes seu valor, o Camões garrettiano pratica sim a arte da memória inventada por Simônides. Uma arte que o poeta romântico acredita ser imprescindível para o reerguimento da nação portuguesa, já que exercida como estratégia de intervenção ideológica num contexto que exige de cada cidadão consciente um clamor patriótico:

Qu'é desse esp'rito que animava os fortes?
Qu'é desse vivo ardor de fama honrada
Que faiscava em lusitanos peitos,
E arriscadas acções, a empresas grandes,
A mais que humanos feitos os levava?
Extiguiu-se, acabou. Já fomos Lusos;
Fomos: - de nossa glória o brado ingente
Breve será clamor que geme longe,
Como voz de sepulcros esquecidos
Balda soando no porvir que a ignora.
(*Camões*, canto quarto, XI)

O contraste entre o passado e o presente, que na elegia camoniana manifesta-se apenas num nível pessoal, aqui abarca também o nacional: "Pátria, oh Pátria! - dizia - é pois um sonho / Essa visão, que por

celeste a tive?" (*Camões*, canto quarto, XV). Todavia, o vislumbre de que a trajetória lusitana da glória à decadência só poderia recuperar seu sentido ascendente através de um inconformismo transgressor é compartilhado por Camões e Garrett, cujas vozes mais uma vez se confundem:

> .....De indignado
> Ergui a voz, clamei contra a vergonha
> Que o nome português assim manchava,
> Esconjurei as sombras indignadas
> Dos heróis fundadores de um império
> Que tão bastardos netos destruíram.
> Em vão clamei; as minhas verdades duras
> Mole ouvido os tiranos ofenderam:
> Puniu desterro injusto a minha audácia.
> (*Camões*, canto quarto, XII)

Na seqüência do poema, o monge que acolhera Camões, impressionado com a qualidade da obra que ele lhe confiara, decide intervir em seu favor junto a um amigo na corte para que a epopéia possa ser apresentada a D. Sebastião. Convocado pelo monarca para uma audiência, Camões, revigorado ante a perspectiva de uma consagração gratificante, dirige-se ao palácio, onde é apresentado pelo aio Dom Aleixo ao rei:

> "Ei-lo, senhor, o nobre cavaleiro
> Que desejas ouvir."
> - Sim, quero ouvi-lo,
> Quero e desejo: não ignoro o preço
> Das boas letras, nem de um raro engenho
> A estima desvalio: em prol da Pátria
> Uns obram coa espada; cumpre a outros
> Coa pena honrá-la.
> (*Camões*, canto sétimo, IX)

> Atento o jovem rei fitava ansioso
> O guerreiro cantor que o nobre aspeito
> Tinha como de glória resplendente,
> E na divina inspiração aceso.
> (*Camões*, canto sétimo, XII)

Solenemente, Camões vai recitando versos que, ora compõem uma paráfrase de *Os Lusíadas*, ora são citações exatas - alusões essas que Garrett inclusive indica em notas. A motivação nacionalista sem dúvida é a determinante na seleção dos episódios, na ênfase dada aos valores guerreiros de audácia, força e coragem. Assim, exaltando os feitos dos heróis portugueses, o poeta conquista a admiração do monarca:

> Não sabia em que modo lhe mostrasse
> Ao vate sublimado o rei mancebo,
> O entusiasmo, o vivo prazer d'alma
> Que lhe inspiraram as canções divinas.
> Louva a escolha do assunto, a arte engenhosa
> Que num só quadro magestoso e grande
> Todos uniu da portuguesa história
> Os memorando feitos, varões dignos
> De eternidade e fama: louva o 'stilo
> Nobre e terso, de pompa e singeleza,
> Qual o pede a matéria; .....
> (*Camões*, canto nono, I)

Essa cena sintetiza toda uma mística romântica configurada em torno de um verdadeiro culto camoniano: somente nessa estética é concebível idealizar um D. Sebastião extasiado a ouvir versos d'*Os Lusíadas*. É significativo que, numa releitura contemporânea da epopéia, a mesma situação seja imaginada de forma radicalmente diversa, contudo perfeitamente verossímel. Na peça *Que farei com este livro?,* José Saramago também recupera o período da vida de Camões entre o seu retorno da Índia - considerada uma "doença de Portugal"[7] - e a publicação d'*Os Lusíadas* - obra cujo destino é aí questionado. Porém, se Garrett privilegia a concepção de um herói romântico, Saramago acaba por traçar um painel crítico da época - as disputas de poder na corte, os sonhos de conquistas do rei, a ameaça inquisitorial - enquanto apresenta as dificuldades enfrentadas pelo poeta para editar sua epopéia. É com esse objetivo que Camões vai ao Paço e, aproveitando-se da passagem do séquito de D. Sebastião pela sala onde se encontra, ousadamente dirige a palavra ao rei:

Neste livro que aqui vedes tenho escrito os feitos dos vossos antepassados e as navegações, do povo de que sois senhor.

Permiti, senhor, que vos leia, e que as ouça a corte, algumas oitavas, estas que não há muitos dias compus, a dedicatória a Vossa Alteza. Sabereis...

(D. Sebastião, que tem ouvido indiferente, avança para o outro lado e retira-se [...]. Luís de Camões permanece como estava, com um joelho em terra, segurando os papéis abertos. [...])[8]

Ao invés desse humilhante desprezo, no poema garrettiano o rei concede a Camões honrosos elogios e, enaltecendo sua virtude, promete-lhe a devida mercê. Essa recepção calorosa do monarca com efeito agiliza a publicação da obra: "Correra a fama do louvor, do preço / Que dera o rei ao sublimado Canto. / Pronto se oferece quem germanas artes / Em dar-lhe vida e propagá-lo empregue." (*Camões*, canto nono, XVIII) No entanto, um destino fatídico abate-se sobre o poeta:

> Arqueja exangue,
> Definha à míngua, só, desamparado
> Dos amigos, do rei, da Pátria indigna,
> O cantor dos *Lusíadas*. - Ah! como!
> Que é das gratas promessas do monarca?
> Que é de tanta esperança lisonjeira?
> (*Camões*, canto décimo, II)

Valorizando, na biografia camoniana, os aspectos mais de acordo com o gosto romântico, Garrett delineia com perfeição a imagem do poeta maldito, conferindo-lhe toda uma aura mítica. Na incompreensão generalizada que o relega a um injusto esquecimento, a Camões resta apenas a solidariedade do amigo Jau:

> .... tristes horas, dias, meses passam
> Arrastados e longos - qual o tempo
> Para infelizes anda -, sem que a sorte
> Mais ditosos os visse, ou a amizade
> Menos unidos. - Mas a mão tremente,
> Encarquilhada e seca já sobre eles
> Ia estendendo a pálida indigência,
> E a fome... a fome alfim. .....
> (*Camões*, canto décimo, XIV)

Já no leito de morte, Camões recebe por carta a notícia do desastre de Alcácer Quibir - "das mãos trémulas / A epístola fatal lhe cai: 'Perdido / É tudo pois!' ". Desconsolado, "Os olhos turvos para o céu levanta; / E já no arranco extremo: - '*Pátria, ao menos / Juntos morremos...*'- E expirou coa Pátria." (*Camões*, canto décimo, XXIII) Essa imagem canonizada do poeta coincide com a celebrada em outras manifestações românticas inseridas num movimento internacional de exaltação camoniana, em particular o quadro de Domingos Sequeira "A morte de Camões".

Uma imagem que será reconstruída, ao longo da literatura portuguesa do século XX, por uma escrita que procura desvelar no poeta sua dimensão humana encoberta pelo mito. Ao preencher ficcionalmente as lacunas da biografia de Camões, Saramago o imagina argumentando com Frei Bartolomeu Ferreira sobre as passagens de *Os Lusíadas* que mais desagradariam ao Santo Ofício, com ênfase no episódio da Ilha dos Amores, relegado a um plano secundário no poema garrettiano. Em *Que farei com este livro?*, quando o censor questiona-lhe sobre o canto nono da sua epopéia, Camões responde:

> Vossa Reverença bem sabe que o prémio das grandes acções, ou vem tarde, ou não chega nunca. Por isso me pus a imaginar um lugar do mundo, uma ilha, longe das terras habitadas pelos homens, onde os heróis fossem recebidos de acordo com o seu merecimento, coroados de flores, satisfeitos em seus gostos.[9]

Ainda que relutante, o frade acaba por conceder ao livro seu aval, não sem antes afirmar: "viésseis vós menos recomendado, e estou que não deixaria passar tão em claro [...] a insistência e a pertinácia com que lisonjeais os gostos sensuais".[10] Esse destaque dado por Saramago ao erotismo da epopéia é reduplicado na própria peça: ao reeencontrar Francisca de Aragão, uma antiga amante desejosa de retomar o relacionamento, o poeta consegue fazer com que a adormecida paixão seja parcialmente revivida através das glosas que lhe dedica. Já na perspectiva romântica de Garrett o sentimento amoroso é transferido para um plano absoluto, restando a Camões apenas a lembrança deixada por Natércia.

Na obra camoniana, graças à complementaridade humanística entre as armas e as letras, a poesia ressurge como arte suprema de criar e imortalizar heróis - os mareantes, que em sua viagem épica são divinizados e recuperam a perdida Idade de Ouro; o próprio poeta, que em sua viagem existencial transcende sua

condição humana e, num derradeiro ímpeto, lança seu clamor libertário a um mundo em desconcerto:

> "Que naus são essas que ufanosas surcam
> Pelo esteiro do Gama? Pendões bárbaros
> Varrem o Oceano, que pasmado busca,
> Em vão! nas popas descobrir as Quinas.
> Em vão; da haste da lança escalavrada
> Roto o estandarte cai dos portugueses.
>
> "Cinza, esfriada cinza é todo o alcáçar
> Da glória lusitana... uma faísca,
> Esquecida a tiranos, lá cintila:
> Mas quão débil que vens, sopro de vida!
> Um só momento com vigor no peito
> O coração te pulsa. Exangue, enferma
> Só te ergues desse leito de miséria
> Para cair, desfalecer de novo.
> (*Camões*, canto décimo, XIX e XX)

É essa faísca que ainda hoje cintila em cada uma das múltiplas imagens de Camões que os tempos nunca cessam de refletir.

Notas

1. Ofélia Paiva Monteiro, "Camões (na literatura romântica portuguesa)", *Dicionário do romantismo literário português* (Coord. Helena Carvalhão Buescu), Lisboa, Caminho, 1997, p.72-76.

2. Almeida Garrett, *Camões*, Lisboa, Livros Horizonte, 1973, p. 29-30.

3. Carlos Reis. "Intertextualidade e ideologia: uma imagem romântica de Camões", *Ensaios de metodologia e de crítica literária*, Coimbra, I.N.I.C./ Centro de Literatura Portuguesa, 1982, p.59-62.

4. Luís de Camões, *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1988. p.355-360.

5. Helder Macedo, "O poeta Simónides e o capitão Temístocles", *O amor das letras e das gentes; in honor of Maria de Lourdes Belchior Pontes*, (Ed. João Camilo dos Santos e Frederick G. Williams), Santa Barbara, University of California / Center for Portuguese Studies, 1995, p.100-104.

6. Helder Macedo, "O poeta Simónides e o capitão Temístocles", *Op. Cit.* p.102.

7. José Saramago, *Que farei com este livro?* ,Lisboa, Caminho, 1980, 2 ed. p.49.

8. José Saramago, *Que farei com este livro?, Op. Cit.,* p.75.

9. José Saramago, *Que farei com este livro?, Op. Cit.*, p.122.

10. José Saramago, *Que farei com este livro?, Op. Cit.*, p.123-124.

«*Todos os Nomes* ou Uma viagem pelos labirintos da cidade na busca do nome que cada um tem»[1]

Adriana Alves de Paula Martins
Faculdade de Letras
Universidade Católica Portuguesa (Viseu)

«O que dá o verdadeiro sentido ao encontro
é a busca e (que) é preciso andar muito
para alcançar o que está perto.»
(José Saramago. *Todos os Nomes*)

I) Introdução

A temática da **viagem** não é, de forma alguma, estranha à produção romanesca de José Saramago, estando, na diversidade do tratamento que lhe é concedido pelo escritor, sempre ligada a um movimento de **indagação** e de **busca de identidade**, onde as esferas do individual e do colectivo se confundem num processo de **desvelamento** de uma realidade que, por vezes, identifica-se com a História nacional, assumindo as viagens, na obra de Saramago, evidentes sentidos ideológicos. Curioso é observar a possibilidade de elaboração de um **mapa das viagens** nos romances do escritor, o que vem reforçar a afirmação de Carlos Reis (1998: 21 e 22) de que a viagem se torna um tópico saramaguiano após *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977).[2]

Tendo por base o mapa das viagens que os romances do escritor maduro sugerem e ao seguirmos alguns dos seus possíveis percursos, observámos que a **viagem pela cidade** tem merecido especial atenção da parte do escritor. Exemplos emblemáticos e inequívocos são os romances *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) e *História do Cerco de Lisboa* (1989), onde Ricardo Reis-personagem e Raimundo Silva deambulam pelas ruas de Lisboa, possibilitando a visita a determinados espaços, a abertura para outras viagens, como a **viagem pelo tempo**, passado e presente, e a **viagem pelas estradas de papel** que são os discursos da História, da poesia e da ficção. O interesse pelo espaço urbano assume, no entanto, características particulares com a publicação de *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995) em que as personagens embarcam numa viagem pelo horror da indiferença do ser humano para com o seu próximo, no micro-espaço do manicómio e no macro-espaço da cidade, após uma inexplicável cegueira colectiva.

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a volta de Reis a Lisboa, vindo do Brasil, só é possível porque Pessoa já estava morto. Os passeios de Reis (enquanto personagem ficcional) pela cidade representam um momento de reencontro da personagem com o fantasma de Fernando Pessoa e com o próprio Reis-heterónimo, produzindo um interessante cruzamento intertextual Pessoa-Reis-Saramago que se alarga a Camões com a visita de Reis às estátuas do poeta e do Adamastor.[3] A Lisboa do romance, porém, não evoca só a literatura. Ela está claramente identificada com a Lisboa de meados da década de trinta em que o mundo estava a preparar-se para uma nova guerra mundial e em que Portugal vivia uma atmosfera de agitação política, contexto que interessa principalmente ao considerarmos a tendência de Reis-heterónimo e também a de Reis-personagem de se alienarem da própria História, de contemplarem o espectáculo do mundo sem nele terem participação activa.

Em *História do Cerco de Lisboa*, os passeios de Raimundo Silva por Lisboa e, em especial, pelos arredores do Castelo de São Jorge, onde ficava situada a sua casa, no século XX, evocam a Lisboa do século XII, promovendo a narrativa saramaguiana a elaboração de uma outra história do cerco, a partir de uma premissa falsa, ou seja, a de que os cruzados **não** auxiliaram D. Afonso Henriques na luta contra os mouros. Através da exploração de espaços como, por exemplo, a casa do revisor e a leitaria, bem como da sobreposição dos planos narrativos do presente e do passado, é aberta a via para o cotejo de duas culturas diversas e para o questionamento sobre a vulnerabilidade da verdade, quer a da História, quer a da ficção.[4]

Em *Ensaio Sobre a Cegueira*, não é possível identificar a cidade descrita com Lisboa, pois a cidade, na verdade, poderia ser qualquer uma, de qualquer tempo ou de qualquer lugar, uma vez que o romance não é definido em termos de coordenadas espácio-temporais, embora a miséria humana pareça ser a mesma através da História em qualquer parte do mundo. A viagem das personagens pela cidade, guiada e descrita pelos olhos da mulher do médico, a única que não cegara, tinha como objectivo alcançar um outro micro-espaço, o da casa, espaço de identidade e de intimidade, também ele invadido e violado, com excepção da casa do médico, onde as personagens vão refugiar-se. O retorno à casa representa uma tentativa de reencontro com uma identidade temporariamente perdida. Neste romance, a categoria de espaço deixa de se articular com a categoria de tempo, como acontecia nos dois romances citados anteriormente, sobretudo,

em função da temática abordada que se prende com o pessimismo em relação à fragilidade da condição humana, posto que esta acaba por ser trans-histórica. Por outro lado, dado o carácter alegórico do romance, é inegável que a categoria de espaço seja privilegiada no mesmo, uma vez que os espaços da cidade, do manicómio e da casa são investidos de particular carga semântica a partir do caos gerado pela cegueira colectiva.

O espaço urbano volta a ser privilegiado pelo escritor em *Todos os Nomes* (1997). Mais uma vez, não é possível identificarmos claramente a cidade descrita, nem o contexto temporal em que a narrativa se insere, embora a caracterização das personagens e dos espaços permitam-nos levantar a hipótese de que a acção se desenrola durante o Estado Novo em Portugal. A descrição minuciosa das linhas arquitectónicas da Conservatória; a rígida hierarquia a que estavam sujeitos os funcionários da mesma, reflectida na distribuição espacial dos empregados; o rigor do vestuário; e os reduzidos meios técnicos disponíveis são alguns dos dados que nos permitem confirmar essa suspeita. No entanto, apesar da possível identificação com este período da História portuguesa, o interesse pela cidade, em *Todos os Nomes*, releva, sobretudo, da importância que será concedida pelo romancista a dois espaços em particular: a Conservatória Geral do Registo Civil e o Cemitério Geral.

Estando ambos os espaços indissoluvelmente ligados à reflexão sobre a vida e sobre a morte, pretendemos investigar neste trabalho em que medida as deambulações da personagem principal, o Sr. José, preferencialmente por esses dois espaços físicos, configuram, a partir da morte, a indagação sobre os sentidos da existência da personagem, no labirinto que é a vida.

II) Sobre as descrições dos espaços privilegiados em *Todos os Nomes*

Todos os Nomes é um romance que se encontra assente sobre a descrição de espaços, o que nos leva a crer que estes são transformados em signos ideológicos devido ao investimento semântico que é feito sobre os mesmos, pelo que é fundamental averiguarmos a sua caracterização e a sua operacionalidade na narrativa.

Dos espaços privilegiados no romance, há que fazer referência a três: a **Conservatória Geral do Registo Civil**, a **Escola** e o **Cemitério Geral**, sendo que o primeiro e o último se articulam de forma especial, dado o facto de o Cemitério poder ser encarado como uma espécie de homólogo da Conservatória, aspecto que será desenvolvido mais adiante. Para além disso, tanto a Conservatória quanto o Cemitério associam-se aos limites que demarcam o ciclo de vida de uma pessoa: (i) o nascimento e o seu registo na Conservatória e (ii) a morte e o repouso no Cemitério, com o inevitável averbamento do óbito na mesma Conservatória. A Escola já interessa menos, pois surge como um espaço transitório, mesmo que representativo de uma experiência de aprendizado e/ou de aprendizagem, como no caso da mulher desconhecida que, de aluna, passou à professora. Seja como for, mais do que o Cemitério, a Conservatória, enquanto local onde, de uma certa forma, é ultrapassada a barreira do tempo, regista e inscreve aquilo que a nossa sociedade convencionou considerar como significativo: o nascimento, os eventuais casamentos e divórcios e a morte. Sim, a morte, porque esta faz parte da vida, o que também explica o porquê de a Conservatória e o Cemitério terem fachadas gémeas (Saramago, 1997, 213), podendo ainda ambas ter como divisa "Todos os Nomes", embora «à Conservatória é que estas três palavras assentam como uma luva, porquanto é nela que todos os nomes efectivamente se encontram, tanto os dos mortos como os dos vivos, ao passo que o Cemitério, pela sua própria natureza de último destino e de último depósito, terá de contentar-se sempre com os nomes dos finados.» (Saramago, 1997, 217 e 218).

Estando reconhecidos os espaços dominantes do romance, justifica-se o levantamento e o comentário sobre as dimensões que as descrições dos mesmos assumem.

Destacam-se duas componentes na descrição dos espaços que, apesar de apresentadas em separado, articulam-se na narrativa: as componentes **temático-ideológica** e **lúdica**.

A componente **temático-ideológica**, como a própria designação indica, prende-se com os temas abordados no romance e com os sentidos ideológicos que os mesmos vão assumindo ao longo da narrativa: a vida e a morte de uma pessoa e a indiferença da sociedade em relação às mesmas. Nesse sentido, espaços físicos como o da Conservatória têm a sua dimensão simbólica alargada, pois a referência ao espaço implica em algo mais do que a remissão para um documento qualquer lá arquivado. Dados como a caracterização detalhada da Conservatória, a separação dos arquivos dos vivos e dos mortos, o esquecimento a que os documentos dos mortos mais antigos eram votados no meio do pó e da escuridão, o empurrão descuidado dado pelos funcionários nas pilhas de documentos, a descrição detalhada das relações hierárquicas entre os funcionários que lá trabalham representam a indiferença do ser humano para com o seu próximo, como se a existência de uma pessoa pudesse ser reduzida a algumas datas e palavras num formulário a ser arquivado e esquecido no tempo. Dito de outra maneira, como se a vida e a morte preenchessem um mero intervalo de ordem temporal, deixando as opiniões dessa mesma pessoa, as suas crenças, as suas angústias, a sua solidão, as suas vitórias e as suas derrotas de despertar o interesse de quem quer que fosse.

No espaço da Conservatória, há que considerar a personagem do Sr. José, a única que tem nome no romance, embora um nome comum. O Sr. José também é um homem comum e a sua vida confunde-se, de certa forma, com a existência da própria Conservatória. Se a descrição desta última é, por um lado, **dinâmica** na sua riqueza de detalhes, por outro lado, evoca a ideia de uma atmosfera de **imobilismo**, onde não se aguardava que nada de surpreendente pudesse acontecer em função das rígidas regras que governavam o seu funcionamento e a relação estritamente profissional entre os que lá trabalhavam.[5]

Além de ser um funcionário subalterno, o Sr. José, homem solteiro e de meia-idade, habitava paredes meias com a Conservatória, numa casa que ainda mantinha uma porta de comunicação com o edifício principal. De uma certa forma, a existência do Sr. José estava na estreita dependência da Conservatória, pois as esferas da sua vida privada e profissional se confundiam naquele espaço. Em suma, a vida do Sr. José era uma vida totalmente **previsível** como era o funcionamento da instituição em que trabalhava.

A componente **lúdica** evidencia-se em duas instâncias diversas: ao nível da **história** e ao nível do **discurso**. No que diz respeito à história, a componente lúdica se revela (i) quando o Sr. José está a elaborar a sua colecção de recortes sobre pessoas famosas, no sentido de que esta era a sua única forma de lazer e (ii) quando o Sr. José decide enriquecer a sua colecção com os dados documentais facilmente encontrados na Conservatória. No que diz respeito ao discurso, a componente lúdica se descortina (i) quando a enunciação da história do Sr. José é transformada numa espécie de investigação policial, onde reina o *suspense*, o que desperta, de forma progressiva, a curiosidade do potencial leitor do romance; (ii) quando se observa a existência de um jogo intertextual, através de remissões, mais ou menos explícitas, a outros romances de José Saramago, o que fica patente, por exemplo, pela relação de proximidade entre a construção da personagem do Sr. José e a do revisor Raimundo Silva de *História do Cerco de Lisboa* ou ainda pela preocupação renovada de mostrar que nem tudo é o que parece ser, reactualizando a reflexão sobre a relatividade do que se julga ser a verdade e a mentira.

As componentes temático-ideológica e lúdica articulam-se quando o Sr. José se interessa por um verbete que casualmente recolhe quando procurava dados para enriquecer a sua colecção. É o verbete de uma mulher **comum** que transforma a vida do Sr. José e activa um processo de **transgressão** quer da ordem da vida da personagem, quer do funcionamento da própria Conservatória. A Conservatória deixa de ser o centro do mundo, o centro regulador do universo do Sr. José, o que, curiosamente, vai ser possível com a conivência, embora discreta, do Conservador. Este, por sua vez, propõe o reordenação dos documentos da Conservatória, solicitando que o arquivo dos mortos seja integrado no arquivo dos vivos, decisão que se relaciona com a resolução do Sr. José, ainda que de forma inexplicável para si próprio, de compreender o percurso de vida da mulher desconhecida até a sua morte. Assim sendo, o interesse do homem comum por uma mulher desconhecida e a sua decisão de registar num caderno os passos da sua busca mais não fazem do que cumprir o desafio contido na epígrafe do romance, retirada do embuste bibliográfico que é o *Livro das Evidências*: «Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens.».

Se, para penetrar no arquivo dos mortos, verdadeiro labirinto dentro do espaço da Conservatória, os funcionários tinham de usar o "fio de Ariadne", corda que era atada a uma das pernas da secretária do Conservador, o Sr. José, para descobrir o nome que tinha, dependia da mulher desconhecida, mesmo que esta já estivesse morta. Tal como Ariadne, ela havia se suicidado, o que nos permite considerá-la como o "fio" de que o Sr. José precisava para descobrir o nome que tinha no labirinto que é a vida. Nessa busca desesperada, a visita ao Cemitério representa uma paragem fundamental. É no Cemitério que as componentes temático-ideológica e lúdica voltam a se articular.

O Cemitério aparece como uma espécie de filial da Conservatória, onde estão todos os nomes. Labirinto que também é, confunde-se com o espaço urbano, sendo possível a qualquer um ali perder o rumo, onde o fio de Ariadne são os carros em que se lê a frase "Siga-me". Por outro lado, o Cemitério surge com um espaço em que são projectadas as relações sociais e as suas diferenças, o que é ilustrado pela descrição detalhada dos diversos tipos de sepulturas e também pela disposição dos mortos, como atesta o chamado departamento dos suicidas. Este é uma forma de distinguir, na morte, aquilo que já fora motivo de (in)diferença em vida.[6]

A visita ao Cemitério, porém, promove mais do que a reflexão sobre as (in)diferenças marcadas na vida e na morte. Ela representa um momento crucial no processo de transformação por que passa o Sr. José. É no cemitério que se dá o encontro do protagonista com um pastor de ovelhas que, por julgar que os suicidas não queriam ser encontrados após a morte, trocava o número das sepulturas antes de elas receberem a pedra com os nomes das pessoas ali enterradas. Era esta a verdade do talhão dos suicidas. Por outras palavras, o que poderia ser considerado como uma profanação mais não era do que uma forma de respeito por alguém desconhecido. Por outro lado, a troca dos números surge como uma proposta de **reordenação do mundo**, onde a verdade pode ser transformada em mentira e vice-versa.

O processo de transgressão da ordem vigente do mundo atinge o seu clímax quando o próprio Sr. José troca o número da sepultura da mulher desconhecida, fazendo recordar uma reflexão do narrador de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* quando Reis-personagem visita o Cemitério dos Prazeres à procura do jazigo de

Fernando Pessoa.[7] O grande cemitério de Lisboa, aliás, bem podia ser o Cemitério Geral de *Todos os Nomes*, com as suas ruas, avenidas, monumentos e vegetação que buscavam reproduzir no espaço da morte a organização espacial da vida de uma cidade. É a troca levada a cabo pelo Sr. José que abre o caminho para a transgressão final que teria lugar no interior da própria Conservatória quando o Conservador (duplo do pastor?) sugere que o Sr. José resgate a mulher desconhecida do mundo dos mortos ao propor a destruição do documento que certifica o seu óbito. A Conservatória voltará a ser o centro do mundo, o centro criador e regulador de uma nova ordem, onde, paradoxalmente, os mortos estarão próximos dos vivos, lembrando a todos nós a importância da busca incessante e interminável de conhecermos o nome que temos e que os outros também têm.

III) Conclusão

A proposta de **reorganização do mundo**, feita por Raimundo Silva em *História do Cerco de Lisboa* (a reformulação da História nacional), a partir de uma **mentira**, foi retomada pelo Sr. José, em *Todos os Nomes*, quando o auxiliar de escrita, ao percorrer os labirintos da Conservatória e do Cemitério, dá continuidade à indagação sobre **quem nós somos**, já iniciada, de forma contundente, em *Ensaio sobre a Cegueira*. Se do último romance citado releva a certeza da necessidade de «amparar a fragilidade da vida um dia após outro dia» (Saramago, 1995, 283), é em *Todos os Nomes* que o Sr. José descobre que a única forma de fazê-lo é procurar em nós mesmos o outro que nós não conhecemos ou que fomos ensinados a esquecer. É esta a chave para reconhecer em todos os nomes o nome que cada um tem, para sermos muito mais do que um verbete numa Conservatória ou um número numa campa. O importante é **buscar** o que cada ser humano traz em si, o bem e o mal, o que nos leva a crer, já numa dimensão de ordem pragmática, que o **texto literário** também é potencialmente um **fio de Ariadne** que devemos atar a nós cada vez que tentamos compreender o caos do real empírico, no qual nos inserimos e que constantemente procuramos decifrar e reorganizar.

Bibliografia:

CATROGA, Fernando. "A Militância Laica e a Descristianização da Morte em Portugal (1865-1911)", Coimbra, 1988, 2 Vols. (Dissertação de Doutoramento em História apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra).

CATROGA, Fernando. "A Revolução dos Cemitérios" e "A Secularização dos Cemitérios", *História de Portugal* (Dir. José Mattoso), Lisboa, Círculo de Leitores, Vol. V, p. 595-602.

MARTINS, Adriana Alves de Paula. *História e Ficção: Um Diálogo*, Lisboa, Fim de Século, 1994.

REIS, Carlos. "José Saramago e a Questão do Nome", *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 709 (Lisboa, 17/12 a 30/12, 1997) 22-23.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho, 1998.

SARAMAGO, José. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Caminho, (1984) 1986, 8ª ed.

SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, São Paulo, Cia. das Letras, 1989.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*, Lisboa, Caminho, 1995.

SARAMAGO, José. *Todos os Nomes*, Lisboa, Caminho, 1997.

SEIXO, Maria Alzira. "O Caso da Mulher Desconhecida", *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 705 (Lisboa, 22/10 a 4/11, 1997) 25-26.

SEIXO, Maria Alzira. *Poéticas da Viagem na Literatura*, Lisboa, Cosmos, 1998.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago. Entre a História e a Ficção: Uma Saga de Portugueses*, Lisboa, Dom Quixote, 1989.

Notas

1. Este trabalho foi apoiado pelo Instituto Camões e pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, através do Programa Lusitânia, apoio que agradecemos.

2. A temática da viagem na obra saramaguiana não se circunscreve apenas aos romances do escritor português. Os volumes de crónicas; *O Ano de 1993* (1973) e *Viagem a Portugal* (1981) exploram o tema das viagens. No primeiro caso, destacam-se as viagens por Lisboa, por outras localidades portuguesas e pelo estrangeiro. No segundo, a viagem tem lugar por uma cidade desconhecida num tempo igualmente não identificável. No último caso, a viagem é, como o próprio título indica, uma viagem por Portugal.

3. Sobre a relação Ricardo Reis-personagem e Ricardo Reis-heterónimo em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, cf. Silva (1989, 103-192).

4. Sobre a importância dos espaços em *História do Cerco de Lisboa*, cf. Martins (1994, 66-72).

5. Sobre a questão do nome na obra saramaguiana, em geral, e em *Todos os Nomes*, em particular, cf. Reis (1997).

6. Para uma visão da ordenação dos cemitérios enquanto espaços religiosamente neutros e sobre o suicídio, ver Fernando Catroga (1988) e (1993).

7. «Passou Ricardo Reis adiante do jazigo que procurava, nenhuma voz o chamou, Pst, é aqui, e ainda há quem insista em afirmar que os mortos falam, ai deles se não tiverem uma matrícula, um nome na pedra, um número como as portas dos vivos, só para que saibamos encontrá-los valeu o trabalho de nos ensinarem a ler, imagine-se um analfabeto dos muitos que temos, era preciso trazê-lo, dizer-lhe com a nossa voz, É aqui, porventura nos olharia desconfiado, se estaríamos a enganá-lo, se por erro nosso, ou malícia, vai orar a Montecchio sendo Capuletto, a Mendes sendo Gonçalves.» (Saramago, 1984, 40)

Tradição e reescrita em
O Físico Prodigioso* de Jorge de Sena

Paulo Alexandre Pereira
Universidade de Aveiro

A História não é mais do que um imenso poema paralelístico, às vezes até com idêntico refrão.
Joaquim-Francisco Coelho

Poucos textos de ficção de Jorge de Sena terão constituído pretexto para uma tão assídua revisitação crítica como a novela *O Físico Prodigioso*, inicialmente publicada na colectânea *Novas Andanças do Demónio* (1966) e, posteriormente, em volume autónomo (1977), reconquistando, por fim, segundo o autor, a sua vocação genológica original. Talvez a justificação desta perplexidade hermenêutica– traduzida na proliferação de estudos filiados nas mais diversas profissões de fé teóricas– , como notou Maria Alzira Seixo, resida no «(...) excesso que a escassez de uma novela de cento e poucas páginas contém»[1] As reflexões que a seguir se apresentam não derivaram, num primeiro momento, da leitura do texto seniano, mas decorrem antes de um itinerário de sentido inverso (e, portanto, análogo ao do autor) que partiu do conhecimento do intertexto maior da novela, constituído por dois *exempla* insertos no *Orto do Esposo*, obra anónima, de feição didáctico-teológica, redigida na transição do século XIV para o século XV. A novela, como se sabe, agrega duas micronarrativas a que Jorge de Sena teve primeiramente acesso por meio da *Crestomatia Arcaica* de José Joaquim Nunes[2] e das quais, só em data posterior, após a edição crítica do texto por Bertil Maler, em 1956, conheceu a versão integral. A colagem aleatória dos dois pré-textos medievais (ela própria intencionalmente divergente e endemoninhada, quando cotejada com a lição original) servia o propósito, nas palavras de Jorge de Sena, de um «(...) estudo imaginativo da comunicação subconsciente e de algumas coisas mais, e também para experiências correlatas de técnica narrativa.»[3] A rejeição do epíteto de *clássico*, atribuído à novela por Melo e Castro na sua *Antologia do Conto Fantástico Português*,[4] fundamenta-se no destaque concedido a essa vertente de ineditismo técnico-narrativo deliberado, assim como na falência das grandes «máquinas realísticas» e na consequente eleição das estratégias de representação do «realismo fantástico» ou do «historicismo imaginoso». Estes registos encontram-se, na novela, intrinsecamente subordinados a uma ancoragem pseudo-histórica, cuja reconfiguração ficcional, partindo da mobilização de uma aparente familiaridade mimética, procede à sua desmontagem recriadora, apta a desocultar a «fragmentação ignominiosa do mundo que nos é dado».[5]

;O expediente do neo-medievalismo permitiu ao autor explorar o efeito de estranhamento temporal, veiculando, em concomitância, a essencial perenidade do questionamento erótico e das suas manifestas ou insuspeitadas relações com a liberdade individual e com a demanda, de contornos quase épicos, da identidade do sujeito: «Esta 'época', dando-me uma distância 'pseudo-histórica', permitia-me uma liberdade da imaginação em que o fantástico, com todas as implicações eróticas e revolucionárias como eu sentia ferver em mim na pessoa do 'físico', podia ser usado para tudo.»[6] Para além das evidentes projecções proféticas, ao serviço do aprofundamento das virtualidades da sátira política– lembremo-nos do processo inquisitorial movido ao físico, do seu encarceramento e tortura subsequentes, assim como do relato burlesco da sofística teológica dos inquisidores, e o sua translação histórica para o terrorismo persecutório e a retórica do Estado Novo– que este processo de destemporalização possibilita, a opção pela cenografia desta medievalidade tardia parece igualmente corresponder à necessidade de recuperar, expondo com despudor o necessário gesto narrativo anacrónico, uma época definida pela subversão carnavalesca ou, nas palavras de Bakhtine, pelo apogeu do «realismo grotesco».[7] Para Aron Gurevich, comentador de Bakhtine, o carácter excepcional da cultura medieval radica na estranha convivialidade de pólos opostos: céu e terra, espírito e corpo, melancolia e humor, vida e morte.[8] Este sincretismo ético, frequentemente expresso por uma radical inversão axiológica e por antevisões– de teor goliardesco ou apocalíptico– do mundo ao revés, parece ter modelado a configuração da novela, tanto no plano do programa de escrita que realiza, como na ambivalência ideológica que rege o universo narrativo representado.

A livre textualização da pseudo-referencialidade de uma Idade Média imaginosa assenta, em primeiro lugar, na convocação dialogante de modelos textuais filiados nessa tradição, desvelando, contudo a sua dupla e paradoxal historicidade. Se, por um lado, a herança lírica da cantiga de amigo, do *exemplum*, do romanceiro, da novela de cavalaria ou da narrativa hagiográfica instauram um simulacro de provisória veridicção, por outro, em virtude de modulações sémico-formais mais ou menos desfiguradoras, a transgressão da sua integridade genológica instala a subversão carnavalesca no próprio espaço da escrita.

;A reescrita da micronarrativa exemplar "O Físico Prodigioso" que radica na génese da novela testemunha este procedimento. Após a inserção directa do *exemplum*, isto é, a apresentação do seu nível narrativo, o anónimo do *Orto do Esposo*, através de um comentário interpretativo de feição alegórica, procede à inferência do preceito moral nele encerrado: «E per este edificio tam nobre se entende a sancta jgreya, que he ajuntamento dos fiees (...). O qual castello da sancta jgreya estam arredor delle tres donzellas, que som tres virtudes theologicas, comvem a saber fe e sperança e caridade. E estas choravã polla linhagem humanal, que era enferma de morte ante a viinda de Jhesu.»[9] Este fechamento de sentido, precludindo a instabilidade polissémica do subtexto mítico-folclórico[10] e rasurando a sua plurivocidade, consubstancia o acto de fideísmo interpretativo que o *exemplum* medieval reclama: a inteligibilidade da lição assenta na crença e, deste modo, a sua incorporação deve instigar o leitor-crente à sua ilustração prática por via da benfeitoria. Ora, na novela, embora este metadiscurso alegórico seja refutado e até subvertido, por meio da sua recondução a um imaginário mítico pagão primordial– assim respondendo às solicitações do «pan-erotismo» advogado pelo autor– e pela proposta implícita de uma essencial amoralidade, o autor perpetua a ambígua homologia entre o físico e Cristo, em particular na encenação narrativa dos episódios reminiscentes da Paixão, incluídos na segunda parte da novela. Como, num excelente estudo, concluiu Cota Fagundes, «(...) Jorge de Sena vai reinterpretar e parodiar esta alegoria, substituindo o seu sentido figurativo por um sentido literal, e traduzindo o amor divino em termos totalmente eróticos.»[11] Ressalve- -se, no entanto, que a coincidência figural entre o físico e o Messias Redentor que resgata a *humanal linhagem*, já prevista no pré-texto original, vai igualmente ser adoptada por Jorge de Sena. À despromoção do corpo-matéria postulada pelo dualismo antropológico de matriz cristã, sobrepõe-se a sacralização do corpo como lugar de libertação e de realização plena do obsceno, na acepção do« (..) sexual não como 'indecente' e 'impuro' ou 'pecaminoso', mas como o 'secreto', o 'iniciático', o 'orgiástico', o 'sagrado' ou 'natural' enquanto poder imprevisível e contagioso».[12] No poema "To be or not to be", com lúcida ironia, diz-se que «Falam dos deuses os que fingem ter/ uma alma em vez de um corpo inteligente».[13] Penso que a esta luz se deverá interpretar a segunda cópula (voluntária e, por isso, enigmática) do físico com o Diabo, como, de modo perspicaz, este mesmo explica:

> Não. Ele é imortal por desejo vosso. Não compreendes que eu teria a sua alma, logo, se fosse a alma dele o que eu quisesse? Mas eu não quero essa alma. E sabes porquê? *Porque ele não a tem*. Como posso eu querer o que não existe? Eu só quero as coisas, ou aquilo que se torna coisa. O que não existe não é comigo. (...) Sabes acaso como foi que puderam prendê-lo? Quando, por momentos, ele se cansou, e começou a ter alma ou isso a que chamam alma e eu me entretenho a devorar.[14]

Este elogio da fisicalidade do corpo parece escorar-se uma concepção da alma como ardil artificioso ou estratégia censória colectiva, assinalando a tirania castradora de super-ego comunitário inibidor da expressão erótica do sujeito. Contrapondo ao abstracto imperativo da alma a indesmentível precedência do corpo, a novela patenteia repetidamente o fenómeno implicado pela derrisão carnavalesca que Bakhtine designa por degradação,[15] traduzido pela função simbólica agregadora dos fluidos corporais como o sangue, o sémen ou a urina. Consegue-se, de resto, eficácia retórica acrescida quando o texto subverte estilemas e motivos atinentes a essa fisiologia consignados pela tradição hagiográfica. Na verdade, o trajecto diegético do físico, decalcado do arquétipo crístico, é, parcialmente, análogo ao do santo, quando se reverbera, por exemplo, na sua beleza incorruptível ou a sua placidez contumaz em face do martírio:;

> E ele ficava de pé, encostado às pedras da parede, coberto de sujeira, com os pés humildemente postos nos dejectos nauseabundos que eram também crostas secas, no seu corpo, de deitar-se ou sentar-se neles. Mas, apesar de tudo isso, os membros do tribunal verificavam, pessoalmente e colectivamente, que a beleza, e a juventude eram inalteravelmente as mesmas. (...)
>
> Não só a beleza e a juventude resistiam. Algo mais. (...) a verdade é que a sua humildade e o seu arrependimento evidentes encobriam uma outra evidência: o propósito de resistir pela submissão.[16]

O relato do milagre *post mortem* (tematicamente antecipado por meio da *mise en abyme* que o rimance representa) das rosas de leite e sangue,[17] numa clara inversão do *topos* hagiográfico do odor de santidade, corrobora essa espécie de teofania erótica:

> ;Eram rosas enormes, redondas, rosadas, cujo perfume entontecia. Era um perfume estranho, não bem de rosa: não...um perfume de...Frei Então atirou-se à planta e tentou arrancá-la. Apenas quebrou um galho, de cuja quebra escorriam dois fios líquidos. Um, de resina esbranquiçada; outro, de uma seiva vermelha.[18]

A figuração diabólica, sugerida pelo segundo *exemplum* extraído do *Orto do Esposo* revela-se, em grande parte, tributária da sua codificação na literatura teológica e penitencial medieval e, em particular, dos relatos

de tentação bíblicos, patrísticos e hagiográficos: a sua ubiquidade, as suas máscaras dissimuladoras (quando, por exemplo, se metamorfoseia em Frei Antão), a sua imiscuição punitiva na esfera terrena (durante o diálogo com o frade, o diabo «(...) pôs-lhe no ombro uma mão de fogo, que crestava a estopa da camisa»[19]) e a sua voracidade libidinal transgressora[20] compõem uma *descriptio* tópica do Maligno. Encontramo-nos, contudo, nos antípodas da demonologia exemplar, sobretudo pela patética consciência que o diabo de Sena revela quando interpreta os obstáculos da paixão impossível que alimenta pelo físico, ou quando se confessa administrador absoluto da justiça divina: «Pois que julgas tu que está no teu corpo e no teu espírito, quando exerceis a justiça, por mais justa que seja? Eu.».[21] Esta derrogação de uma teodiceia, ou seja, de uma dialéctica de justiça retributiva divinamente regulada e a sua substituição pela arbitrariedade diabólica certifica a impossibilidade de constituição de uma ética. E, neste sentido, parece ser lícito considerar este diabo também como um demónio íntimo, uma projecção visível da solidão do homem perante a sua consciência individual.

Análoga presciência em relação ao amor e à liberdade revela Dona Urraca. O jogo especular entre esta personagem e o diabo é, de resto, admitido pelo próprio texto num comentário marginal do físico:

> Estavam abraçados os dois. E ela ainda disse:– Sabes de uma coisa? Tenho tido pena dele. E assim também ele sabe, agora, como tu me fazes feliz. Não quererá perder-te tal como és, esta maravilha, esta delícia que me doura a vida, como se a vida fosse da cor dos teus cabelos. E...sim...se for preciso, há-de proteger-te, em vez de aproveitar-se da tua hora.
>
> Para o ouvido dela, muito baixo, ele ciciou a pergunta:– E como sabes e como pensas tudo isso? Só porque me amas? Ou porque tu és ele mesmo?[22]

O vínculo relacional que une a personagem feminina e o físico, caracterizado por uma evidente clivagem em termos de conhecimento, assemelha-se à do mestre e discípulo, enunciando aquela uma espécie de didáctica do amor– e exactamente por isso o discurso de Dona Urraca, quando explana a sua pessoalíssima arte amatória (em que opõe à convencional *prison d'amor* a sua inelutável liberdade), adopta frequentemente a mesma tonalidade axiomática do *ensenhamen* ou a intuição luminosa das *trobairitz*. Esta sageza promana do reconhecimento da sacralidade do corpo feminino e da sua diabolização. Dona Urraca, apodada pelo protagonista de bruxa, já foi, com propriedade, inscrita na genealogia de Melusina, em particular pela sua natureza feérica tornada manifesta no ritual antropofágico que é precedido de um sintomático casquinar demoníaco:

> Um riso casquinou a seu lado. (...) Dona Urraca emergiu do monte de nádegas com um pedaço a escorrer sangue, que ela trincava. Várias outras se afastavam assim. E ele fechou os olhos quando as três donzelas vieram aonde Dona Urraca estava, trazendo-lhe uma parte que o gelou de horror, e que ela trincou raivosa, enquanto o resto do bando se aproximava ensanguentado e lhe fazia uma roda de aclamações.
>
> Aquelas mulheres eram bruxas.[23]

;Esta estratégia de intersecção indistinta de elementos convencionais de géneros lírico-narrativos medievais e ulterior subversão da sua substância ou forma de expressão encontra-se exemplarmente ilustrada pelo cantar de amigo paralelístico entoado pelas três donzelas, e novamente recuperado no final da narrativa. Como referiu Luciana Stegagno Picchio, a estratégia carnavalesca afecta o *engenderment* do texto, isto é, inverte a tradição retórica do modelo poético da *chanson de femme* e o panegírico tópico nela incluído, porque, de facto, «(...) quem tem corpo velido na lírica galego-portuguesa não é o donzel, mas a donzela, ou a dona, a *fremosa* ou a *fremosinha.* Assim como quem se lava na fonte fria, no rio, nas ondas amorosas do mar não são eles, ocupados na hoste ou em cas d'el-rei, eles ausentes e alongados, mas *elas*, as *irmanas* do jogo de amor.»[24] Para a permutabilidade masculino/feminino concorre também a atitude de *voyeurismo* expectante das cantoras, evocativa da do cavaleiro-poeta que, por exemplo, na pastorela de Ayras Nunez adopta análoga timidez contemplativa. Acresce que o próprio motivo do banho de amor, presente, por exemplo, nos cancioneiros de Martin Codax ou de Estevam Coelho, se encontra agora ironicamente privado da sua funcionalidade primária de metaforização erótica ou de «expectativa núbil».[25] Trata-se aqui de um banho pós-coital, de purificação libertadora, após a sodomização do físico pelo diabo:

> Ao rio perguntei por meu amigo
> E u se lavou de dormir comigo,
> E por quem morro, ai!
>
> Ao rio perguntei por meu amado
> E u se lavou de nosso pecado,
> E por quem morro, ai![26]

Com efeito, como observa Orlando Amorim, «(...) pode-se ler a cantiga como o lamento do diabo apaixonado».[27] A ambiguidade plurivocal que a inserção abrupta do cantar promove, instaura, desde o início, a refracção constante da linguagem, em que o outro não é senão a outra face do mesmo.[28]

A presença fantasmática de uma complexa memória intertextual– coadjuvada igualmente por outros procedimentos narrativos como a sintaxe iterativa, o narcisismo auto-reflexivo do texto ou a recorrência da focalização múltipla– alia-se, n'*O Físico Prodigioso*, a um universo de sempiternas interrogações que intentam perscrutar a liberdade do amor, mas têm consciência da sua infinita complexidade. Talvez porque, sendo a história de todos e de cada um um imenso poema paralelístico, parafraseando as palavras deste físico, nunca é rigorosamente o mesmo o momento a que se volta.

Notas

*. Esta comunicação foi patrocinada pelo Instituto Camões e pela Fundação da Ciência e Tecnologia através do Programa Lusitânia.

1. Maria Alzira Seixo, "O Corpo e os Signos", *O Corpo e os Signos. Ensaios sobre* O Físico Prodigioso *de Jorge de Sena* (coord. de Mª Alzira Seixo), Lisboa, Editorial Comunicação, p.22.

2. Os *exempla* , com os títulos "Um físico prodigioso" e "O beberrão" da responsabilidade do editor, aparecem transcritos nas páginas 59 e 60. Cf. José Joaquim Nunes, *Crestomatia Arcaica*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1981, 8ª ed.

3.vJorge de Sena, "Notas", *O Físico Prodigioso*, Porto, Livraria Asa, 1995, 5ª ed., p.121. Todas as citações seguem esta edição.

4. E.M. Melo e Castro (org.), *Antologia do Conto Fantástico Português*, Lisboa, Edições Afrodite, 1974.

5. Jorge de Sena, "Prefácio a *Novas Andanças do Demónio*", *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, Lisboa, Edições 70, 1984, 5ªed., p.219.

6. Jorge de Sena, "Pequena nota introdutória a uma reedição isolada", *O Físico Prodigioso*, p.11-12.

7. Mikhail M.Bakhtin, *Rabelais and His World*, Cambridge/Massachsetts, The MIT Press, 1968.

8. Aron Gurevich, *Medieval Popular Culture: Problems of Belief and Perception*, Cambridge, Cambridge Studies in Oral and Literature Culture, 1988, p.135

9. *Orto do Esposo* (Edição crítica com introdução, anotações e glossário de Bertil Maler), Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1956, vol. I, p.38-39.

10. Cf. a este propósito a estimulante análise que Jessie Weston apresenta sobre a figura do físico, médico ou curandeiro nos rituais de fertilidade pagãos, posteriormente assimilada à figura do Redentor e de que Galvão representa, segundo a autora o sucedâneo no ciclo do Graal: «(...) the mise-en-scène of the Grail story was originally a loan from a ritual actually performed, and familiar to those who first told the tale. This ritual, in its earlier stages comparatively simple and objective in form, under the process of na insistence upon the inner and spiritual significance, took upon itself a more complex and esotheric character, the rite became a Mystery , and with this change the *rôle* of the principal actors became of heightened significance. That of the Healer could no longer be adequately fulfilled by the administration of a medicinal remedy; the relation of Body and Soul became of cardinal importance for the Drama, the, the Medicine Man gave place to the Redeemer.», Jessie L.Weston, *From Ritual to Romance*, New York, Doubleday Anchor Books, 1957, p. 109-10.

11. Francisco Cota Fagundes, "O artista com um malho: uma leitura d' *O Físico Prodigioso*", *Studies on Jorge de Sena* (ed. de Harvey L. Sharrer e Frederick G. Williams), Santa Barbara, Bandanna Books, 1981, p.135.

12. Jorge de Sena, "Amor", *Amor e outros verbetes*, Lisboa, Edições 70, 1992, p.37.

13. Jorge de Sena, "To be or not to be", *Poesia-III*, Lisboa, Edições 70, 1989, p.89.

14. Jorge de Sena, *O Físico Prodigioso,* p.94.

15. «The essential principle of grotesque realism is degradation, that is, the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract; it is a transfer to the material level, to the sphere of earth and body in their indissoluble unity...». Note-se que este ímpeto destrutivo e contestário não exclui, mas pelo contrário catalisa, a ressurreição regeneradora: «Degradation digs a bodily grave for a new birth; it has not only a destructive, negative aspect, but also a regenerating one.» Cf. Mikhail Bakhtin, *op.cit.,* p.47.

16. Jorge de Sena, *O Físico Prodigioso*, p.79-80.

17. Terá Jorge de Sena colhido o símbolo das rosas no milagre da virgem Dorothea e do escolástico letrado Theofilo? O *exemplum* aparece transcrito na edição de José Joaquim Nunes, precedendo o do físico prodigioso.

18. Jorge de Sena, *O Físico Prodigioso*, p 109-10.

19. Jorge de Sena , *O Físico Prodigioso,* p.95.

20. A figura do diabo sodomítico, relativamente frequente nos *exempla* inspirados no folclore monástico, ocorre num relato contido no *Orto do Esposo*. Cf. ed. cit., p.222. A associação entre o fantástico diabólico e a *perversitas* do erotismo desviante (e.g.masturbação, homoerotismo, incesto), corrente na Idade Média, justifica-se, com base num critério de racionalidade moral, por se tratar de condutas julgadas imundas, isto é, *fora do mundo,* e por esse facto da esfera do desregramento e do caótico. Cf. Jacques Voisenet, "Perversions sexuelles et repression au Haut Moyen Age", *Les perversions sexuelles au Moyen Age*, Greifswald, Reineke-Verlag, 1994, p. 207-19.

21. Jorge de Sena, *O Físico Prodigioso,* p.95.

22. Jorge de Sena, *O Físico Prodigioso*, p.74-75.

23. Jorge de Sena, *O Físico Prodigioso*, p.51-52. Segundo Gilda Santos, a figura de Dona Urraca terá sido inpirada pelos relatos mítico-lendários da Dama do Pé de Cabra e da Dona Marinha, incluídas no *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro. Como observou Orlando Nunes de Amorim, estas histórias sucedem-se na *Crestomatia Arcaica* de José Joaquim Nunes, facto que explicará a sua justaposição na concepção da personagem. Cf. Orlando Nunes de Amorim, ***O Físico Prodigioso****, a novela poética de Jorge de Sena*, Araraquara, UNESP- Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena, 1996, p.49-51.

24. Luciana Stegagno Picchio, "Poesia e Tradição: variações sobre uma cantiga de amigo de Jorge de Sena", *Estudos sobre Jorge de Sena* (org. de Eugénio Lisboa), Lisboa, IN-CM, 1984, p.234.

25. A expressão é de Helder Macedo. Cf. "Uma cantiga de D. Dinis", *Do Cancioneiro de Amigo* (Stephen Reckert e Helder Macedo), Lisboa, Assírio e Alvim, 1976, 2ª ed., p.57. Para um repertório e interpretação simbólica dos textos galego-portugueses em que se glosa o motivo do banho de amor , *vd.* Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval,* Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p.211-13.

26. Jorge de Sena, *O Físico Prodigioso*, p.19.

27. Orlando Nunes de Amorim, *op.cit*, p.87.

28. Cf. Maria de Fátima Marinho, "*O Físico Prodigioso:* o outro e o mesmo", *Studies on Jorge de Sena* (Harvey L. Sharrer e Frederick G. Williams), Santa Barbara, Bandanna Books, p.142-51.

Tradução, recriação: da pintura
de Amadeo à palavra de Mário Cláudio

Dalva Maria Calvão Verani
(UFF)

"...pois é próprio das obras verdadeiramente artísticas ser uma fonte inesgotável de sugestões".
Charles Baudelaire

Todos os quadros de Amadeo de Souza-Cardoso que a edição da Imprensa Nacional/Casa da Moeda estampou num encarte central do romance *Amadeo,* de Mário Cláudio, são reapresentados ao longo da obra pela palavra do escritor. E embora o cuidadoso tratamento gráfico conferido às reproduções possa até lembrar um catálogo de exposição, evidentemente grandes diferenças existem entre os textos geralmente fornecidos por tais catálogos e os textos que a partir dos quadros do pintor do início do século realiza Mário Cláudio. Distante de um procedimento informativo ou reduplicador, da simples transposição de um código a outro, a reapresentação feita por Mário Cláudio empreende uma original tradução do material plástico, interpretando-o em função de intenções subjacentes à própria obra que escreve, fazendo assim com que o seu texto adquira autonomia em relação ao quadro que verbalmente reconstrói, sem que contudo se perca de vista o diálogo entre as duas linguagens. Com a intenção de empreendermos a observação do movimento assim estabelecido, destacamos aqui os textos referentes a três dos quadros apresentados: *Janelas do pescador, A casita clara - Paisagem* e *Auto-retrato*.

Em *Janelas do Pescador* e *A casita clara - Paisagem*, em tons luminosos de vermelho, amarelo, laranja e branco, com rápidos detalhes ou contornos em cores escuras, Amadeo de Souza-Cardoso recupera a arquitetura de um universo provinciano: assim, no primeiro, as retangulares esquadrias de duas janelas recortadas de seus inteiros são expostas sobre um fundo de largas pinceladas a lembrar possíveis paredes, indefinidos suportes provocadores de novos olhares sobre antigas formas. No segundo quadro, vemos a despretensiosa fachada de uma casa, apenas o retângulo maior da parede frontal a sustentar outros retângulos de cores e tamanhos variados que formam portas e janelas, limitados por rústicos degraus e irregulares telhas. A opção cubista pelas linhas e ângulos, pela repetição e repartição das formas geométricas evidencia-se nestas obras, de onde se ausentam figuras humanas.Datam ambas de 1916, época em que, obrigado pela guerra a abandonar sua temporada e aprendizado parisienses, Amadeo de Souza-Cardoso retornara a Portugal, exilando-se na casa de Manhufe, propriedade da família ao norte do país, o que lhe possibilita uma retomada de contato com a cultura da região.

E será justamente o contato com o povo que registrará em primeiro lugar o texto de Mário Cláudio ao se referir a estas duas telas: "Outras vezes, é pela aresta entre povo e realidade que segue, como em "Janelas do Pescador" ou "A Casita Clara - Paisagem" (p.99), anuncia o narrador no início do trecho que, como muitos outros, se definirá sobretudo como exercício de reflexão sobre o modo como Amadeo de Souza-Cardoso se relaciona com a vida e com a atividade estética, preocupações fundamentais à proposta biográfica que atravessa o livro, durante cuja leitura, por entre seus muitos fragmentos, podemos perceber as diversas faces que formam a imagem do pintor, uma das quais é a do artista seduzido pela atividade do fazer, pelo apuro que distingue determinadas atividades e pessoas de outras, pela marca de rigor e criatividade que alguns imprimem ao que fazem. Assim é que o vemos, ainda menino, a observar os tanoeiros na quinta paterna, admirando-lhes a habilidade com as "ferramentas que agiam mais como extensão dos músculos que como coisas separadas e mortas", percebendo a natural facilidade dos gestos destes homens que se empenhavam, como um tio artista e futuro incentivador, em "dar um corpo ao lenho" (p.16). A mesma atração pelo fazer manual evidencia-se quando é revelado o olhar do pintor sobre a cerâmica, na qual Amadeo perceberia "os motivos de uma gráfica imemorável que nunca se aprendera, mas que nascendo ganhara suas letras"(p.92).

Será pois desta admiração que nos falará o romance a partir dos quadros referidos, ao afirmar que Amadeo percorria as aldeias "siderado por esse mistério da origem do fazer que decide a canseira do artista." E a manifestação de tal mistério estaria visível em objetos simples como a "caixilharia de uma vidraça" ou a "soleira de uma porta", os mesmos retomados pelo artista em suas telas,"artigos da técnica de fruição do quotidiano que o grande povo sabe de cor, tudo o que irmana e não dói, doseia e não grita." Estabelecer-se-ia desta forma uma espécie de cumplicidade entre o aristocrático artista de Amarante, que percorria os caminhos "nos moradores detectando o que mais venera, o emprego das mãos na matéria transformável", e os habitantes dos povoados, "confiantes do pintor que por eles jornadeia". Rigoroso, disciplinado, avesso a improvisações ou a derramamentos emotivos, Amadeo de Souza-Cardoso, através de quem, no dizer de Eduardo Prado Coelho, Mário Cláudio faz neste livro "o *elogio do método* e a celebração da *estratégia criadora*" (COELHO, 1988, 80), teria, assim, na atávica sabedoria do trabalho artesanal que, ao repetir

antigos processos e formas mantém a qualidade de seus artefatos, um caminho seguro para a produção de sua arte, depreendendo daí a "fórmula que, excluindo a perfeição, não repudia a regra, afirmando a verdade, não ousa apregoar o eterno", espécie de síntese dos procedimentos percebidos em Amadeo, sempre fiel a princípios da técnica e da ordem, meticuloso organizador de seu espaço de criação, do atelier impecavelmente arrumado à disposição controlada do material plástico sobre a superfície das telas. Assim, pois, ao traduzir estes quadros para a linguagem verbal, Mário Cláudio o faz sobretudo em função da biografia que narra, empreendendo através deles uma ponte em direção ao modo de ser de seu biografado, de modo especial de sua forma de viver a atividade artística, aqui entrevista como forma de desdobramento do trabalho criativo anônimo. E seria possível percebermos na dupla realização do trabalho com as mãos que aí se valoriza, uma espécie de explicitação das diferentes possibilidades do desejo de permanência de que fala Hannah Arendt, para quem todas as coisas utilitárias fabricadas pelo artifício humano guardam a marca da durabilidade, opondo-se, ao menos provisoriamente, ao inevitável desgaste do tempo, mas só a obra de arte, por suas características não utilitárias e por seu natural isolamento "das exigências e necessidades da vida diária", "pode atingir a permanência", identificando-se com "certo pressentimento de imortalidade"(ARENDT,1993,181). Ainda, da escolha destes quadros por Mário Cláudio e da leitura que deles realiza, podemos também depreender a valorização que ele próprio faz da capacidade humana de transformação da matéria pelo emprego das mãos, valorização exposta desde o título da trilogia da qual faz parte o romance aqui referido, a *Trilogia da mão.*

Ao nos voltarmos para o terceiro quadro escolhido, veremos que a interpretação que dele nos dá Mário Cláudio (p.105/106) igualmente se relaciona com intenções da obra que lemos. O *Auto-retrato*, de 1914, em tons sombrios e de realização mais condinzente com a estética expressionista, mostra-nos um homem de gorro à cabeça e roupas enxovalhadas, ostentando mais tristeza que seriedade no rosto anguloso e sério, a evocar anônimas figuras desprivilegiadas, algum trabalhador braçal ou andarilho de estradas. A leitura que dele nos fornece o texto se configura, já em sua contundente frase inicial, como uma recusa em aceitá-lo como reprodução da imagem do pintor: "O auto-retrato como pedinte é uma mentira infame", denuncia o texto, reduzindo ao menor degrau da escala social a figura retratada, identificada em seguida como "enjeitado dos trilhos rurais", "pobre-diabo cinzento e verde", "mendigo" e "pobretanas". Todas estas definições enfatizam assim a radical oposição entrevista entre a personagem retratada na tela e a imagem do pintor construída ou recuperada ao longo do livro e claramente explicitada no confronto que aqui se estabelece, onde se reafirmam como marcas da personalidade do pintor o orgulho de si mesmo, a vocação para o mando e a decisão de vitória, coerente resultado de sua consciência de classe: "Não são os transportes franciscanistas para o homem de Manhufe, castigador de corações, bobo nem sequer de si mesmo, denodado cavaleiro do triunfo até o fim de seus dias." O auto-retrato exibido, sobre o qual o narrador ainda afirma: "eis o que nunca Amadeo se quis", parece configurar-se pois como uma espécie de definição pelo avesso do artista, um retrato em negativo do homem que o pintou, permanecendo como objeto de especulação para os espectadores atuais, entre os quais, no espaço ficcional, situa-se o narrador desta biografia, que a partir da recusa inicial arrisca suas hipóteses interpretativas. Em primeiro lugar insinua que o mendigo do quadro só terá existência "nas profundas do sótão intrínseco, por entre malas-de-camarote, cortinas de teia, tudo com quanto os vindouros haverão de topar para cenário de seus óleos desterrados", podendo ou não o leitor associar "as profundas do sótão intrínseco" às regiões nebulosas da subjetividade e entender os "óleos desterrados dos vindouros" como tentativas equivocadas de compreensão de tais territórios. Após estas considerações, insiste o texto ainda na descrição de alguns detalhes, para depois afirmar: "Mas não está nele o artista, nem o sujeito nele se identifica", frase que parece duplicar a recusa inicial, pois acrescenta à negação da figura do homem a negação da presença do artista, o que sugere uma certa desqualificação do próprio quadro. Enfim, apresenta o narrador sua outra hipótese para a exposição de tal imagem como auto-retrato de Amadeo: tudo não passara de uma "travessura" do pintor, originada em seu próprio orgulho. Na farsa assim criada, ele poderia "rir-se descaradamente desse pobretanas em que se mascarou", numa troça jamais dirigida a si próprio (já que aquele não é ele), mas "aos pobretanas todos, tão ávidos de serem pintores e ricaços, tão defesos de o serem." E termina o narrador a sua interpretação do quadro tecendo um filosófico comentário sobre a falta de caminhos da compaixão humana, deixando-nos a possibilidade de concluir sobre traços socialmente egoístas da personalidade do pintor.

Além destas observações sobre uma leitura às avessas do modo de ser do pintor, interessa-nos aqui chamar a atenção sobre como a escolha de tal quadro e as dúvidas levantadas pelo narrador em sua leitura evocam a questão principal que atravessa esta biografia de Amadeo de Souza-Cardoso: referimo-nos ao longo exercício de metalinguagem configurado em tal obra, bem como nas outras que com ela formam a *Trilogia da mão*, onde os narradores expõem suas insistentes incertezas sobre a possibilidade real da escrita biográfica, radicalizando a tal ponto seus questionamentos que, ao final dos três livros, afirmam que as biografias que supomos ter acabado de ler não chegaram de fato a ser escritas. Ora, parece evidente que, neste contexto, o quadro do *Auto-retrato* adquire especial significado, já que ao ser apresentado como um falso auto-retrato contribui para aguçar o jogo que se instala no livro sobre a impossibilidade da representação, sobre a dificuldade de real apreensão do sujeito supostamente biografado. Quando este próprio parece se esconder sob uma máscara, apresentando-se como o contrário do que aparentava ser, que esforços do biográfo poderão dar conta de sua, se não definitiva, ao menos aproximada imagem? Ou será que o que lemos como uma negação de Amadeo será apenas o resultado da inevitavelmente parcial

interpretação do narrador, que previamente o definira por outras marcas e não levou em conta uma auto-interpretação subjetiva do pintor? As hipóteses levantadas pelo narrador aparecem assim como mais uma evidência dos ambíguos caminhos que restam a quem se aventura a uma tal empresa. E a escolha deste quadro, portanto, parece perder qualquer possibilidade de gratuidade, inserindo-se como peça propositalmente escolhida para aguçar a ambivalência definidora deste texto e de seus oscilantes limites, questionadores de certos modelos tanto da biografia quanto do romance.

Para concluir, retomamos aqui a frase de Baudelaire que nos serviu de epígrafe, evidentemente para, em primeiro lugar, associá-la à obra de Amadeo de Souza-Cardoso, matéria geradora para o texto de Mário Cláudio, neste processo de desdobramento de linguagens de que não se ausenta a dimensão crítica e que se tem constituído como procedimento freqüente na obra do escritor, repetido intérprete das obras de outros artistas. Em segundo lugar, associamos a frase da epígrafe ao próprio texto de Mário Cláudio, ele também, como brevemente pretendemos demonstrar, "fonte inesgotável de sugestões".

Referências bibliográficas

1. Hannah Arendt, *A condição humana,* Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993.

2.Charles Baudelaire, *Richard Wagner e "Tannhäuser" em Paris,* São Paulo, Editora Imaginário/EDUSP,1990, p.63.

3. Mário Cláudio, *Amadeo,* Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda,1984.

4. Eduardo Prado Coelho, *A noite do mundo,* Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1988.

Um passeio por *Rua* de Miguel Torga[1]

Profa. Marcella Lopes Guimarães
Mestra em Literatura Portuguesa - UFRJ

Quando se fala no nome de Miguel Torga, pseudônimo literário do médico Adolfo Correia da Rocha, as referências mais comuns são as que situam a sua produção literária em seu ambiente mais caro: a aldeia ou "os campos imprecisos [aos seus] olhos, que vão de braços abertos às montanhas" (para roubar dois versos de um de seus poemas mais lindos – "[Ode]à Poesia"). Na verdade, em grande parte da produção de Miguel Torga esta é uma verdade, uma, é preciso dizer, para que fique claro o caráter impreciso e geral do artigo. O próprio autor é bastante responsável pela disseminação desse perfil, já que o celebrou em verso e prosa. A crítica foi com ele e reinventou mil maneiras de transformá-lo no "indissociado serrano", expressão de João Gaspar Simões.

Na verdade o meu trabalho não teve a pretensão de arranhar esta verdade, teve sim a intenção de problematizá-la investindo no universalismo presente na obra de Torga que não precisa mas pode ganhar com a lembrança de outras preocupações não isoladas na sua produção, agora posso falar especialmente sobre a cidade.

Quando se fala sobre a cidade, o século XIX vem à tona pela grande transformação histórica e social que o cenário conheceu. O urbanismo nasce nesse momento e com ele novos modelos de higienização são reclamados para sanear os espaços públicos da presença popular e vivificante. É o momento de "limpar" a rua e instituir o privado como símbolo do conforto e da proteção, elevar a intimidade, o lar.

O poeta Baudelaire foi o primeiro a encarar poética e problematicamente a nova cidade e o seu leitor mais admirável, Walter Benjamin, o ensaísta a tentar decodificar toda a carga reflexiva do seu poeta eleito. É em Benjamin que fui buscar inspiração para a estrutura do meu texto: **a existência de afinidades entre as estruturas da cidade e do indivíduo**. Foi com esta idéia que trabalhei o tempo todo quando tentei recuperar o universo caro dos atores que se agitam diante dos contos de *Rua*. A divisão entre espaço social e espaço físico nasceu daí.

Minha primeira aventura foi tentar rastrear a cidade na produção de Miguel Torga. Para isso, optei por um corte. Minha opção foi pessoal e certamente haverá outras mil possibilidades de intentar a mesma tarefa. Trabalhei não só com o que conhecia bem, mas com que já me exigira uma reflexão: a poesia, os *Diários*, os volumes da *Criação do Mundo* e o livro *Portugal*. Achei por bem não sobrecarregar o trabalho com levantamentos textuais minuciosos, não era este o meu objetivo. Procurei trazer trechos que considerei especiais para a recuperação de uma cidade cujo desenho já começava a ficar claro para mim, o de uma cidade híbrida, de marcas contrastantes e nem por isso pouco harmoniosa, cheia de encantos para um sujeito que ansiava por civilização ao mesmo tempo que precisava respirar ares de montanha. Redescobri, entre tantos espaços, Lisboa, Porto e Coimbra através do olhar de Miguel Torga. Principalmente Coimbra porque esta fora a eleita da vida e no caso de *Rua,* estou convencida, a principal inspiração para compor novos universos sobre os quais mais uma vez falarei.

Feito este trabalho de rastreamento, que a meu ver recuperou uma preocupação literária com a cidade na obra de Torga, achei por bem começar o trabalho com os contos examinando as diferentes edições da obra, já que *Rua* fora mexida por Torga duas vezes, uma em 1956, na terceira edição, e depois em 1967, na quarta edição. A partir de então a obra não foi mais tocada pelo autor. Foi com a edição *ne varietur* de 1985 (quinta edição) que trabalhei na pesquisa. Mais uma vez sem me ater ao comentário minucioso de todas as mudanças sofridas pela obra ao longo dos dois momentos de sua alteração pelo autor, considerei importante destacar, entretanto, a supressão do conto "O mundo" na terceira edição; a supressão do conto "Um destino" e inclusão do conto "A carta", ambas alterações feitas e mantidas a partir da quarta edição. Quando pensei em fazer este estudo, afastei de antemão a pretensão de um ensaio filológico porque este é um trabalho que já daria outra Dissertação de Mestrado e até uma edição crítica da obra.

Fiz descobertas interessantes e pude travar a minha primeira "briga" com Torga por ter retirado o conto "O mundo" do volume porque a meu ver representava uma importante síntese da obra, o abraço de todo universo materializado no grito final do protagonista, o pobre Jacinto, uma flor a emergir por fim do seu charco quotidiano: "– Pelo amor de Deus vai-me comprar *O Mundo...*" (*R*, 1942, 195). Ter, comprar, abraçar o mundo e o amor, era com esse tudo que *Rua* terminava, mas o autor é soberano e embora eu possa lamentar, é com a celebração dos valores de exceção do incrível Senhor Macedo do conto "Pensão Central" que o livro se fecha finalmente.

No caso do conto "Um destino", Miguel Torga ainda o retrabalhou antes de "substituí-lo" por "A carta". As grandes mudança feitas nesse conto são de duas natureza: a primeira foi o corte de referências históricas

mais claras, no caso, o mito sebástico; a segunda, de natureza oposta, foi opção clara pela loucura, materializada por referências textuais específicas.

Tanto o trabalho de rastreamento da cidade na produção de Miguel Torga quanto o estudo das diferentes edições da obra foram agrupados em um momento que chamei: "*Rua*: um primeiro percurso". Isto porque eu ainda cercava a obra, ora tocando ora me afastando porque precisava descobrir processos e preocupações daquela produção. Só assim, senti-me segura para discutir os contos dentro da estrutura espacial a que já aludi: social e física.

Para começar o trabalho com o espaço social, pedi apoio às obras de Fernão de Magalhães Gonçaleves que tão bem já estudou os componentes sociais da produção de Miguel Torga e observei que se, para muitos, a garantia da convivência se baseia na obediência pouco sincera a regras que mais parecem dogmas sociais, para o autor de *Rua* existe uma única regra para a existência humana dentro do grupo – a reciprocidade. Entretanto, dizer que a harmonia entre a autoridade e a razão está excluída do projeto de vida e criação de Torga não significa dizer que o seu embate não se possa dar no terreno da sua obra. Isto porque "a função da literatura não é (...) suprimir as contradições, mas (...) revelá-las".[2] Seus personagens muitas vezes viverão o choque entre esses opostos em seu espaço social.

Para investigar o espaço social em que se acham mergulhados os personagens de *Rua*, optei por trabalhar com três vertentes temáticas bastante produtivas no que tange às relações possíveis entre os contos e seus atores. São elas: os casais; os opressores e sua contraparte, os oprimidos; e os elementos desviantes. Nessas três vertentes sobressaem formas de encarar e se relacionar com poderes instituídos socialmente.

Quando comecei a encaminhar o estudo, achei por bem fazer um novo corte e precisar bem o que estava chamando de casal. Estariam excluídos de maiores caracterizações os casais ainda não comprometidos social e institucionalmente com o casamento cristão, modelo predominante na obra. Embora tenha feito esta ressalva, ao final do capítulo, tratei excepcionalmente de dois pares que fugiam ao meu corte, o Lopes e a menina Teresa do conto "Música" e o senhor Cosme e a menina Luísa do conto "O Senhor Cosme".

De forma geral, há dois tipos de relações conjugais em *Rua*. O primeiro tipo alimenta seu dia-a-dia na cumplicidade, no companheirismo e no afeto delicadamente correspondido. O segundo tipo corrói a sua rotina no isolamento, na cobrança e na tolerância amarga. O exemplo emblemático do primeiro grupo poderia ser o Estrela e D. Aninhas, do conto "O Estrela e a mulher", e do segundo grupo, o Rolim e D. Teresa, do conto "Uma dor".

O estudo dos casais escondia uma armadilha bastante tentadora principalmente no primeiro olhar que lancei sobre os meus levantamentos. O drama da Leonor Viajada (conto homônimo), do Rolim ("Uma dor"), do amante falecido da jovem mãe ("Um dia triste") e da esposa de Carlos Balsemão ("O charlatão"), a princípio, parecem sublinhar a negatividade da quebra do pacto de fidelidade conjugal recíproca proclamado pelo casamento cristão. Mesmo sem ter provada a veracidade do relato do Charlatão é preciso não esquecer que ele deu ou inventou dar três tiros na esposa.

Entretanto, uma leitura mais atenta nos afasta desse projeto tão legal. A quebra do pacto deu, bem ou mal, ao Rolim a sua única alegria de viver. Se o suicida de "Um Dia triste" e o Rolim não levam a cabo as suas escolhas, é uma questão de falência pessoal em buscar um espaço fora das convenções. Elas, afinal, é que são o mal! A Leonor é um caso diverso, porque a opção é menos sentimental do que de desejo de ascensão social, que logo ela descobre ser um logro. Mas os desvios que geram amor não são negativos, eles até dão frutos, apesar da quebra de fidelidade recíproca do modelo cristão. Afinal, é esse modelo que aparece duramente criticado.

Em relação aos opressores e sua contraparte, os oprimidos acredito ter demonstrado a impossível harmonia entre a autoridade e a razão, como Fernão de Magalhães Gonçalves já havia percebido em Torga, e o papel da solidão enquanto adjuvante do jugo dos opressores, exceção digna de nota, é claro, do maior desviante da obra e um dos grandes personagens de Torga, o Senhor Macedo. Em relação aos desviantes – o Estrela, o carteiro e o hóspede da Pensão Central – eles atuam de modo mais ou menos devastador contra as normas inquestionáveis, procurando afirmar o seu lugar em um mundo que nelas continua insistindo. Assim, nos três grupos sobressai ainda o papel da reciprocidade como única regra para a existência humana dentro de qualquer grupo social, da palavra como instrumento de poder e da solidão que pode desconstruir os personagens no grupo.

Para começar o estudo do espaço físico, achei por bem relacionar *Rua* aos outros livros de contos de Torga a fim de discutir mais um vez a especificidade do meu objeto de análise. Na verdade, por mais paradoxal que possa parecer, *Rua* de Torga é marcada pelo domínio do espaço privado. Os embates entre os personagens se dão em grande parte no espaço doméstico da casa ou no trabalho. Em *Bichos*, *Contos da Montanha*, *Novos Contos da Montanha* e *Pedras Lavradas* é impossível não observar o papel da natureza e do espaço amplo do campo na vida dos personagens. Mesmo na última obra citada, em que a casa se faz muito presente, é no espaço sem limites do exterior que os personagens vivem e morrem. Em alguns contos

desses livros, a realidade da cidade e a lembrança do campo constituem um embate claro no interior dos protagonistas. Não se podem fazer analogias neste nível com *Rua*. Entretanto, se pensarmos que este conflito deixa entrever um outro, que é o do espaço apertado da cidade que se contrapõe à amplitude do campo, podemos relacionar esse dado aos dramas vividos nos contos de *Rua*. Nos contos agrários da montanha a importância e amplitude da natureza se revelam no paralelo que elas estabelecem com a ação, do mesmo modo que em *Rua* o privado se revela no paralelo das ações contidas dos pequenos dramas cotidianos. Na contenção dos gestos, no apertado da casa e no limite da cidade, que engloba de maneira nada harmoniosa a vida dos personagens, é que está a chave da grandeza e da universalidade dos dramas de *Rua*.

O estudo do espaço físico também triconcebido procurou em primeiro lugar as linhas referenciais a partir das quais a obra foi mobiliada. Tentei ser sensível ao trabalho do artesão que escolheu as peças de cidades vivas na memória para a recriação de mosaicos no seu texto. Em seguida, conceitos e metáforas revelaram a importância do real e a sua transfiguração para o desenho de uma nova planta ficcional da cidade. Por fim, o embate entre os espaços de dentro e os de fora provou o maior paradoxo do volume de contos: a celebração do universo íntimo. *Rua* afirma assim a sua diferença em meio à produção do contista por afirmar na cidade a contenção dos gestos, o que se opõe à amplitude das ações encenadas no universo irrestrito da natureza dos contos da montanha. A mais perfeita afinidade entre as cidades reinventadas por Torga em cada um dos contos e seus habitantes é o fato de terem estes os seus gestos contidos no apertado dos universos interiores.

O trabalho com a obra de Miguel Torga é uma aventura muito maior que a registrada nas páginas de uma Dissertação de Mestrado, porque tudo o que se aprende com ele é ser uma pessoa totalmente diferente. Mas esse é o milagre da Literatura que os professores devem demonstrar todos os dias aos seus alunos. O milagre de ser transformado por um texto, por vários textos e por valores que graças ao Torga podem ser de qualquer um. É com um dos poemas mais lindos de Torga que desejo encerrar esta apresentação:

> Deixem passar quem vai na sua estrada.
> Deixem passar
> Quem vai cheio de noite e de luar.
> Deixem passar e não lhe digam nada
>
> Deixem, que vai apenas
> Beber água de Sonho a qualquer fonte;
> Ou colher açucenas
> A um jardim que ele lá sabe, ali defronte.
>
> Vem da terra de todos, onde mora
> E onde volta depois de amanhecer.
> Deixem-no pois passar, agora
>
> Que vai cheio de noite e solidão.
> Que vai ser
> Uma estrela no chão. ("Santo de senha" –1932)

Notas

1. Esta comunicação é um resumo bastante sintético de minha Dissertação de Mestrado orientada pela Professora Doutora Teresa Cristina Cerdeira da Silva – Visões da cidade: um passeio por Rua de Miguel Torga, apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro, 1999. 126 p.

2. Gonçalves, Fernão de Magalhães. Ser e ler Miguel Torga (2a ed.).Lisboa:Veja, 1995 (Coleção Perfis).p.120.

Uma abelha na chuva, de Carlos de Oliveira,
e os contos tradicionais portugueses

Beatriz de Mendonça Lima
UFRJ

Diz a fábula de Anteu, como sabem, que é
preciso tocar de vez em quando a terra para
não sucumbir. Pois para criar também.
Carlos de Oliveira *

Este trabalho pretende observar a relação entre o romance *Uma abelha na chuva*[1] e a antologia de *Contos tradicionais portugueses*, organizada por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira,[2] em especial o grupo de contos intitulado "Manhas, Patranhas e Artimanhas". Tentamos, desta forma, iluminar nossa leitura de *Uma abelha na chuva* com o brilho daquele "tesoiro literário", novamente desenterrado, que Carlos de Oliveira ofereceu com tanto entusiasmo aos leitores: "Ei-lo de novo ao sol. Imareado, sem ferrugem, como o oiro de lei" (OAF 126).[3]

Segundo Carlos de Oliveira, é a voz do povo que se ouve nessas histórias, e, dependendo de quem ouve, ela pode transformar-se em valiosa fonte de conhecimento:

> As "Manhas" constituem, numa perspectiva sociológica, o mais rico filão dos nossos contos tradicionais. Como o esquema das histórias populares é por assim dizer universal, a riqueza aqui mede-se pela variedade e carácter nacional ou local dos pormenores. Ora as "Manhas" são na generalidade de índole predominantemente realista. Nelas se descobre por isso a maior soma de elementos arrancados à observação directa da vida, dos homens, das paixões, dos costumes. Mais ricas portanto e se o raciocínio está certo mais portuguesas também e mais densas de intenções sociais. (OAF 100)

Certas personagens de *Uma abelha na chuva* parecem ter sido inspiradas por aquelas que o autor destacou do painel social representado nas "Manhas, patranhas e artimanhas" - pequenos fidalgos, padres, sacristães, beatas, lavradores, barbeiros, camponeses, criados, cegos - em que não é difícil reconhecer traços de Maria dos Prazeres, Padre Abel, do sacristão Antunes, do lavrador Álvaro Silvestre, do cocheiro Jacinto e de mestre António, o santeiro cego, entre outros.

Na tensa atmosfera do romance, predominam as relações de opressão que, assim como nas "Manhas", muitas vezes se manifestam através dos "expedientes, espertezas, graças, truculências" de que o ser humano lança mão a fim de garantir seu domínio sobre os demais: "A alma humana posta a nu e meio mundo a enganar o outro meio", como observou Carlos de Oliveira (OAF 104). Manhas, patranhas e artimanhas são praticadas por quase todas as personagens de *Uma abelha na chuva*. Já no primeiro capítulo, elas são objeto de uma tentativa de confissão de Álvaro Silvestre. Logo se percebe, porém, que parte do seu intuito era vingar-se de Maria dos Prazeres, ao denunciá-la como cúmplice. Além de lesar praticamente "meio mundo", Álvaro tenta arrastar a mulher em seu processo de degradação - "Ligá-la mais a si, ficarem os dois mais juntos na desonra" (p. 115). Engana também a si mesmo, pois a necessidade de confessar-se serve apenas para aplacar a consciência, além de representar um investimento seguro e bem calculado, já que, se estivesse em paz com Deus, não correria o risco de ser castigado com a perda do seu bem-estar. Contudo, Maria dos Prazeres o impede de consumar a confissão planejada e tornaria a protegê-lo em outras ocasiões, agindo como cúmplice do marido.

De fato, em *Uma abelha na chuva*, os conflitos muitas vezes se desenvolvem no âmbito de uma contraditória cumplicidade que se estabelece entre pares de opositores, como reflexo de um jogo de interesses econômicos e sociais. Há também uma alternância de poder entre Álvaro e Maria dos Prazeres semelhante àquela que Carlos de Oliveira apontou nas "Manhas" entre as personagens masculinas e femininas, em que as vítimas nem sempre eram as mulheres:

> Dependência, servidão, pancada: "era uma mulher casada com um homem muito ruim que lhe batia todos os dias por qualquer coisa". Mas não só isso, por certo. Poderemos acaso esquecer o relento do leito conjugal, os fantasmas obscuros que penam entre os lençóis? Seja como for, sempre acrescento que nas "Manhas" aparece também o contrário, homens dominados por mulheres, como aquela "víbora de nariz arrebitado e cabelinho na venta" que diz ao marido ainda com ilusões de a domesticar: "experimenta, experimenta e verás a sova que de mim apanhas!" (OAF 113-114).

Casada com Álvaro Silvestre por conveniência de família, Maria dos Prazeres foi um mero objeto de troca entre os representantes de uma aristocracia falida e os de uma rica burguesia rural. Mas ela vive o seu papel de oprimida apenas até certo ponto. Sua parte nesse jogo de interesses lhe é duramente lembrada por Álvaro que, dando vazão ao seu ressentimento, lhe diz: "– Muito conde, muita léria, mas há vinte anos que me comes as sopas" (p. 83). O desprezo de Álvaro se expressa em palavras muito semelhantes àquelas que Carlos de Oliveira destacou dos *Contos*, quando se referiu a um marido que diz à mulher: "«as sopas de teu pai nunca te engordaram tanto»" (OAF 103). No romance, a imagem da mulher como vítima da tirania conjugal se completa pela menção às atividades de Maria dos Prazeres, que ocupava o seu tempo entre mudar a decoração da casa, experimentar receitas espanholas de almôndegas, praticar a caridade, ler histórias de aventuras ou vigiar o marido, quando não se entretinha a sonhar com o belo cocheiro ou com o cunhado e suas façanhas por terras exóticas. O próprio autor justifica essa patética imagem da mulher casada que aparece em seus romances:

> 7) Alguém me observou há tempos que as mulheres pequeno-burguesas dos meus livros são mais ou menos pecadoras mentais. Exacto. E sabe-se porquê. A moral sexual da província portuguesa (onde se passam esses livros) é um caldo rançoso com alguns feijões de pedra no fundo, os mitos que todos conhecemos (....) A mulher casada ou aceita o código em vigor, transformando-se no útero indiferente, transferindo os prazeres da cama para os filhos, os doces, a má língua, o croché, a caridade, um pouco de luxo se possível (vestidos, anéis, pulseiras), a mansa escravatura do lar (é assim que se diz, suponho), ou cai no erotismo imaginado, sem parceiro, a pior solidão.[4]

No papel de dominadora, porém, Maria dos Prazeres era capaz de "gelar" o jornalista da Comarca, chicotear uma égua, aterrorizar o marido, desafiar o Regedor e, com uma palavra, expulsar o povo de sua casa.

Na série de trapaças, espertezas e truculências, Álvaro também envolve mestre António, ao usar o santeiro como instrumento para destruir o cocheiro; mestre António engana Marcelo, que fica sem Clara, a noiva prometida em troca de sua participação no assassinato de Jacinto; Marcelo, por sua vez, trai a si mesmo ao "vender a alma"; padre Abel e D. Violante tentam enganar a todos apresentando-se como irmãos, e assim por diante. Outro logro seria aquele praticado pelas personagens pertencentes à camada dominante, quando, reunidas no último serão, concluem, por uma ardilosa distorção dos fatos, que Clara teria sido culpada pela desgraça de mestre António, e que, afinal, o povo havia provocado toda a desordem ocorrida em Montouro.

Por fim, convém assinalar certas trapaças do narrador, que, com muita manha e ironia, dirige-se aos personagens, interfere em diálogos e em monólogos interiores, além de assumir o papel de adjuvante ao inserir um "eu" inesperado que intervém na narrativa, minimizando a dramaticidade em dois momentos de grande tensão. No primeiro, dirige-se a Maria dos Prazeres para justificar a fúria de Álvaro contra o orgulho da aristocracia que ela representava: "O seu marido tem de destruir os mortos. De tentar, pelo menos. Que outra coisa pode ele fazer? Deixe-o experimentar. Ou eu me engano muito ou vai sair-se mal. Ora repare" (p. 84). Em outro momento, assume a voz de um diabo que se dirige a mestre António no areal: "Cheira a iodo, o que é normal, mas também cheira a enxofre, já notou?; não pergunte porquê; estando eu aqui, precisa de perguntar?" (p. 139). Esse pseudo-adjuvante poderia, portanto, ser incluído numa linhagem de diabos herdados dos *Contos Tradicionais Portugueses* e descritos por Carlos de Oliveira nos seguintes termos:

> Por falar em Diabo, nestes contos pinta-o o povo mais ou menos assim: um diabo amigo da justiça, zelador da honra conjugal alheia, e em contradição consigo mesmo pois o almocreve que acredita valer mais quem muito madruga que quem Deus ajuda é desancado e morto por uma chusma de diabos menores; ou então um pobre diabo com medo da sogra, um satanás logrado e ingénuo a ponto de não saber por onde as mulheres pecam. Mas este dúbio personagem aparece também disfarçado de cão, amante da rainha, incubado na sua (dele) própria filha, a devorar soldados, e vencido por Deus Nosso Senhor, como deve ser. (OAF 104-105)

A lista das espertezas poderia alongar-se ainda mais. O que importa, no entanto, é reconhecer que, em *Uma abelha na chuva*, a transposição dessas antigas práticas recolhidas dos contos tradicionais possibilita uma visão mais apurada do jogo de forças em que participam quase todas as personagens do romance. Porém, através das alianças estabelecidas entre os oponentes, o romance problematiza o tema da opressão, afastando-se do maniqueísmo que Carlos de Oliveira observou em muitas histórias incluídas nas "Manhas", que poderiam ser lidas como "um grande panfleto satírico lançado por uma classe social contra as outras" (OAF 118).

O modo como são retratadas as personagens secundárias de *Uma abelha na chuva* completa a visão crítica que não poupa os representantes da igreja, tal como ocorre nas "Manhas". Segundo Carlos de Oliveira, "Os sacristães, as beatas, os padres e os frades, que não sabiam resistir às tentações da mesa e da cama, envolve-os a crítica dos contos, faceta, irreverente, numa atmosfera de grande acidez" (OAF 105). É evidente que Padre Abel não resistia às tentações da cama e da mesa, e sua relação com a beata D.

Violante por certo não seria abençoada pela igreja, caso se confirmassem as suspeitas lançadas pelo narrador. A irreverência do romance se estende ao sacristão, a quem cabe o papel de mexeriqueiro da aldeia, e atinge também o santeiro, pois o carrasco do ruivo foi justamente mestre António, aquele que fazia imagens sagradas com suas "mãos abençoadas".

D. Violante é uma personagem sem discurso próprio. Através desse "adagiário vivo", o romance critica uma atitude equivocada em relação a herança cultural, que se resume em repetir de modo mecânico o discurso do passado. O mesmo processo se evidencia na pirogravura de D. Cláudia, que se contenta em reproduzir na carneira as imagens copiadas de velhos calendários ou revistas de bordados. Além disso, sua função de professora contém uma crítica a certo tipo de ensino que, através da repetição de idéias já cristalizadas, garante a continuidade do *status quo*.

Ao contrário do que Carlos de Oliveira observou nos *Contos*, em que "os médicos nunca atinam com nada" (OAF 117), em *Uma abelha na chuva* a figura do médico assume um valor altamente positivo, pois o Dr. Neto atinava com tudo e, como bom conhecedor das abelhas, sabia reconhecer em Clara a doçura do mel e, em seus companheiros de serão, o fel que não cessavam de produzir.

Apesar de seus momentos de tragédia, *Uma abelha na chuva* deixa transparecer um tom de galhofa, principalmente na crítica à sociedade provinciana retratada no romance: o burguês abastado, proprietário de uma casa em que não tem onde dormir porque a mulher trancou a porta do quarto; dois assassinos trapalhões que têm medo de trovoadas e carregam para longe o corpo da vítima no meio de uma tempestade, quando poderiam tê-lo escondido em qualquer lugar; o aprendiz que, no momento de maior tensão, abandona o mestre para correr atrás de um burro; uma beata encarregada de vestir os anjos e a outra que lhe fornece asas, túnicas, sandálias e resplendores. Enfim, *Uma abelha na chuva* mantém viva uma arte bem portuguesa, que Carlos de Oliveira ajudou a trazer ao sol. Sobre o que encontrou nesse tesouro, conclui:

> E pronto. Duas linhas ainda para frisar que o português das "Manhas" revela com exuberância traços de carácter pouco assinalados habitualmente pelos que vêem nele um temperamento de predominância lírica e macambúzia. Aqui é galhofeiro, engenhoso, sensual, irreverente, pícaro, observador, malicioso, capaz de criticar. E criticar sem reticências, doa a quem doer. Uma arte esquecida. (OAF 122)

Essa arte faz parte do tesouro trazido ao sol também na ficção de Carlos de Oliveira. Seu trabalho de leitor e organizador dos *Contos tradicionais portugueses* se harmoniza perfeitamente com o do romancista que sabe ouvir a voz do povo para melhor recriar a sua história.

Notas

* OLIVEIRA, Carlos de. *O aprendiz de feiticeiro.* 4 ed (corrigida). Lisboa: Sá da Costa, 1995, p. 126.

1. OLIVEIRA, Carlos de. *Uma abelha na chuva*. 7 ed. Lisboa: Seara Nova, [1974]. Doravante, todas as referências a essa obra serão feitas no corpo do trabalho.

2. *Contos tradicionais portugueses*. Escolhidos e comentados por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira. 4 vols. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1957, pp. 1005-1052.

3. OLIVEIRA, Carlos de. *O aprendiz de feiticeiro*, p. 97. Esta obra contém uma versão da parte que coube a Carlos de Oliveira nos referidos "Comentários", reescrita em 1959 sob o título de "O tesouro ao sol" (pp. 97-131), à qual nos referimos, com a sigla OAF seguida do número da página.

4. OLIVEIRA, C. "Almanaque literário". In: ___ *O aprendiz de feiticeiro*, p. 71-72.

«Uma interpretação dos tópicos do fantástico nos dois últimos romances de José Saramago – *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes*»

Henriqueta Maria Gonçalves
UTAD

> O que eu quero é que se note nos meus livros que passou por este mundo (valha isso o que valer, atenção!) um homem que se chamou José Saramago. Quero que isso se saiba na leitura dos meus livros; desejo que a leitura dos meus livros não seja a de uns quantos romances acrescentados à leitura, mas que neles se perceba o sinal de uma pessoa.[1]

O romance de José Saramago é para nós comparável a uma gigantesca catedral, repleta de símbolos e trabalhados portadores, todos eles, de inúmeros sentidos. A atitude do leitor é a do visitante da catedral: silêncio, recolhimento, contemplação, reflexão e debate interior. É difícil ao leitor captar todos os sentidos para que reenviam os detalhes da catedral; apreendem-se parcelas e cada vez que visitamos uma dada obra encontramos sempre pormenores a que anteriormente não tínhamos sido sensíveis. Neste trabalho fomos sensíveis a um detalhe e procurámos encontrar-lhe os sentidos.

Em nosso entender, percorre as obras em que nos centrámos – *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes* – uma tendência para o estabelecer, uma relação ambígua entre o imaginário e o real que provoca no leitor um choque emotivo propositado. Esta tendência não se afasta do entendimento do fantástico para a maioria dos críticos que se debruçam sobre o assunto.[2] O momento fantástico é um momento de tensão entre o real e o possível, revelando, em muitos casos, a anomalia do universo real.

Para Angel Rama, a refracção hiperbólica de uma realidade deformada e absurda são exemplos críticos que questionam a ordem sob a qual o mundo é apresentado, exagerando as imperfeições e as contradições.[3]

1. Registamos na escrita de Saramago determinadas características coerentes com esta tensão que é o resultado de uma atitude de intervenção e de subversão em relação às práticas correntes.

As reflexões que Saramago tem feito sobre o que é escrever revelam uma certa angústia perante a intradutibilidade do pensamento através da palavra que é sempre sentida como exígua para captar o silêncio que a antecede. É por esse facto que Saramago se demora nela, a trabalha de um prisma e do outro, se serve dela para que o leitor reflicta nela; tenta explicar multimodamente ao leitor a sua ideia, numa «obsessão de claridade».[4]

A propensão para o discurso aforístico num contexto de oralidade é outra característica que tem a ver com o que acabámos de dizer, mas tem também a ver com uma concepção ética do romance.[5] Se, por um lado, esse discurso retarda o ritmo da leitura porque obriga à reflexão, por outro lado, ele contribui para tornar óbvio e convincente o que está a ser narrado, levando o leitor para o caminho da formação/correcção moral dentro de certos parâmetros que o Autor defende.[6]

Esta tendência para a asserção surge, em muitos casos, em sequências preenchidas pelo halo da ironia, uma ironia fina, um permanente sorriso nos lábios do contador de histórias e o leitor habitua-se a conviver com ela; ela é esperada a cada momento gerando sentidos segundos e sendo cúmplice do leitor.[7]

A subversão da pontuação que ocorre na escrita de Saramago e que o próprio Autor já explicou repetidas vezes[8] é também uma das características da sua escrita e um tópico que torna novo e coerente, nas diferentes vertentes que o Autor invoca, o seu projecto literário. Carlos Reis, ao referir-se de um modo geral ao romance de Saramago, afirma a este propósito:

> De tudo isso e também da famosa reformulação da pontuação que não poucos engulhos causa a quem ainda não percebeu que ler um texto literário é (também) aderir a uma lógica de singularidade enunciativa que só persiste e se impõe na medida em que quem a formula é detentor de um projecto literário sólido e coerente. (Reis; 1999, p. 14-15)

Para além das explicações que o próprio Autor dá para a subversão da pontuação que se prendem com a aproximação do discurso oral de notação musicada, por um lado, e, por outro, com a solicitação da actividade cooperativa do leitor que deseja interventivo na construção de sentidos do texto, a nosso ver, a questão da pontuação em Saramago tem também a ver com a noção de entropia, presente noutros domínios onde o tópico fantástico se insere. Deste modo, a utilização da pontuação que obriga à intervenção atenta do leitor, activando em simultâneo as suas capacidades de ler e ouvir para depois

meditar e reflectir obrigam-no a encontrar uma lógica no confuso universal, a reflectir acerca da sua existência num mundo de atropelo e obstáculos em que o Homem se vê impossibilitado de pensar para onde caminha. O leitor que quiser entrar na mundividência saramaguiana é obrigado a parar para pensar, a entrar na conversa com o Autor.

Nessa medida, a pontuação é factor de entropia, levando o leitor a fazer esforço para entender que alguém está a conversar com ele para o ajudar a pensar.

A noção de entropia está também presente noutros domínios, sobretudo temático-ideológicos, que mais à frente desenvolveremos.

A experiência pessoal de vida como caminhante de um percurso traduz-se na selecção de temas que problematizam a sociedade na qual o Homem se insere, uma sociedade perversora do Homem que em tudo tem contribuído para a destruição humana, uma sociedade que impede o Homem de ver que caminha para o aniquilamento, uma sociedade que usa irracionalmente a razão,[9] que se esquece dos deveres humanos. Mas é também no sentido da dignificação de um homem que se preocupa com o seu semelhante, que vai sozinho ao encontro de outro homem, um homem que vive o drama da solidão numa sociedade que se caracteriza pela solidão do Homem que a obra do Autor se impõe. Ele mostra uma salutar tendência para violar a regra, para ir ao encontro de uma espécie de entropia natural do universo que as leis da sociedade permanentemente contrariam.

O seu último romance, *Todos os nomes*, fala-nos do Homem e da singularidade do mundo por ele criado, mostrando de forma clara que eles contrariam a Natureza que tende naturalmente para a desordem, o caos:[10]

> Pessoas assim, como este Senhor José, em toda a parte as encontramos, ocupam o seu tempo ou o tempo que crêem sobejar-lhes da vida a juntar selos, moedas, medalhas, jarrões, bilhetes postais, caixas de fósforos, livros, relógios, camisolas desportivas, autógrafos, pedras, bonecos de barro, (...) provavelmente fazem-no por algo a que poderíamos chamar angústia metafísica, talvez por não conseguirem suportar a ideia do caos como regedor único do universo, por isso, com as suas fracas forças e sem ajuda divina, vão tentando pôr alguma ordem no mundo, por um pouco de tempo ainda o conseguem, mas só enquanto puderem defender a sua colecção, porque quando chega o dia de ela se dispersar, e sempre chega esse dia, ou seja por morte ou seja por fadiga do coleccionador, tudo volta ao princípio, tudo torna a confundir-se. (Saramago, 1997, p. 23-24)[11]

2. Os dois últimos romances do Autor, *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes*, trabalham este tópico de forma complementar.

As estratégias narrativas são diferentes nos dois romances: enquanto em *Ensaio sobre a cegueira* a sociedade aparece no palco e é acusada em múltiplos planos – a ausência de dignidade, a bestialidade humana, a materialidade desenfreada, o egoísmo, a ganância, o ódio – havendo no final uma mensagem de regeneração possível que simbolicamente a chuva indicia,[12] possível porque ainda há homens capazes de a regenerarem, a mulher do médico, a mulher dos óculos escuros e, na sua globalidade, o grupo dos sete da primeira camarata, em *Todos os nomes*, um dos mais belos romances de amor da literatura portuguesa, é o Sr. José que aparece no palco, mostrando o drama interior de um homem integrado ou não numa sociedade que se esquece que o Outro existe, está ao seu lado, no mesmo trajecto entre o nada e o nada que é a vida, uma sociedade anti-natural, artificial, que não guarda a memória dos factos, mesmo os mais insignificantes, que também são factos, feitos por aqueles que a preenchem. Nesta medida, os dois romances completam-se, ambos trabalham a precariedade da condição humana, mas de formas diferentes.

O pessimismo de Saramago é mais intenso em *Todos os nomes*, a condenação social e ética é mais profunda e radical. A abertura do romance não permite o sentido da esperança que acontece em *Ensaio sobre a cegueira*: «É possível que esta cegueira tenha chegado ao fim, é possível que comecemos todos a recuperar a vista.» (Saramago, 1996, p. 307)

São da parte final de *Todos os nomes* as palavras: «Nada no mundo tem sentido (...) o mundo não tem sentido.» (Saramago, 1997, p. 274)

3. Quer *Ensaio sobre a cegueira* quer *Todos os nomes* apresentam tópicos de um universo fantástico de franja insólita que corroboram os sentidos da irracionalidade humana em não entender profundamente os limites da sua existência e travar uma luta anti-natureza. É essa sociedade que «institui como valores a perseguir, esses, que nós sabemos, o lucro, o êxito, o triunfo sobre o outro e todas estas coisas, essa sociedade que coloca as pessoas numa situação em que acabam por pensar (se é que o dizem e não se limitam a agir) que todos os meios são bons para se alcançar aquilo que se quer»[13] que Saramago condena, mostrando que é uma organização que contraria as leis da Natureza.

A imagem do labirinto, presente nos dois romances, mas utilizada de forma mais insistente em *Todos os nomes,* traduz o pessimismo do Autor, a angústia que sente perante a incapacidade de remediar a situação da condição humana. Esta imagem de proveniência mítica é um tópico de natureza fantástica-insólita. Ela corresponde ao sentido de uma complexa elaboração social, engrenagem construída para o aniquilamento da própria espécie que a gerou, contrariando a lei do Universo; em *Ensaio sobre a cegueira* o leitor encontra uma Natureza agreste, de costas voltadas para o homem, imagem apocalíptica onde o sol não brilha e a penumbra predomina. Em *Todos os nomes* o mesmo acontece: a chuva negativa, o nevoeiro e a escuridão acompanham o percurso da personagem ao longo da narrativa – a Conservatória do Registo Civil, as ruas da cidade, a escola, o Cemitério Geral.

No entanto, o Sr. José, que dorme no Cemitério n' «uma oliveira antiga, cujos frutos a gente do subúrbio continua a vir recolher apesar de o olival se ter tornado em cemitério. Com a muita idade, o tronco foi-se-lhe abrindo todo de um lado, de alto a baixo, como um berço que tivesse sido posto de pé para ocupar menos espaço" e onde "começou a sonhar com os gritos de um mundo a resvalar para o nada» (Saramago, 1997, p. 236), vai acordar com sol, pois «o mundo à sua volta, lentamente, ia ressurgindo das sombras malévolas da noite e das claridades ambíguas de um luar que se despedia.» (Saramago, 1997, p. 237). A oliveira, símbolo clássico da paz de Deus com os homens, é aqui apresentada como símbolo da paz da Natureza com o Sr. José, personagem que, na sua passagem pela narrativa, evidencia sintomas que a norma comum rotula de loucura. A lição de vida que o Sr. José irá receber do pastor que guarda as suas ovelhas no quarteirão dos suicidas suscita uma paz desejada. Todos os homens são importantes de igual modo; a memória dos homens guarda-se do trajecto que os homens fizeram; a vida é sagrada, não a morte. A veneração não pode ser dada aos mortos em si, mas àquilo que essas pessoas fizeram enquanto viveram. Depois de mortos os seres estão reduzidos a pó:

> Num caminho feito de tantos mortos, nenhum deles se levantou quando o ouviu passar, nenhum deles lhe rogou que o ajudasse a reunir a poeira esparzida da carne aos ossos despegados dos encaixes, nenhum deles lhe pediu, vem soprar-me aos olhos o bafo da vida. (Saramago, 1997, p. 234)

Significativo é também o facto de estas reflexões surgirem no enquadramento do quarteirão dos suicidas. O pastor que muda os números aos talhões e, como já dissemos, dá uma lição de vida ao Sr. José, explica-lhe que as pessoas que se suicidam não querem ser encontradas, ficando assim «definitivamente livres de importunações» (Saramago, 1997, p. 241). Encarado o suicídio como uma abdicação da vida e uma recusa da sociedade, então a sociedade não tem o direito de, hipocritamente, chorar aqueles a quem não concedeu o respeito da atenção enquanto vivos.

O Autor, quer em *Ensaio sobre a cegueira* quer em *Todos os nomes*, olha o real e tem uma atitude de delírio em relação a ele, isto é, aumenta-lhe os traços negativos, deforma-o até onde lhe parece suficiente para poder mostrar a deformação do homem e da sociedade que construiu à sua semelhança. É assim que nasce o "tópico" fantástico. Tal como o caleidoscópio, que manipulado permite diferentes efeitos de uma mesma realidade, assim o Autor procede com o jogo caleidoscópico que proporciona ao leitor, jogo que perturba a ordem estabelecida. Vejamos um exemplo retirado de *Todos os nomes*; estamos ainda na primeira parte da narrativa, quando o Sr. José assalta a escola para procurar pistas que lhe permitam chegar à mulher desconhecida:

> Continuou pois a abrir e a fechar portas, olhou para dentro das salas a que a difusa luz exterior dava um ar fantasmático, onde as carteiras dos alunos pareciam túmulos alinhados, onde a mesa do professor era como um sombrio espaço de sacrifício, e o quadro negro o lugar onde se faziam as contas de todos. (Saramago, 1997, p. 96)

Também em *Ensaio sobre a cegueira* encontramos o mesmo jogo caleidoscópico, o mesmo prazer pela transgressão, embora se manuseiem peças diferentes. A técnica da acumulação absurda em *Ensaio sobre a cegueira* atinge em muitos momentos o macabro que violenta o leitor. Em *Todos os nomes* a associação de imagens de natureza insólita obriga à reflexão. Poderíamos dizer que *Ensaio sobre a cegueira* foi construído para os sentidos e *Todos os nomes* para a razão. Em *Ensaio sobre a cegueira*, a visão, a audição (os gritos dos cegos, os tiros, o crepitar das labaredas no manicómio, o bater da chuva nas janelas) e, sobretudo, o olfacto (os cheiros nauseabundos) são constantemente solicitados; em *Todos os nomes*, o diálogo da personagem com ela própria, com o tecto, que é a sua própria consciência, as intervenções do Narrador – Autor e a sobrecarga de elementos assertivos, reflexões filosóficas, a dinâmica labiríntica de todos os espaços, a rede de conexão intertextual obrigam o homem a pensar em que tipo de sociedade está inserido, o que é afinal a vida, o estrito compartimento em que vive, as limitações metafísicas, e muito mais. É um romance cujo tempo de leitura é longo e as reflexões dilacerantes.

Um outro aspecto que tem a ver com os tópicos do fantástico nestes romances é o da selecção das personagens.

As personagens nos romances de Saramago cumprem tarefas e negam o estatuto da heroicidade. São personagens que o cânone rotula de anti-heróis, mas dotadas de uma coerência interna de natureza épica,

cumprindo uma tarefa narrativa de cariz ético; as personagens ensinam-nos os valores morais da dignidade e da relação humanas que a sociedade já esqueceu. Nessa medida, à semelhança de muitas personagens da literatura fantástica, elas são uma ameaça ao estabelecido e facilmente rotuladas de marginais, loucas. A palavra que mais vezes surge em *Todos os nomes* é a palavra loucura; a personagem central da narrativa chega a convencer-se de que está louca, desejando sair desse estado. Esta loucura que a personagem parece estar a viver diz respeito ao enquadramento do homem comum da sociedade que cerca o Sr. José. Para esse homem, o Sr. José é louco, um ser marginal que acredita ainda em valores que para si não têm qualquer sentido. Muitas das personagens das narrativas fantásticas são assim também seres que não se adaptam aos parâmetros comuns do homem social. A mulher do médico de *Ensaio sobre a cegueira*, a única que não cega, ser excepcional que se não deixa contagiar pela cegueira colectiva, é também dotada de uma força épica com a qual resiste e ultrapassa as leis da hipocrisia social. Nessa medida ela é um ser à margem da sociedade, mas num universo em que as leis estão invertidas. No universo do fantástico as leis do real são permanentemente subvertidas: aquilo que é real parece não o ser e aquilo que não é parece aceitar-se como real. O universo narrativo de José Saramago joga com esta rede de forças e choca o leitor pelo insólito de situações que oferece como reais. O objectivo do seu jogo de forças parece ser o de levar o leitor a aperceber-se do caminho que está a percorrer, numa intenção de perturbar a ordem estabelecida.

As referências a um universo do fantástico nestes dois romances de Saramago são de modalidade insólita como foi registado porque insólita é também a vida do homem e dos homens na terra, vida e vivência afastadas e coercivas das leis da Natureza; no entanto, a franja sobrenatural do fantástico também povoa o universo romanesco destes dois textos, mas ela surge para ser contradita a existência do sobrenatural – trata-se aqui, como no conjunto da sua obra literária, da célebre questão de Deus de que não falaremos nesta ocasião.

Referências bibliográficas

Angel Rama, "Julio Cortazar, Inventeur du futur", *L' Arc* 80 (4º trimestre de 1980).

Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Ed. Caminho, 1999.

Filipe Furtado, *A Construção do Fantástico na Narrativa,* Lisboa, Livros Horizonte, 1981.

Irène Bessière, *Le récit fantastique,* Paris, Larousse, 1974.

José Saramago, *Cadernos de Lanzarote*, *Diário V*, Lisboa, Ed. Caminho, 1998.

José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*, Lisboa, Ed. Caminho, 1996.

José Saramago, *Manual de pintura e caligrafia*, Lisboa, Ed. Caminho, 1983.

José Saramago, *Todos os nomes,* Lisboa, Ed. Caminho, 1997.

Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Col. Que sais-je?, PUF, 1974, 4ª ed.

Maria Alzira Seixo*, O essencial sobre José Saramago*, Lisboa, INIC, s/d.

Rosalba Campra, "Il Fantastico: una isotopia della trasgressione", *Strumenti Critici*, fascicolo II (Anno XV, Giugno 1981) 199-231.

Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique,* Paris, col. Poétique, Seuil, 1970

Notas

1. Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Ed. Caminho, 1999, p. 98.

2. Louis VAX, em *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Col. Que sais-je?, PUF, 1974, 4ª ed., define deste modo a narrativa fantástica: «Le récit fantastique (...) aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable», *op. cit.*, p. 5-6.

3. Angel Rama, «Julio Cortazar, Inventeur du futur», *L' Arc* 80 (4º trimestre de 1980) 12-13.

4. Veja-se, por exemplo, as reflexões sobre o que é escrever em José Saramago, *Cadernos de Lanzarote*, Diário V, Lisboa, Ed. Caminho,1998, p.52. Num outro texto, e referindo-se à escrita do romance, explica-a como «uma necessidade minha que começo por ter como pessoa e que consiste em tentar explicar tudo. (...) como se em cada momento eu me apercebesse de que

alguma coisa tinha ficado por esclarecer e insisto e mostro-a de outra maneira e ilumino-a de outro modo, com uma espécie de obsessão de claridade» Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago*, *op. cit.*, p. 125.

5. Luís de Sousa Rebelo observou bem este aspecto no prefácio a José Saramago, *Manual de pintura e caligrafia*, Lisboa, Ed. Caminho, 1983, p. 7-38: «O período espraiado, a asserção cortada de orações incisas e autocorrecções, justapostas mais como ardil retórico de um modo de dicção do que como meio de evitar a ambiguidade latente, são alguns dos processos com que Saramago vence as normas do literário para lhe imprimir o tom conversado de um milenário contador de estórias.» (p.12).

6. Em *Todos os nomes*, por exemplo, o recurso a esse tipo de discurso é constante. Vejamos dois exemplos: «Não creio que seja uma boa regra de vida deixar-se alguém guiar-se pelo acaso» (Saramago, 1997, p. 48); «a pele é tudo o que nós queremos que os outros vejam de nós, por baixo dela nem nós próprios conseguimos saber quem somos. »(Saramago, 1997, p. 157)

7. Veja-se também este sentido da cumplicidade em Maria Alzira Seixo*, O essencial sobre José Saramago*, Lisboa, INIC, s/d, p.44.

8. Veja-se, por exemplo, na obra de Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago*, *op. cit.*, p. 101-103.

9. Veja-se a este propósito José Saramago, *Cadernos de Lanzarote, Diário V*, Lisboa, Ed. Caminho, 1997, p.35.

10. O final do romance trabalha concretamente este último tópico de forma simbólica.

11. José Saramago, *Todos os nomes,* Lisboa, Ed. Caminho, 1997.

12. Veja-se um dos episódios finais de *Ensaio sobre a cegueira*, Lisboa, Ed. Caminho, 1996, p. 265-268.

13. Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago*, *op. cit.*, p. 149-150.

Viagem rumo aos "Cus de Judas"

José Ferreira do Nascimento
USP

Seis anos após o término da guerra colonial, é lançado **Os Cus de Judas**, de António Lobo Antunes que conta a trajetória de um soldado português que servira o exército colonial em Angola e, a partir desse contacto com a situação em África, vê sua vida, seus valores sendo destruídos.

Segundo o autor, em entrevista publicada em Lisboa em abril de 1994, o livro é parte de uma trilogia que inclui **Memória de Elefante** (anterior) e, **Conhecimento do Inferno** (posterior) a obra em questão. O retrato da guerra colonial é a marca dessa etapa ou ciclo de sua vida, como ele mesmo afirma.

O texto de Antunes não se enquadra no gênero de narrativa de viagem tal como é concebido pela literatura moderna, entretanto, é possível a leitura de um discurso de viagem apanhado de viés, ou seja; a desconstrução ou a ante-viagem (se é que podemos utilizar esses termos) , visto sob a óptica de uma simbologia atual.

Discutir o tema da viagem como resgate de uma experiência humana dolorosa, num cenário em que os atores não dialogam amigavelmente, não desejam trocas de experiências culturais e, se sobreviverem, trarão no corpo as marcas de uma guerra fratricida, é o cerne dessa comunicação.

Artigo da Profª. Drª. Maria Aparecida Santilli,[1] publicado na Revista Brasileira de Literatura Comparada da Abralic, nº 2, em maio de 1994, traz como título: *Viagens Textuais. Um* percurso*: América- África- Europa.* Santilli citando Luís Barreto, autor de "*A Herança dos descobrimentos"*, obra que procura revisar a aventura portuguesa dos mares através de uma perspectiva harmônica com o pensamento de abrangência do mundo contemporâneo, afirma que as rotas de navegações até África e Brasil tornaram-se 'motivos literários migradores' centenas de anos depois, por onde visualizamos nossas inter-relações culturais na atualidade.

Os oceanos Índico e Atlântico, palco da aventura marítima lusitana, caminhos líquidos por onde a língua portuguesa navegou, aportando em outras terras, conforme palavras de Carmen Lucia Tindó Ribeiro,[2] remete-nos à Camões, observando que a viagem como aventura em busca do desconhecido era algo assustador, porém, desejável para aqueles intrépidos destemidos navegantes. O poeta maior da Nação lusitana exaltava no Canto Primeiro de sua obra prima:[3]

I	II
As armas e os Barões assinalados	E também as memórias gloriosas
Que da Ocidental praia Lusitana	Daqueles Reis que foram dilatando
Por mares nunca de antes navegados	A Fé, o Império, as terras viciosas
Passaram ainda além da Taprobana	De África e de Ásia andaram devastando
Em perigos e guerras esforçados	E aqueles que por obras valerosas
Mais do que prometia a força humana	Se vão da lei da Morte libertando
E entre gente remota edificaram	Cantando espalharei por toda parte
Novo Reino, que tanto sublimaram	Se a tanto me ajudar o engenho e arte

Os feitos grandiosos, de que nos fala o poeta, dos heróis navegantes portugueses, que realmente fundaram novo reino em África, ao apagar das luzes do século XX, adquiriu outros sabores e outros contornos. A par da história recente dos países africanos colonizados por Portugal e, ao contrário da viagem desejável, temos em **Os cus de Judas,** a viagem indesejada, de uma personagem que absolutamente odeia a colônia (Angola) e, os colonizadores que 'inventaram a guerra', nos territórios ultramarinos.

Optamos, fazendo um recorte necessário, destacar alguns pontos da viagem histórica a que eram submetidos os soldados portugueses comparando-a com a viagem literária da personagem de Lobo Antunes.

"A viagem para África começava muito antes do embarque. O processo que levava um jovem até Angola, Guiné ou Moçambique iniciava-se habitualmente logo após o final da instrução da especialidade."JI

A personagem não nomeada de Antunes é incitada por membros de sua família, tradicional portuguesa, a acreditar que o exército fabrica homens de verdade. As maiores virtudes tais como; valentia, honestidade, caráter entre outras, são atributos da farda, não do homem.

*"Estás magro (...) . Felizmente que a tropa há de torná-lo h*omem. (Os cus de Judas pág.12)

Numa crescente angústia o soldado mobilizado para combater em terras de além-mar, vai sendo conduzido, como um boi para o abatedor. Imagens do navio se afastando do cais a incerteza da volta, o choro, as lágrimas, talvez a última visão da cidade vão sendo retratadas.

"...Lisboa principiou a afastar-se de mim num turbilhão cada vez mais atenuado de marchas marciais em cujos acordes rodopiavam os rostos trágicos e imóveis da despedida..." (idem, pág. 16)

Porém, nem todos os que eram mobilizados deixavam-se levar nessa viagem quase suicida. Registros militares davam conta de um sem números de faltosos por ocasião da chamada para o engajamento final. O procedimento é assim descrito pelo jornal Diário de Notícias.

"Nos primeiros tempos, o capelão rezava uma missa campal, que depois caiu em desuso; o comandante da unidade mobilizadora, um coronel, proferia umas palavras alusivas à missão e entregava o guião ao comandante do batalhão mobilizado, um tenente-coronel, ou então da companhia, um capitão; (...) era concedida a licença de dez dias antes de embarque e pagas as ajudas de custo.

Neste momento, o militar era um mobilizado, ia a casa, despedia-se da família, fazia umas asneiras por conta, arranjava umas correspondentes para lhe escreverem, ou umas madrinhas de guerra e voltava à unidade mobilizadora para daí iniciar verdadeiramente a viagem.

Neste regresso faltavam uns quantos camaradas, que tinham decidido dar o salto para o estrangeiro ou baixado ao hospital com uma doença mesmo a calhar, mas os que restavam formavam de novo na parada do quartel..." (Jornal Diário de Notícias- Fasc. 5 pág. 50)

Para aqueles que iam sendo embarcados a viagem não é de busca, nem de aventura, tampouco trata da questão de conhecimento ou de experiências novas que se buscam por iniciativas próprias. São seres humanos que não entendem por devem ir matar outros de sua espécie em prol de um poder político que não lhes dizia respeito nem sequer o exerciam.

"Por volta do meio-dia, o navio recolhia as escadas e os cabos, a sirena apitava e, durante alguns anos, a instalação sonora tocava uma marcha intitulada 'Angola é nossa', independentemente do destino – um ritual abandonado nos anos mais próximos do fim da guerra.

O navio afastava-se lentamente, virava a proa à foz do Tejo, passava por baixo da ponte e deslizava diante da Torre de Belém" (J D.N. pág.5l)

O mar: estrada líquida pela qual Portugal alcançou a notoriedade em função da rota de suas caravelas, no dizer de Tania Macêdo,[4] é, neste caso, símbolo de agruras para a soldadesca em cujo destino preferem não pensar. Os pioneiros navegantes contemplaram suas águas salgadas com outros olhos, com espanto e admiração. Estes, que vão rumo aos Cus de Judas, quase não o reparam e, se o fazem, o maldizem.

> *Por dentro das águas há quadros e sonhos/E coisas que sonham o mundo dos vivos*
> *Peixes milagrosos, insetos nocivos/Paisagens abertas, desertos medonhos*
> *Léguas cansativas, caminhos tristonhos/Que fazem o homem se desenganar*
> *Há peixes que lutam para se salvar/ Daqueles que caçam em mar revoltoso*
> *Outros que devoram com gênio assombroso/As vidas que caem na beira do mar*
> *(Zé Ramalho)*[5]

Na poesia popular brasileira, o mar é via de chegada dos colonizadores, contributo por inserir aqui sua cultura, línguas e religiões, mas também, pode adquirir 'um valor metafórico absoluto' como reserva de uma memória intemporal, 'essências pressentidas' e guarda ainda ancestralidades e ecos misteriosos no presente.

Entretanto para o soldado português combatente na guerra colonial na obra de Antunes tanto a cidade como o mar são visto como símbolos negativos.

Cidade colonial pretensiosa e suja de que nunca gostei, gordura de umidade e calor, detesto as tuas ruas sem destino, o teu Atlântico domesticado de barrela (...) O meu país, Ruy Belo, é o que o mar não quer (Os cus de Judas, pág. 68)

Para a personagem de Antunes, a água do mar de Luanda 'assemelhava-se a creme solar turvo' (pág.19), e eles (soldados), não passavam de 'peixes mudos em aquários(pág.86), ratificando a simbologia do mar que já constatara na poesia Melo e Castro.[6]

Após a chegada dos portugueses(...) o mar passa a ser, não só a via da invasão européia portadora da descaracterização cultural, mas também, a via da partida, da ruína e da morte causadas pela captura e

venda dos escravos, pela emigração forçada e pelo drama dos contratados. Mar, espaço da morte, de onde se não volta mais.(págs. 11-16)

À guisa de conclusão, diríamos que Lobo Antunes tece um discurso que nos deixa pistas sobre a desconstrução da viagem no contexto colonial português, que se revelará em outras obras como **As Naus**. Neste cenário o encontro com a situação de guerra vai expor as feridas que ainda ecoam no contato entre colonizador e colonizado. Uma reflexão sobre esse período foi a proposta de nossa fala.

Notas

1. SANTILLI, Maria Aparecida. Viagens Textuais. Um percurso: América-África-Europa (In Revista Abralic nª 02 pág.109) – São Paulo; 1994.

2. SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. De Mares, Exílios, Fronteiras... (In Colóquio "La lusophone::voies/voix océaniques"): Bruxelas; 1998

3. CAMÕES, Luís de. Os lusíadas. Rio de Janeiro, Moderna; 1933

4. Macêdo, Tania Celestino de. A representação literária de Luanda- uma "ponte entre Angola, Brasil e Portugal. (In Via Atlântica nª 01): São Paulo; Bartira, 1997.

5. RAMALHO, Zé. Agônico (In canção 'Beira-mar' 2º estrofe)- Rio de Janeiro; CBS, 1979.

6. MELO E CASTRO, Ernesto M.G. de, Poesia dos países africanos de língua portuguesa: percursos comparatistas com as poesias portuguesa e brasileira. (Tese Doutorado.) USP- 1998.

Lídia Jorge: a arte de narrar *"Marido* e outros contos"

Maria Madalena Gonçalves
(Leitora do Instituto Camões
na Universidade de Oxford)

Lídia Jorge reuniu na sua única colectânea de contos (publicada em 1997) sete histórias que giram em torno de personagens que vivem dilemas, crises, experiências e estados de espírito típicos da sociedade contemporânea. A colectânea oferece sete instantâneos que são sete experiências modernas vividas por personagens que, duma maneira geral, se confrontam com a verdade da desordem, da alienação, da fragmentação e da ruína do mundo actual.

Uma breve sinopse da estrutura narrativa dos contos mostra bem que essa estrutura é motivada pela necessidade ou pelo desejo de cada personagem (ou grupo de personagens) dar solução ao problema que (momentaneamente) a aflige. A forma que toma essa tentativa de solução difere de história para história, mas o resultado final é idêntico para todas as histórias: às personagens espera-as a morte, física, de que pelo menos duas delas são vítimas, e psicológica que, de certa maneira, afecta as restantes.

Apesar da atmosfera de desencanto que domina o final de cada conto - como se a morte fosse uma finalidade objectiva ou a figura do destino da nossa própria cultura (afinal ela parece ser a *mesma* saída para histórias *diferentes*) - as personagens agem com grande determinação na tentativa de ultrapassar os seus problemas. Anima-as uma força de vontade muito forte, que expressões como "É como se de repente sentisse uma força sobre-humana vir de dentro dela, sem precisar do auxílio da própria Regina"[1], ou "a sua ideia tinha alguma coisa de obsessivo e amoroso (...)"[2] ou, ainda, "a força da luta na procura duma coisa sem medida"[3] fazem lembrar formas irracionais e instintivas de agir. Com efeito, não será abusivo generalizar e dizer que todas as personagens centrais ao conflito saem dele por via de uma energia psíquica que tem alguma coisa de irracional (uma espécie de pulsão de morte como que a antecipar o próprio desfecho das narrativas) e, ao mesmo tempo, alguma coisa de fantasmático (como se a saída da crise tivesse a ver com a realidade desejada pelo sujeito e não tanto com a realidade vivida por ele). No modo de vencer a crise psicológica que atravessam, as personagens mostram-se obstinadas (*A Prova dos Pássaros*, *A Instrumentalina*), nalguns casos agressivas (*Espuma da Tarde*), noutros excessivas (*O Conto do Nadador*), dominadas por uma ideia fixa (*Testemunha*) ao ponto de se tornarem obcecadas (*António*) e, em certo sentido mesmo, trágicas (*Marido*). Ao mesmo tempo, todas parecem sair da crise por uma espécie de auto-ilusão compensatória, criando, no interior da realidade vivida e insuportável, uma outra que é da ordem do(s seus) Desejo(s).

Isto é muito claro num conto como *Marido*, o primeiro da série, onde Lúcia, pressionada pela comunidade local (os inquilinos do prédio onde é porteira) a separar-se do marido bêbado, tenta a todo o custo salvar o matrimónio, instituição que tem por sagrada e que, para ela, cultural e socialmente limitada, é a razão de ser da sua vida, o pilar de toda a sua existência. Malgrado a constante inquietação e angústia em que vive diariamente entre as cinco e as sete da tarde, hora a que recorre à oração para pedir protecção para o marido, para si e para a casa (justamente por ser essa a hora a que ele poderá ou não regressar sóbrio), a porteira sabe que jamais dará um passo para se separar do marido, a quem vai buscar toda a sua identidade jurídica[4], estatutária[5], material[6] e psíquica[7]. Por isso, revoltada contra os inquilinos cuja proposta de divórcio ela interpreta como uma afronta, decide passar a esperar pelo marido sem fugir dele, evitando assim os seus gritos desordeiros e as inevitáveis queixas dos locatários. A cena final deste conto é constituída pela projecção do que Lúcia imagina vir a acontecer no momento em que o marido entra em casa e a encontra imediatamente junto à porta. Esse momento é para ela o começo de uma nova vida, de uma "doce mudança" (21). É neste ponto da narrativa - quando o desejo se põe a funcionar como realidade - que a personagem sai da crise e resolve, ainda que ficticiamente, as suas contradições. Na verdade, a resolução é da pura ordem do fantasma, quer dizer, de um desejo que não é preenchido, justamente por, sendo da ordem do fantasma, o não poder ser. Efectivamente, Lúcia morre às mãos do marido e da vela acesa por este[8] sem ter conseguido operar a mudança que imaginava. Não o consegue porque morre, mas a sua morte - homicídio ou suicídio - pode ser lida como um desafio simbólico à mudança e, nesse sentido, não como um fim mas como a continuidade da vida, uma espécie de reverso dela, seu complemento e até seu apogeu. Nesta perspectiva é possível falar em mudança, e mesmo em "doce mudança" ("doce" porque é feita na continuidade), já que ao morrer às mãos do marido Lúcia prova que não há separação entre o real (a sua total dependência e sujeição ao poder conjugal) e o que é da ordem dos seus desejos (manter a todo o custo a sua unidade identitária no seio da conjugalidade)[9]. Assim, numa perspectiva simbólica, a morte ter-lhe-á dado a "doce mudança" por que ansiava.

Não será por acaso que o final do texto termina com a reposição da litania inicial, como se nesse eco final se quisesse acentuar a mesma atmosfera sufocante e opressiva que sempre dominou o quotidiano de Lúcia (seja em vida, seja na morte). No final do texto, as palavras quase idênticas da sua desesperada oração voltam a aparecer, para, dentro do mesmo espírito de sacrifício e renúncia que caracterizam o modo de ser da protagonista, adquirirem um sentido novo, redentorista e libertador, mas complementar do sentido anterior. Essa complementaridade é expressa na morte, para a qual a expressão "na hora da nossa morte" já preparava, em vida, Lúcia. Atente-se no começo do texto:

> "Abre as asas e protege já, protege de seguida, protege contínuo, sem intervalo (...), protege à tarde, et nunc, et sempre, et amanhã, et seculorum, bem como agora e na hora da nossa morte, ámen."(11);

Repare-se agora no final do texto:

> "Abre as asas, advocata, levanta voo, leva a porteira, condu-la na maca, ergue-lhe a vista (...) separa agora, et nunc, et sempre, et séculos, das janelas abertas (...) Levem-na sem ruído, sem sirene, sem apito, sem camisa, sem cabelo, sem pele, post hoc exilium, ostende." (24)

O desejo de Lúcia em vida (o ser capaz de passar a receber o marido sem fugir dele, de o enfrentar e de o dominar, de fazer com que ninguém mais se intrometa na sua vida) não é preenchido. Ela morre. No entanto, é inegável que há um momento na narrativa em que a crise de Lúcia se desfaz e todas as suas tensões - geradas pela conjunção duma presença simbólica (a vela) e duma ausência real (o marido) - se resolvem. Esse momento dá-se quando ela se entrega a uma espécie de projecção fantasmática do real e imagina a entrada do marido em casa como uma cena de apaziguamento e reconciliação.

Gostaria de me deter aqui para observar o que acontece do ponto de vista da construção da narrativa quando tal momento se dá. O que acontece neste conto é semelhante ao que acontece em outros da colectânea. A repetição do mesmo esquema pode querer significar alguma coisa.

Quando os protagonistas principais que sofrem a crise saem dela por via do tal impulso irracional e fantasmático a que já fiz referência é como se a personagem saísse do real da ficção e entrasse num fantasma da ficção. Quer dizer: refaz-se, no plano da construção narrativa, a mesma história mas segundo coordenadas diferentes (as coordenadas do desejo da personagem). Dentro deste espaço puramente imaginário, que acaba por vir a constituir-se como uma segunda ficção encaixada na primeira, o que o leitor lê não é já os factos tais como eles são (ou se deram), mas os mesmos factos como deveriam sê-lo (ou deveriam ter-se dado) na imaginação da personagem, que os reconstitui conforme o seu desejo. Ora, o que interessa observar é que nesta segunda ficção engendra-se uma noção importante que é a de espectáculo, como se o real entrasse em recessão e fosse absorvido pelo puramente ficcional e isto quisesse significar imediatamente que a ficção pode ir além da realidade, ultrapassando-a, mas também (e sobretudo) que deixou de haver fronteira entre factos e fantasia. Em *Marido*, é verdade que aquilo que Lúcia imagina vir a acontecer quando pela primeira vez está à porta de casa aguardando o regresso do marido tem todas as marcas de uma cena ficcional neste duplo sentido, espectacular e esquizóide: uma cena que é para ser observada *como cena*, ou seja, como realidade virtual, e uma cena onde, para a personagem, os contornos entre o real e as suas ilusões fantasistas se esbateram. Note-se que os tempos verbais dominantes que sustentam essa cena imaginária começam por ser formas diferentes de futuro (exprimindo simultaneamente virtualidade e desejo) para desembocarem depois num presente intemporal, que é o tempo de um olhar neutro e impessoal (como o de uma câmara de filmar ou de fotografar). Este tipo de presente, que arranca a cena da sua referencialidade "real" para a inscrever numa referencialidade artificial, fortemente visual e imagética, é usado também em *Testemunha*, conto que analisarei mais adiante. Em *Marido*, está muito bem representado nas páginas finais do texto como resultado de uma sequência constituída primeiro pelas diversas modalidades do futuro (futuro onde ainda é possível a utopia, onde a personagem pensa que a situação em que vive pode vir a ser melhorada); bem depressa porém essas modalidades de futuro dão lugar a uma temporalidade deslocada (e desfocada, de tão aproximada e rápida)[10], como se a utopia degenerasse em atopia. Esta temporalidade é responsável por mostrar a cena já não como facto que realmente se pudesse ter dado, mas como efeito de verosimilhança inverosímil: como imagem, fantasia, espectáculo, algo para ser visto no estrito campo de acção de uma lente de filmar. Assim, em primeiro lugar, várias modalidades de futuro. Repare-se:

> "Ela mesma *estará* junto da porta, e ele não *precisará* de chamar, porque a *verá* antes de qualquer outro objecto da casa."; "Ele *há-de* enxergá-la mal entre. Com jeito, ela *há-de* acalmá-lo, em silêncio. E *há-de* correr a descalçá-lo (...), *há-de* ampará-lo na queda (...) *Há-de* calá-lo, embalá-lo, desvalê-lo, retê-lo junto de si com voz baixa, (...)", "Se ele *vier* na volta da madrugada, até mesmo se já *for* dia, ela lhe *dirá* (...)" (21)

Depois, o presente visual, ou óptico, responsável por um sentido de irrealidade:

> "*Vejam* como ele *se vira*, como o seu cabelo curto de homem lhe *cai* pela testa, como *é* bonito o

> lábio roxo do marido, *sem som*, só bafo. (...) *Vejam* como ele *procura* o casaco, como *se senta* na cama *sem o menor ruído*. Como *procura* nos bolsos. Mesmo a chave que *cai não faz barulho, como numa cena longínqua, aproximada, a que se tirou todo o som*." (22)

Em *Espuma da Tarde*, um dos contos que melhor ilustra esta noção de espectáculo onde se cruzam duas noções de verdade perceptiva - a percepção 'natural' e a percepção cinematográfica -, a morte de um dos protagonistas lembra a de Lúcia em *Marido*. A história gira em torno de três jovens que discutem a inutilidade da vida, mais concretamente, a razão pela qual a vida, a seus olhos, não tem interesse. Embora marcados por uma inactividade exasperante e por sinais exteriores de uma aparente superficialidade (pelo que comem, pelo que vestem e pelo modo como gestual e verbalmente se exprimem), cada um defende com convicção o seu ponto de vista: um argumenta com a falta de dinheiro, outro com a falta de crença e o terceiro com a falta de espaço. Este é quem morre. Mas a sua morte é, como no primeiro conto, uma morte dupla, se assim se pode dizer, isto é, uma morte narrada simultaneamente para ser entendida como realmente tendo ocorrido (com sangue e tiros, perseguição e luta) e como produto de uma ficção[11]. Quer dizer: embora o rapaz venha efectivamente a ser baleado pela polícia depois do desacato que provocou no bar onde se encontrava, a sua morte real é gradualmente preparada, desde o início do conto, dentro de uma atmosfera onde as referências ao cinema de acção e de violência americano são constantes e a tornam previsível. Naturalmente, quando ela se dá, já o leitor está preparado para a sentir como *espectacular,* como se tivesse sido desde sempre mediatizada pela câmara de filmar de forma a não ser sentida como "autêntica". É uma morte condicionada pela atmosfera do conto, que é de *western*, um *western* à portuguesa, dir-se-á, ali situado na Costa da Caparica, num bar vazio à beira do oceano. Mas um *western*, mesmo assim, um género onde as convenções do cenário (em geral o deserto, neste caso o oceano), do protagonista (em geral o fora-da-lei, neste caso um cadastrado) e da acção (em geral a reparação duma falta, a morte como retaliação ou vingança, neste caso a morte como justificação da vida) se misturam vagamente com as convenções dos filmes de *gangster*s, numa simbiose de reconstituição perfeita dos fantasmas mais fortes que povoam a imaginação de qualquer delinquente juvenil. E tanto assim é, que a imagem da América descarnada e agreste que o rapaz reteve do filme *Mississipi em Chamas,* a que assistiu com os outros, é aquela que ele guarda na memória e que usa como prova irrefutável do argumento da falta de espaço com que justifica o desinteresse desta vida:

> "Sim, sim. Uma terra com um tamanho decente como ontem se viu *no Mississípi em Chamas*. Aquilo é o que se pode chamar uma verdadeira paixão. Numa terra pequena, cercada por todos os lados como esta, não pode haver nem movimento nem paixão!" (55)

> "Espaço aberto com rochas e montanhas, árvores grandes onde uma pessoa se possa escudar. Desfiladeiros, pedras rolantes, desertos com crâneos de vaca espetados em paus. Falta, falta tudo isso neste território miserável onde todos somos conhecidos (...)" (59)

O "espaço aberto", os "desfiladeiros", os "desertos" e os "crâneos de vaca espetados em paus" são a projecção simbólica da relação vazia desta personagem com o mundo, da sua falta de espaço, de perspectivas e de objectivos.

A noção de representação vai tão longe neste conto, que se poderia dizer que, no final, é o rapaz quem encena a sua própria morte como num *happening*, onde vida e espectáculo são um só e verdade e ilusão se confundem. Depois do relato da sua fuga da prisão e do regresso a ela, o rapaz prova aos outros que desta vez não será apanhado e que "a visão duma fuga gloriosa", que então tivera e se frustrara, afinal é possível de realizar. Quando foge pela segunda vez, o rapaz repete, pondo em acto, a história que acabou de contar, mas na versão positiva que faz dele um herói à maneira dos heróis dos filmes de acção americanos. Ao desafiar a morte, deixando-se matar, transforma-se em personagem de si próprio e imortaliza-se na tela da vida.

Neste conto, como em *Marido*, também a personagem sai do conflito por via de uma vontade sobre-humana como que desafiando o destino. Uma espécie de *hybris* dirigida contra a sociedade[12] faz delas personagens trágicas. A sua imaginação fantasmática comanda-lhes a vontade e é essa imaginação, que se confunde com desejo incumprido, que se torna realidade. Mas porque a essência desta realidade é pura ficção (como fica claro pela metáfora do cinema) o êxito dos protagonistas é, na verdade, uma pesada derrota.

Assim, retomando a observação anterior de que há um momento na narrativa em que a personagem sai da crise quando se entrega a uma espécie de projecção fantasmática do real, diria então que a noção de espectáculo acompanha invariavelmente essa projecção e que esta mais não é do que o sintoma duma psicose. É quando a personagem começa a acreditar alucinatoriamente na realidade duma ilusão e quando, ao mesmo tempo, começa a experienciar a sensação de ser *outro* (sensação que pode ser também a de ter sido *outro,* ou a de poder vir a ser *outro*) que a narrativa se torna espectáculo, concretamente, se abre à força da imagem - seja a do filme, imagem em movimento, seja a da fotografia, imagem estática.

A importância que o cinema parece ter na arte de Lídia Jorge contar rupturas e ansiedades, desejos e fantasias, é assinalável. São múltiplas as referências ao mundo do cinema e frequentes as técnicas que o

fazem lembrar, como a do *close-up* e a da cena vista em *slow motion.* Mas a associação espectáculo/psicose, presente em todos os textos da colectânea ainda que mais nuns do que em outros, é o que interessa assinalar no que se refere ao modo como Lídia Jorge nos faz ver que, hoje em dia, os dramas individuais das personagens se tornaram tão visíveis como as imagens no cinema e, portanto, tão desfamiliarizados em relação a referências objectivas ou transcendentais quanto elas. Esses dramas podem ser "vistos" em qualquer momento e em qualquer lugar (não é o drama de Lúcia o de todas as mulheres, portuguesas ou estrangeiras, nas mesmas condições de existência?) e por isso eles se tornam verdadeiramente auto-referenciais. Falam mais de/para si do que de/para qualquer horizonte ou contexto externo que os possa suportar. O resultado é que se movem, mas já não comovem.

As narrativas de *Marido* e *Espuma da Tarde* evocam a imagem em movimento, uma forma de arte técnica (automática, programada). Referências explícitas ao mundo do cinema e técnicas como a do *close-up*, ou a da cena vista em *slow-motion*[13] são, aí, marcantes. O mesmo se poderia dizer a respeito da narrativa de *O Conto do Nadador.* Sobre este conto, limito-me a transcrever a breve cena do beijo reanimador (cena fundamental no contexto geral desta história). O que está em causa é a encenação, na metáfora fílmica, do desejo latente da(s) personagem(ns). Espectáculo e psicose dão-se mais uma vez as mãos:

> "(...) E depois voltou a beijá-la. Beijou-a. Beijou-a como nos filmes que então se viam, sem se ver a língua nem os dentes. O amante respirava alto, soprava durante o beijo. Durante um instante, todo o seu corpo cobriu o dela. Tal e qual como todas e cada uma havia sonhado vir a acontecer consigo, em imaginação."(137)

Testemunha, o sexto conto da série, é uma narrativa que convoca simultaneamente a imagem em movimento e a imagem estática. Cinema e fotografia suportam ambas a psicose da personagem. Neste conto, essa psicose manifesta-se no modo como a personagem se relaciona com o espaço físico: ela está em evidente ruptura com ele, como se percebe imediatamente pela sua frenética agitação e pela euforia histérica que a domina quando reencontra uma amiga de infância que inesperadamente a visita. Com essa amiga, que é a narradora da história, acompanhamos desde o início a personagem principal, Zuzete, na sua hiper actividade motora fora do vulgar[14]: "Zuzete de lado, Zuzete de frente (...), Zuzete trotante pela casa fora, Zuzete em pé, Zuzete sentada (...) Zuzete ainda a tremer, ainda a rir, mas já em si (...) Agora Zuzete vai, Zuzete vem", etc.. O movimento, os gestos, a velocidade meteórica das suas acções, toda a agitação que exibe é a forma catártica de exteriorizar as suas emoções íntimas reprimidas. Ao nível mais elementar de leitura, esta é a história do encontro entre duas mulheres que não se vêem há muito tempo. Na verdade, e de acordo com a interpretação que venho sugerindo, trata-se mais uma vez da história de uma crise e da fuga a essa crise, captada esta espectacularmente, ou seja, por um mecanismo narrativo que utiliza efeitos do cinema e da fotografia. A crise é a de alguém que vive uma felicidade fictícia, a felicidade do emigrante, "gente, feita de propósito, para ligar continentes", como se diz no final do conto. A fuga é toda a dramatização externa dessa felicidade, felicidade que se dá a ler fragmentada e dispersa mediante o comportamento errático e desordenado da personagem. E é aqui que intervém a técnica cinematográfica.

Através de um primeiro *close-up*, uma espécie de aproximação da câmara de filmar à cara da protagonista, a narradora introduz de imediato a principal nota perturbadora do carácter da personagem, isto é, a sua hiperactividade anómala e suspeita. Fixa-a nos vários planos de um mesmo *shot:*

> "Zuzete de lado, Zuzete de frente, Zuzete de olhar só líquido, muito distante, perdido no longe longe duma apagada memória. Zuzete de frente, Zuzete de lado, e de súbito Zuzete abriu os braços, com uma lufada de rubor no rosto, um enorme amplexo de encontro (...)" (107)

Por meio deste *close-up,* toda a experiência biográfica de Zuzete, toda a sua vida psíquica[15], é posta em foco de maneira a preparar o leitor para o frágil equilíbrio que a personagem mantém com o espaço real onde se move. Com efeito, Zuzete vive agora fisicamente no espaço americano e urbano de uma emigração de limitado mas seguro sucesso. Porém, mentalmente, o espaço que habita é o espaço dos afectos, e este está situado num passado longínquo feito de sofrimento e de traumas: o espaço português da sua infância - familiar, atrasado, pobre e rural - que deixou para trás. Esse é o espaço que a invade quando se dá o encontro com a amiga. Nesse momento, as coordenadas mentais de Zuzete, alicerçadas nas raízes do seu passado, entram em colisão com as coordenadas espácio-temporais do seu presente actual, e dois universos paralelos, o passado português e o presente americano, que nunca se encontram mas que sempre se acompanham, entram em choque desencadeando o nervosismo ansioso da protagonista. Lídia Jorge capta magistralmente este nervosismo recorrendo à técnica cinematográfica da montagem. Para este conto cria cenas que são verdadeiros *shots* cinematográficos, fragmentos de espaço e tempo integrados em sequências que colidem entre si em vez de estabelecerem continuidade. Salta, sem transição lógica e inesperadamente, de uma sequência para outra: do passado (a infância de Zuzete) para o presente (Zuzete casada e mãe de família); de Portugal rural (as searas de Abril ou Maio) para a América urbana (a cozinha americana do apartamento de Zuzete); de Sandro (o rapaz italiano) para Laurentino (o rapaz português). Veja-se, por exemplo, a seguinte passagem onde a narradora pede a Zuzete que conte como conheceu o marido:

> "(...) Ora conta lá como conheceste o Sandro.
>
> Conta. Pois tinha sido por Abril ou Maio, porque as searas não tinham ainda o loiro fulvo da palha. Numa tarde de regresso a casa, adiantaram-se eles no caminho atirando as batas ao ar, e tão alegres iam que pareciam movidos por uma ideia de ninho. (...)"(112)

Como se vê, esta sequência (que se prolonga por mais alguns períodos) não é constituída pelo relato do conhecimento de Sandro feito por Zuzete a pedido da narradora, mas por um episódio da infância de Zuzete relatado pela própria narradora. A colisão entre estas duas sequências provoca rupturas a vários níveis: colide o tempo (a idade adulta e a infância), colide o espaço (a América e Portugal) e colide o conteúdo (o encontro do rapaz com quem Zuzete casa e o encontro do(s) rapaz(es) que a humilha(m)). Ao episódio do encontro com Sandro, que fica por relatar, justapõe Lídia Jorge o episódio duma experiência traumática[16]. A montagem por justaposição não contribui para a ideia de espaço cénico coerente, antes para a de distorção e síntese.

Eiseinstein referia-se à montagem como sendo um processo expressivo por meio do qual as unidades ou fragmentos espácio-temporais (os *shots*) se unem de maneira a conferir aos acontecimentos filmados sentido simbólico ou metafórico. Na passagem acima transcrita, a associação dos dois fragmentos (o episódio omisso do encontro de Zuzete com Sandro e o episódio relatado do encontro de Zuzete com os companheiros de escola, àquele justaposto) decerto aponta para um sentido metafórico, mas mais importante do que assinalá-lo é perceber que a associação desses dois fragmentos corresponde a uma estratégia de narração[17] sistematicamente utilizada ao longo do texto com o fim de pôr em evidência intensidades emocionais vividas pela personagem no momento presente. Lídia Jorge consegue evocar a perturbação mental de Zuzete no *intervalo* que se cria sempre que dois episódios, sem aparente unidade entre si, se justapõem. Se é verdade que a justaposição provoca o choque donde explode um sentido, também é verdade que assinala uma separação, uma fenda, um intervalo. Esse intervalo é, em meu entender, a marca da ruptura ou disfunção da personagem em relação ao real. O seu modo *presente* de estar nele *sem estar*. A sua deriva, a sua perda... Comparada com as personagens dos outros contos, a personagem central de *Testemunha* não foge do real: pura e simplesmente está nele como se lá não estivesse.

Curioso é o final do texto. A imagem final que nos é dada de Zuzete é a de alguém presa numa fotografia. Ao contrário do que acontecia no começo e ao longo de todo o conto, Zuzete está agora parada e estática. "De frente", é como se de repente a sua bi-dimensionalidade estereoscópica, obtida pela sobreposição de dois planos no primeiro *close-up* ("de frente", "de lado"), captada pelo simultaneismo de acções paralelas e secundada por outros processos expressivos que não é possível assinalar no espaço desta comunicação com o pormenor que merecem, fosse reduzida à imagem plana de uma fotografia, sem relevo nem profundidade. A reforçar esta recessão do profundo em favor do superficial, a personagem perde também a sua densidade humana ao ser inserida num quadro familiar que se assemelha a "uma ponte de gente, feita de propósito, (...)". Captada fotograficamente, Zuzete e a sua gente não são pessoas mas artefactos culturais, imagens que um meio técnico é capaz de (re)produzir:

> "Eu direi. Zuzete está de frente, com os filhos pela mão, e assim à porta, de braço suspenso, de braço erguido, os quatro juntos, lembram uma ponte de gente, feita de propósito, para ligar continentes a continentes em redor da terra. Adeus, Zuzete." (115)

Em termos narrativo-visuais este "adeus" acenado a Zuzete pela narradora representa uma espécie de *slow zoom* invertido, um afastar da lente da câmara de fotografar relativamente à personagem de maneira a miniaturizar a sua experiência, tudo aquilo que antes tinha sido aumentado pelo *close up* inicial. Na verdade, das duas artes visuais, só a fotografia é capaz de resumir, condensar e estancar num momentâneo uma experiência (ou o real). Por isso, em termos de conteúdo este "adeus" final - fotogénico, porque centrado em Zuzete e, fotográfico, por remeter para o meio técnico-óptico de produzir distância - é o último gesto significativo que a narradora fixa ou retém de Zuzete, pois ele significa um afastamento em relação à realidade, um modo de dizer a sua indicibilidade, afinal o que a própria personagem já tinha dito antes nos *intervalos* cinematográficos em que se movia. Uma e outra técnicas, a do cinema e a da fotografia, complementam-se, mas enquanto a primeira tende a mostrar que a realidade é discreta e heterogénea e o presente móvel e inapreensível, a outra procura dar a ver que só se possui o mundo (ou a unidade fictícia que lhe atribuímos) sob forma de imagem. Ou seja, que realmente o não possuímos. E Zuzete que, *cinematograficamente,* já tinha mostrado isso, *fotografada*, é, no final do texto, a prova disso.

A ideia de que é impossível possuir a realidade é posta em cena através de personagens como Zuzete. Mas quando comparada com Lúcia e com o rapaz de *Espuma da Tarde*, que procuram desesperadamente possuir a realidade e em vez de a possuirem são possuídos por ela, Zuzete vai mais longe: pode dizer-se que ela é o lugar de encontro da realidade com a ficção naquele ponto onde realidade e ficção atingem os seus limites deixando de ser possível qualquer reconversão de uma na outra. Por isso melhor seria falar dela (Zuzete) como ponto de desencontro, pois ela é a realidade captada na sua permanente demissão e fuga, na sua permanente não-realidade (a realidade captada como coisa que não existe). Daí a sua psicose

ser de natureza diferente da das outras personagens. É uma fractura que enraiza no facto de ela habitar simultaneamente dois espaços sem verdadeiramente estar em nenhum deles, não de ela transitar de um para outro, mas de ela estar e não estar ao mesmo tempo num e noutro. A frase que melhor regista este seu dilaceramento - porque é disso que se trata em termos psicológicos, neste caso de uma fragmentação e não de uma alienação - é a frase-refrão "Mas estou aqui e estou a pensar nas minhas tias (...)" que Zuzete intermitentemente repete no diálogo que trava com a amiga.

De todos os contos da colectânea, aquele que se apresenta como o mais cerebral e talvez, até, programático em relação à problemática das narrativas aqui contidas é o conto intitulado *A Prova dos Pássaros*. Não recorrendo propriamente à imagem fotográfica (fixa ou em movimento como nos três contos referidos) para dizer a irrealidade do real, a sua inapreensibilidade, a sua instabilidade, o seu desgaste, etc., Lídia Jorge retoma no entanto em *A Prova dos Pássaros* esta mesma temática via a apropriação de um texto de Jorge Luís Borges. O "Argumentum Ornithologicum"[18] do escritor argentino funciona neste conto como o cinema ou a fotografia nos restantes contos da colectânea. É essa pequena ficção filosófica de Borges que põe à vista, no texto da escritora portuguesa, o problema com que se deparam as personagens quando se confrontam com o real. Fica bem claro em *A Prova dos Pássaros* que esse problema pode ser entendido como o da natureza do conhecimento. O conhecimento que a personagem obtém do real é sempre problemático, aleatório e vago. É um conhecimento indirecto que só funciona por meio de imagens mentais. Por isso o seu valor é alucinatório e a sua verdade ficcional. Com efeito, o pensamento da personagem principal deste conto (à semelhança do das restantes até agora analisadas) funciona como o ecrã no cinema, ou como o negativo na fotografia. Por ele passam ideias cuja clareza é idêntica à dos objectos que a personagem vê quando olha para eles. Mas não há garantia nenhuma da verdade da sua existência[19]. A história é a seguinte:

Um Professor (provavelmente de Filosofia) está absolutamente determinado a contar um número definido de pássaros em voo a fim de provar a existência de Deus. Se conseguir contar um número definido é porque Deus existe; se não, é porque Deus não existe. A fim de provar que Deus existe[20], o Professor desloca-se a uma qualquer praia da costa alentejana e todos os fins de tarde aguarda pacientemente o regresso dos veraneantes a casa e o momento oportuno de proceder à contagem - a sós, com o seu pensamento[21]. Porém, as suas tentativas são frustradas pela chegada à praia de uma jovem rapariga acompanhada do seu bebé. A presença física da figura feminina e, especialmente, o seu "cheiro repelente a parto e amamentação" impedem-no de proceder à contagem, que vai sendo dramaticamente adiada até à véspera da partida. Só na véspera, e coincidente com o momento em que a rapariga dá de mamar ao filho, acaba o Professor por conseguir contar um número definido, muito embora a contagem tenha sido feita com os pássaros ainda em terra. Contente, por um lado, por ter conseguido contar um número *finito* de pássaros, o Professor separa-se, no entanto, da rapariga com a sensação da "fragilidade da sua prova."(38).

Este conto deve ser lido como um retomar das ideias filosóficas contidas no "Argumentum Ornithologicum" de Borges que, aliás, surge explicitamente citado no conto de Lídia Jorge[22]. Para compreender o aproveitamento que Lídia Jorge faz do texto de Borges, merece que nos atenhamos rapidamente nele.

O pequeno ensaio poético do escritor argentino abre com o sujeito do discurso afirmando que fecha os olhos e que vê um bando de pássaros. Desde logo, a visão mental (e não física) de objectos do mundo exterior permite reconhecer a marca do cepticismo cartesiano em relação à validade do conhecimento que é obtido pelos sentidos. O conhecimento que nos vem dos sentidos é duvidável. Em seguida, o sujeito constata: "Não sei quantos pássaros vi."; interroga-se sobre o seu número exacto: "Era definido ou indefinido?" A preocupação de reduzir a uma certeza numérica o conhecimento do mundo pela observação directa que dele se tem (mundo representado aqui pelo bando de pássaros) é uma outra maneira de lembrar o postulado cartesiano de que só pela matemática se obtém um conhecimento verdadeiro do real. Finalmente, o sujeito coloca, sem prévia transição, o problema ontológico da existência de Deus. Diz que: "Se Deus existe, o número é definido (...). Se Deus não existe, o número é indefinido (...)". Para um leitor menos familiarizado com os princípios básicos da filosofia de Descartes, tal associação pode parecer gratuita, mas a verdade é que há uma razão para ela. Descartes considerava que Deus era o único garante da verdade e da clareza do nosso pensamento[23]. Daí a analogia entre a existência (ou não) de Deus e a matemática enquanto único meio de acesso ao conhecimento verdadeiro do real. Provar que Deus existe a partir de uma prova "matemática" como a contagem de um número exacto de pássaros em voo é "cartesianamente" aceitável. Mas o texto de Borges termina com um aparente paradoxo, pois o sujeito afirma que na hipótese de o número ser indefinido (um número *entre* um e dez, por exemplo, um número que não seja três, quatro, ou seis) a prova ontológica da existência de Deus continua a ser válida. Diz ele: "Ese número entero es inconcebible; *ergo,* Dios existe". É com esta frase que termina o texto de Borges. Como explicar então a existência de Deus mesmo quando não é possível conceber o número inteiro que O represente? Em meu entender, isto, que parece contradizer o que fora afirmado antes (que Deus só existe se o número for definido), esclarece-se mais uma vez à luz dos postulados filosóficos cartesianos, especialmente à luz do mais famoso dentre todos, o celebrado "Cogito ergo sum", que assoma, no texto de Borges, no tímido "*ergo* (em latim e grafado em itálico) Dios existe". Assim, na frase "Ese número entero es inconcebible; *ergo,* Dios

existe", a primeira parte da proposição - "Esse número inteiro é inconcebível" - deve ser entendida como a confirmação da dúvida sistemática de Descartes, ou seja, a ideia de que é impossível conhecer seja o que for, enquanto a segunda parte - "*ergo* Deus existe" - (claramente formulada na base do "Cogito ergo sum") confirma a possibilidade de duvidar de tudo menos do facto de se estar a duvidar. Com efeito, assim como não posso duvidar que existo, porque *penso* que existo (a minha existência está no meu pensamento), assim, por muito paradoxal que pareça, no momento em que duvido que penso estou a afirmar que penso. Portanto, no momento em que negamos a capacidade de conceber (pensar) um número inteiro que seria Deus afirmamos a existência de Deus. Isto é: a natureza mental, intelectual, conceptual, abstracta da Sua existência. Por outras palavras ainda: o inconcebível é pensável e, uma vez pensável, existe. Deus existe enquanto *pensamento*.

O texto de Jorge Luís Borges é, nesta perspectiva, claramente uma homenagem a Descartes, a começar, ao princípio cartesiano da 'dúvida metódica'. Mas também uma declarada defesa da supremacia do pensamento sobre o mundo físico. Que relação pode ter então o texto de Lídia Jorge com o de Borges? Em primeiro lugar, no texto de Borges encontra-se a dualidade espírito-matéria, que serve a Lídia Jorge para pôr em oposição as duas personagens do conto (o Professor na busca da prova ontológica de Deus, e a rapariga e o seu bebé na defesa dos valores primários da vida). Ambos provam ser capazes de *conceber* (o Professor, em termos puramente intelectuais; a jovem mãe, em termos físicos, dando à luz uma criança). Mas precisamente porque são capazes de conceber de maneiras diferentes, a escritora confere à oposição por eles representada o valor simbólico do compromisso entre razão e sentimento, entre verdade e contingência. De facto, o Professor contou um número definido de pássaros, mas a dúvida da existência de Deus permanece. Em segundo lugar, a relação entre os dois textos prende-se com a "dúvida metódica" cartesiana, tão finamente explorada no texto de Borges. Ora a "dúvida metódica" é, como se sabe, a base do cepticismo moderno sendo este, em meu entender, o húmus de toda a matéria ficcional das narrativas que Lídia Jorge reuniu nesta colectânea. Então, extrapolando de *A Prova dos Pássaros* (onde fica ilustrada em termos filosóficos a separação entre mente e corpo, pensamento e mundo físico) para os restantes contos, poder-se-ia dizer que é essa separação, vivida de forma patológica por algumas das personagens mais interessantes destes contos, que permite a Lídia Jorge estabelecer a analogia com o cinema e a fotografia. Estas seriam artes da imagem que a autora elege como aquelas que, precisamente por serem *da imagem*, são capazes de encenar os problemas psicológicos das personagens do mundo contemporâneo quando estas se confrontam com o real e o mundo e se apercebem da dificuldade em o compreender, da impossibilidade de a ele aceder, ou de só deslocadamente (quer dizer, por deslocamento focal, imagético) a ele aceder, e isso porque o próprio mundo está cada vez mais sujeito ao império da imagem, cada vez mais desrealizado e artificial[24].

Notas

1. Lídia Jorge, *Marido e outros contos*, Dom Quixote, Lisboa 1997, p.21

2. idem, p.30

3. idem, p. 47

4. "(...) um homem é um homem e um sacramento ainda é mais do que um homem (...)", idem, p.17

5. "(...) de quem falaria quando fosse às compras (...)"; "(...) a quem pertenceria quando os domingos viessem, e cada mulher saísse com seu homem, se ela nem mais teria o seu.", idem, pp.17-18

6. "Que sorte tinha com o dinheiro. Ela era o cofre de tudo (...)"; "Quantos, por contraste, não passavam para as mãos das mulheres nem uma moeda, falsa que fosse. Não o seu marido.", idem, p.19

7. " E podia entregar-se à devoção. Quantos mais, naquela paróquia, deixavam que a mulher se entregasse à devoção?", idem, ibidem

8. "Ele toma a vela, traz a vela, traz a vela do Rex e da Regina até junto da porteira, puxa-lhe a roupa, aproxima a vela da camisa de nylon, com brilho e em silêncio. Ateia. Ateou? Ateou a camisa?"(23)

9. "A vida pareceu-lhe completamente absurda, como se todos se tivessem combinado para lhe arrancarem metade do corpo", (18)

10. Leia-se o texto até ao fim a partir de: "Ele toma a vela, traz a vela, traz a vela do Rex e da

Regina até junto da porteira, puxa-lhe a roupa, aproxima a vela da camisa de nylon, com brilho e em silêncio. Ateia. Ateou? Ateou a camisa?" (23-24)

11. De todos os contos, este é aquele onde a referência ao cinema é mais constante e também mais explícita.

12. Tanto Lúcia como o rapaz estão convencidos que a sociedade conspira contra eles.

13. O efeito de *slow-motion* é produzido pela repetição de palavras ou pequenas frases, como em: "Ele toma a vela, traz a vela, traz a vela do Rex e da Regina até junto da porteira, puxa-lhe a roupa, aproxima a vela da camisa de nylon, com brilho e em silêncio" (*Marido*, p.23), ou pela repetição duma palavra e de verbos que são o desdobramento da acção principal, como em: "E aí o voyeur entrou na água, mergulhou, segurou ao peito a rapariga corajosa, abraçou a rapariga, ergueu no ar a rapariga, nadou com a rapariga para fora, atravessou as ondas estupidamente em rebentação, correu para o cascalho, depositou a rapariga de bruços na areia." (*O Conto do Nadador*, p.137)

14. O próprio nome da protagonista sugere, na natureza fónica da sibilante *-z-*, a ideia de instabilidade e fuga.

15. Os *close-ups* são definidos por Béla Balász como "dramatic revelations of what is really happening under the surface of appearances" (Béla Balász, "The close-up", in *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, edited by Leo Braudy and Marshall Cohen, Oxford University Press, 1999, p. 305

16. Essa experiência é a do encontro de Zuzete, em criança, com os companheiros de escola quando uma tarde regressa a casa. Desse encontro Zuzete sai humilhada ao ser vítima da perversa curiosidade e malícia dos companheiros: "(...) até que Laurentino atirou a cueca ao ar, por cima da cabeça de todos. Zuzete de coxa aberta no meio do trigo, Zuzete sem bolsa, Zuzete sem laço, Zuzete de choro alto, magoado, palhetas de aço a meterem-se pelos ouvidos dos colmos." Neste caso a humilhação é o resultado de um jogo predatório mediante o qual Zuzete é reduzida a objecto caçável. Aliás, toda a cena é descrita como uma cena de caça. Os rapazes aproximam-se das raparigas "movidos por uma ideia de ninho. Ou outro pensamento secreto, coisa de *lura* ou *rasto*" (112). E são como cães que buscam a presa: "(...) Laurentino, o mais velho, já de dentes mudados, tão grande que lhe assomava um buço, tinha a *pata* tesa a meio do caminho." (112). As "mãos *a abanar* " (113) lembram as caudas dos cães que passavam pelos caminhos: "Dos cães que passavam pelos caminhos, apenas lhes víamos *o báculo das caudas, acenando.* Os ladridos também" (109). E a expressão "E todos à uma" (113) é a nota final do ataque à presa. Neste episódio, como em outros da sua infância, Zuzete surge como vítima e objecto do escárnio ou da afronta dos seus conterrâneos (Cf. a cena dos castigos corporais da professora (p.111), ou a cena da descoberta vexatória da sua extrema pobreza (pp.111-12)).

17. Eiseinstein chamava à colisão entre dois fragmentos o princípio 'dramático'. Este dramatismo referia-se ao método e não ao plano do conteúdo.

18. Esta pequena ficção ensaística encontra-se em *El Hacedor*, publicado pela primeira vez em 1960.

19. Não há garantia nenhuma de que tenham sido nove os pássaros que o Professor contou (Cf. o final do conto, p.38).

20. Com efeito, "o Professor queria ser capaz de contar um número inteiro de pássaros voando, para ser capaz de demonstrar o contrário do que sempre fizera por outros argumentos, tendo demonstrado até então, com imenso furor, que Deus não existia."(29). Ao ser capaz de demonstrar a existência de Deus contando os animais um a um, ele entraria, "desse modo simbólico, na ciência oculta dos números inteiros de Deus" (...). Por este processo, o "Professor contava então ser outro homem." (30)

21. "E na sua ideia (...) sempre estaria só com o seu pensamento, sem a presença de mais ninguém." (30)

22. Ficamos a saber que é precisamente porque um aluno lhe deu a ler o texto de Borges que o Professor se desloca àquela praia para fazer a prova dos pássaros. (29)

23. Igualmente importante é não esquecer que muito antiga é a ideia de que a verdade está contida nos números.

24. Este parece ser o sentido geral para que aponta a leitura de *António.* De tal modo a realidade foi assimilada pela (cultura da) imagem, que mesmo o corpo - foco da construção da identidade, sendo neste caso esse foco a cabeça da protagonista - se torna objecto dessa assimilação. Quando a protagonista sai do cabeleireiro (onde foi para fazer a prova da beleza), vê a sua cabeça reflectida nas montras e no chão espelhado do centro comercial, ou seja, em superfícies lisas que reflectem uma *imagem*. O que essa imagem lhe dá a ver é uma cabeça "assimétrica": "A minha cabeça assimétrica passa pela montra dos vidros, dos cães, das araras que estão palrando, pela montra da sauna, dos relógios, dos coiros. O chão está espelhado. Passo pela longa montra do chão, por todas as montras espelhadas no brilho branco do chão.". Na verdade, o que a protagonista vê nesse reflexo é uma fragmentação do (seu) corpo desligado dum contexto. Vê um simulacro. E então pode concluir: "As pessoas que desceram ao fundo do centro andam a ver a Natureza disposta naquelas montras onde tudo está representado. Elas não sabem, porém, como esse todo está representado até na selecção da beleza."(p.49).

Uma leitura de Ensaio sobre a Cegueira, de José Saramago

Linhares Filho
Universidade Federal do Ceará

Trata-se de uma alegoria como o são A Jangada de Pedra e Todos os Nomes, aquele sobre o iberismo e este acerca do projeto de busca ontológica. O livro em estudo também constitui um romance dissertativo, conforme o próprio título o indica e, portanto, um romance de aprendizagem como Nome de Guerra, de Almada Negreiros, e vários de Raul Brandão, Vergílio Ferreira, Augusto Abelaira e Clarice Lispector. O sopro do existencialismo ontológico, que ilumina atitudes do Modernismo e do Pós-modernismo, sente-se no Ensaio sobre a Cegueira,[1] que é uma narrativa pós-modernista pelo assunto, por muitas técnicas usadas, notadamente o caótico conteudístico-formal, coincidentes com as do nouveau-roman. Ainda quanto à caracterização estética, verifica-se que essa narrativa apresenta alguns traços da tensão maneirista ("Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem" – p. 310) e certa atitude do Barroco não só pelo detalhismo algo conceptista mas ainda por privilegiar a visão. Além disso, há no texto uma intensa marca neo-realista que, pelas aberrações retratadas, descamba, às vezes, para um flagrante Neo-naturalismo. A ironia e o poético alternam-se, por vários passos, o que ocorre em toda a obra de José Saramago.

Pode-se indicar este tema ou síntese de trans-modelo[2] para a narrativa: A exemplaridade trágica da cegueira como situação extrema de uma realidade adversa, que obriga o homem a ver melhor a sua essência, e como apelo à responsabilidade dos que enxergam. Focaliza-se no livro a gravidade e a confusão do mundo atual, em que a cegueira aparece muito bem empregada como o desvario da humanidade, portanto como metáfora da falta da razão nos homens. Os vários acontecimentos ficcionais em torno dessa cegueira "representam uma coisa para dar idéia de outra" segundo a estrutura da alegoria. Constata-se que, ao lado de uma narração rigorosa em seus detalhes, em que se descreve a ocorrência e as conseqüências desastrosas de uma epidemia inusitada e inexplicável, a de uma cegueira "branca" e não escura, vai-se insinuando o implícito de uma cegueira moral, verdadeiro objetivo da mensagem do livro. O autor apresenta um quadro horripilante de como o mundo ficaria com o agravamento dessa cegueira. Por suas próprias palavras, Saramago, numa entrevista, falando sobre o livro em causa, diz que nos dá uma "imagem do mundo em que vivemos; um mundo de intolerância, de exploração, de crueldade, de indiferença, de cinismo."[3]

Não se pode deixar de fazer aproximações intertextuais entre o texto de José Saramago e alguns outros, diante da generalidade da cegueira no romance do escritor português. Também genérica é a senectude que há nos habitantes da vila do "anti-romance" Húmus, do simbolista Raul Brandão. Genérica, outrossim, é a loucura da população que Simão Bacamarte encerra na sua casa de orates, a Casa Verde, do conto "O Alienista", de Machado de Assis, sendo significante que, no Ensaio sobre a Cegueira, o lugar da quarentena dos cegos fosse um antigo manicômio: isso tanto lembra o conto machadiano como a implicitude da sem-razão das pessoas cegas. Quase genérica, ainda, é, a nosso ver, a "anormalidade" sexual de muitos textos da segunda fase da ficção machadiana, nos quais descobrimos uma latência sensual consciente,[4] que constituiria uma camada ficcional, que se assemelha, embora concebida sob um intuito mais lúdico (delectare) e não tanto doutrinário (docere), como o de Saramago, ao alegórico da narrativa deste.

É digna de sublinhar-se a força de convencimento da linguagem do ficcionista luso, que torna verossímil o absurdo que propõe, construindo um texto com minudência de descrições, sutileza de detalhes, rigor de informações, equilíbrio de imaginação, só destilando, de raro em raro, sugestões da alegoria.

Passamos a anotar espécies de chaves de tal alegoria nestas doze passagens: Parece uma parábola, falou a voz desconhecida, se queres ser cego, sê-lo-ás. (p. 129) O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros. São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegámos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos. (p. 131) Lutar foi sempre, mais ou menos, uma forma de cegueira, (p. 135) levei a minha vida a olhar para dentro dos olhos das pessoas, é o único lugar do corpo onde talvez ainda exista uma alma, e se eles se perderam, (p. 135) Talvez eu seja a mais cega de todos, já matei, e tornarei a matar se for preciso. (p. 188) Mortos porque cegos, cegos porque mortos. (p. 241) [...] tudo o que pudesse servir para limpar um pouco, ao menos um pouco, esta sujidade insuportável da alma. Do corpo, disse, como para corrigir o metafísico pensamento, depois acrescentou, É o mesmo. (p. 265) Não se perca, não se deixe perder, disse, e eram palavras inesperadas, enigmáticas, não parecia que viessem a propósito. (p. 279) ao menos devíamos não ser cegos, disse a mulher do médico, Como, se esta cegueira é concreta e real, disse o médico, Não tenho a certeza, disse a mulher, Nem eu, disse a rapariga dos ósculos escuros. (p. 282) É uma grande verdade a que diz que o pior cego foi aquele que não quis ver, (p. 283) mais necessidade teriam os que estão vivos de ressurgir de si mesmos, e não o fazem, Já estamos meio mortos, disse o médico, Ainda estamos meio vivos, respondeu a mulher. (p. 288) Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem. (p. 310)

A primeira passagem insinua, como as demais, que a cegueira do romance é metafórica, espiritual e depende de uma acomodação ou uma anuência da vontade. A segunda sugere ser um processo a cegueira, culminando com a instalação definitiva da doença, e responsabiliza o medo, que é sintoma de nossa época, pelo aparecimento de tal moléstia. A terceira suscita a cegueira como embotamento da razão, por ver a luta como idéia fixa de apaixonado, caso em que se retrata o egoísmo. O quarto passo, uma fala do médico oftalmologista, intertextualiza a afirmação de Vieira de que os "olhos são as janelas da alma" e sugere que, se eles se perderam, a alma sumiu, ou seja, a essência do humano extinguiu-se. A quinta passagem citada, voz da mulher do médico, a personagem que, por sua responsabilidade, por seu espírito solidário, de serviço ao semelhante, não cegou, reconhece a culpa do homicídio, ainda que este fosse por humana vingança, ainda que por justa defesa do coletivo. A sexta passagem coincide com a concepção do vivo morto, que anula o fantástico das Memórias Póstumas de Brás Cubas. Acrescente-se a essas reflexões esta complexa afirmativa confirmatória da alegoria do livro na voz do velho da venda preta: "Quem vai morrer, está já morto e não o sabe". (p. 196) No sétimo trecho, o pensamento da mulher do médico, captado pela onisciência subjetiva do narrador, confunde a alma com o corpo, mostrando que na limpeza exterior aproveita o interior, e fazendo ressaltar-se o metafísico da alegoria. O conselho do oitavo passo é emitido pelo escritor, personagem que se identifica com o narrador, e adverte a mulher do médico a continuar firme em sua bondade e em sua missão de ajuda, pois isso é que significa não se deixar perder. As palavras dele, ditas "inesperadas, enigmáticas", parecendo sem "propósito" apontam para o sentido implícito da alegoria. O nono passo põe em dúvida a concretude e realidade da cegueira. O décimo corrobora o sentido do primeiro. O décimo primeiro aponta para a necessidade da recuperação, da cura, que é uma ressurreição metafórica e, na contestação da mulher do médico, há o aceno da esperança do ressurgir. O último trecho citado insinua que a cegueira de que se trata, não é definitiva nem real, mas alegoricamente um estado e, nos paradoxos maneiristas, encontra-se a confirmação mais cabal de que existe um sentido sotoposto para a cegueira no romance.Muito significante da falta de identidade das pessoas é a técnica do anonimato das personagens, que são conhecidas por profissões, por algum sinal exterior ou por alguma ocorrência existencial. O incêndio, descrito com exemplar coerência, significa baliza entre duas situações, mudança de estrutura ou recomeço, e pode lembrar, intertextualmente, desde incêndios famosos como os de Sodoma e Gomorra e o de Tróia até os mais modestos, porém significantes, como o de A Selva, por Ferreira de Castro, o de O Barão, por Branquinho da Fonseca, ou o de A Paixão, por Almeida Faria.

A dessacralização, própria da obra de Saramago, encontra-se, no livro em estudo, sob dois aspectos, o da concepção de que os humanos é que criam a divindade ("as imagens vêem com os olhos que as vêem") (p. 302) e o da insinuante suposição de uma impiedade e improvidência divinas ("esse padre deve ter sido o maior sacrílego de todos os tempos e de todas as religiões, o mais justo, o mais radicalmente humano, o que veio aqui para declarar finalmente que Deus não merece ver.") (Ibidem)Ocorrências dignas de nota no romance são a violência dos cegos "malvados", quadrilheiros; o flagrante da cópula do médico com a rapariga dos óculos escuros, ao serem os dois observados pela mulher dele; abnegadas reações de compreensão dessa mulher diante do que observa entre os amantes; o ato comovente do cão das lágrimas, que solidariamente as enxuga com a língua, ao descerem pela face da mulher do médico; e as confissões amorosas, recíprocas, do velho da venda preta e da rapariga dos óculos escuros.

O valor existencial-ontológico do livro é muito forte e coordena-se com o sentido da alegoria, pois se insere bem no âmago do ensinamento da mensagem. A falta de liberdade como aquela a que se submeteram os cegos na quarentena das camaratas, impedindo-os de se realizarem como pessoas, alia-se à força das circunstâncias, como a fome e as necessidades sexuais, levando muitos a atos escabrosos, a aberrações, a crimes. A falta de identidade humana é conseqüência daquela cegueira coletiva, que leva a esta reflexão: "uma pessoa se habitua a tudo, sobretudo se já deixou de ser pessoa, e mesmo se não chegou a tanto". (p. 218) Quanto ao poder do circunstancial, que se incorpora à essência humana, não esquecer a ponderação de Ortega y Gasset: "Eu sou eu e minha circunstância e, se não a salvo a ela, não me salvo a mim."

É de admirar-se que a rapariga dos óculos escuros, "que não passou por estudos adiantados", tivesse a intuição do ontológico, a essência ou o espírito, que o médico se propõe ver nos olhos das pessoas, caso volte a enxergar: "Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos." (p. 262) Mas é a mulher do médico que, na sua responsabilidade e na sua ajuda aos semelhantes, cumpre a missão de testemunha e de exercer o Mitsein heideggeriano[5] (Ser-com-alguém, por extensão Ser-com-os-outros), porque ela é "a que nasceu para ver o horror, vocês sentem-no, eu sinto-o e vejo-o." (p. 262)

A noção de que a linguagem funda o Ser[6] insinua-se em alguns passos. A figura de um escritor como personagem, a registrar os acontecimentos do mundo da cegueira e a refletir sobre aspectos de linguagem, sugere essa noção. Tal personagem confunde-se com o narrador no registro desse mundo, sendo ainda significante o fato de, em vários pontos da narrativa, a terceira pessoa heterodiegética misturar-se com uma primeira pessoa do plural homodiegética ou mesmo autodiegética,[7] processo algo caótico, pós-moderno, pelo qual o autor se insere, numa espécie de lirismo comunitário,[8] na problemática diegética e ontológica da efabulação do romance. Este diálogo entre o escritor e a mulher do médico sobre a inutilidade do adjetivo faz-nos concluir que o poder expressivo da linguagem funda o Ser: "Quer dizer que temos palavras a mais, Quero dizer que temos sentimentos a menos, Ou temo-los, mas deixámos de usar as palavras que os

expressam, E portanto perdemo-los". (p. 277)

Por outro lado, questiona-se a própria Literatura por meio da força da circunstância. O princípio da imortalidade da obra desaparece, se a cegueira geral elimina a possibilidade de consumidores da arte literária ("Mas escreveu livros, e esses livros levam o seu nome, disse a mulher do médico, Agora ninguém os pode ler, portanto é como se não existissem.") (p. 275) E as diferentes pregações na praça são uma babélica manifestação, que representam o caos. Isso e o fato de faltar o discurso da organização, que havia entre os cegos comandados pela mulher do médico, constituem uma contribuição da alegoria em termos de linguagem.

Mas, como toda navegação e todo descobrimento devem ter o seu escrivão da frota para dar significação ao ato, toda epidemia e toda catástrofe devem possuir o seu comunicador, a lavrar, com linguagem fundadora, a escritura dos fatos. Daí que, assim como se concebeu, no Ensaio sobre a Cegueira, um quadro horripilante da falta de razão dos homens do mundo atual, imagina-se a recuperação coletiva da visão num visionarismo feito de louca esperança, uma utopia poética que coroa a alegoria desse monumental romance, a indicar aos homens como é doce e pacífica a lucidez de quem sabe enxergar, para que se salve o mundo. Esse visionarismo acena para a possibilidade, embora tênue, de uma reconstrução do universo, anulando os efeitos da assertiva da própria voz do narrador: "a cegueira também é isto, viver num mundo onde se tenha acabado a esperança". (p. 204) Desse modo, o último verbo da epígrafe, oriunda do Livro dos Conselhos – "Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara" – deve de ser lido com plurissignificação: fixa a atenção, observa; corrige, remedeia e, sobretudo, recupera.Trata-se, pois, de um dos mais impressionantes e bem construídos romances de José Saramago, em que técnicas narrativas pós-modernas se colocam a serviço de uma mensagem humanística de primeira plana e atual, iluminada por uma atitude existencial-ontológica e veiculada por um narrar alegórico, em que o extraordinário se equilibra artisticamente com o verossímil.

Referências Bibliográficas

1. SARAMAGO, José. Ensaio sobre a cegueira: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Utilizaremos essa edição para referências no corpo do trabalho, indicando-se a página competente.

2. Cf. PORTELLA, Eduardo. Fundamento da investigação literária. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974. Trata-se do modelo aberto do entre-texto, que é a tensão entre texto e pré-texto ou entre língua e linguagem, noções expostas e discutidas nesse livro.

3. SARAMAGO, José. In: BERRINI, Beatriz. Ler Saramago: o romance. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1998. p. 135

4. Cf. LINHARES FILHO. A metáfora do mar no Dom Casmurro. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. Cf. Idem. Ironia, humor e latência nas Memórias Póstumas: Fortaleza: Imprensa Universitária da UFC, 1992. Nesses livros o autor expõe e discute esse conceito.

5. Cf. HEIDEGGER, Martin. Ser e tempo. Tradução Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1988. p. 164 e segs.

6 _____. Introdução à metafísica. Introdução, tradução e notas Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p. 168

7. Cf. GENETTE, G. In: REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. Dicionário de teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1988. p. 118 e segs.

8. Noção equivalente ao que Cassirer define: lirismo como "situação humana prototípica." Cf. CASSIRER, Ernst. In: RICARDO, Cassiano. Algumas reflexões sobre poética de vanguarda. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1964.

A abolição da escravatura e o teatro português (XVIII°- XIX°)
- A polémica, o exemplo, e a utopia -

Anne-Marie Pascal
Maitre de conférences
Université Lumière Lyon

O debate sobre a abolição da escravatura que se instaura em Portugal, na segunda metade do século XVIII até o princípio do século XIX, teve no teatro um palco privilegiado para a propaganda oficial ao mesmo tempo que promoveu a personagem do Negro - até lá figura cómica herdada do teatro vicentino - a verdadeiro protagonista ou pelo menos objeto da acção teatral[1].

A partir de quatro obras publicadas em Portugal, um entremez, O *contentamento dos pretos por terem a sua alforria* (1787), dois diálogos, *Nova e curiosa relação de hum abuso emendado ou evidências da razão expostas a favor dos Homens Pretos em hum diálogo entre hum Letrado e hum Mineiro* (1764), *O Preto e o Bugio ambos no mato, discorrendo sobre a arte de ter dinheiro sem ir ao Brasil* (1789), e um drama, obra póstuma de José Agostinho de Macedo, *O Preto sensível (1836),* pretendemos mostrar que o espaço teatral é o espaço da História.

Estudaremos em particular as representações espaciais da escravatura em Portugal e no Brasil, a evolução estética e ideológica entre o diálogo de 1764 e o drama de 1836, e a singularidade do diálogo de 1789.

A promoção literária da personagem negra é fruto da evolução das mentalidades e da tomada de consciência da injustiça do estatuto de escravo que começa a manifestar-se a partir da segunda metade do século XVIII em Portugal. Esta evolução integra-se no debate que já se instaurara na Europa, incentivado pela filosofia das Luzes. O Estado e a Igreja e os jornais intervieram decisivamente nesta questão polémica. As primeiras medidas a favor da alforria foram tomadas durante o reinado de Dom José. Perante um imenso império, com numerosos escravos tanto nas possessões ultramarinas como na própria metrópole, o Marquês de Pombal é divido entre o seu desejo de inscrever Portugal na lista das nações civilizadas e a necessidade de fazer prosperar os domínios ultramarinos. O primeiro alvará de 1761 tende sobretudo a impedir a chegada de escravos na metrópole que:.

(..) fazendo nos meus domínios ultramarinos uma sensível falta para a cultura das terras e das minas, só vêm a este continente ocupar os lugares de moços de servir, que ficando sem cómodo, se entregam à ociosidade[2].

A reiteração das mesmas medidas em 1773 permite imaginar as dificuldades em fazer respeitar tal proibição. Assim o novo alvará denuncia os que continuam a utilizar uma mão de obra escrava em Portugal, explorando a sua descendência, desprezando todo sentimento humanitário e religioso. O texto lembra que todos os Negros são também sujeitos da Coroa mantidos numa situação indigna:

(..) a grande indecência que as ditas escravaturas inferem aos meus vassalos.(..) aqueles miseráveis que a sua infeliz condição faz incapazes para os ofícios públicos, para o comércio, para a agricultura[3].

Os imperativos económicos e sociais são claramente enunciados estabelecendo uma nítida fronteira entre Portugal e o Brasil. Pois o que se considera injusto e prejudicial na metrópole continua sendo benéfico e desejável nos trópicos[4].

A Igreja adota atitudes ainda mais ambíguas, tentando conciliar, a escravatura com a doutrina cristã. Em 1758, o Padre Manoel Ribeiro Rocha, residente na Bahia onde exerce a profissão de advogado, publica em Lisboa um livro intitulado, *Ethiope resgatado, empenhado, sustentado, instruido e libertado. Discurso theologico-juridico em que se propoem o modo de comerciar, haver, possuir validamente, quanto a hum e outro foro, os pretos cativos africanos, e as principaes obrigações que correm a quem delles se servir*[5].

Não quero deter-me na análise duma obra já amplamente estudada, mas sublinhar algumas considerações do autor jurista. Depois de ter reconhecido que a escravatura é a pior coisa que possa acontecer a um ser humano, a sua análise toma um rumo mais pragmático. Afirma que o comércio dos escravos sendo um costume enraizado nos próprios reinos africanos, pode ser praticado sob certas condições:

Assim, e do mesmo modo os comerciantes da Costa da Mina, Angola e mais partes de África, licitamente, e sem gravame de consciência, podem trocar pelo tabaco, e mais géneros que ali conduzem, aqueles escravos, contanto que neste negócio não façam mais que resgatá-los, adquirindo neles somente um direito de penhor, e retenção em quanto lhe não pagarem o que no resgate despenderam, e o prémio do seu trabalho[6].

O autor acrescenta que o próprio dono ganha com isso, pois o escravo tendo a perspectiva de ser liberto servirá com muito mais zelo. Sem ser revolucionário, este texto, dirigido aos grandes senhores de engenho, propõe modificações notáveis no tratamento dos escravos. Ao estabelecer as condições de acesso à alforria, restringe de facto os direitos de propriedade dos donos, abole a hereditariedade do estatuto.

Quarenta anos mais tarde, o bispo de Pernambuco, Joaquim José da Cunha Azeredo Coutinho toma partido contra a abolição da escravatura, e pede licença para publicar em Portugal sua *Análise sobre a justiça do comércio do resgate dos escravos da costa da África*[7]. A Academia Real das Ciências, julgando a questão polémica e as posições do bispo ofensivas dos sentimentos do público, nega-lhe a impressão. O livro, traduzido em francês, será publicado em Londres, em 1798. Na sua análise, o autor, representante da Igreja mas também senhor de engenho, toma a defesa dos interesses da oligarquia colonial, tentando estabelecer um debate contraditório com os abolicionistas e os chamados novos filósofos:

Na verdade, confesso que não posso entender a humanidade deste que se dizem ter horror ao comércio do resgate dos escravos da África e dos quais se dizem amigos sem com eles ter trato nem comunicação, e que ao mesmo tempo estão vendo com olhos enxutos os seus pobres concidadãos, homens brancos e civilizados trabalhando ao sol e a chuva para ganharem o miserável sustento para aquele dia... Filósofos, que vos dizeis sentimentais, sede uma vez consequentes: ou não griteis contra o comércio do resgate dos escravos da Costa da África, ou riscai do código das nações o direito da propriedade e o de darem leis a si mesmos[8].

A proibição de tal publicação enfatiza o nascer duma opinião pública em Portugal que começa também a manifestar-se nos jornais, em particular na Gazeta de Lisboa (1715-1820) e no Jornal enciclopédico (1788-1793)[9].

Assim, nos meados do século XVIII, domina uma posição moderada, tanto da parte do Estado como da Igreja. Fora de Portugal, o comércio e a prática da escravatura eram aceites nas Costas da África e no Brasil como necessidades económicas mas a alforria era recomendada. No fim do século XVIII, opõem-se dois campos antagónicos: o dos abolicionistas que reivindicam a total supressão do tráfego e do estatuto de escravo, o dos conservadores que querem mantê-los embora declarem que o escravo deve ser melhor tratado.

O teatro acompanha este debate, passando do exemplo à polémica, desempenhando uma função didáctica e propagandista. Para representar melhor uma das questões que agita a sociedade portuguesa, desloca o espaço cénico da metrópole à colónia.

Portugal, tribunal da liberdade *versus* Brasil, teatro de crueldades

Propomos começar esta análise pelo diálogo *Nova e curiosa relação de hum abuso emendado ou evidências da razão expostas a favor dos Homens Pretos em hum diálogo entre hum Letrado e hum Mineiro* (1764). O Mineiro é a figura do português que emigrou para as minas de ouro e voltou rico à pátria onde passou também a ser chamado *Brasileiro de torna-viagem.* Aparece frequentemente no teatro de cordel do século XVIII, caracteriza-se como pessoa rica mas ridícula, sempre servido por uma numerosa criadagem composta de escravos negros[10]. No caso supracitado o Mineiro ignorante expõe um caso de consciência a um Letrado, representante da lei e detentor da sabedoria. Aquele prometera a alforria ao seu escravo no prazo de dez anos de bons e leais serviços. Vencido o prazo, não quer cumprir a promessa, provocando a revolta do escravo que até aí fora um criado exemplar "começou a esfriar-se do fervor com que me servia; e de sorte me desagradou, que intentei vendê-lo para o Brasil só

para que com rigoroso castigo acabasse a vida"[11]. Mas o escravo fez-se sócio duma Irmandade e por privilégio real não pode ser vendido para o Ultramar[12]. Disposto a violar a proibição, o Mineiro ainda vacila sob a ameaça de cometer um pecado mortal . Toda a argumentação do Letrado baseia-se no reconhecimento da condição humana dos escravos e na tentativa de desenganar o Mineiro dos seus preconceitos raciais:

Mineiro: Pois se os pretos são tanto como nós, para que são eles nossos escravos, nós os brancos não o somos deles?

Letrado: Já vejo que V.M. está muito longe da razão. Senhor, os pretos não são nossos escravos porque são pretos. (..) há outras razões políticas, e permitidas para se reputarem como taes[13].

(...) É um abuso introduzido entre muitas pessoas, imaginarem que os pretos foram nascidos para serem escravos; porém a natureza a todos os homens ama sem diferença[14].

O Mineiro, pasmado, replica com exemplos de tratamento injurioso e cruel que presenciou tanto nos engenhos da Bahia como do Rio, onde os donos têm poder de vida e de morte nos seus escravos:

Em certo engenho na Bahia vi eu morrerem em um dia dois negros, estando seu senhor à sua vista mandando-os açoitar por outros escravos[15].

(..) Que faria, se V.M. visse lá nos Brasis trabalharem os negros quase continuamente noite, e dia; isto andando nus; e ordinariamente só lhes dão uma pouca de farinha de pau a comer[16].

Esses tratamento são julgados como escandalosos, pecaminosos, criminosos, e injustos pelo Letrado que exclama com a ênfase do Padre António Vieira :

Ah senhor! E quantas insolências se cometem com os miseráveis escravos nos Brasis! Mas quem as usa! Gente avarenta! Gente pouca temente a Deos! Gente, que tem coração de fera![17]

Tantos recursos argumentativos parecem incapazes de convencer o Mineiro que se conserva indeciso deixando o leitor na expectativa sobre o destino do escravo.

A questão vai ser resolvida no entremez O *contentamento dos Pretos por terem a sua alforria* (1787) em que assistimos a teatralização dum acto de alforria, da parte dum rico negociante lisboeta, homem magnânimo, e instruído, perfeita antítese do Mineiro egoísta e ignorante. Este acto é justificado pelos méritos dos dois escravos, Caterina e Sebastião, compêndio de virtudes. Os seus comportamentos são julgados excepcionais pelo próprio dono que se alegra por não ter tido, escravos ladrões, bebedores, jogadores, defeitos próprios da raça segundo afirma. Claro que não se trata de outorgar a alforria de maneira sistemática mas conforme os méritos. No entanto, face aos argumentos contrários da esposa, o negociante desenvolve um discurso humanista, sublinhando a infâmia do estatuto de escravo, "este ferrete escandaloso que os ingratos têm na face", o valor supremo da liberdade, "ainda não conheceram o dom da liberdade, quero alegrá-los, quero que vejam a diferença do estado em que estão para o que passam"[18]. Os escravos, cheios de alegria, pedem autorização para casar e declaram o seu desejo de ficar a servir como criados, não podem abandonar tão bons amos.

Eis dois belos exemplos do papel da literatura em geral e do teatro em particular na educação à cidadania e na divulgação da ideologia oficial, aliás explicitamente indicada no título do diálogo "abuso emendado", "evidências da razão", "a favor dos homens pretos". O entremez é ainda mais exemplar da relação entre teatro e poder, perfeita aplicação dos alvarás pombalinos. Ele propõe um modelo de generosidade e de paternalismo aos proprietários de escravos, a alforria é uma maneira de mostrar a grandeza da sua alma.

O Brasil é claramente censurado, a voz da razão vem de Portugal e advoga a favor da alforria. O Mineiro é de certa maneira uma metonímia dos colonos brasileiros ao passo que o rico negociante representa a faixa mais progressista da sociedade portuguesa. Esta dicotomia entre Portugal e o Brasil, acentua-se, no século XIX, com as grandes campanhas abolicionistas levadas pela Inglaterra. Em 1836, ano em que Portugal assina o decreto abolindo definitivamente o tráfego de escravos, é publicado o drama *O Preto sensível*.

A origem da peça merece alguns esclarecimentos. De facto descobrimos que se tratava da tradução ou melhor dito da adaptação duma peça espanhola , E*l Negro sensible*, melodrama de L.F. Comella, publicado em 1798 e representado em Madrid no mesmo ano. A confrontação dos dois textos é particularmente instrutiva quanto à utilização do teatro na elaboração da historiografia oficial e como órgão de propaganda. Da América, no contexto espanhol, a acção teatral desloca-se no espaço brasileiro. Um escravo negro Catul, deitado debaixo de uma árvore lamenta a sua triste sorte, apertando o seu filho nos seus braços, é bruscamente interrompido pelos gritos ásperos do seu amo Marçal, que o manda para o canavial. Entretanto, chega ao engenho, uma rica senhora portuguesa, Ignácia, acompanhada pelo seu filho ainda criança. Indigna-se perante a crueldade de Marçal e quer comprar o filho de Catul para criá-lo juntamente com o dela. De volta da roça, Catul desesperado pela venda do seu filho, prepara a sua vingança projectando matar o filho da rica senhora. Após o suspense criado pelos intentos de Catul, a generosidade desta é reconhecida. Ela liberta os pais da criança, e toda a família decide embarcar para Portugal.

Além da extrema crueldade dos donos em ambos textos, é de notar o tratamento estético da personagem negra que constitui uma verdadeira promoção literária. Catul, expressa a sua revolta perante a injustiça da sua condição com acentos patéticos, num português clássico:

> Ao Branco é grato o sol, ao Negro infausto!
> O sol o chama ao bárbaro trabalho
> *(...)*
> Deixa de existir meu filho!
> Poupa-te a imensa dor de ser escravo![19]

Mas a diferença essencial entre os dois textos assenta no papel dado a Portugal na campanha abolicionista. No desenlace do drama, o escravo da peça espanhola elogia a Europa e promete converter-se à sua religião:

Yo tenia aversion al europeo; miraba con horror su culto santo, porque no conocia su grandeza su generosidad, sus nobles rasgos; pero ahora que por vos é conocido con toda fuerza mi fatal engaño, venero al europeu, lo bendigo y protesto seguir sus ritos santos[20].

Ora este episódio transforma-se na peça portuguesa num elogio enfático à Portugal, redentor dos erros cometidos por outros países europeus:

> Apaga Portugal da Europa as manchas,
> Do crime cometido a Europa absolve,
> em seus ferros serei livre, e tranquilo
> (..)
> E oTejo que produz alma tão grandes,
> Correrá sempre ao mar livre, e seguro[21].

A missão civilizadora de Portugal na Europa, enaltecida nos Lusíadas por Luís de Camões é reiterada aqui nos mesmos moldes para fazer deste país o campeão dos direitos humanos na Europa. Além da repetida condenação do Brasil que já se tornara independente, o autor desvia todos os méritos da campanha antiescravocrata para Portugal.

A evolução das mentalidades acerca da condição escrava em Portugal manifesta-se no teatro pela representação contrastada de dois espaços, um Brasil escravocrata e um Portugal libertador da humanidade.

O paraíso da floresta brasileira, *versus* o inferno do engenho e das minas

No entanto, esta imagem do Brasil como um teatro de crueldades sofre uma notável excepção com o diálogo *O Preto e o Bugio ambos no mato, discorrendo sobre a arte de ganhar dinheiro sem ir ao Brasil / Diálogo em que o Bugio com evidentes razões, convence ao Preto sobre a verdade desta proposição* (1789). Opondo-se ao estereotipo do Brasil cruel das grandes plantações, e das minas de ouro, desenha-se outra imagem, a da floresta virgem. Este imenso domínio transforma-se num paradigma da natureza primitiva onde todos os seres gozam da liberdade e vivem em perfeita harmonia.

No prefácio, o editor indica que o manuscrito foi achado na biblioteca de um americano sábio, e sublinha "a importância da argumentação, a propriedade da linguagem, e a formosura com

que exprime a natureza". Tal prefácio é sobretudo um estratagema editorial para aguçar o interesse do leitor, impaciente por descobrir um texto de origem misteriosa e com um título bastante inesperado. O lugar de achamento, a biblioteca, a autoridade moral do proprietário, americano sábio, compensam a fantasia e garantem a sua qualidade.

A originalidade deste diálogo reside tanto na personalidade dos dois interlocutores, um Negro fugitivo e um macaco sábio, como no carácter insólito do espaço para praticar a arte da conversa, a floresta brasileira. Estamos pois num contexto completamente imaginário, afastando-se da verosimilhança das peças anteriores. Longe dos donos, o Negro alegra-se por ter escapado à roça e à mina, expressa-se na tradicional "língua de preto[22]" como o fazem a maioria dos negros no teatro de cordel. A sua surpresa é imensa ao descobrir um ser parecido com ele, embora distinto, a inverosimilhança de tal ignorância faz parte da convenção que rege o diálogo entre um sábio e um ignorante.

O bugio apresenta-se como o porta-voz do seu antigo dono, espírito esclarecido:

Aprendi muito dele, porque a minha curiosidade me incitava a escutar todas as conversações que ele tinha com outros homens de letras[23].

Esta figura do bugio como sábio é excepcional no contexto português do século XVIII. A sua presença na floresta brasileira é a etapa final dum percurso iniciático que o levou do seu espaço natural, a floresta africana ao meio civilizado na companhia dos humanos para afinal voltar ao seu estado primitivo no seio da selva brasileira. O seu discurso é altamente qualificado pela sua própria experiência, conheceu o cativeiro como animal de estimação em casa de um americano sábio no Rio de Janeiro onde "sofria da falta de liberdade, sem a qual as iguarias mais gostosas são sempre amargas"[24]. Declara ser o próprio representante da natureza:

A Natureza, que me distinguiu na discrição entre outros animais, e que aperfeiçoei na conversação de meu amo, e de outros sábios, que com ele se juntavam, é a que te fala[25].

O bugio faz uma apologia da natureza, da vida simples, livre de contingências, paraíso original de onde os homens se afastaram por ambição e orgulho. Explica ao Negro que só na natureza se pode realizar o ideal da liberdade, dom supremo que ultrapassa os valores reconhecidos pela sociedade, a riqueza, as iguarias, até o saber:

Usando da minha liberdade, sou mais feliz que os reis mais abafados com montes de negócios. (..) a minha casa tu a vês, são estes matos: a telha que me cobre, cobre todo o mundo: são os azulados céus, obra do primeiro Ente, os tectos das nossas casas: tive pais da minha raça que não vi mais depois que pude nutrir-me do sustento, que em toda a parte me oferece a Natureza por estes bosques[26].

Além disso a natureza que ama todos os homens não pode sofrer a escravatura:

A Natureza, senhora de todo o mundo não deu império algum aos homens para despojar da liberdade aos seus semelhantes e eu vejo-vos despojado deste bem[27].

O Negro que fez um percurso semelhante é exactamente a figura antitética do macaco, tanto pelas condições do cativeiro como pelos ensinamentos que lhe deram o seu amo e os padres da Igreja. Recebeu deles todos os seus preconceitos, o que lhe impede de imaginar outra ordem social. No entanto a sua fuga é um primeiro passo para a revolta:

Se vozo non sá riabo, ao menos sá pla mim huns coisa novo. Diga vozo, plo ventura recoie-se nos casa como nozo, e tem Sioro, que governa sore toro os familia, e que fá trabaiá toro o ria nos mina, nos roça, e nos engenha pala fazé clecer sua dinheiro,e ser hum Siora glande?

(...) E vozo que dá a dente, e mete pala banduio, si polaqui non vejo mio, e feijão, nem trabaia pleto?[28]

Mi estar smaraviaro de ouvi-la vozo, non sendo vozo Blanco, nem Pleto: Non tem-ia vozo mandinga! Jesu me vaia! Não seia ere o riabo em figula de vozo![29]

O seu encontro com o bugio é decisivo, permite-lhe imaginar outra maneira de viver. Mas não

pode deixar de se interrogar sobre a possibilidade de passar a vida a descansar à sombra das árvores como o bugio e coloca a questão do trabalho. O bugio propõe então outro modelo de sociedade, onde o trabalho não seria mais um pesadelo e onde todos receberiam conforme as suas necessidades, "seguindo o seu génio, cultivando os talentos de que o adornou a Natureza e evitando os excessos da prodigalidade e da avareza"[30].

A floresta brasileira transformada num salão de filosofia, perde todo carácter exótico, revela-se como o paraíso perdido desde que os homens se afastaram da natureza. Só os animais continuam a gozar esse privilégio, os homens não têm outro remédio a não ser ficar no mundo civilizado que criaram, inventando outras leis. A primeira seria, respeitar a liberdade para todos, a segunda, ficar na sua terra natal em vez de tentar a fortuna do outro lado do mar:

Tu imaginas que os Brancos para possuírem os cabedais que tu dizes, lhes seria preciso abandonar o amor da pátria, dos pais, dos filhos, dos parentes, e amigos; enrostar a morte por cima dos mares; afrontar imensos perigos, reconhecer novos astros, penetrar novos climas, e degradar-se da humanidade, sendo tiranos, e cruéis não só convosco, mas consigo mesmos. Ah! A Natureza a todos liberaliza os meios de viverem felizes, sem se aventurarem aos excessos da ambição[31].

Podemos ver neste diálogo um libelo contra a escravatura mas também uma severa crítica da colonização do Brasil e dos excessos provocados pelo apelo do Eldorado. Talvez seja motivada pela vontade política de limitar a hemorragia provocada pela emigração ao Ultramar. O subterfúgio do bugio permite uma liberdade de tom, abre perspectivas mais atrevidas e utópicas do que nas peças estudadas anteriormente. A voz discordante do sábio americano soa como um eco da voz do velho do Restelo condenando a vã cobiça[32].

Nesta viagem no tempo e no espaço luso-brasileiro, tentámos seguir as redes de relações que teceram ao longo dos anos, teatro e História. Parece-nos que a primeira função do espaço teatral, foi a de servir de campo experimental para resolver as contradições duma sociedade escravocrata, e aplicar modelos de conduta exemplar.

Mais tarde, no século XIX, o teatro funcionou como caixa de ressonância do debate abolicionista. Nos dois espaços representados, realizava-se o confronto de interesses opostos. em que Portugal se outorgava o papel de defensor da razão e da liberdade enquanto ao Brasil colonial cabia o papel de opressor, réu acusado de todos os males.

No entanto a pequena clareira aberta na floresta brasileiro pelo diálogo do Negro e do macaco rompe com esta divisão convencional e esquemática dos espaços históricos, esboçando um terceiro espaço, o da utopia para que se realize o sonho doutra humanidade

Bibliografia das obras estudadas:

*Nova e curiosa relação de hum abuso emendado, ou evidências da razão; expostas a favor dos Homens pretos em hum diálogo entre hum Letrado e hum Mineiro.*Na Offic. De Francisco Borges de Sousa, 1764, com todas as licenças necessarias, in 4°, 8 p.(B.N. Lisboa).

Novo, e devertido / entremez / intitulado / O *contentamento dos Pretos, / por terem a sua alforria,* Anónimo, Lisboa, na Off. de Domingos Gonsalves, com Licença da Real Meza da Commissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros, 1787, in 4°, 16 p.(Biblioteca Teatro D.Maria II, Lisboa).

O Preto, e o Bugio / ambos no mato,/ discorrendo sobre a arte de ter dinheiro sem ir ao Brasil. Dialogo, em que o Bugio com evidentes razões convence ao Preto sobre a verdade desta proposição. / primeira, e segunda parte. Lisboa, Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1789, Com licença da Real Meza Da Commissão Geral sobre o Exame, e Censura dos Livros, in 4°, 21 p. (B.N. Lisboa)

José Agostinho de Macedo, *O Preto sensível ,* Drama, Minerva, N° II, 1836, p. 99-115.(N.N. Lisboa)

Luciano Francisco Comella, Melodrama en un acto titulado / El Negro sensible, 1798, in 4°, 8 p. (B.N. Madrid)

Notas:

1. Dedicámos um estudo pormenorizado à personagem do Negro na nossa tese de doutouramento, *Le pesonnage du Noir dans le théâtre portugais du XVIII° siècle*, sous la direction de Paul Teyssier, Université de Paris IV, Sorbonne, 1991, 2 volumes, 560 p.

2. Conforme uma cópia do texto original. No conjunto das citações resolvemos aplicar as regras ortográficas em vigor actualmente em Portugal. No entanto conservámos a ortografia original dos títulos.

3. Citamos a partir do texto publicado pelo Marquês de Rio Maior, "O Marquês de Pombal e a repressão da escravatura - A obra e o homem", in *Congresso do mundo português,* vol. VIII, 1940, p.110.

4. Sobre este tema, cf. L.A. de Oliveira Ramos, "Pombal e o esclavagismo", *Separata da Revista da Faculdade de Letras do Porto*, 1972, p. 5-14.

5. Consagrado a Santíssima Virgem Maria, na off. Patriarcal de F. Luiz Ameno, Lisboa, 1758, com todas as licenças necessárias, 367 p.

6. Op. Cit. p. 68-69.

7. J.J. DA CUNHA DE AZEREDO COUTINHO, *Obras económicas de J.J. DA CUNHA DE AZEREDO COUTINHO (1794-1804*), São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1966.

8. Op.cit. p.257-58.

9. Este jornal publica em maio de 1789, a tradução dum texto francês publicado em 1788 em Paris e intitulado: Réflexions sur l'esclavage des nègres par M. Scharth.

10. Sobre o tema, cf. P. Teyssier, "*Le personnage du brésilien dans le théâtre portugais de la deuxième moitié du XVIII° siècle", in Etudes de littérature et de linguistique*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1990, p.59-72.

11. Op.cit.p.6

12. Sobre os privilégios ligados às Irmandades, cf. A. Brasio, *Os Pretos em Portugal,* Lisboa, Agência Geral das colônias, col. Império, n°101, 1944, p.75.

13. Op. cit. p.4.

14. Idem p.7.

15. Idem p.4.

16. Idem. p.5.

17. idem, p.5

18. Op.cit.p.4

19. op.cit. p.101

20. Comella, *Melodrama em un acto titulado: El Negro sensible*, Madrid, 1798

21. O Preto sensível, p.115.

22. Na nossa tese, fizemos um estudo da "língua de preto " no teatro de cordel do século XVIII, que representa a última fase de estilização do proto-crioulo, já explorado por Gil Vicente.

23. op.cit.p.7.

24. Op.cit.p.8.

25. Idem p.7.

26. *op.cit*.p.6.

27. *idem*.p.7-8

28. *idem*.p.6 .

29. *Idem* p.7. Conservamos a transcrição original da fala da personagem.

30. *Idem*.p.11.

31. *Idem*.p.9

32. Luís de Camões, *Os Lusíadas,* Chant IV, 94-95.

A estrutura processional e o teatro de Gil Vicente

Márcio Ricardo Coelho Muniz
(UNIB-SP)

A *estrutura processional* é um modelo de construção cênica reiteradamente utilizado por Gil Vicente na criação de suas peças. Ela se caracteriza, fundamentalmente, pela repetição de cenas semelhantes, que sugerem uma espécie de desfile das personagens frente ao espectador. Presente em cerca de duas dezenas de autos vicentinos, tal estrutura é constantemente apontada como marca de certa simplicidade ou mesmo incapacidade do autor em criar um teatro mais complexo, que desenvolva um enredo linear ou estabeleça uma intriga com maior tensão dramática. O ritmo processional comprovaria ainda a permanência, no século XVI, de uma estética teatral comum ao medievo, a que nosso autor estaria irremediavelmente ligado.

As fontes dessa estrutura, segundo a crítica vicentina, seriam as *procissões litúrgicas* e os *momos*, os quais, na ausência de um enredo linear, limitavam-se ao desfile alegórico de personagens e a cenas que traduzissem por si só os temas e sentidos de que desejavam tratar[1]. A ação nessas representações era, de modo geral, desprovida de texto. Quando este existia, era apenas recitado. Por sua vez, as personagens em cena se restringiam a gestos de mímica, a danças ou outro tipo de coreografia difícil de se determinar com a ausência de documentação mais detalhada. A despeito dessas dificuldades, o que se pôde reter dessas manifestações teatrais, além da quase ausência de um texto constitutivo de um enredo ou de uma trama narrativa, foi o seu caráter episódico.

É justamente essa forma episódica que caracteriza a *estrutura processional*. Os autos vicentinos em que esta predomina se constroem como um conjunto de breves cenas sucessivas que compõem o todo da peça[2].

Apesar de elemento reiterante na obra de Gil Vicente[3], esse recurso cênico ainda não foi alvo de uma análise mais atenta, que considerasse toda sua obra, e procedesse ao levantamento e à análise das ocorrências. Em nosso trabalho, pretendemos identificar o uso particular da *estrutura processional* pelo dramaturgo português, e averiguar em que medida podemos considerá-la como elemento caracterizador de um gênero teatral com certa popularidade no início do século XVI, conforme sugere Teresa Castro Nunes (1988,15).

Stephen Reckert, em seu *Espírito e Letra de Gil Vicente*, de 1983, abordou a questão do ritmo processional quando da análise dos chamados autos das *Barcas*. O crítico demonstrou, como nas três moralidades, Vicente faz desfilar em face de duas personagens alegóricas fixas, o Anjo e o Diabo, toda uma série variada de figuras que articulam uma cena própria e independente das que lhes sucederam e das que lhes seguirão. Tal justaposição de cenas, ou "sucessão de episódios paralelos", repetida nos três autos, sofre pequenas variações, mas, de modo geral, cada personagem, ao entrar em cena, desenvolve uma pequena ação, independente das outras, numa estrutura que o crítico inglês denomina de "construção hipotáctica" (1983, 72 e ss.).

Segundo Reckert, esse modelo estrutural repetir-se-á na quase totalidade do teatro vicentino: "a construcção hipotáctica é na realidade quase a única que Vicente sabe utilizar para o seu teatro, que nunca consegue emancipar-se de todo da sua origem na procissão litúrgica, secundada logo pela procissão pública e palaciana dos *momos*" (*Id.*, 72). Embora concordemos que o recurso é dos mais freqüentes no teatro vicentino, acreditamos ser um tanto quanto exagerado tal juízo, não obstante o "quase" de seu discurso, pois peças como a *Moralidade da Alma,* a *Farsa da Índia,* a *Farsa do Velho da horta,* a *Farsa de Inês Pereira*, a *Comédia de Dom Duardos*, a C*omédia de Amadis de Gaula*[4], entre outras, são provas de que Vicente experimentou e criou outras estruturas cênicas, algumas vezes aproximando-se do desenvolvimento de uma trama de caráter linear.

Apesar da aparente simplicidade que a justaposição de cenas, marca da *estrutura processional*, empresta às peças vicentinas, não podemos esquecer que dramaticidade liga-se à ação e esta não está ausente dos autos em que predominam essa estrutura. Aliás, a palavra 'drama' deriva do termo grego que significa 'ação' (Souriau, 1993, 32). Teatro é, dessa forma, essencialmente personagens em ação, em movimento.

Sletsjöe, lusitanista norueguês, que estudou os elementos cênicos presentes nas obras vicentinas, ao buscar delinear os graus de dramaticidade dos autos, orientou-se exatamente pela distinção entre o que denominou "declamação pura", textos que não poderiam "ambicionar a designação de *teatro*" e o teatro em si, marcado pela ação movimentada[5]. Seu estudo concluiu pelo predomínio desta no teatro vicentino.

A ação é estabelecida pela entrada e/ou saída de uma personagem. É a movimentação de figuras em cena que provoca a ação, que possibilita, por sua vez, o estabelecimento do dramático. Para Pierre-Aimé Touchard, é exatamente essa deslocação das personagens que determina uma nova cena, diferentemente do romance ou do cinema, nos quais é a mudança de lugar que propicia um outro capítulo ou um novo plano (1978,124). Nesse sentido, a relativa simplicidade da *estrutura processional* em nada impede que o 'verdadeiro teatro' se estabeleça. Ao contrário, a cada entrada de nova personagem, ainda que repetindo os movimentos da anterior, articula-se uma nova ação, estabelece-se uma nova cena. Não obstante a possível ausência de uma intriga linear, comum nos autos em que predominam a estrutura de que tratamos, vive-se, no encontro de duas ou mais personagens em cena, o teatro em plenitude[6].

Assim, ainda que recurso relativamente simples, proveniente de uma tradição dentro da qual o teatro limitava-se mais ao espetáculo, à representação visual, do que à encenação de uma intriga, à inquirição filosófica e/ou psicológica, a *estrutura processional* serviu ao nosso dramaturgo para a composição de autos, alguns marcados pela exposição puramente plástica; outros, possuidores de alto grau de tensão dramática, como comprova a análise feita por Stephen Reckert da *Moralidade da Barca da Glória* (*Id*., 94 e ss)[7].

Nas leituras que fizemos das obras de Gil Vicente, pudemos constatar que a *estrutura processional* é recurso cênico utilizado em aproximadamente duas dezenas de peças, com graus variáveis. Para determinarmos os graus de cada um, consideramos o uso pleno do processo — indicado com o **Grau 1** — somente naqueles autos em que uma ou duas personagens centralizam toda a ação que se desenvolve na peça, e com as quais todas as outras figuras relacionam-se de forma relativamente individual nas cenas em que intervêm. Levamos em conta também o fato de as personagens, excluindo-se as nucleares, pouco ou nada contracenarem entre si e de repetirem movimentos ou discursos semelhantes em relação às centrais. Bom exemplo desse grupo é o *Moralidade da Barca do Inferno*, na qual o Diabo e o Anjo concentram ao redor deles ações e discursos de todas as outras personagens. Estas, por sua vez, desenvolvem percurso bastante similar: encaminham-se primeiramente ao Diabo, depois ao Anjo e, em seguida, novamente ao Diabo. Quase todas revelando em suas falas o mesmo propósito de passarem para a Glória, ainda que não possuindo as virtudes necessárias para tal. Apesar da existência de pequenas variações neste trajeto, entendemos que o desfile processional orienta toda a encenação, dando à peça a unidade dramática que lhe falta no desenvolvimento de um enredo.

Nas peças que classificamos com o **Grau 2**, a *estrutura processional* está presente em parte dos autos, constituindo-se elemento orientador não-exclusivo da encenação. Nessas peças, observamos que nem sempre há uma personagem centralizadora. Algumas vezes, é a propósito de um tema ou de um motivo que o desfile repetido de ação se dá. Na *Moralidade dos Quatro Tempos*, por exemplo, Inverno, Verão (Primavera), Estio (Verão) e Outono, de forma alegorizada, apresentam suas características climáticas com o intuito, talvez, de representar o "ciclo da vida", dentro de um auto feito para se comemorar o primeiro ciclo ou o início da vida de Cristo, que vem exatamente para nos provar que a vida do homem na terra é passageira. Assim, mais do que tratar das estações do ano em si, o auto é encenado para se comemorar o nascimento de Jesus, anunciado por um Serafim, ao qual os Quatro Tempos se juntarão ao final do auto, seguidos de Júpiter e David, para irem ao presépio louvar ao Senhor.

Quatro Tempos é também bom exemplo para demarcar uma outra distinção interessante entre esses autos processionais: no grupo de **Grau 1**, normalmente, as cenas justapostas ocorrem em sucessão, de maneira independente, e, como apontamos, com pouco ou nenhum contado entre as personagens de cada cena. Já nas peças com **Grau 2** é comum que a representação se dê por adição, ou seja, as personagens desempenham o número que lhes cabe, de forma independente, mas, logo em seguida ou em algum outro momento do auto, elas juntam-se às outras para comporem uma cena final, como vimos acima na *Moralidade dos Quatro Tempos*. Outro exemplo desse processo é a *Fantasia alegórica Cortes de Júpiter*, em que a propósito de se organizar um séquito para acompanhar a Infanta D. Beatriz até Sabóia, onde irá desposar o duque Carlos III, uma série de personagens alegóricos, após fazer o elogio da futura duquesa e de seus ascendentes, prepara o cortejo que a acompanhará, no qual as figuras da corte portuguesa assumem, de forma metafórica, formas de peixes. Neste caso, temos não cenas independentes, mas personagens que assumem o primeiro plano da cena, de forma alternada, e expõem sua contribuição para a organização do cortejo marítimo.

Na tentativa de sistematizar nosso levantamento, organizamos um gráfico em que apresentamos os autos nos quais aquela estrutura aparece, buscando respeitar a ordem cronológica de criação das peças — tarefa sempre inglória, pois algumas das datas são ainda bastante polêmicas — e apontando por meio dos dois graus descritos acima o predomínio ou o uso parcial da *estrutura processional* dentro de cada auto. Eis o gráfico:

Graus de ocorrência da *Estrutura Processional*

Autos	Data provável de encenação	Graus
Fantasia alegórica da Fama	1510/1511	1
Moralidade dos Quatro Tempos	1511/1516	2
Fantasia alegórica da Exortação da Guerra	1513/1514	2
Moralidade da Barca do Inferno	1517	1
Moralidade da Praia do Purgatório	1518	1
Moralidade da Barca da Glória	1519	1
Fantasia alegórica das Cortes de Júpiter	1521	2
Romance à morte D. Manuel I	1521	2
Romance à Aclamação de D. João III	1521	2
Fantasia alegórica da Frágua de amor	1524	2
Farsa dos Físicos	1524	1
Farsa do Juiz da Beira	1525	1
Fantasia alegórica do Templo de Apolo	1526	1
Écloga da Serra da Estrela	1527	2
Fantasia alegórica da Nau de amores	1527	2
Farsa dos Almocreves	1527	2
Mistério Breve sumário da história de Deus	1527/1528	1
Moralidade da Feira	1528/1527	2
Fantasia alegórica do Inverno e do Verão	1529	2
Farsa da Romagem de agravados	1533	1
Fantasia alegórica da Floresta de enganos	1536	2

Pelo espaço exíguo que temos, não procederemos aos comentários detalhados de cada uma das obras. Todavia, resta uma questão ainda por se esclarecer: devemos considerar este recurso estrutural como um *gênero* dentro do teatro vicentino ou simplesmente como um recurso cênico?

Teresa Castro Nunes, na análise que faz da *Fantasia alegórica Nau de Amores*, identifica a *estrutura processional* nesta peça e relaciona-a com a mesma estrutura presente nos autos das *Barcas*. A este propósito, refere-se Teresa Nunes à possível "existência de um gênero dramático frequente no final da Idade Média, denominado BARCA" (1988, 15). Apoiada em Reckert, Nunes fala do registro de representações populares com aquele nome no Nordeste brasileiro e conclui afirmando que "a semelhança das composições processionais permite levantar a hipótese deste tipo de autos de Vicente pertencer a um género teatral mais ou menos em voga na época" (*Id*.,15).

Reckert, por sua vez, tratando do equívoco em se nomear a *Moralidade da Praia do Purgatório* como *Barca*, e citando Teófilo Braga e Câmara Cascudo, fala da existência de um "gênero semidramático popular com esse nome, bastante divulgado no fim da Idade Média" (1983, 90). Teófilo Braga, por outro lado, comentando os autos das *Barcas*, afirma que "nos costumes populares do principio do seculo XIV, acha-se a figuração dramatica da viagem para o inferno e paraiso" e, mais adiante, refere-se a uma "representação da passagem da vida" como *Barcas*, uma provável forma teatral que ele afirma encontrar aludida em *exemplos* e *contos* da Idade Média portuguesa (1898, 311).

Já Câmara Cascudo, apoiado na referência feita por Braga da descrição de Aires Teles de Menezes das festas feitas para o casamento do Príncipe D. Afonso com D. Isabel de Castela, em 1490, afirma que "parece ter sido (*Barca)* um enredo dramático, declamação e canto, figurando nos programas das festas reais" (1987, verb. *Barca*). O folclorista brasileiro informa ainda que se encontram, no Nordeste do Brasil, *Barcas* como variante de *Marujada*, que são pequenas representações feitas nas festas de S. João, ou ainda com sentido de festas ligadas a motivos marítimos.

Parece-nos, por todas essas referências, que a existência de uma forma de representação dramática com o nome de *Barcas* é bastante provável. Além disso, é possível que esse suposto gênero tenha sido uma das fontes de Vicente para a criação de suas *Barcas*, além de tantas outras já apontadas pela crítica. No entanto, não conseguimos perceber como ser possível relacionar esse gênero com a *estrutura processional*, como sugere Nunes, já que, apesar de caracterizar as *Barcas* vicentinas, o ritmo processional é recorrente em mais de uma dezena de autos do dramaturgo, que não está necessariamente relacionada a temas marítimos.

O quadro que apresentamos atrás comprova que a estrutura de que tratamos predomina em peças como a *Farsa dos Físicos,* a *Farsa do Juiz da Beira*, a *Farsa da Romagem de agravados*, entre outras, que em nada remetem a temas marítimos, como sugere o nome *Barcas*. Como não temos mais informações sobre esse suposto gênero dramático, a não ser seu nome e os temas que ele provavelmente desenvolve, preferimos, por agora, entender que a *estrutura processional* é um recurso cênico, um modelo de construção teatral, que, pertencendo ou não a um gênero específico, foi amplamente utilizado por Vicente, com formas e graus diferenciados, como esperamos ter comprovado.

Referências bibliográficas:

Berardinelli, Cleonice, "O teatro pré-vicentino em Portugal", *Estudos de Literatura Portuguesa*, Lisboa, INCM, 1985, p. 27-51.

Bernardes, José Augusto Cardoso, *Sátira e lirismo*: modelos de síntese no teatro de Gil Vicente, Coimbra, Actas Universitatis Conimbrigensis, 1996.

Braga, Teófilo, *História da literatura portuguesa*: Gil Vicente e as origens do teatro nacional, Porto, Lello & Irmão, 1898.

Cascudo, Luís da Câmara, Dicionário do folclore brasileiro, Belo horizonte/ São Paulo, Itatiaia/ Edusp, 1987, 6ª ed., vol. I.

Freire, Anselmo Braamcamp, *Vida e obras de Gil Vicente*: trovador, mestre da balança, Lisboa, Revista Ocidente, 1944, 2ª ed.

Mateus, Osório (Org.), *Vicente,* Lisboa, Quimera, 1988-1993.

Muniz, Márcio Ricardo Coelho. *A educação pelo amor*: uma leitura da *Tragicomédia de Amadis de Gaula*, de Gil Vicente, São Paulo, 1997, Dissertação (Mestrado), Faculdade de Letras, Universidade de São Paulo.

Nunes, Teresa Castro, *Nau*, Lisboa, Quimera, 1988.

Rebello, Luiz Francisco, *O teatro primitivo português,* Lisboa, ICALP, 1984, 2ª ed.

Reckert, Stephen, *Espírito e letra de Gil Vicente*, Lisboa, INCM, 1983.

Saraiva, António José, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, Lisboa, Bertrand, 1981, 3ª ed.

Sletsjöe, Leif, *O elemento cênico em Gil Vicente*, Lisboa, Casa Portuguesa, 1965.

Souriau, Etienne, *As duzentas mil situações dramáticas*, São Paulo, Ática, 1993.

Teyssier, Paul, *Gil Vicente*: o autor e a obra, Lisboa, ICALP, 1985, 2ª ed.

Touchard, Pierre-Aimé, *Dioniso:* apologia do teatro, São Paulo, Cultriz/ Edusp, 1978.

Vicente, Gil, *Obras completas de Gil Vicente*: reimpressão fac-similada da edição de 1562, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1928.

Notas

1. A crítica vicentina aponta ainda os *entremezes* e o *arremedilho* como manifestações teatrais que teriam influenciado nosso autor em sua criação. O levantamento mais detalhado dessa tradição anterior a Vicente foi feito por Rebello, 1984. Também em Berardinelli, 1985, o leitor encontrará uma série de considerações pertinentes à questão.

2. Abordando a questão, Paul Teyssier afirma que em sua "maior parte os autos (de Vicente) são destituídos de intriga. Trata-se, por via de regra, duma série de cenas justapostas. O espectador vê desfilar *sketches* através dos quais não se articula qualquer acção e que não conduzem a qualquer desenlace" (1985, 113).

3. *Cfr*. Saraiva, 1981, 77 e ss.; Sletsjöe, 1965, 13 e ss.; Reckert, 1983, 72 e ss; entre outros.

4. Estamos seguindo a nomenclatura do teatro vicentino proposta por Saraiva, 1942, por ser a mais consensual dentre todas as classificações estabelecidas até hoje.

5. Para tanto, Slestjöe afirma ter traçado uma linha divisória entre o que ele chama de "declamação pura e o verdadeiro teatro de acção, entre a realização tosca de um monólogo ou diálogo recitado, e a acção já movimentada com uma estruturação cénica e dramática" (1965, 11 e 17, respectivamente).

6. Nas palavras de Touchard: "Uma peça de teatro é a representação pelos atores, num palco, de uma ação que opõe, a partir de uma situação dada, duas ou diversas personagens dadas, as quais evoluem segundo as leis de sua própria lógica. O movimento dramático caracteriza-se por uma sucessão de cenas das quais cada uma traz um elemento novo, de natureza a levar a uma situação única tão tensa que só se pode conceber o desfecho pelo desaparecimento ou abdicação de um dos protagonistas ou por uma intervenção de caráter providencial" (*Id*, 129).

7. Também Paul Teyssier observou que, mesmo utilizando-se da *estrutura processional*, Vicente construiu autos que não se limitaram apenas ao desfile de cenas, ao contrário, representaram questões complexas pertinentes ao seu tempo e público: "Na construção de conjunto dos autos constituídos por cenas justapostas há muitas vezes, senão sempre, a rebusca de um tema geral, a expressão duma idéia central, o exame de um problema particular" (1985, 114).

A magia da palavra - uma aproximação ao teatro para crianças de António Torrado

Glória Bastos
Universidade Aberta
Lisboa - Portugal

1. O nome de António Torrado emerge com um dos mais significativos no panorama português (algo pobre) da produção dramática para os mais novos. Com alguns textos premiados, o universo da escrita de António Torrado preenche-se de personagens fabulosas, objectos portadores de capacidades extraordinárias, peripécias que nos transportam para cenários plenos de imaginação, em suma, um mundo prodigioso mas que simultaneamente não esquece o real e uma subtil reflexão centrada em alguns problemas sociais. Serve a construção deste universo uma linguagem a um tempo ágil e plena de significado, que conduz o leitor ou espectador pelo caminho sempre problemático do ser e do parecer, expresso por vezes em vertentes de extrema riqueza conceptual. A dimensão lúdica da linguagem, tão grata ao autor noutros livros, assume nos seus textos dramáticos um lugar de destaque.

2. É exactamente a questão da linguagem que levou à escolha da expressão que dá o título a este texto. Reconhecemos que essa formulação padece de um sabor algo gasto, devido a uma certa frequência na sua utilização mas, não raras vezes, sem qualquer relação com o desenvolvimento subsequente. Acontece que, no caso concreto a que aqui nos vamos referir, essa expressão – a magia da palavra – faz todo o sentido, não se tratando apenas de uma mera fórmula mais ou menos agradável ao ouvido, mas encontra a sua justificação nos parâmetros que iremos descrever.

Primeiro, falar em magia da palavra justifica-se pela presença – sobretudo em *O adorável homem das neves* (1984) e em *Toca e foge ou A flauta sem mágica* (1992), mas também com novas nuances na peça *Zaca Zaca* (1987) e em alguns dos textos mais curtos publicados no volume *Teatro às três pancadas* (1995) – de magos e outros indivíduos portadores de poderes/capacidades extraordinárias, assim como de objectos mágicos, que actuam exactamente através da palavra, ou seja, através de enunciados com um poder mágico. São fórmulas mágicas que, em alguns momentos, retomam as lengalengas e outras rimas próprias à idade infantil – rimas que assumem na infância, como sabemos, uma dimensão mágica, em que o som se sobrepõe ao significado: "Una, duna, trena, catrena, cigalha, migalha, catrapis, catrapés, conta bem até dez", fará parte, por exemplo, do conjunto de procedimentos da personagem do Tio Chapeleiro, em *O adorável homem das neves*, sempre que procura alcançar efeitos extraordinários.

Num segundo plano, e num sentido algo metafórico, vamos encontrar ainda essa magia numa das características fortes da escrita de António Torrado e que é o jogo de palavras, os equívocos, múltiplos sentidos ou desvios que estas geram. Este aspecto alarga-se ao conjunto de pequenas peças que formam o volume *Teatro às três pancadas* (1995) e assume contornos extremos na própria criação de uma nova língua, como acontece na peça *Zaca Zaca*. Mas pode também surgir logo nos títulos, reconhecidamente uma das principais instâncias de pré-informação (ao lado do subtítulo, prefácio e outros paratextos). Como primeiro exemplo veja-se *O adorável homem das neves*, que propõe um contraponto com a história do "abominável homem das neves", estabelecendo assim um determinado contrato de leitura, remetendo à partida para uma personagem com uma caracterização que será antagónica à da conhecida figura lendária. Depois, em *Toca e foge*, encontramos nessa fórmula de identificação a encenação de um duplo significado: por um lado, a utilização do lexema "toca", que nos introduz no campo temático da peça, mas que, no conjunto do sintagma – "toca e foge" – situa-nos também no domínio do jogo, tão caro ao universo infantil, sendo sinónimo do conhecido "jogo do apanha" que, de certa forma, será um dos elementos metaforicamente investidos no desenrolar da peça, com a busca e a fuga empreendida pelas personagens.

Os nomes das figuras dramáticas constituem igualmente uma fonte semanticamente motivada de informação. Sabemos que os nomes podem fornecer dados de vária ordem – psicológica, ideológica, temática, etc –, alimentando, igualmente, em alguns casos, uma certa expectativa relativamente ao percurso das personagens. Vejamos algumas situações paradigmáticas. Na peça atrás referida, *Toca e foge*, cuja temática remete para o campo da música, encontramos

personagens como Celestino – nome de um antigo instrumento musical –, mas também o Mago Maiumbela Cerebrino (significando imaginoso, fantástico), nomes associados ainda ao designativo Paraninfo, que possui o duplo sentido de "padrinho de formação" – aspecto que se concretiza na peça ao ser antigo professor de uma outra personagem, Galopim – e de figura protectora, ao constituir-se como importante adjuvante na resolução do conflito.

3. Estabelecendo uma forte aliança com esta dimensão duplamente "mágica" da palavra encontramos o cómico. Caracterizando-se o cómico por uma "dissociação entre realidade e procedimento" (Spang, 1991, 63-64), verificamos que esse afastamento se pode operar a vários níveis. Um dos níveis que mais nos interessa, no presente caso, é o cómico de linguagem, que constitui um recurso significativo nestes textos. Trata-se de um cómico que pode assumir uma dimensão mais imediata, patente nos vários equívocos de leitura/compreensão entre as personagens, situação ilustrada, por exemplo, pela seguinte troca de palavras entre Decas e o Tio Chapeleiro, de *O abominável...*:

> Decas (junto ao palco): Sou o Decas.
> Tio Chapeleiro: Decas é nome de gato. (..)
> Decas: Sou o Decas Perna Fina.
> Tio Chapeleiro: Decas Parafina é nome de remédio. (p. 20)

Ou ainda em certos jogos de palavras - "eu, por chapéus, perco a cabeça" (*O abominável...*, p. 45); "Ah, é verdade, o aspirador! (*Noutro tom*.) Tenho aqui uma máquina mesmo à medida das suas necessidades e aspirações." (*Toca e foge*, p. 58); "O que cantava na rua, cantava no palácio. Nunca fui homem de duas cantigas." (*Zaca zaca*, p. 37) -, que, em algumas ocasiões, pode alcançar um efeito mais hilariante, como acontece com o arremedo de latim que o mesmo Tio Chapeleiro emprega quando se dirige aos legionários romanos:

> Javalis! Ipso factos! Grosso modos! Vice versas! Pantomineiros! Vademecuns do Império!
> Decadentes! Cabeças de lata! Vade retro! Peste bubónica! A prioris! (p. 50)

Mas em muitos outros casos estes equívocos ou múltiplos sentidos servem outros propósitos. Recorremos, uma vez mais, a situações da peça *Toca e foge*.

4. Em *Toca e foge* a magia da palavra alia-se à magia da música. Uma magia que na situação inicial da história se caracteriza por uma condição de perda, circunstância esta antecipada pelo subtítulo da peça: *A flauta sem mágica*.

Nesta peça, a problemática central aponta para a questão da harmonia do ser, para a sua realização. Neste contexto, a luta desenrola-se entre o eu e o seu reverso, afinal a eterna luta entre o bem e o mal, que com frequência convivem dentro de nós. Será através, uma vez mais, da magia, mas também pela coragem e perseverança, como o próprio autor anuncia no preâmbulo (e não serão estes atributos qualidades "mágicas" necessárias para se enfrentar a vida?), que a harmonia se restabelece, porque, como esclarece o Mago Paraninfo, "Ireis enfrentar adversários terríveis. Entre eles, os caminhos que iludem o desânimo que paralisa, o monstruoso avesso dos vossos sentidos e vontades" (p. 53). Mas, sublinhe-se, essa condição harmónica implica a coexistência de sons diferentes, ou seja, da diversidade dos seres e não todos a um "só toque", como era pretendido pelo "exército dos Cinzentões", metáfora de um certo totalitarismo e seguidismo, simbolizado pelo som da marcha, única melopeia admitida.

Neste texto deparamos, assim, com o recurso a certas frases de uso corrente que tomam nova amplitude e sentido na intriga: "Eu não quero acertar o passo" ou "Não vais consentir que te virem do avesso" (p. 63) são duas ocorrências, ao lado de outras que poderíamos aqui citar, que dão conta de uma vontade em resistir ao conformismo ou a um "mesmismo" castrador da individualidade e da capacidade de afirmação do ser.

> Passarinho na gaiola
> das altezas da cidade
> diz «não» a quem t' engaiola
> e voa para a liberdade. (*Zaca zaca*, p. 25)

Esta é uma proposta de leitura feita de subentendidos, uma leitura entre linhas, que solicita por parte do leitor/espectador criança uma certa atitude crítica e uma capacidade de descodificação menos baseada no imediatismo, como habitualmente acontece nas obras dirigidas aos mais novos, aspecto apontado exactamente por Isabel Tejerina (1993) como

marca essencial do teatro para crianças. Esta é, pois, uma leitura exigente, para um público ou leitor igualmente exigente, como é a criança. Estes são textos que elevam o teatro para crianças à sua verdadeira dimensão de qualidade literária e artística.

4. Assim, como temos vindo a tentar comprovar, torna-se realmente pertinente falar na magia da palavra em relação à escrita de António Torrado. Uma magia com várias vertentes, onde as palavras, sobretudo, assumem um carácter encantatório, ao possibilitarem a ocorrência de transformações. Na verdade, é na acção da palavra transformadora que toda a fábula teatral se vai alicerçar, em cada uma das três peças referidas.

Comecemos pela "mágica" – classificação do próprio autor – que é *O adorável homem das neves*. E "mágica" porquê? Pelas características inerentes a esse sub-género, como sejam a temática fantástica, os recursos cénicos com efeitos especiais, a encenação de factos extraordinários – neste caso temos o recuo até ao tempo das lutas entre lusitanos e romanos –, factos que só num universo marcado pela magia poderão ocorrer, mas uma magia que é afinal, e isso não o podemos esquecer, construção da linguagem teatral, criadora, por excelência, de "simulacros" do real... Não será, pois, por acaso, que uma das personagens centrais da peça *Zaca zaca*, repetirá: "nem sempre o que parece é. Nem sempre o que é, parece."

É com base neste encarar do teatro em si como uma "mágica", no sentido em que este é uma criação, uma invenção, clarificando a situação de ficcionalidade/ilusão que se vive no espectáculo teatral, que estes textos se vão igualmente construindo. Um aspecto que é, por exemplo, desmistificado pela personagem do Mágico Alcino Sino Sino. Esta figura, pela sua condição de mágico, assumirá, pois, com mais propriedade, a capacidade de criador de "ilusões", que passam explicitamente, no final do texto, do plano da representação para o plano da produção ou da escrita:

> E, se queres que te diga,
> fui eu,
> eu, que inventei esta intriga,
> quem, em tempo oportuno,
> lhe deu
> a morte devida.
> Não olhes para mim como réu...
> Criminoso, eu? Homicida...?
> Apenas alguém que escreveu
> uma peça mais ou menos colorida,
> onde, entre muita gente
> feita gente
> e um baloiço sem dono,
> À entrada
> E à saída,
> Entra um boneco de neve
> Que, por causa de um chapéu,
> Ganhou vida.
> Quem lha deu?
> Eu.

Este "dar vida", este "fazer gente" assumido aqui por um "autor" dentro da própria peça, uma espécie de "mago" de cartola, que com as palavras constrói personagens e as suas acções, constitui uma situação que ao longo desta peça nos é anunciada, ainda que de forma mais ou menos obscura. É assim que a partir de determinada altura se lançam suspeitas sobre a identidade do Tio Chapeleiro, personagem de "carne e osso" ou, desde logo, uma figura do teatro de robertos? Alusão esta sugerida nas páginas 25-26 ("Ora, sinceramente, digam-me: acham-me com cara de fantoche? Acham-me parecido com um fantoche? Vá, olhem para mim e digam./ DECAS (*para a IRENE*): Dizes tu ou digo eu?/IRENE: Eu não digo.") e na página 74 ("TIO CHAPELEIRO: Brrrr! Estou a perder a paciência. Algodão... Algodão... (*Um tanto misteriosamente*.) Esperam aí, que já se arranja. (*Tira da própria barriga um rolo de algodão*.)/ IRENE (*para o DECAS*): Viste? O Tio Chapeleiro tem algodão na barriga...") e finalmente confirmada perto do final da peça pela voz do Mágico Alcino Sino Sino: "Pois claro. Já se viu uma pessoa assim? Com este fato de palhaço, com esta barriga de ovo cru? Olhem (*destapa a barriga do TIO CHAPELEIRO e começa a tirar-lhe rolos de algodão e penas que se espalham*), tudo inventado. São pessoas. São bonecos. São fantoches. São robertos. Inventados." (p. 86).

Também na peça *Zaca Zaca* se coloca a questão do teatro dentro do teatro, neste caso por intermédio de uma personagem/espectador que interpela ostensivamente os actores, obrigados a retorquir:

> Tibúrcio – [...] Agora estamos no intervalo. Bem vê: os actores têm de descansar.
> E o público também há-de querer ir lá fora para beber um refresco, dar uma voltinha,
> ir lá dentro... não sei se me entende. [...] E há que mudar os cenários, porque o 2º acto passa-se noutro sítio, no palácio do rei. (p. 54)

A ilusão dramática é, assim, também objecto de reflexão nestes dois textos, proporcionando ao jovem leitor/espectador uma aproximação, dentro das condicionantes próprias à sua idade, a uma das problemáticas centrais da escrita teatral.

6. Estamos, finalmente, situados, na escrita dramática para crianças de António Torrado, no domínio da aventura que só os textos verdadeiramente artísticos podem propor. Aventura através dos meandros da magia da linguagem, como se procurou brevemente ilustrar, mas também aventura através do universo mágico do teatro, cantada assim nas palavras do Mágico Alcino Sino Sino (*O adorável homem das neves*, p. 90):

> O teatro é assim:
> por fora a fingir,
> por dentro a verdade.
> Com luzes e sombras,
> num espaço restrito,
> isto é, limitado,
> define-se um círculo,
> às vezes um quadrado,
> aqui vale tudo,
> está tudo controlado: [...]

Referências Bibliográficas

Isabel Tejerina Lobo, *Estudio de los textos teatrales para niños*, Santander, Universidad de Cantabria, 1993.

Kurt Spang, *Teoria del drama*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1991.

António Torrado, *O adorável homem das neves*, Lisboa, Caminho, 1984.

--------- , Zaca Zaca, Lisboa, Rolim, 1987.

--------- , *Toca e foge ou A flauta sem mágica*, Lisboa, Caminho, 1992.

--------- , *Teatro às três pancadas*, Porto, Civilização, 1995.

Rui Marques Veloso, "António Torrado, um humor penetrante", *António Torrado*, col. "Uma pequenina luz bruxuleante...", 1, Porto, Civilização, 1995, p. 31-35.

A visão "séria": *O fradinho da mão furada*, de Antonio José da Silva

Paulo de Tarso Cabrini Júnior
(UNESP/Assis-SP)[1]

"Zombando se dizem verdades". Talvez essa sentença, destacada das *Obras do diabinho da mão furada*, seja a que melhor represente esta visão "séria" que quisemos propor como nova abordagem do texto atribuído a Antonio José da Silva.

Tratamos, aqui, de um texto pouco discutido, sobre o qual apenas alguns estudiosos se lançaram a fundo, quando duvidaram de uma tradição de leitura que se atinha somente à sua superfície, e que incorreu, não raras vezes, em uma injustiça: a de considerá-lo legítima obra de seu tempo; um texto pio, exemplo da moralidade católica difundida no Setecentos português. Em brilhante estudo acerca das *Obras do diabinho da mão furada*, Maria Theresa Abelha Alves nota "uma codificação especial que requer uma análise, no sentido de verificar em que medida aquela obra torna compreensível a realidade empírica"[2]. O texto mesmo propõe uma leitura particular da realidade que pouco tem de conformidade com a novelística contemporânea. Tendo como contribuição o estudo de Maria Theresa, chegamos à hipótese de que o caráter de *proveito e exemplo*, claramente impresso à obra, disfarça uma profunda discussão acerca do homem enquanto ser racional, e, portanto, ambíguo.

O estudo diacrônico da representação da realidade na literatura nos levou a discutir o papel da vida cotidiana enquanto objeto válido de representação artística, estimulando-nos a esclarecer, em primeiro lugar, a presença de um texto *estranho* dentro de uma tradição de representação amplamente difundida. No caso das *Obras do diabinho da mão furada*, a discussão é centrada em sua singularidade diante do resto da produção ficcional contemporânea.

Pelo estudo de Luís Costa Lima (*O controle do imaginário*)[3] sabemos que no Renascimento começa a ser formulado um modo de representação que se estabeleceria como regra geral da literatura de ficção até o início do século XIX. A *razão* renascentista, prescrevendo a retórica, a mímese, o decoro e a universalidade como procedimentos adequados ao bem-escrever, estabelecia que o elemento ficcional estivesse subordinado a uma didática humanista. Ampliamos nossa discussão com Antonio Candido, tomando seu estudo sobre a "timidez no romance"[4]. Segundo Candido, a literatura ficcional, vista, durante o período renascentista, como algo que "desviava homens sérios de suas ocupações", estava obrigada a se prestar a algo mais do que à mera distração. Pode-se concluir que a representação da realidade, por si só, não era vista como fonte válida de conhecimento de mundo, a menos que assimilasse a máxima horaciana do "instruir e divertir". O texto, segundo o pensamento da época, devia funcionar qual uma *pílula dourada*, que amenamente administrasse as normas morais dominantes, subordinando o ficcional à razão em uma tentativa de superação dos modelos medievais.

A conseqüência imediata desse princípio pode ser notada na adoção de um modo de representação que quase excluía o *cotidiano* como matéria literária. Não é nossa intenção, porém, cobrar de uma época noções desenvolvidas posteriormente. Não cobraremos do Renascimento uma noção de realidade difundida somente no século XVIII. Mas não deixa de ser curioso notar que, particularmente em Portugal, a novela de cunho horaciano persistisse até o início do século XIX, enquanto o resto da Europa já havia assistido à ascensão de uma forma de representação que definitivamente substituía a tradição coletiva pela experiência individual, privilegiando o retrato do homem comum no tempo, no mundo observado e dentro de um enredo provável.

De toda essa discussão, o que nos interessa mormente é o cenário da literatura ficcional portuguesa no Setecentos. Estudiosos como Antonio José Saraiva e João Gaspar Simões são unânimes em admitir que a ação inquisitorial em Portugal foi responsável pelo atraso econômico e pela estagnação da literatura narrativa em modelos edificantes.

Refazendo o pensamento de Saraiva, ao longo de seu estudo sobre o Santo Ofício e os cristãos-novos[5], percebemos que a Inquisição portuguesa visava, entre outras coisas, à manutenção do sistema oligárquico, ameaçado pela economia de mercado gerada pelos cristãos-novos. A repressão inquisitorial contra a classe mercantil acabou por retardar transformações sociais e econômicas necessárias ao surgimento de uma **forma** de representação literária que problematizasse a realidade cotidiana. Não procuramos reduzir qualquer texto a mero reflexo dessas transformações; procuramos, sim, investigar a forma e o ponto de vista adotados pelo ficcionista para sua representação do mundo observado.

A vigência das normas horacianas na feitura da narrativa é atestada, no caso português, pela completa falta de obras que, por seu realismo formal, tematizassem a experiência individual no mundo fenomênico. E é

nesse ponto que as *Obras do diabinho da mão furada* surgem como representantes de uma visão de mundo cética. Ao contrário de outros textos, como o *Compêndio narrativo do peregrino da América*, de Nuno Marques Pereira, ou as *Aventuras de Diófanes*, de Teresa Margarida da Silva e Orta, o autor das *Obras* nega a atemporalidade clássica em prol da construção de um espaço e tempo narrativos concordantes com a realidade empírica. Ao mesmo tempo, se utiliza da vida cotidiana como matéria de ficção, subvertendo a regra clássica que Bosi chamou *realismo sublimado*[6] princípio que visava a excluir da ficção a imitação do mundo fenomênico.

Os aspectos citados acima parecem ter passado desapercebidos por vários historiadores da literatura, que centraram a atenção no plano fantástico da obra, em suas alegorias, descartando a problematização da realidade presente em todo o texto, realidade essa representada como nunca havia sido. Seus personagens têm nomes reais e são revestidos de uma individualidade que nos impossibilita chamá-los personagens *tipos*; o enredo se desenvolve em um espaço real (numa viagem de Évora a Lisboa) e o tempo narrativo muito se aproxima do real (a viagem de André Peralta dura, aproximadamente, cinco dias).

São princípios daquele realismo formal que nos deu o romance moderno. O propósito de avaliar a vida cotidiana, segundo o pensamento cético vigente durante a revolução industrial, devia estar necessariamente vinculado a uma **forma** de representação do mundo a ser questionado. Octavio Paz[7] credita à revolução industrial a criação dos *heróis duvidosos*, espelhos de uma sociedade fortemente autocrítica. Ao contrário dos tipos construídos segundo noções de imutabilidade, o romancista passa a retratar o homem comum como fusão de princípios contrários, em que a sanidade convive com a loucura, o amor, com o ódio. Nessa ambivalência de um mundo já sem paradigmas, tão própria da vida cotidiana, é que as *Obras do diabinho da mão furada* diferem das demais narrativas contemporâneas, sublimes e universalizantes.

Adotando o pensamento tradicional sobre o texto que discutimos, poderíamos facilmente admitir o triunfo do *divino* sobre o *diabólico* (os dois princípios que disputam a alma do *herói* André Peralta). Assim, a intenção edificante do texto estaria justificada. Porém, seu realismo de avaliação da vida é de tal maneira diluído na ficção alegórica, que sugere uma aproximação maior à picaresca ou ao romance moderno. Em outras palavras, sendo um texto português setecentista, aproxima-se de um pensamento cético atemporal. Trata-se de uma pílula dourada *sui generis*: ficção edificante que administra, de forma amena, uma violenta crítica social. A linguagem disfarça, mas voltaremos a esse ponto.

A visão cética do autor não se deve, naturalmente, aos mesmos fatores que fizeram desenvolver a picaresca espanhola, nem às causas mesmas que impulsionaram o romance inglês do século XVIII. Nossa hipótese é de que o ceticismo manifesto pelo Autor, que torna ambíguas todas as personagens, e mesmo o mundo, é influenciado por um estado de coisas propriamente português, por um desmantelamento da verdade absoluta levado a efeito pela ação inquisitorial. É manifestação dos flutuantes conceitos de bem e de mal, numa época perigosa.

A leitura do texto como problematizador de uma sociedade em dúvida tem como base uma questão suscitada por Antonio José Saraiva (*op. cit.*): como se reflete, nos escritores de condição cristã-nova (como Antonio José da Silva), a consciência particular de pária social? Qual o senso de justiça em uma sociedade vigiada constantemente por uma instituição ambivalente, como a Inquisição?

A história literária portuguesa se ressente da falta de estudos que privilegiem a influência dos métodos inquisitoriais na mente do homem que viveu sob sua influência. A descrição desses métodos, tão bem feita por Saraiva, nos leva a crer que não foi pouca a influência da Inquisição no pensamento português, fosse do intelectual, fosse do homem comum. Mesmo mantidos em segredo, a prisão arbitrária, a falta de provas, o confisco dos bens, a tortura, humilhação e morte dos cristãos-novos não podiam passar desapercebidos por ninguém.

Elias Lipiner, em seu estudo intitulado *Santa Inquisição: terror e linguagem*[8], nos fala brilhantemente da íntima relação entre vocábulos e idéias, e das alterações semânticas da linguagem durante o período inquisitorial. Entre os cristãos-novos, havia a necessidade de disfarçar suas intenções, não criando um código novo, mas utilizando-se de sutilezas lingüísticas. Para os membros da Inquisição, a necessidade estava em estimular o anti-semitismo entre a população, justificando seus métodos através de uma linguagem eufemística, que desmantelasse ideologicamente o grupo contrário.

É essa mesma verve eufemística que se manifesta nas *Obras do diabinho da mão furada*. O autor parece parafrasear, satírica e amargamente, a Inquisição, revestindo seu texto de misericórdia, a fim de mascarar sua violência. Tão bem disfarçada, quem a entenderia como tal? A quem se destinava essa obra?

Ainda é cedo para responder, mas a questão levantada já é suficiente para apontarmos outras características do livro, que apoiem nossa visão *séria* dessa obra, vista, ainda hoje, como uma *novelinha edificante*.

Misturam-se, no livro, o bem e o mal, o judeu e o cristão num mesmo caldeirão infernal (que é o mundo). A

ambigüidade já desponta na própria figura do diabinho/fradinho da mão furada; um diabo vestido de frade, do qual não se conhece a natureza íntima das intenções. O cuidado nas atitudes, que poderiam levar qualquer um às barras do Santo Ofício, é expresso pelo protagonista André Peralta, logo no início da narrativa, e cabe bem à pena de um autor cristão-novo:

"A verdadeira felicidade não consiste em ter tudo, senão em desejar nada; e sua Demonência bem sabe que neste mundo o fazer mal e o fazer bem têm igual perigo, porque nunca falta contradição a quem bem obra, nem quem é mau tem boa correspondência. Sempre observei o não teimar com rei nem superiores, nem com os ricos, e muito menos com os diabos"[9].

Seja notada, ainda, esta observação aguda, feita pelo narrador: "porque nele [no noviciado do Inferno] não costumava Lúcifer atemorizar com asperezas, senão lisonjear com regalos, ao contrário dos santos noviciados, em que com elas se examina e qualifica a virtude" (*op. cit.*).

É freqüente, no livro, que personagens cristãs-velhas sejam revestidas de caracteres negativos que a tradição atribuiu aos judeus. Assim, o soldado André Peralta (que se declara *limpo de sangue*) apega-se ao dinheiro dado pelo diabinho, tanto que, para manter os dobrões consigo, se sujeita à sua companhia. Conta-o diversas vezes, e justifica seus gastos copiosos por não ser "como alguns malditos que, feitos escravos do dinheiro, por não tocarem um tostão, se deixam perecer de fome". O apego ao dinheiro (afirmado pela ação de André Peralta) e a avareza (negada pelo mesmo, para justificar-se), são tradicionalmente atribuídos aos judeus.

Um outro exemplo dessa interpenetração de caracteres pode ser encontrado nas beatas que se viram em bruxas. Era crença difundida entre a gente miúda que os judeus sacrificavam crianças em seus rituais, e que faziam signos salomônicos, no dizer do Autor. Os caracteres negativos com os quais a Inquisição usava revestir os judeus, são apresentados como sendo naturais de todo homem. Segundo o que inferimos do livro, e dos discursos do Diabinho, se fossem julgadas a mentira, a avareza, a crueldade, a prática da magia, e não somente o sangue, qualquer pessoa estaria condenada.

Como último exemplo, temos as freiras que o Diabinho observa na convento, e que discutem a eleição da abadessa baseando-se na astrologia (uma prática judaica) e na invocação dos mortos (atribuída aos judeus).

É na representação do Inferno, porém, que misturam-se definitivamente o cristão-novo e o cristão-velho. Ao lado dos juizes, meirinhos, alcaides e pessoas eclesiásticas estão os astrólogos, os médicos, os profissionais liberais enfim. Deste episódio, destacamos a parte que diz respeito aos taverneiros, condenados (nas palavras do Autor) por "baptizarem o vinho e o fazerem cristão". Por serem "missionários baptizantes", recebiam seu castigo, enquanto os demônios lhes diziam uma quadra significativa: "Recebei nesta eternidade/ velhacos de infame ser,/ dessa água mais quantidade/ que a que fizestes beber/ aos homens, contra vontade!".

Como não pensar que o Autor alude ao batismo forçado dos judeus?

Chegamos ao final desta comunicação com a certeza de termos abordado um tema por demais amplo. Trata-se apenas de uma proposta de leitura, de uma visão séria sobre um texto que se manifesta como zombeteiro. E de fato o é, mas como não sê-lo, se se quer dizer a verdade. Torturando, se dizem mentiras. Zombando, se dizem verdades.

Resumo

As *Obras do diabinho da mão furada*, de Antonio José da Silva, apresentam e problematizam ambiguamente a questão da luta entre o bem e o mal. Assim, apesar da intenção "séria" e "oficial" impressa no texto, agindo "diabolicamente" a figura do Diabinho acaba por proporcionar a salvação da alma perdida do soldado André Peralta, internalizando uma concepção dúbia da distinção entre o bem e o mal, de que a cultura portuguesa contemporânea do Autor se ressente pela influência decisiva da Inquisição.

Unitermos

Antonio José da Silva; narrativa portuguesa; século XVIII; Inquisição.

Notas

1. Mestrando em Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho, Campus de Assis.

2. ALVES, Maria Theresa Abelha. *A dialéctica da camuflagem nas Obras do diabinho da mão furada*.

Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

3. LIMA, Luis Costa. *O controle do imaginário*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1989.

4. CANDIDO, Antonio. *Timidez no romance*. In: _____. *A educação pela noite*. São Paulo : Ática, 1987.

5. SARAIVA, Antonio José. *Inquisição e cristãos-novos*. Lisboa : Europa-América, 1984.

6. BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 5ª ed. São Paulo : Ática, 1987.

7. PAZ, Octavio. *Ambigüidade no romance*. In : _____. *Signos em rotação*. São Paulo : Perspectiva, 1972.

8. LIPINER, Elias. *Santa Inquisição: terror e linguagem*. Rio de Janeiro : Documentário, 1977.

9. SILVA, Antonio José da. *O fradinho da mão furada*. Lisboa : Arcádia, 1973.

De tebas a alfama:
Bernardo Santareno e o mito de édipo*

Maria Eugénia Pereira
Universidade de Aveiro

C'est tentant de photographier la Grèce en aéroplane.
On lui découvre un aspect tout neuf.
A vol d'oiseau de grandes beautés disparaissent,
d'autres surgissent; il se forme des rapprochements,
des blocs, des ombres, des angles, des reliefs inattendus.

Cocteau, *Antigone*

Presente na nossa linguagem quotidiana, definido de forma singular pelos eruditos, o mito representa um campo de batalha onde historiadores, historiadores das religiões, antropólogos, psiquiatras procuram dar provas do seu saber. Mas, como nos diz Mircea Eliade, porque «o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ter uma abordagem e uma interpretação em perspectivas múltiplas e complementares»[1], a sua designação resulta de um conjunto de noções que se sobrepõem e que se opõem, delimitando o tipo de abordagem realizado pela corrente de pensamento de uma época.

Também não falta uma série de interpretações do mito de Édipo uma vez que os teóricos o tomaram como exemplo para estabelecer a pertinência dos seus métodos, mas, talvez a representação filosófica e histórica do mito seja aquela que melhor se adeque à adaptação, no século XX, de mitos antigos, gregos e romanos. O desejo de querer fugir de uma sociedade, que pretende ser lógica e objectiva, leva a que o mito seja utilizado ou recriado, tornando-se um dos suportes mentais do *homo sapiens.* Dado que o tempo que o homem dedica à imaginação é cada vez menor, e tem tendência para desaparecer, há, pois, que lutar contra esse fenómeno para conseguir sobreviver, para estabelecer um equilíbrio na vida. Victor Jabouille diz-nos a esse respeito que:

> Depois de Freud, Jung, Fromm, Bachelard e Durand, sabemos que o homem, para sobreviver, precisa não só de imagens como, sobretudo, de fabricar sequências com essas imagens.[2]

Bernardo Santareno sentiu essa necessidade de se afastar da vida real e procurou instalar-se num mundo onde pretendia encontrar novas forças para criar ou inventar e esse mundo é o do mito. É nesse universo mítico que se desenvolve a sua peça em 3 actos *António Marinheiro (o Édipo de Alfama)*. Nela, o autor exprime, através de uma transposição popular directa da tragédia grega *Rei Édipo* de Sófocles, e de uma transposição indirecta do *complexo de Édipo*, a sua verdade, a da maldição que pesa sobre as mulheres e a da inibição para o amor dos homens.

Partindo do princípio que o mito é a verdade de um universo primitivo onde predomina a unidade absoluta entre os seres, os deuses e as coisas, talvez possamos debruçar-nos sobre a representação filosófica e histórica do mito, concebida e exposta por Gusdorf na sua tese *Mythe et métaphysique*[3], para explicar a natureza do mito na obra de Bernardo Santareno.

Gusdorf estuda o mito e a sua natureza em três momentos diferentes da sua história: o primeiro, do mito vivido pela consciência mítica nos tempos imemoriáveis de um Éden pré-adamita; o segundo, do mito pensado e organizado pela consciência intelectual da época clássica - essa submissão à inteligência anula qualquer possibilidade de autenticidade e redu-lo à simples forma de um discurso - ; o terceiro, do mito readmitido pela consciência existencial que permanece insatisfeita perante as explicações da razão triunfante.

Partindo do pressuposto que o mito deve ser encarado e vivido como a verdade, e já não como uma lenda, um relato de acontecimentos extraordinários, ele «constitui um formulário ou uma estilística do comportamento humano na sua inserção entre as coisas»[4].Não sendo separado do contexto existencial a que pertence, ele adquire uma função de participação, de intervenção que ajuda o homem a compreender-se.

Bernardo Santareno também vai utilizar o mito para exprimir a sua verdade, a de uma realidade vivida num universo autêntico, mas, não podendo abstrair-se da cultura e do pensamento da sua época, a sua criação vai querer partilhar o discurso e o modo de pensamento de grande parte dos intelectuais da sua época[5].

Tal como os seus contemporâneos, Gide, Cocteau, Giraudoux e Anouilh, Bernardo Santareno vai apoderar-se da evolução do mito, que vai do seu estado primitivo de verdade autêntica e vivida à forma intelectual que adquiriu finalmente. A mitologia, assim integrada no universo do discurso, transforma-se num dispositivo intemporal, tornando-se palavra explicativa das situações e dos seres, e reduto das formas de escrita e de pensamento. Exprime, pois, a reflexão de uma época e a consciência humana de todos os tempos.

Nessa perspectiva, e segundo também Ana Paula Medeiros, na sua tese *Do Teatro em Bernardo Santareno*, se deve situar o dramaturgo que possui «um misto de concepções românticas (…) – que correspondem à necessidade de regresso a uma pureza perdida – e, simultaneamente, uma atracção pela mítica cultura grega»[6], sendo esta uma referência permanente em toda a sua obra.

A sua obra, *António Marinheiro (O Édipo de Alfama)*, depende fortemente do tempo histórico em que se encontra ancorada sem deixar, contudo, de renovar o mais antigo dos discursos literários, a fábula mitológica do rei de Tebas, para tentar reaver um absoluto, um tempo que está, definitivamente, perdido para o homem.

Procurando um público que fosse capaz de o entender, de penetrar o significado do seu discurso, o poeta pensou encontrar na mitologia o meio mais seguro de alcançar a consciência universal.

No entanto, o autor transcende a mera recriação de uma linguagem ou de um modo de comunicação: ele respeita também o ser singular que ele representa. Na sua imitação, retém, antes de mais, o que os verdadeiros criadores de mitos lhe deixaram e transforma o que a sua intuição, quase infalível, lhe determinava escolher. O mito adquire, assim, a forma íntima do seu ser e das suas angústias.

A dramaturgia "santariana" exprime e exterioriza as próprias perplexidades do autor, originadas pela experiência pessoal, mas não esquece o contexto estilístico, idelógico e social que a circunda:

> A obra de um dramaturgo autêntico terá de ser, em grande parte, o homem que ele for. É claro que não me refiro a grosseiros aspectos biográficos; penso na sua realidade interior, nas coordenadas éticas, políticas e religiosas que o norteiam. Assim é que Bertholt Brecht criou um teatro sociológico, Ionesco o auto-teatro e Paul Claudel um teatro católico. (…) Aliás, se é autêntico, o dramaturgo *não pode* realmente, mesmo que queira, sair de si, do seu mundo, das suas verdades, dos seus obscuros movimentos de afectos e instinto. Pode, sim, alargá-los, engrendecê-los, fazendo-os viver por personagens muito acima do homem que ele é.»[7]

O autor existe na e para a sua obra, na medida em que escreve para actuar, para alterar o panorama político e cultural da sua época. Confrontado com o autoritarismo do poder censório, Santareno procurava criar o seu próprio caminho no seio da dramaturgia quer portuguesa, quer europeia. A liberdade escolhida pelas suas personagens Amália e António encontramo-la no dramaturgo quando tematiza problemas da actualidade. Tendo a realidade portuguesa como pano de fundo, Bernardo Santareno pretende questionar essa mesma realidade. Mais ainda, ele pretende circunscrever essa realidade a um local preciso, bem determinado: Portugal, Lisboa e, mais precisamente, o bairro de Alfama.

Mas entenda-se por vontade de localizar, de recriar uma cenografia portuguesa, um meio de alcançar o universal. Como ele próprio nos diz (no *Jornal de Letras e Artes*):

> Quero, sempre e cada vez mais a partir do «local», esforçar-me, ampliar-me no sentido de chegar ao «universal». (…) Cada vez estou menos disposto a «cosmopolizar-me»: cada vez mais, as minhas peças serão testemunho do meu povo, nesta hora. Testemunho interessado, participante e interveniente, comovido.»[8]

Assim, em *António Marinheiro*, o autor retira as suas personagens do interior das muralhas de Tebas, antes de Jesus Cristo, e coloca-as na segunda metade do século XX, fá-las viver num cenário típico onde o fado, o vinho e a taberna são elementos caracterizadores de uma mentalidade pitorescamente portuguesa. O marujo lisboeta que é António Marinheiro, a costureira que é Amália são o Édipo e a Jocasta de Sófocles despojados da sua realeza. O drama desceu até ao povo, o povo português para tratar problemas universais, comuns a todos os homens: o desespero, o medo, o amor, a morte, a liberdade, o destino.

Em *António Marinheiro (O Édipo de Alfama)*, o artista afere a validade de alguns processos dramatúrgicos conhecidos da modernidade europeia, apesar de estes serem mais evidentes na segunda fase da sua obra, depois da sua peça o *Judeu* de 1966. Fascinado pela tragédia antiga, Santareno reescreve-a para testemunhar a tragicidade contemporânea onde se encontra o «sentimento trágico da existência» que Lorca, Sartre, Genet, assim como Beckett e Ionesco, já exprimiam. Esta peça surge, pois, de uma articulação entre uma influência longínqua - o *trágico grego* - e uma influência mais próxima - o *absurdo*[9] «como que a confirmar que o trágico não está, pois, nos acontecimentos, nem exclusivamente nos homens. Reside, essencialmente, na especial relação que os *implica* (…)».[10]

António Marinheiro obedece, tal como Édipo, a forças superiores – o destino, aqui o *fado* - que o vão dilacerando até que se reencontre com a sua verdadeira identidade: avança, passo a passo, para a catástrofe. Como diz a personagem Rosa: «É este o meu fado: cada qual é pró que nasce…»[11].

António é conduzido para o mal involuntariamente: «Antes de te encontrar, eu não me sentia bem em nenhum lado: tinha uma coisa aqui dentro sempre a roer, a roer… uma força que, sem descanso, me empurrava nem sei pra onde»[12]. Ele é empurrado para o assassínio de um homem e é levado a apaixonar-se por uma mulher que lhe corresponderá: é o *fado*, o destino, mau, porque esse homem era seu pai e essa mulher sua mãe. Onde esteve a liberdade?

Descoberto o *mal* – o incesto e o parricídio -, as normas sociais deveriam levar à culpabilidade e ao castigo das personagens principais – Amália e António -, mas, recusando a penitência social, fazem do destino o «derradeiro obstáculo à plena realização da liberdade humana.»[13] As personagens lutando contra a normatividade e escolhendo o seu caminho, afirmam o seu *eu* sincero. O povo do bairro de Alfama reclama a morte de António e de Amália pelo incesto cometido mas, assumindo, definitivamente, o seu papel de marido e mulher que se amam, correm um para o outro e beijam-se desesperadamente mas, também, apaixonadamente[14]. Esta novidade "santariana" obriga a um desenlace forçosamente diferente da obra modelo: António afirma a sua liberdade partindo com Rui, e Amália, contrariando a propensão maternal, presente em todas as outras adaptações edipianas, decide-se pela mullher e não pela mãe. Por isso, perante a exigência do povo que se mate[15], a mulher apaixonada, inocente no crime, na medida em que ignorava os laços de sangue que a uniam a António, decide viver: «Quero viver!!… Hei-de viver, Rosa!… Que ninguém me toque!… Que ninguém me faça mal!!… Hei-de viver»[16]. Como nos diz Vítor Jabouille na sua tese intitulada *Édipo: da antiguidade aos nossos dias*, «(…) Amália afirma o abater da moral e o erigir uma nova em que imperam os sentimentos individuais sobre os conceitos pré-estabelecidos e impostos»[17].

Menos inocente que no mito clássico – onde Édipo recebe Jocasta em casamento porque venceu a esfinge –, o relacionamento de António e Amália repousa sobre o assassínio de José, marido de Amália, por António. Perante o povo do bairro de Alfama, e de toda uma sociedade impregnada de falsa moralidade ou, melhor dizendo, de um código moral muito tradicional, - aqui, constantemente representado por Bernarda - , a aproximação entre os dois é logo amaldiçoada. Já, nesta sua afirmação do amor, apesar do homicídio cometido, as duas personagens principais afirmam a sua liberdade porque decidiram que se concretizasse o amor entre ambos e que se realizasse o casamento. Esta liberdade de acção vai culminar, no final da obra, numa liberdade existencial.

A afirmação da liberdade, que valoriza a obra santariana, tem uma função de intervençã,o na medida em que contribui para uma maior consciencialização do que é humano. A acção humana é, nesta peça, orientada segundo um horizonte previamente definido: a moral tradicional. O homem, para cumprir o seu verdadeiro papel, que é o de desmascarar, de denunciar e de libertar, desafia o seu próprio destino e a sociedade evitando a morte e o castigo do modelo clássico.

As estruturas do mito de Édipo, sendo permanentes, voltaram a ser colocadas no presente para perpetuar uma realidade ontológica. Bernardo Santareno reinterpreta o papel exemplar dos heróis clássicos para alcançar o universo primitivo: o da realidade da vida humana fora do tempo.

Através dos dilemas e conflitos da sua heroína, o autor pretende contestar, intervir e actuar para um mundo melhor, onde a pureza existe no seu estado primitivo, despojada de qualquer artefacto socializante que impeça a individualização do ser humano. Assim sendo, a sua peça *António Marinheiro* ganha significação intemporal.

Notas

* Esta comunicação foi patrocinada pelo Instituto Camões e pela Fundação da Ciência e da Tecnologia através do Programa Lusitânia.

1. Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 14.

2. Victor Jabouille, "Mito e literatura: algumas considerações acerca da permanência da mitologia clássica na literatura ocidental, *Mito e literatura*, Mem Martins, Editorial Inquérito, 1993, p. 10.

3. Paris, Flammarion, 1953.

4. Cf. op. cit. introdução p. 20.

5. Já Claudel, Gide, Proust, Valéry, Hofmannsthal, Giraudoux, Cocteau, Breton, Sartre, Anouilh e Camus, entre outros, tinham feito nascer os seus próprios mitos.

6. Coimbra, 1996, p. 19.

7. Bernardo Santareno, "A arte deverá ter por fim a verdade prática?", *O Tempo e o Modo*, Junho 1963, p. 136.

8. Bernardo Santareno, "Queria que o meu teatro fosse um acto de justiça", *Jornal de Letras e Artes* 31, 2 de Maio, p. 4.

9. Jean Marie Domenach, na sua obra *Le retour du tragique* (Paris, Seuil, 1967), explica e discute a tragicidade de hoje.

10. José Oliveira Barata, "A presença do trágico em Bernardo Santareno", *Biblos* LXVI, Coimbra ,1990, p. 226.

11.Bernardo Santareno, *António Marinheiro (O Édipo de Alfama)*, Lisboa, Edições Ática, 1966, 2.ª Edição, p. 53.

12. Op. cit., p. 79.

13. José Oliveira Barata, "A presença do trágico em Bernardo Santareno", in *Biblos* LXVI, Coimbra, 1990, p. 231.

14. Cf Bernardo Santareno, *António Marinheiro (O Édipo de Alfama)*, Lisboa, Edições Ática, 1966, 2.ª Edição, p. 141.

15. Cf. op. cit., p.144.

16. Ibid., p. 146.

17. Coimbra, 1971, p. 221.

Espectros literários: *Perdição* de Hélia Correia[1]

Isabel Capeloa Gil
Universidade Católica Portuguesa - Lisboa

Distance - Woman averts truth - the philosopher.
She bestows the idea. And the idea withdraws,
becomes transcendant, inacessible, seductive.
It beckons from afar. It veils flout in the distance.
The dream of death begins. It is a woman.
Jacques Derrida

No ensaio *Das Unheimliche*, Sigmund Freud define o estranho como sendo "[...] aquele tipo de terror que reside na reconfiguração de algo habitual e nosso conhecido".[2] Esquecendo a dimensão do medonho e do tenebroso a ela inerente, a configuração freudiana é de facto pertinente para designar a nossa aproximação ao drama *Perdição. Exercício sobre Antígona*, de 1991, e que constitui a primeira e única incursão da novelista Hélia Correia no âmbito da dramaturgia. Este drama construído em três planos, o plano dos vivos que decorre num pátio do palácio de Tebas e depois na sala do trono, o plano das mortas, situado na penumbra e desenrolando-se num campo de asfódelos e o plano em que se encontra Tiresias, o adivinho cego que preside aos acontecimentos e os comenta, representa um esforço de actualização do conhecido mito de Antígona, mas de um modo "estranho". A designação "Exercício" aplica-se magistralmente a esta forma de reconfiguração da história mítica, que questiona o mito tradicional, a estrutura clássica do drama, instituindo através da *diferância* (*différance*) dos três planos expostos uma visão renovada da tragédia sofocliana. Esta, que segundo Simone Fraisse[3], se encontra na origem da criação do mito, funciona como signo inicial de uma constuição cultural de sentido[4] que se enuncia nas antinomias centrais do texto - as oposições entre o Estado e o Indivíduo, o público e o privado, o lugar dos homens e das mulheres - bem como na estrutura ritual do mesmo, assinalando o modo como as estruturas de violência se revelam actos fundadores de cultura, tornando-se afinal produtivas para a evolução socio-cultural.[5]

Embora integrando a tradição portuguesa de reflexão dramática sobre o mito de Antígona, que no século XX conta com as contribuições entre outros de Júlio Dantas, António Sérgio, ou António Pedro, o drama de Hélia Correia apresenta-se como uma experiência dramática limítrofe. Assim, actualiza numa dialéctica entre ausência e presença, um exercício sobre a vitalidade da tradição clássica, um exercício formal sobre as possibilidades do dramático, uma vez sublimadas as grandes oposições do texto sofocliano, mas essencialmente e mais do que um exercício sobre o trágico, um indgar das possibilidades da existência feminina como repositora da memória no mundo masculino da história, da afectividade, do amor, tema central do discurso das mulheres neste texto e a que o título *Perdição* inscreve como intertexto subversivo da obra canónica *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco.

O drama de Hélia Correia é uma construção dramática intertextual e autoreflexiva[6], construindo a personagem Antígona com uma ousadia que a faz digna herdeira de figurações modernas como a de Anouilh. Esta Antígona possui um libertarismo quase feminista, que a afasta da figura submissa da Antiguidade, a quem Luce Irigaray denomina *femme-tombeau*[7], a mulher que renega a sua identidade para afirmar a lei do pai corporizada na inabalável defesa do direito de sepultura para o irmão Polinices, um tema secundário no texto de Hélia Correia. O tempo e o lugar das mulheres no tema antigónico constituem afinal o espaço central desta reconfiguração. A própria construção do texto, iniciada com o ditirambo dionisíaco entoado pelo coro das bacantes, introduz o tema central da feminilidade, apontando desde logo para a dimensão abissal, a um tempo criadora e destruidora do feminino[8], um *Leitmotiv* que percorre todo o texto.

O exercício de Hélia Correia revela-se igualmente como uma experiência de poética autoreflexiva, confrontando as possibilidades de existência feminina na economia dramática através de uma construção triádica, em três planos, três ritmos, três tempos e três espaços. Temos assim no início do drama o coro das bacantes, uma espécie de prólogo que desloca o espectador do tempo e do espaço da representação e o faz regressar ao tempo primevo do mito, um tempo circular, cíclico como o próprio movimento da dança de roda que as bacantes encenam[9], e a circularidade da história do deus Dioniso que preside a este hino, conferindo à acção a dimensão de tempo mitológico, um tempo fora do tempo, que se subtrai a história e evade a memória:

> Toda a história do mundo
> há-de esvair-se

como as nossas pegadas.
Deus da treva
e do uivo.
Fiquem uivos
e trevas
porque não há memória
e a alma esquece,
seja qual for o modo de existir. (p.21)

A temporalidade da acção inscreve-se deste modo num ciclo de eterno retorno, numa circularidade aporética que se define na exortação dialéctica do presente, passado e futuro do discurso horizontal de Tiresias. A própria mancha gráfica que marca o discurso de Tiresias como um discurso horizontal, constituindo os outros dois planos discursivos, o dos vivos, como uma coluna vertical à esquerda e o das mortas, uma coluna à direita, insere o discurso do vidente na ordem horizontal da escrita da história, que pervade o tempo da presença dos vivos e o da ausência das mortas. Tiresias figura, na verdade, como um chamã[10], um personagem dramático avatar da autora[11], um mediador entre fronteiras, entre o tempo do mito e o tempo da história, o público/leitor e o teatro, os homens e as mulheres[12], que pela sua experiência de bissexualidade bem conhece[13], os mortos e os vivos. Na economia da acção Tiresias activa uma representação fantasmática, exorta os espíritos do passado mitológico e encena-os, distanciando epicamente a representação da vivência/experiência, e revelando o processo dramático como um processo *espectrógeno*, ou seja que exorta à aparição fantasmas.

-Sentir-se-ão os que vêem ao abrigo do que é visto? Acomodar-se-ão no escasso conforto dos seus bancos, dizendo: "Ora ali estão a morte e os seus heróis. Vejamos como se disputam e seduzem."

Não conhecerão pois o horror e a piedade porque os seus olhos se acham escudados. Nada sabem dos cantos e das danças, não soltarão o uivo nem o riso.

Talvez o sangue se lhes arrefeça um pouco, e pensarão: "Não há razões para ter medo. Nem sequer deverei tomar partido."[...]

E dirão: "Afinal acaba bem, visto que é recontado ao longo das idades. Acaba bem já que faz parte da memória."

E, sentindo-se assim defendidos dos velhos e divinos pavores, suspirarão de alívio. Porque não são e não podiam ser Antígona.

Aliás tais coisas nunca aconteceram. (pp.22-23)

Esta primeira intervenção de Tiresias tem o efeito de distanciar o acontecimento do acontecido. Activando os pré-conhecimento do espectador acerca do mito, da tragédia e do aristotélico e catártico sentimento de "terror e piedade", Tiresias documenta a deslegitimação do acontecimento trágico, a sedimentação do mito na memória, revelando os acontecimentos que se vão seguir como simulacros, mimemas de uma memória cultural que actua como força chamânica na economia do texto. A irrealidade ou virtualidade do representado sugere deste modo, uma construção dramática espectrográfica, materializada numa textualidade virtual que faz as personagens surgir perante nós como corpos fantasmáticos, incorporações do repositório da memória cultural[14] e não apenas da ideia, para utilizar uma produtiva expressão de Jacques Derrida na obra *Spectres de Marx*:

> La production du fantôme, la constitution de l'effet *fantôme*, ce n'est pas simplement une spiritualisation, ni même l'autonomisation de l'esprit, de l'idée ou de la pensée [...].Non, une fois cette autonomisation effectuée, avec l'expropriation ou l'aliénation correspondantes, et alors seulement, le moment fantomal lui *survient*, il lui ajoute une dimension supplémentaire, un simulacre, une aliénation ou une expropriation de plus. À savoir un corps! Une chair (*Leib*)! Car il n'y a pas de fantôme, il n'y jamais de devenir-spectre de l'esprit sans au moins une apparence de chair, dans un espace de visibilité invisible, comme dis-paraître d'une apparition. Pour qu'il y ait du fantôme, il faut un retour au corps, mais à un corps plus abstrait que jamais. Le processus spectrogène répond donc à une *incorporation* paradoxale. Une fois l'idée ou la pensée (*Gedanke*) détachées de leur substrat, on engendre du fantôme en leur *donnant du corps*. Non pas en revenant au corps vivant dont sont arrachées les idées ou les pensées, mais en incarnant ces dernières dans un *autre corps artefactuel*, *un corps prothétique*, un fantôme d'esprit, on pourrait dire un fantôme de fantôme[...].[15]

A representação surge sob o signo da modalidade espectral, e o texto dramático assume-se como *spectrographie*, uma grafia obituária, numa dialéctica que combina o passado do mito, o presente isocrónico da acção e o futuro das textualidades em confronto[16], a ausência e a presença[17]. Os dois planos de acção

que o discurso de Tiresias introduz - o plano dos vivos, dividido em duas partes, uma primeira constituindo um diálogo sobre a vida das mulheres e um segundo contendo os mitemas do tema antigónico na versão de Hélia Correia; e o plano dos mortos, constituído pelo diálogo aporético da Antígona morta e da ama - materializam esta espécie de escrita espectral, constituindo-se naquilo que Jacques Derrida designa uma "espectropoética" (*spectropoétique*), uma transposição fantasmática e subversiva, de um mundo morto, o mundo do mito, para um mundo de vivos, realizada através do simulacro da ficção dramática que ***a-presenta*** o mito, isto é torna-o presença no mundo dos vivos e, baseando-se numa estrutura de repetição, ***re-presenta*** duplamente a sua presença na esfera da negação simbólica, o espaço dos mortos.

Se o discurso de Tiresias funciona como um momento estabilizador da acção, entre a presença e a ausência, o diálogo da Antígona morta e da ama representa o seu contrário. Embora se inscreva na tradição clássica dos *Diálogos dos Mortos* (*Nekrikoi Diailogoi*) do escritor cristão Luciano (160 d.C.), ao passo que o estado orgânico da morte contribui no texto de Luciano para legitimar a verdade dos diálogos, uma vez perdidos os interesses que movem os mortos em vida, o diálogo da Antígona e da Ama mortas não contribui para legitimar o discurso dos vivos , mas antes para o desestabilizar, relativizando e mesmo negando a validade das suas afirmações. A nível dramático tanto o discurso das mortas, como o discurso de Tiresias são representações da função do coro trágico, comentando e apresentando a acção dos vivos, exercendo a sua força de um lado legitimadora, de outra subversiva sobre eles. A impenetrabilidade entre as esferas dos vivos e das mortas demonstra a incapacidade desta encenação da "possibilidade do impossível", a morte de Antígona vista pela própria Antígona, e a potencialidade subversiva de uma escrita espectral sobre uma escrita vital. Assim, quando no início do diálogo dos vivos, Antígona questiona a Ama acerca da sua cadelita, esta responde-lhe que o animal a deverá ter seguido para o exílio, mas a Ama morta nega esta afirmação, dizendo que a matou (p.23). No final do texto a própria Antígona morta tenta intervir no espaço dos vivos, para avisar a Antígona viva da futilidade de uma ousadia que leva à morte. O discurso de Antígona na morte, neste derradeiro espaço de fronteira, é o discurso da suspeição do discurso dos vivos e da sua relativização. O paradigma antigónico radicaliza aqui a sua dimensão transgressora através de uma deslegitimação aporética do acto de revolta na morte, o momento transgressivo por excelência. Na economia dramática, a desilusão de Antígona na morte leva-a a afirmar, dirigindo-se ao seu *alter ego* vivo, que : "É preciso dizer-lhe que não avance mais, que não há glória alguma em tudo isto!" (p.56) . Mais à frente refere em tom de resignação "[...]É bem preferível a vida miserável das mulheres." (P.57) demonstrando a incapacidade da escrita legitimar a morte, ou como refere Jacques Derrida no texto *Aporias*:

> Who will guarantee that the name, the ability to name death (like that of naming the other and it is the same) does not participate as much in the dissimulation of the "as such" of death as in its revelation, and that language is not precisely the origin of the nontruth of death, and of the other? 18

A ousadia da Antígona viva é uma força quase erótica de jogar e perder, de provar a existência até aos seus limites, na morte, e de realizar eroticamente a sua vida através da realização deste derradeiro ritual de passagem:

> Tenho medo e no entanto parece-me que é o medo que eu amo. Esta agonia. Faz-me gelar o sangue, os dedos adormecem-me, o coração contrai-se numa angústia finíssima. Sinto-me levemente estonteada e escorre-me um suor por entre os seios. Ó Ama, imaginei que fosse assim a noite em que visse o meu esposo entrar no quarto pela primeira vez. (pp. 53-54)

A experiência da morte representa, contudo, a anulação da memória, da sensação, a própria designação "experiência da morte", tornando-se impossível na escrita, por ser inimaginável, impenetrável, a consagração da negatividade. A "felicidade e o sofrimento" (p.56) que caracterizam o mundo dos vivos, estão ausentes do mundo das mortas, onde o tempo está suspenso e se torna em espaço, o espaço do campo de asfódelos que têm de atravessar. Na verdade, a dimensão obituária da literatura, definida por Peter Brooks na obra *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, por procurar "[...] a retrospective knowledge that comes after the end, which in human terms places it on the far side of death[19]." é negada no espaço de uma poética espectral.

A inverdade da linguagem baseada na arbitrariedade fundamenta uma potencialidade subversiva, a capacidade de desregular, de questionar, de transgredir, de ultrapassar os limites do simbólico e do representativo, uma força semelhante à que o fantasma, esse *revenant* da morte exerce sobre o mundo dos vivos. O diálogo das mortas torna-se, deste modo, num acto de experiência limite da linguagem, narcisisticamente fechada sobre si e a sua própria morte. Na verdade, para este exercício espectral nenhum tema seria mais adequado do que o de Antígona, um nome que etimologicamente contém em si as raízes da negação. Antígona, a mulher que nasce para morrer, a que afirma a morte e despreza a vida, Antígona o fantasma da memória, a anti-mulher que o drama encena numa dupla morte. De facto, se a Antígona viva é já o anunciar da sua negação, a Antígona morta funciona como um pleonasmo representacional a dois níveis. A nível textual, a Antígona morta é um fantasma do fantasma anunciado no texto dos vivos; a nível da esfera da representação, a Antígona morta é de novo um pleonasmo porque reforça ou repete o lugar

que, segundo Lacan, à mulher é devido nesta esfera, o de morta. Quando Edgar Allan Poe refere em *The Philosophy of Composition*, que "The death of a beautiful woman is, unquestionably , the most poetical topic in the world"[20] descreve uma atitude inerente à própria ordem da cultura, a de que a mulher representando o marginal em si, o Outro da cultura, a legitima através da sua morte sacrificial[21]. Lacan estuda a *Antígona* de Sófocles no seminário de 1960, "L'essence de la tragèdie. Un commentaire de l'Antigone de Sophocle", organizado em três partes: "L'éclat d'Antigone", "Les articulations de la piéce" e "Antigone dans l'entre deux-morts". O psicólogo francês considera que os termos, "morte", "mulher", "o nada" e "beleza" são categorias intermutáveis reunidas na caracterização de Antígona[22]. O argumento lacaniano de que a mulher é o nada desenvolve a noção de que o feminino é definido apenas em relação ao significante "homem", apontando para o facto de que tal definição é sempre imaginária, do mesmo modo que a sua função é apoiar a fantasia de completude e realização masculina. A designação "mulher morta" ou "a morta" representaria, deste modo, o pleonasmo da cultura, uma enfatização do papel atribuído simbolicamente ao sexo feminino.

Escrever a morte da mulher através do mito de Antígona é reflectir sobre a negação da negação, ou paradoxalmente a negação do feminino e a sua confirmação enquanto *locus* da morte. A assinatura Antígona representa por si só a sua negação, a "contra-signatura" no dizer de Derrida[23], as marcas da sua aniquilação enquanto Antígona. O texto de Hélia Correia é o equivalente textual desta contra-assinatura. A *espectrografia* deste drama transporta para o palco da representação a imagem fantasmática da *revenant* Antígona, o fantasma do mito no mundo dos vivos, confrontando-o com a *arrivant* absoluta[24], a Antígona morta, que não tem lugar, situando-se no espaço aporético da fronteira, o campo de asfódelos que os mortos devem atravessar.

Constituindo-se entre o que Wolfgang Iser determina como a condição ficcional, e portanto de simulacro inerente ao literário, e o imaginário do leitor[25], o texto de Hélia Correia confronta-nos como o exercício de escrita dramática de uma poética espectral, definida entre a presença do drama e a ausência do fantasma mitológico, a diferância de uma escrita feminina sobre a morte de uma mulher e o modelo canónico deste discurso, o tempo presente dos vivos e a ausência do tempo das mortas, a história e a memória.

II - *Spectropoétique* e escrita dramática em *Perdição*

Podemos assim subsumir as características essenciais deste exercício de poética espectral em quatro alíneas:

1 . *Simulacro* - O drama constitui-se como um exercício de ontologia espectral, iniciado com o canto ritual das bacantes que transporta o espectador e o leitor para o longínquo mundo dos rituais, dos tempos cíclicos e ausentes da história, onde a verdade do mito e a dimensão moralizante da fonte sofocliana se transformam num mero exercício de linguagem, um fantasma de fantasma, que, jogando com a disseminação grafémica da palavra ontologia e do verbo inglês *to haunt* (assombrar), transporta a ontologia para a esfera da *hauntologia*[26] . *Perdição* não é, deste modo, um mero avatar de Antígona, mas uma contra-assinatura do mito e da sua geminação com o tema do amor de perdição, igualmente subvertido pela repetição do refrão "amor" e sua desconstrução. A virtualidade do texto manifesta-se igualmente a nível estrutural, através da destruição do princípio que, segundo Hegel, fundamenta a conflitualidade trágica, o princípio da colisão dramática[27]. As antinomias do texto entre jovens e velhos, homens e mulheres, o discurso da ordem e da desordem, são oposições naturais pré-existentes, mas que não decorrem do desenvolvimento da acção, que deste modo flui para a catástrofe inevitável, determinada pela assinatura antigónica.

Podemos então dizer que este drama se encena como tal na *invisibilidade*, para utilizar a terminologia de Hans Belting, ou seja daquilo que a nega como tal, mas a ela subjaz. Apesar da negação dos seus elementos constitutivos, a obra de arte dramática constrói-se a partir da sua invisibilidade, atingindo através do jogo interactivo com a memória do espectador/leitor formalmente o lugar de avatar do drama trágico de *Antígona*[28].

2 - *Estranhamento* - A virtualidade e espectralidade do texto dramático revelam-se através de uma dupla estratégia de estranhamento a nível inter e intratextual. A nível intertextual verifica-se relativamente ao modelo da heroína clássica Antígona e dos seus pares na tragédia canónica de Sófocles uma estratégia dialéctica articulada entre aquilo a que Jonathan Culler chamaria uma "hermenêutica da suspeição" (*hermeneutics of suspicion*) e "hermenêutica da recuperação" (*hermeneutics of recovery*)[29]. Jogando com o modelo civilizado de Sófocles, aqui recuperdo na negação, Antígona é referida como uma rapariga com uma certa dose de marginalidade, quase um animal deslocado da ordem da cultura e sem ter integrado as regras mínimas da convivência social. Não se lava, não domina " a arte das mulheres" essa forma de mascarada que modela o sexo cultural na óptica de Monique Wittig e Judith Butler[30]. A Antígona desta *Perdição* radicaliza a marginalidade da sua congénere sofocliana. É designada pelos outros como histérica, alucinada, alguém que "Tinha tudo trocado na cabeça. [...] Não respeitava a sucessão dos tempos." (p. 57).

Por um processo de estranhamento e distanciamento esta Antígona, que jogou e perdeu, a rapariguinha ousada, radicaliza o paradigma da exclusão do feminino, não o negando como o modelo de Sófocles, mas transportando-o para uma discursividade erótica e sensual que subjaz na economia interna do texto à construção fantasmática dos actantes. Esta interage com uma textualidade corpórea, radical e desregrada, que revela um processo de estranhamento relativamente à ordem "normal" canónica do discurso. Transportando a tónica central da acção de uma esfera masculina, a do direito do homem à sepultura, para uma eminentemente feminina - a busca do amor e da identidade femininas, o discurso de Hélia Correia constitui-se numa forma erótica radical, uma semântica sensual que toca o grotesco, como no coro das bacantes:

> Pelo fogo da língua,
> pelo sopro e o contágio da língua.
> Pela boca,
> os buracos do corpo que nos ligam
> ao estrume
> e ao alimento.
> Os buracos do corpo onde entra o homem
> e escorrem as sangrias,
> por onde nos rebentam as crianças. (p.17)

No nível da intratextualidade, Hélia Correia cria o estranhamento através desta linguagem grotesca encenada pelas personagens femininas, as bacantes, Eurídice, Antígona e a Ama aproximando-as de uma dimensão arcaica, pré-cultural simultaneamente destrutiva e renovadora. O texto surge permeado de gritos :"[...] raparigas euoi, euoi, iú,iú, espojadas, rastejantes, alegres como bichos, apavoradas como bichos. Bichos. À roda, à roda, será isto o amor?" (p.22) Sexualidade e morte combinam-se eroticamente numa textualidade fantasmática, que encena o corpo simbolicamente "morto" da mulher na semântica violentamente sensual do seu discurso, um *body writing* que realiza no eixo da horizontalidade sintagmática da escrita a vida que o paradigma antigónico lhe nega. A animalidade feminina - veja-se que Antígona é referida mais à frente como um "animalzinho descarado" (p.39) - surge intimamente ligada à questão que funciona como o refrão do coro das bacantes e que se transforma em *Leitmotiv* do discurso, a pergunta sobre a identidade do amor. Sexualidade para as bacantes, "matéria de deuses, feita para ser cantada" (p.34) para Eurídice; "coisa de mulheres" (p.34) para a Ama, a resposta que Antígona busca surge no momento de sensualidade radical da morte.

3 - *Limites-Periferias* - A espectropoética constrói a encenação dramática como instituição limítrofe, periférica, oscilando entre planos, tempos e espaços sem em nenhum se fixar. Em conflito está o que Isabel Allegro de Magalhães denomina o tempo de Aquiles[31], o tempo linear dos homens, marcado pelo sangue das guerras (p.36), o tempo dos mortos com história (p.42), e o tempo cíclico de Penélope, o tempo das mulheres[32]. Estas, seres deslocados da ordem do tempo e do espaço, vivem o tempo sancionado por Dioniso, o tempo acrónico que se situa fora da história, no espaço da memória. É um tempo circular, definido pelo ritmo biológico" entre o sangue dos meses e o sangue dos partos"(p.34), os teares, o armazém e a lareira. Tal como aos excluídos, às mulheres apenas resta "a fala e a memória" (p.38), que a poética espectral deste drama de Hélia Correia exorta.

Os limites do tempo são coincidentes com as construções limítrofes desta poética de espectros, que se move nas periferias do consentido, entre a ordem da palavra e a desordem da fala, entre o espaço político da cidade, que a sala do trono representa e o pátio do palácio, onde dominam as mulheres. A construção a três planos permite o cruzar das fronteiras do espaço, mas não a alteração dos lugares dos sexos, dos poderes que a aporia da morte acaba por consagrar.

4 - *Aporia* - A poética espectral realiza-se por fim na aporia do discurso sobre a morte, um discurso fora do espaço, da temporalidade e da razão, que realiza a possibilidade do impossível: deixar Antígona falar a sua morte. Deslocado sem alocação, o discurso espectral não regressa, mas parte eternamente num movimento de deslocação constante, nomádica, situada na periferia do periférico. A aporia enfim de buscar na ausência a razão para a presença.

A incapacidade do corpo da morte penetrar no espaço da vida é afinal compensada por um novo *corpus* - e recordemos a aproximação do *corpus*, enquanto significante de cadáver e *corpus,* enquanto conjunto imortal de textos - o texto dramático, que não realiza a lei da morte, permanecendo como realização espectral do autor chamânico, que agora, como Tiresias nos exorta a retirar.

> Retiremo-nos nós agora, os sem idade, os que temos ligado céus e Terrra. Os Magos do Oriente, os Chamans das estepes, os Áugures e todos os que ainda vagueavam pelos lugares dos homens, sem que a humanidade os sujeitasse. Eis pois que os mortos se recolherão para sempre e não mais poderão ser vistos nem ouvidos. (p.58)

Notas

1. A elaboração deste trabalho foi comparticipada pelo Instituto Camões de Cultura e pela F.C.T através do Programa Lusitânia.

2. Sigmund Freud, *Gesammelte Werke. Studienausgabe Band IV* (Hg.Alexander Mitscherlich, Angela Richards *et al.)*, Frankfurt am Main, Fischer ,1987, p. 250.

3. Simone Fraisse, *Le mythe d'Antigone*, Paris, Puf, 1974, p.8.

4. O mito de Antígona é tratado pela crítica clássica, nomeadamente por Manfred Fuhrmann, como sendo uma criação sofocliana sobre um tema tradicional da saga tebana , mostrando assim a tragédia de Sófocles como uma mera elaboração formal, e portanto signíca de um início, que não sendo constituído pelo texto sofocliano, nele se encontra mesmo por oposição. *Vd.* Manfred Fuhrmann, "Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts", *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption,* (hg. Manfred Fuhrmann), München, Wilhelm Fink Verlag, 1971, p.121 e Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart, Verlag J. P. Metzler, 1991, p.100. A reconversão do mito por Hélia Correia ao invés de partir de uma base que é constituída pela tragédia sofocliana, afirma-se como construção signíca determinada por condicionantes históricas, políticas e filosóficas que remetem para um início, Sófocles, que este não é. A explicação de Geoffrey Bennington no texto *Jacques Derrida* a propósito da negação do fundamento na filosofia de Derrida é pertinente para elucidar esta relação do texto : "Saying that there is no secure starting point does not mean that one starts at random. You always start somewhere, but that somewhere is never just anywhere.[...] The somewhere where you always start is overdetermined by historical, political, philosophical, and phantasmatic structures that in principle can never be fully controlled or made explicit (GL,5a). The starting point is in a way radically contingent, and that it be thus contingent is a necessity." Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, pp.20-22.

5. Cf. René Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, Stuttgart, Fischer, 1992.

6. Jonathan Culler, *Literary Theory. A Very Short Introduction,* Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 34.

7. Luce Irigaray, *Ethik der sexuellen Differenz*, (trad. Xenia Rajewsky), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p. 140.

8. A íntima ligação entre o acto sexual e a morte é assinalada por Georges Bataille, *O Erotismo*, Lisboa , Antígona, 1987, p. 24.

9. "À roda, à roda,à roda,/ raparigas./ temos o deus em nós./ É isto o amor?" Hélia Correia, *Perdição. Exercício sobre Antígona. Florbela. Teatro*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991, p.19.

10. No final da peça esta dimensão é enunciada no discurso final de Tiresias com que termina a acção: "Retiremo-nos nós agora, os sem idade, os que temos ligado céus e Terra. Os Magos do Oriente, os Chamans das estepes, os áugures e todos os que ainda vagueavam pelos lugares dos homens, sem que a humanidade os sujeitasse. Eis pois que os mortos se recolherão para sempre e não mais poderão ser vistos nem ouvidos." (p.58)

11. Esta é aliás, segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1983, p.604, uma das possibilidades de intervenção do autor dramático no texto.

12. A visão do escritor como chamã, mediador entre espaços, fronteiras e culturas é em particular tratada em Aleida Assmann, "Texte, Spuren, Abfall: die wechselnden Medien des kulturellen Gedächtnisses", *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle* (hg. Hartmut Böhme, Klaus Scherpe) Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1996, p. 96.

13. Segundo a lenda, Tiresias teria tido a experiência dos dois sexos. Ao passear no monte Citera teria visto duas serpentes que copulavam e ao separá-las teria sido castigado e transformado em mulher. Passados sete anos e repetindo-se a mesma situação, Tiresias teria então recuperado o seu sexo original. Seria devido à sua experiência dos dois sexos que Tiresias teria sido convidado por Hera e Zeus a decidir se no acto sexual o maior prazer cabia

ao homem ou à mulher. Tiresias teria então respondido que à mulher cabia a maior parte do prazer sexual pelo que Hera o teria castigado com a cegueira e Zeus o recompensara com o dom da profecia. Pierre Grimal, *Dicionário de Mitologia Greco-Latina*, Pub. Dom Quixote, Lisboa 1997, p. 450.

14. Sobre o conceito de memória cultural *vd.* Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, München, Beck,1999.

15. Jacques Derrida, *Spectres de Marx,* Paris, Galilée, 1993, pp. 202-203.

16. No filme de Ken McMullen *Ghost Dance*, em que participa em 1982, Jacques Derrida refere a propósito da temporalidade do fantasmático: "I believe on the contrary that the future belongs to ghosts, and that modern image technology, cinema, telecommunications, etc., are only increasing the power of ghosts." Bennington, *op.cit.*, p. 349.

17. Jacques Derrida, *op.cit.*, p. 294.

18. Jacques Derrida, *Aporias* (trad. Thomas Dutoit), Stanford , Stanford University Press, 1993, p. 76

19. Peter Brooks, *Reading for the Plot. Designs and Intention in Narrative*, New York, Knopf, 1984,p.61.

20. Edgar Allan Poe, *Collected Writings*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin,1984, p. 19.

21. Como refere Elisabeth Bronfen: "As the outsider *per se*, woman can also come to stand for the complete negation of the ruling norm, for the element which disrupts the bonds of normal convention and the passage through which that threat to the norm is articulated. [...] Over her dead body, cultural norms are reconfirmed or secured, whether because the sacrifice of the virtuous, innocent woman serves a social critique and transformation or because a sacrifice of the dangerous woman reestablishes an order that has momentarily suspended due to her presence." Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body.Death, Femininity and the Aesthetic*, Oxford, Manchester University Press, 1992, p.181.

22. Jacques Lacan, *Die Ethik der Psychoanalyse* (trad. Norbert Haas, hg. Jacques-Allain Miller), Berlin, Quadriga, 1996, pp.293-346."

23. Jacques Derrida, *Feu la cendre*, Paris, Editions des femmes, 1987, p. 22.

24. "What we call here the *arrivant*, the most *arrivant* among all *arrivants*, the *arrivant* par excellence, is whatever, whoever, in arriving, does not cros a threshold separating two identifiable places, the proper and the foreign, the proper of the one and the proper of the other, as one would say that the citizen of a given identifiable country crosses the border of another country as a traveler, an emigré or a political exile, a refuge or someone who has been de

ported, an immigrant worker, a student or a researcher, a diplomat or a tourist." Jacques Derrida, *Aporias*, pp.33-34.

25. Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993.

26. Este termo é cunhado por Jacques Derrida e designa uma ontologia espectral, virtual, constituindo-se através da disseminação grafémica da palavra a partir dos morfemas *haunt* (do verbo inglês *to haunt*, assombrar) e ontologia. Cf. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, pp.274-275.

27. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III. Werke 15,* (hg. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 549.

28. Hans Belting é um historiador de arte e desenvolve a sua concepção da obra de arte invisível (*unsichtbares Kunstwerk*) para analisar a redefinição dos aradigmas artísticos e culturais na Pós-Modernidade. Segundo Belting é a "Aura" benjaminiana de uma memória colectiva que estas obras transportam em si que as legitima . Hans Belting, *Das unsichtbare Kunstwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, Munique, Beck, 1998, p. 483.

29. Jonathan Culler, *op.cit.,* p.68.

30. Judith Butler, *Gender Trouble*, London, Routledge, 1990.

31. Isabel Allegro de Magalhães, *O Tempo das Mulheres*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987, pp.40 ss.

32. *Ibid*., p. 19.

João do Rio: o teatrólogo e o repórter-de-coxia

Edmundo Bouças
UFRJ/CNPq

A partir dos comentários de Walter Benjamin em torno do teatro e da atenção por ele dedicada a atores, diretores, figurinos e cenários, diversos estudos vêm ampliando o horizonte teórico acerca das estratégias adotadas pelo pensador alemão na condução dos temas baudelairianos, particularmente sobre a performance do *dandy*: ator do teatro da escrita, no palco entre a tradição e a Modernidade. Estimulados pela ressonância dessas questões, percebemos o interesse de proceder a um exame das relações estabelecidas por João do Rio com a arte dramática, tendo como eixo as representações do dandismo decadentista, instância paradigmática de sua narrativa e código unificador de inúmeros artigos que destinou à platéia fluminense das duas primeiras décadas do século XX.

No circuito da poligrafia de Paulo Barreto (João do Rio), as máscaras do teatrólogo constituem um segmento ainda pouco conhecido do público e poucas vezes atravessado pela crítica. Trabalhos recentes – como os de João Carlos Rodrigues[1], Renato Cordeiro Gomes[2] e Orna Messer Levin[3] – mostram que ainda não dispomos de uma investigação rigorosa da dramaturgia produzida por aquele que, em 1917, fundou a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e contribuiu, de modo inequívoco, para defesa e consolidação do papel do comentarista das artes cênicas, nos prefácios do moderno jornalismo brasileiro.

Podemos dizer que o compromisso de João do Rio com o teatro postula uma dupla operação, ou um duplo regime de textos. Num primeiro tempo, depreende-se o regime textual do teatrólogo, o investimento do autor afeito a construir um novo figurino para a literatura dramática que ajustasse ao aprendizado recolhido de Arthur Azevedo ("mestre na comédia, mestre na *pièce*, mestre na burleta") as marcações de cena apreendidas de Oscar Wilde ("mestre no paradoxo")[4]. Noutro, percebe-se o crítico de teatro, cujo cunho jornalístico incorporou as dicções do cronista-repórter, buscando equacionar ingredientes de enredo sintonizados com um público que passava a absorver as representações do moderno e do cosmopolita na percepção do espaço urbano decidido de forma cênica ou teatral. Posturas que Paulo Barreto referendaria no curso com que textualizou as rubricas do próprio teatro, na superposição de suas muitas máscaras, nas atuações camaleônicas com que se apresentou como "X", "João do Rio", "Joe", "José", "Paulo José", "Claude", "José Antonio José", ou "Máscara Negra", à frente da coluna *Notas de Teatro*, do vespertino*Rio-Jornal.*

Considerando-se o número de peças, as diferenças cronológicas entre as mesmas e as respectivas estréias ou publicações, percebemos que a trajetória dramatúrgica de João do Rio apresenta uma prática pouco sistemática. Alguns procuram atribuir os intervalos dessa produção às sucessivas interrupções provocadas por motivos de viagem ou tratamento de saúde. Outros mencionam um certo adiamento de tal atividade como forma de reação aos comentários negativos que suas primeiras peças – a revista *Chic-Chic* (1906) e o drama *Clotilde* (1907) – receberam da crítica especializada, dominada então por Oscar Guanabarino, cujas opiniões, como destacou Brito Broca[5], sentenciaram ao fracasso inúmeras obras e autores promitentes.

Para a maioria dos estudiosos, a verdadeira incursão de João do Rio como teatrólogo se deu em 1912, com *A Bela Madame Vargas*[6]. A peça foi recebida com um tom de entusiasmo que de certa forma antecipa os cumprimentos que João do Rio receberia de Oswald de Andrade, nas páginas de *O Pirralho***,** por ocasião da estréia paulista de *Eva*, em julho de 1914, destacando no jovem autor a relevância de contribuir com acuidade renovadora para a expressão da dramaturgia brasileira. Além das peças acima mencionadas, a avaliação da atividade de Paulo Barreto como teatrólogo divisa referências a apenas outras cinco, a saber : *Um chá das cinco*; *Pena ser só ladrão*; *Encontro*; *A Serpente*, e *Ministro Prates* (inacabada), apesar de indicações que arrolam um número bem maior de textos dramatúrgicos de sua autoria, como informa Bezerra de Freitas, ao inventariar – entre as peças inéditas de João do Rio – a seguinte série: *As ventoinhas; Os contos podem ser verdades*; *O raio da vida**; El oro contrarrestado por las fuerzas del destino*; *As serpentes*; *O remorso de uma falta*; *Tudo dança*; *A memória de olhos cor de jambo*.

Como se sabe, é pelo repasse do Decadentismo que João do Rio afiança estilisticamente o padrão de sua escrita. As inflexões do esteticismo finissecular – que norteiam a rota de suas crônicas e contos – endossam o ingresso de seus textos nos domínios de uma relação com o teatro. Em suas peças, a concepção da figura feminina reitera o traço que facultou ao esteta decadentista lapidar na configuração da beleza meduséia o emblema da mulher fatal. Tradutor da *Salomé* de Wilde, João do Rio não intimidou o desejo de imprimir o modelo da "dançarina bíblica" a praticamente todas as personagens que protagonizam sua dramaturgia. Como ele mesmo sustenta: "Salomé está em todas as mulheres e todas as mulheres estão em Salomé". Desse modo, as tramas de suas peças reiteram os passos pelos quais o esteticismo *fin-de-siècle* recolheu as aparições de Salomé nas telas de Gustave Moreau e nas descrições que lhes foram

consagradas pelo *A Rebours*, de Huysmans.

João do Rio reaquece o signo do dandy enquanto figurino à altura de fazer par com o papel emblemático assumido pela mulher no Decadentismo. Certamente, por seus atributos de estilização e disfarces, o dandy se opõe à figura feminina tomada no sentido natural, contudo, sob os motivos de um espelhamento baudelairiano, o dandy decadentista recolhe nos truques da mulher devoradora as camuflagens do próprio artifício. Pela travessia dessa cumplicidade, o teatro de João do Rio revisita o programa a partir do qual o dandy desdobrou as mitologias de sua constituição histriônica ao construir uma relação dialógica com os timbres de representação da fatalidade feminina, disposição assegurada, segundo Mario Praz, pelo enlace com que a escritura decadentista encarnou nas figurações do dandy e da mulher fatal as insígnias liminares de um *pacto com a serpente*[7].

Estendendo aos domínios de sua dramaturgia diversos temas, situações e personagens assentados por outras manifestações de seus textos, João do Rio favorece uma espécie de coro-de-escritas, cuja freqüência permite que se depreenda em sua obra um tratamento intratextual. Esse recurso mostra-se particularmente consistente nas reapresentações promovidas por dois de seus principais *dandies* : o Barão André de Belfort e o jornalista Godofredo de Alencar. Personagens que funcionam como dispositivo de intervenções da própria fala de Paulo Barreto e que, de certa forma, revezam-se na condição de alter-ego do autor. Atuantes no comando do fluxo narrativo de diversos contos e crônicas, eles distendem no âmbito da dramaturgia de João do Rio as pautas do *raisonneur***.** A expectativa que reconduz a presença desses *dandies* e a modalidade de recirculação de seus discursos não constituem repetições mecânicas, ou gratuitas, mas reapresentações no sentido teatral, reaparições que revertem faturas de encenação da própria escrita. Os manejos desses procedimentos deixam evidente a habilidade com que João do Rio absorveu do dandismo não apenas as regras superficiais e os tiques aligeirados de efeito, mas as premissas internas de seu jogo e a dosagem renovadora de sua pose.

Os referenciais decadentistas que levam João do Rio a inscrever o código do *dandy* na composição de sua dramaturgia orientam igualmente as postulações de sua crítica e o tratamento de seus comentários na tematização do teatro. Assim, alinham-se centenas de artigos que publicou ao longo de anos em vários periódicos, onde, de maneira particularíssima, amalgama os comportamentos do teatrólogo e do crítico numa modalidade de texto híbrido. Tais artigos cumprem uma faceta de escrita que aciona resenhas de peças, opiniões sobre figurinos e cenários, análises a respeito da atuação de intérpretes e entrevistas com figuras do meio, que mobilizam muitas vezes um viés fictício, autorizando o leitor a levar o Barão Belfort a fazer citações sobre o eterno feminino, numa frisa do Municipal, ou a recolher extravagâncias bufonas de Godofredo de Alencar, nos intervalos do Teatro Lírico.

No percurso de seus registros sobre a vida do teatro no Rio de Janeiro das primeiras décadas deste século, João do Rio reduplica as representações da cidade posta como espetáculo. Enfoca o cotidiano carioca diante do *script* de se fazer moderno, de se mostrar cosmopolita, conferindo a redefinição arquitetônica dos teatros na cabeça urbana do país como corolário do adensamento de uma platéia que se requer igualmente em cena. Podemos dizer que o tema dessa teatralização – que solicitou grande parte da chamada crônica mundana de João do Rio – acabaria por dar o tom das disposições textuais que ordenariam suas reportagens-de-coxia, ocupadas em dividir o tempo do crítico teatral com anotações cujos rendimentos contabilizam um número notável de textos que apelam à curiosidade de verificar camarins ou pormenores de ensaios, acompanhar a partida de atrizes brasileiras para a Europa ou encorajar enquetes sobre o uso e tamanho dos chapéus femininos nos teatros. É nesse segmento também que ganham modalidade de escrita inúmeras "silhuetas de atores", *tournées* e *soirées* de estrangeiros, especialmente as temporadas francesas do Municipal, que despertaram informes singulares a respeito dos desempenhos de Réjane, André Brulé, Huguennet, Lucien Guitry, entre tantos outros.

Um percentual significativo da crítica partilha de opinião razoavelmente próxima a propósito da ambigüidade assumida pela narrativa de João do Rio, que – dividida entre interesses nitidamente distintos – mostra um foco aturdido entre a vitrine e o escombro. Por um lado, os registros da vitrine exibem as cintilações do cosmopolitismo patenteado pelo *slogan* "*o Rio civiliza-se*", modulando as *féeries* dos espaços destinados ao lazer das classes dominantes, ao desfrute da *haute gomme* fluminense. Por outro, os registros do escombro sondam os apelos da população excluída ou periférica, o "entulho humano", a cidadania proscrita do centro da cidade, guarnecendo núcleos persistentes, sob as reminiscências coloniais das lamparinas de azeite. Tais distintivos mapeiam o terreno de uma dramaturgia que exercita as diferenças cenográficas entre as cintilações do recém-inaugurado Teatro Municipal (tutelado pelas novidades da iluminação elétrica) e os destroços do velho Teatro São Pedro. De acordo com alguns críticos, nos meandros dessas oscilações o dandy decadentista descortinou recursos para aclimatar seus paradoxos à temperatura da nossa *Belle-Époque*, promover os ajustes de sua figuração tropical e enlaçar providências para se constituir numa forma de desmascaramento de nossas contradições sociais[8].

Pelo enviesado de textos com que exibe a urdidura do próprio teatro, João do Rio rasura os limites do pastiche, sobrepondo-se ao mero decalque de autores *fin-de-siècle*. Através de uma prática de reescrita, a bricolagem do Decadentismo ativada pelo escritor promove um habilidoso deslocamento dos princípios que

oficializam as manifestações do corpo. Como sinalizou Raúl Antelo, a retomada de artifícios decadentistas em João do Rio empreende um esforço de discursos alternativos, que – fraturando as modulações da voz autorizada – distendem uma insubordinação contra os dispositivos disciplinares do discurso biopolítico[9]. Dessa forma, as estratégias de desafio e ruptura impressas por Baudelaire ao perfil do dandy – como delineadas em *Le peintre de la vie moderne*– não estão afastadas da apropriação feita por João do Rio. Ao contrário, estão no bojo da "pilhagem" promovida pelo escritor carioca. Sob a aparente atenção ao supérfluo, na valorização do fútil sobre o grave, o teatro de João do Rio faculta às reapresentações do dandismo uma intenção desconstrutora, um componente capaz de ultrapassar a articulação superficial de entretenimento, aproximando-se das preocupações que operam a disposição radicalizadora da *función de la trivialidad*[10], destacada nas crônicas do guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, um dos agentes da obra de Wilde no contexto da *Belle Époque* brasileira.

Seguramente, a moldura teatral de João do Rio espelha-se no autor de *A decadência da mentira,* para quem "uma máscara é mais eloqüente do que um rosto". Com uma consistência indisfarçável as idéias wildianas orientam os procedimentos textuais do escritor carioca, como mostrou o estudo de Gentil de Faria[11]. Impelido pelas credenciais do dramaturgo, Oscar Wilde insistia no comentário : *I can't describe action, my people sit in chairs and chatter*. Essa afirmação protocola não apenas a concepção de seu teatro, mas a cadência de toda sua escrita; o ponto de vista da pose e do discurso, a marcação cênica e cínica do dandy, a retórica responsável pelo tom de conversa que conduz seu desempenho, favorecendo a renovação de epigramas, a reinvenção de paradoxos e *boutades* de efeito.

Em *The truth of Masks*, Wilde enuncia os princípios ordenadores do cruzamento entre o ético e o estético, referendando-os pelos embustes do artista ao assumir o palco da vida. Nessa tarefa, ele se destaca não apenas enquanto o grande propagador da afetação *fin de siècle*, que estimulou a literatura a subverter a visão tradicional da arte como imitação do real e a rescindir contrato com as premissas do bom senso e do senso comum positivistas, mas igualmente por ter incorporado os disfarces do Decadentismo nas flutuações de efeito engenhoso que mobilizam os postiços administrados pela fala do dandy. Sob a influência desses mimetismos, o ponto de vista de João do Rio é sempre cênico: posar e fazer posar a cidade que engasta aos sinais do próprio nome[12].

Empresando uma versão tropical do *dandy fin-de-siècle*, o teatro de João do Rio leva a empostação decadentista a freqüentar os bastidores da *Belle Époque*, a circular entre as farsas do ato republicano de Ordem e Progresso o espetáculo transformador da fisionomia urbana e social da capital do país, que descrevia, segundo a ótica do sanitarista, o trânsito da "cidade suja e colonial" para a "cidade civilizada e moderna"[13]. Na dramatização dessa passagem, inúmeros instantes de Paulo Barreto redigem as demandas que ajuizam o triunfalismo da cena oficial na escalada dos elegantes e poderosos, mas desdobram, na contracorrente, a mirada da auto-caricatura, ao manobrar as passadas de seu papel como coadjuvante atônito, no oco de um acontecimento que ele mesmo designa como "encenação movediça", como "ato vertiginoso".

A fachada de progresso vivenciada pelo Rio de Janeiro – no início do século XX – revestiu-se de um mascaramento bastante próximo do que foi requisitado pelo contexto parisiense do Segundo Império, ao desdobrar a sedução da metrópole moderna como teatro de novidades, ao recortar na atuação da sociedade-platéia os ditames de convocação da sociedade-espetáculo, conforme indicou Benjamin[14]. Os recursos com que Paulo Barreto desliza sua individualidade por traz de inúmeros pseudônimos mostram-se de certa forma análogos aos deslocamentos engendrados por Baudelaire, na inquietação por assumir incessantemente novos personagens e postular no dandismo um permanente transtorno de papéis. Assim, a dramaturgia de João do Rio e seus artigos em torno do teatro na Primeira República, além da cenografia da capital do Brasil sob o esquete da *season* civilizadora, encampam a disposição do autor em medir a teatralidade da própria escrita, desafiada a ensaiar novas poses e a exibir novos mascaramentos, diante dos apelos de encenação da Modernidade.

Notas

1. RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio : uma biografia*. Rio de Janeiro : Topbooks, 1996.

2. GOMES, Renato Cordeiro**.** *João do Rio.* Rio de Janeiro : Relume-Dumará, 1996.

3. LEVIN, Orna Messer. *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: UNICAMP, 1996.

4. Ver. RODRIGUES, João Carlos. "O teatro carioca de João do Rio". In: Rio Artes. Junho/julho, 1992, p.13.

5. BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil 1900*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1960.

6. Ver LEVIN, Orna Messer. "A reação nacionalista no teatro brasileiro dos anos 10". In: *Cânones Contextos.* 5º Congresso ABRALIC-Anais, 1998,Vol.3, p. 997.

7. Ver PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. (Trad Philadelpho Menezes) Campinas : UNICAMP, 1996.

8. Ver LEVIN, Orna Messer. (1996), p.154

9. ANTELO, Raúl. *João do Rio : o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro : Taurus/Timbre, 1989

10. BASTOS, Maria Luisa. "La crónica modernista de Enrique Gómez Carrillo o la función de la trivialidad". (Buenos Aires: Sur, 1982). Apud .ANTELO, Raúl (1989), p.18.

11. FARIA, Gentil de*. A presença de Oscar Wilde na Belle Époque literária brasileira*. São Paulo : Pennartz, 1988.

12. Ver GOMES, Renato Cordeiro. (1996).

13. Ver BENCHIMOL, J.L. *Pereira Passos: um Haussmann tropical.* Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte, 1990,p. 318.

14. Ver CARVALHO, Angela Materno de. *A cena do pensamento. Walter Benjamin e o teatro*. Tese de Doutorado em Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UFRJ/ FL, 1997.

Metateatro – tempo e espaço em
***o judeu* de Bernardo Santareno**

Antonio Hildebrando
UFF

> O teatro nos leva à verdade através da surpresa, da excitação, dos jogos, da alegria. Integra o passado e o futuro no presente, permite que tenhamos uma distância entre nós e aquilo que normalmente nos rodeia, e elimina a distância entre nós e o que normalmente está longe.[...] O que importa é a verdade do momento presente, a convicção absoluta que só pode surgir quando o intérprete e o público formam uma só unidade. E ela aparece quando as formas transitórias atingem seu objetivo e nos levam àquele momento único e 'irrepetível' em que uma porta se abre e nossa visão se transforma.
>
> Peter Brook

Na cena final de *O pecado de João Agonia*, drama de Bernardo Santareno – publicado em 1961 – que aborda a pressão do grupo sobre o indivíduo impossibilitado de fugir às regras "morais", determinadas pela comunidade em que vive, ouvem-se os gritos da mãe do protagonista, ao descobrir que seu filho foi morto pelos parentes para apagar do seio da família a mancha de seu "pecado". De acordo com a rubrica:

> Rita ([...] penosamente, vem até o proscênio: voltada para os espectadores, as mãos na garganta; experimenta falar sem o conseguir. Por fim, rasga-se toda num grito horrível, repetido várias vezes, com intensidade crescente, mesmo após a descida do pano.) Acudam! Acudam! Acudam!... (SANTARENO, 1984, p. 349)

Mas como e por que acudir? João Agonia, como apresentado no texto, apenas cumprira seu destino. Nada, que não algumas lágrimas furtivas, se pode esperar de espectadores transformados em "voyers", que fingem não estar onde estão, enquanto os atores fingem que não os vêem. Pôr abaixo a quarta parede do teatro naturalista é condição primeira para evitar a identificação do público com os personagens e "exigir" dele um posicionamento crítico frente às situações que lhe são apresentadas. O distanciamento épico revela o anverso da máscara, as engrenagens que a produzem Lembro aqui o comentário de Brecht acerca de dois tipos de espectadores:

> *"O espectador do teatro dramático diz*: Sim, eu também já senti isto. - Eu sou assim. - Isto é natural. - Isto vai ser sempre assim. - O sofrimento deste homem me perturba porque não há saída para ele. - Esta é a grande arte: tudo nela é indiscutível. - Choro com os que choram, rio com os que riem.
>
> *O espectador do teatro épico diz*: Isto eu não teria pensado assim - Não se deve fazer isso desta maneira. - Isto é muito estranho, quase inacreditável. - Isto tem que acabar. - O sofrimento deste homem me perturba porque haveria, certamente, uma saída para ele. - Esta é a grande arte: nada nela é indiscutível. - Rio dos que choram, os que riem me fazem chorar." (BRECHT, 1982, P. 82)

Não é por acaso que Rita, a mãe de João Agonia, vem ao proscênio – o lugar de onde tradicionalmente se derruba a quarta parede – para lançar o seu pedido de ajuda. Mas é tarde demais, já cai o pano e seus gritos, misturados aos aplausos, se perdem no vazio.

Para Santareno, não havia ainda chegado o momento de ultrapassagem do que muitos críticos classificam como a primeira fase de sua obra, que engloba as peças escritas e publicadas entre 1957 e 1962 em um conjunto marcado por sua feição realista-naturalista.

De qualquer modo, a atitude da personagem indica, creio, a vontade do dramaturgo de estabelecer contato direto com o público e, assim, influir na consciência e na tomada de atitude do espectador contra um tipo de sociedade retrógrada e injusta. É esta vontade, provavelmente, que impulsiona a descoberta de novos caminhos e o aproxima de alguns princípios propostos pelo teatro épico brechtiano que, avesso à fatalidade trágica, tem como premissa básica a certeza de que a sociedade deve e pode ser transformada.

É principalmente via França que a obra de Brecht chega a Portugal, mas a montagem de suas peças em palcos portugueses vai ser terminantemente proibida até que floresçam os cravos. Tendo suas peças afastadas do palco, não é de se estranhar que a dificuldade inerente à teoria desenvolvida por Brecht, agravada pelo difícil acesso a traduções confiáveis, fizesse com que alguns pontos de seu trabalho fossem privilegiados em detrimento de uma visão de conjunto, indispensável na obra de Brecht, na qual os textos teóricos estão indissociavelmente ligados a suas peças, bem como à sua experiência como encenador.

Em Portugal, - e também no Brasil – infelizmente, a chegada da obra do dramaturgo alemão se deu de forma fragmentada e já carregada de pré-conceitos. De uma maneira geral, Brecht foi considerado ortodoxamente brechtiano, como se houvesse uma cartilha a ser consultada para o contato com sua obra, ou foi reduzido ao efeito-V, que, utilizado como "truque", assume uma gratuidade em nada relacionada à teoria e/ou a prática do dramaturgo, teórico e encenador alemão. Talvez por isso, como informa Maria Manuela Gouveia Delille,

> Num artigo publicado em outubro de 1963 na revista *O Tempo e o Modo,* Bernardo Santareno – o futuro autor de *O Judeu* - , fazendo-se eco das apreciações negativas que o célebre escritor comunista Roger Vailland expendera dez anos antes sobre o drama brechtiano, não só questiona os objetivos anti-emocionais e anti-aristotélicos que lhe parecem existir na teoria de Brecht, como também não reconhece novidade à forma épica de teatro criada por este dramaturgo, antes a considera 'o retorno a uma forma pouco evoluída, imatura, do teatro antigo', anterior à época áurea da tragédia de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. (DELILLE, 1991, p. 53)

A recusa de Santareno ao que muitos acreditaram ser os objetivos do teatro épico, possibilitou-lhe fugir do "brechtianismo" ortodoxo e esquemático. Assim, completamente afastado de qualquer "epigonismo", mas utilizando princípios do teatro épico, matizado já por outras tendências então presentes no teatro europeu, Santareno traz a público, em 1966, a primeira edição de *O Judeu*. Peça na qual, a partir da retomada da vida e obra de um homem de teatro do século XVIII, António José da Silva, o Judeu, traz à cena questões relativas à situação portuguesa da década de 60, declarando, pela voz do dramaturgo do passado, o que pretende com seu teatro:

> mostrar ao público de gentes várias os caminhos para a justiça. Aqui, sobre as sujas tábuas deste palco. Com a vossa voz, pelos vossos corpos. Amassando com as minhas mãos, a mentira, a fealdade, a traição, o despudor... [...] eu posso ensinar o povo a conhecer o rosto autêntico da beleza, da verdade, da coragem, da virtude... (SANTARENO, 1997, p.197)

Em *O Judeu*, a quarta parede é derrubada logo na primeira cena, como indica a rubrica que acompanha a fala do padre pregador, que abre a peça, ao informar que a personagem se dirigirá *aos espectadores de 'O Judeu' que nesta cena funcionam como assistentes do auto de fé.* (p.10) Os espectadores, assim, incluídos na ação, transformam-se em testemunhas e cúmplices desta. O tempo-espaço ficcional confunde-se com o tempo-espaço real e abre caminho para características próprias do rito.

Passado o momento do auto-de-fé, entra em cena o Cavaleiro de Oliveira, narrador que guiará, comentando e trazendo ao público o seu depoimento pessoal de escritor perseguido e exilado, o transcorrer da ação. Também espectador e situado, via convenção teatral, em outro espaço – no exílio londrino - em época posterior à da ação cênica e anterior à do público , ele pergunta à platéia:

> Estais vendo? Que lástima este país! Espiões, polícias, outra vez espiões... Quem pode viver em Portugal? Que não seja réptil, ou pavão? Quero dizer, que não encarneire na raça dos espiões, ou na dos tolos?! O medo suja tudo., corrói tudo. (SANTARENO, 1997,p.146)

Referindo-se à situação do século XVIII, o Cavaleiro de Oliveira reconduz os espectadores a sua posição de cidadãos do século XX, que fora abalada pela sua transformação, como já vimos, em participantes do auto-de-fé. É a mesma personagem, que já afirmara ser possível comparar Portugal *a um relógio atrasado pela malícia e perversidade daqueles que têm a cargo dar-lhe corda* que conclui algumas páginas adiante:

> Ai, como vos amo, admiro e invejo, a vós, portugueses do século XX! Vós, para quem estes crimes nefandos do Poder mais não serão que as sombras dum pesadelo, vindas da noite álgida do passado, e logo desfeitas pelo Sol claríssimo dos luminosos dias que então vivereis! (p.51)

Se os "crimes nefandos" da Inquisição ficaram no passado, não se poderia descrever como luminosos os dias dos leitores/espectadores vividos em um Portugal regido pela ditadura salazarista, controlado pela polícia política e em guerra para manter suas colônias em África. A ironia, já bastante clara, das palavras da personagem se reforçam com a rubrica que as segue e na qual se lê: *Neste momento, a fala do Cavaleiro é interrompida por uma grande gargalhada coletiva.* (p.46). A gargalhada dos populares, que em cena perseguem o Judeu ,– acompanhada, quero crer, pelo riso amargo dos espectadores – funciona como uma "piscadela" do autor a alertar o público que no aqui e agora do teatro o jogo de máscaras pode muito mais revelar do que esconder.

A ruptura dos liames de espaço e tempo se tornará ainda mais profunda quando o cavaleiro de Oliveira sair de sua posição de narrador-comentador para contracenar com a Petronilha, personagem que assiste em um camarote a representação de uma das peças do Judeu no teatro cenográfico – palco e platéia – construído na cena.

Neste teatro no teatro, os ensaios ou a representação de cenas inteiras de peças do dramaturgo luso-brasileiro do século XVIII instauram o metateatro, que não se limita, aqui, a enriquecer o jogo cênico, mas

avança no questionamento não só do estatuto social do ator e de sua atividade como também do poder de intervenção social do teatro.

Perto do momento em que cairá o pano, o Cavaleiro de Oliveira – narrador, comentador e porta-voz – pode, sem gritos, mas *gravemente, tornando-se agudo, objetivo* , como indica a rubrica, entregar ao público,

> da parte de Antonio José da Silva [...]
> A sua INOCÊNCIA.
> A sua JUVENTUDE quebrada
> O MEDO que em todos os actos da sua vida, os mais simples e naturais, misturou cobras vigilantes.
> A sua CORAGEM de artista, a fidelidade do seu espírito ao do teatro, lugar de justiça, banco da verdade, aonde ousou despir de suas opulentas vestes aqueles muitos que *nada* sendo, com o vesti-las, disfarçados de *tudo* correm a vida e o mundo.
> A sua mortal ANGÚSTIA [...]
> OFANDADE de seus dois filhos.
> A VIUVEZ martirizada da sua jovem mulher.
> A MATERNIDADE cuspida e esventrada, até às fezes e ao fel, da sua velha e santa mãe.
> A sua pública e horrorosa AGONIA, amarrado ao poste nefando do braseiro. [...]
> Estas as cousas que vos deixa em testamento António José da Silva, o Judeu... [...]
> QUE IREIS FAZER DELAS? (SANTARENO, 1997, p. 253)

Enredar história e ficção, tempos e espaços múltiplos em um vasto painel, apelando para a consciência crítica do leitor/espectador, não seria possível dentro das regras normalmente aplicadas ao teatro dito aristotélico. Uma nova "forma", entretanto, se apresenta com o teatro épico e sua abertura para a utilização de recursos que, freqüentes em outros momentos registrados na História do Teatro, haviam sido banidos do palco por quebrarem o ilusionismo da cena naturalista. Com a assunção da teatralidade, instaura-se um espaço aberto ao jogo, possibilitando a entrada em cena de bonifrates – como acontece em *O Judeu* – que se tornam humanos, simbolizando, talvez, a necessidade de se romper os cordões do medo que transforma homens em marionetes, usem estes um figurino do século XVIII ou do século XX e entrem em cena em Portugal, nos Balcãs, na África... enfim, em qualquer tempo e espaço em que se façam presentes os "crimes nefandos do Poder".

Referências bibliográficas

BRECHT, Bertolt. Über Experimentelles Theater. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.

DELILLE, Maria Manuela Gouveia. Do pobre B.B. em Portugal – Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de abril de 1974. Aveiro: Estante, 1991.

SANTARENO, Bernardo. Obras Completas. V.2. Lisboa: Caminho, 1984.

_____. O Judeu. Lisboa: Ática, 1997.

Na trilha de Jocasta: a autoconsciência de Amália

Lílian Lopondo
Universidade de São Paulo
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Verão. Sol-poente: far-se-á incidir sobre o anel de corda
(donde, neste ato,pende apenas um pano de seda escarlate,
longo, a rasar o pavimento) um foco de luz vermelha.
Pretende-se assim sugerir o laço – forca que serviu a Jocasta,
na tragédia de Sófocles, para consumar o seu suicídio.[1]

Com estas palavras tem início o primeiro quadro do terceiro ato da peça *Antônio Marinheiro, o Édipo de Alfama*, de autoria de Bernardo Santareno. Desde o início da peça o dramaturgo acentua as semelhanças entre a tragédia que se passa no bairro pobre de Alfama, e que envolve o par Amália-Antônio, e os acontecimentos funestos que marcam *Édipo-Rei*, de Sófocles. Amália, jovem sem recursos, perde o marido, que é assassinado numa briga de bar. Após o julgamento, Antônio, o criminoso, é absolvido e vai à casa de Amália, que mora com a mãe, Bernarda, desculpar-se. Amália e o rapaz sentem forte atração um pelo outro até que findam por casar-se, sob os protestos de Bernarda. No intuito de solidificar a união, a jovem decide contar seu passado ao marido. Vem à tona, então, o segredo calado durante tanto tempo: Amália dera à luz um filho antes de casar-se com José e abandonou-o à própria sorte num barco de nome Estrrela d'Alva. Não tarda que se descubra ser Antônio o filho rejeitado, agora casado com a própria mãe. Antônio parte e Amália fica à mercê da fúria da vizinhança, que pretende apedrejá-la. Diante do perigo, ainda luta pela vida.

Porém, mais do que a proximidade entre os textos, chamam a atenção do leitor as diferenças entre ambos:

1.A peça se constrói mediante o processo de acumulação, em tudo contrária à concisão do texto-paradigma – os monólogos e as rubricas são excessivamente longos e os elementos simbólicos são reiterados à exaustão (quatro gargalhadas da Louca e sete referências ao laço-forca, por exemplo); os diálogos entre Amália, Bernarda e Antônio giram sempre em torno do mesmo assunto, sem alteração significativa no rumo da ação, o que confere a *Antônio Marinheiro* um ritmo lento, intensificado pelas falas do coro, repetitivas, em tom quase que de ladainha, a revelar o universo fechado em que vivem as personagens centrais.

2. Personagens importantes do texto-matriz, como Creonte, o mensageiro, o pastor, o corifeu e o arauto, que, em *Édipo-Rei* ,apontam para os vários caminhos a que conduz o desespero do rei e conferem dinamicidade à busca do assassino da Laio, são suprimidos aqui, o que faz com que, às vezes se perca o elo de necessidade que preside o encadeamento das cenas.

3. Além disso, há o deslocamento espacial -- de Tebas, diante do palácio do rei Édipo ("altares junto às portas, de um lado" [2]) , para Lisboa, Alfama, na casa pobre de uma costureira ("um velho guarda-louça, uma mesa redonda de centro, uma máquina de costura, cadeiras, etc."[3])– e de classe social: Édipo é rei enquanto Amália é uma simples costureira; o caso do primeiro é exemplar e o da segunda é mais um no universo emocionalmente agitado de Alfama.

4. Mas a diferença mais marcante entre os dois textos reside no tratamento dado à personagem principal, Édipo, em Sófocles, e Amália, em Santareno.Se, por um lado, de acordo com Aristóteles, tem-se, com o rebaixamento social, a diminuição do efeito do castigo sobre o público, por outro a trajetória de Amália adquire características peculiares, só detectáveis na prosa de ficção e na literatura dramática do século XIX para cá. Senão, vejamos.

O percurso de Amália define-se pela busca do auto-conhecimento: ao final, diante da ferocidade dos vizinhos, ainda tem forças para assumir a identidade que só agora se lhe revelou em sua plenitude: a de ser ambíguo, dilacerado entre forças opostas:

> Quero viver!...quero...quero!... / .../ Monstro...Coisa nojenta, chaga podre!... /.../ Não tenho culpa!... /.../ Aqui, sozinha, na minha casa... só, sozinha contra todos! Posso... sei que posso... posso! /.../ Hei-de viver! Hei-de ser feliz!... Quero viver!.../ .../ Antônio?... Antônio?! (*Lágrimas. Sentada no chão; gesto de carícia maternal.*) Filho... meu filho!... (*Bruscamente caída de novo na confusão dos seus sentimentos, inibida, retira logo as mãos, cruzando-as sobre o peito: silêncio ardente, onda avassalante de paixão; depois, com as mãos diante do rosto, como que a repelir um beijo.)* Não...não, Antônio!... Isso, não!... /.../ (*Como quem cede, afastando as mãos, os olhos cerrados, os lábios em oferta.*) Ai, Antônio!... (*/ ... / De súbito, toma consciência do real:*

rolando ferozmente pelo chão, solta uivos de cio e desespero, apaixonados.) Antônio... Antônio!?... Antônio!?...[4]

Ora, poder-se –ia argumentar que o mesmo ocorre com Édipo, que, afinal, procura destrinçar o mistério do assassinato de Laio e, então, acaba por desvendar a sua própria essência: ele é dual, simultaneamente filho/marido, irmão/pai, etc. Ocorre que, na tragédia grega, o deslindamento da dupla face da personagem se efetua de fora para dentro: a peripécia, ou seja, "a mudança da ação no sentido contrário ao que foi indicado"[5], acontece a partir da revelação do Pastor, e, com base nela, sobrevém, o reconhecimento. O caráter do rei é definido desde o início da peça, ou até antes, se atentarmos para o fato de que as palavras do oráculo anunciam o seu bifrontismo.

Em Santareno o processo de reconhecimento realiza-se de maneira diversa, vai-se efetuando ao longo do texto sempre que a visão de Amália acerca de si mesma entra em tensão com as visões dos outros a seu respeito. Daí a necessidade da adição, em *Antônio Marinheiro*, de outras personagens, cujo papel preponderante é o de confrontar as suas posições com as de Amália, como neste trecho em que ela, a mãe e Rosa conversam sobre José, o marido morto:

AMÁLIA: /.../ Era um lobo, Rosa!... E bateu-me... Malhou-me à doida, com quanta gana tinha, com... Ai, com ódio! / ... / Não, não era ele... Era outro... Um estranho!... / ... / Depois disto, eu nunca mais pude ser a mesma mulher para ele.
Percebi que... que uma parte do meu homem me tinha raiva!...
BERNARDA: Era o vinho...
/ ... /
ROSA / ... / : Credo, Amália, quem te ouvir...!?
AMÁLIA: / ... / O melhor e o pior do meu homem não o conhecia eu... / ... / ali!
Ali é que ele se mostrava todo... / ... / Quero sair de Alfama!
Hei-de ver-me livre desta rua, desta casa!...
BERNARDA: São homens, filha, são homens...
ROSA / ... / : Credo, Amália, quem te ouvir...!?
AMÁLIA: / ... / O melhor e o pior do meu homem não o conhecia eu... / ... / ali!
Ali é que ele se mostrava todo... / ... / Quero sair de Alfama!
Hei-de ver-me livre desta rua, desta casa!...
BERNARDA: São homens, filha, são homens...
ROSA: São assim, são todos o mesmo...[6]

Observe-se, nesta passagem, o contraste entre as justificativas de Bernarda e de Rosa para o comportamento agressivo de José e o efeito que têm sobre Amália que, se no início crê no sofrimento a que está predestinada, vai, progressivamente, ultrapassando os limites estreitos da comunidade de Alfama, para lançar-se em busca da felicidade, o que só se concretizará a partir do casamento com Antônio. Em outro momento, porém, é Amália quem desculpa Adolfo dos maus tratos que dispensa a Rosa:

ANTÔNIO: É a rapariga do Adolfo, não é?
ROSA /.../ Era, era!...
AMÁLIA: / ... / Ora, arrufos!...[7]

O reconhecimento, ou melhor, a autoconsciência de Amália processa-se num crescendo, que principia na noite de Natal, passa pela revelação a Antônio de que ela é sua mãe e culmina no encerramento da peça, quando percebe dentro de si tendências conflitantes, como a de mãe e a de esposa, simultaneamente.

A véspera do Natal é marcada, num primeiro momento, pelo conflito entre Amália e Bernarda, que não admite a presença de Antônio em casa para cear; novamente está-se diante da opinião conservadora da comunidade em oposição à tentativa de Amália de desprender-se dela. Como já se mencionou anteriormente, mais significativo do que isso, porém, é o sonho que a personagem relata a Antônio:

/ ... / E cada vez que me chegava às paredes – todas de espelho – pra ver se dava com a porta, queres saber? Queres saber o que eu via?! Não, não era eu que aparecia no espelho: eras tu, Antônio! Tu inteiro, assim como agora te vejo! Eras tu, mais de cem, mais de mil vezes, em cada parede, em cada canto, em cada um daqueles malditos espelhos! / ... / Tinhas um grande golpe aqui ... este olho vazado... e o pescoço cortado, separado da cabeça...! Jesus, nem me quero lembrar![8]

O sonho evidencia os primeiros passos de Amália no sentido da sua autoconsciência: os espelhos revelam a tentativa de perscrutar o seu universo interior e neles a personagem antevê não só o que se vai concretizar mais tarde, o casamento com Antônio, mas também as desgraças que daí advirão. Em outras palavras, o sonho simboliza os polos conflitantes entre os quais a costureira irá debater-se nos derradeiros instantes da peça.

É importante notar, ainda, a reação de Antônio frente ao sonho: "Doidices, sonhos são doidices! / ... / São sonhos, Amália... Que valem os sonhos?..."[9] Se se somar esta fala do marinheiro às outras proferidas por Rosa e por Bernarda, principalmente, verificar-se-á que se vai formando, ao longo do texto, um abismo entre a visão-de-mundo dos habitantes de Alfama e a de Amália, que intenta, ao mesmo tempo, livrar-se das amarras que a prendem aos restritos horizontes do bairro e proceder em conformidade com as suas leis. Em outros termos, as palavras dos outros simultaneamente afastam e aproximam a personagem do lugar onde sempre viveu e fecundam o terreno para o desenlace, quando ela se debate entre as forças antagônicas que coexistem em seu ser.

A revelação do segredo de Amália ocorre nas cenas dez, onze e doze do primeiro quadro do terceiro ato, e é precedida pela união dos maus presságios presentes ao longo da peça: a Louca, que profere palavras sem nexo, ao almur de olhos verdes e, mais significativamente, Rui, o antagonista de Amália, além do frio que a mãe sente, embora seja verão. É neste quadro que explode o embate entre Bernarda – espécie de corifeu, de porta-voz dos anseios da comunidade -- e a filha, que se desvincula cada vez mais fortemente dos laços de culpa que a prendem à mãe:

> AMÁLIA: / ... / Frio?! Está calor... É o Verão, toda a gente tem calor! / ... / Eu entendo-a.. entendo-a muito bem, senhora. Cuida então que eu não sou capaz? Que pode trazer-me à trela toda a vida, como até aqui? Que não tenho coragem para tirar o açaime? Pois engana-se! Engana-se, mãe! E não tenho medo, não tenho medo: o Antônio fica comigo, sempre, sempre![10]

É neste passo que tem lugar a peripécia: Amália dispõe-se a revelar o segredo a Antônio depois de haver obtido, da parte dele, a promessa de que não o abandonará; é isso que lhe dá forças para enfrentar as imposições de Bernarda. Então, o rapaz contraria o combinado após tomar ciência de que o menino abandonado no Estrela d'Alva é ele próprio. Antes disso, porém, fora de si, Amália e o filho são tomados pela surpresa da descoberta e aproximam-se ainda mais.

> AMÁLIA: (*que passa do terror à ternura: acaricia a cabeça de Antônio, tomando-a entre as mãos*): Meu Antônio... Meu (*Terrivelmente confusa, encolhe de súbito as mãos.*) Jesus, Jesus!... (*Contorcendo-se de angústia.*) Não sei... não sei...? (*grito*) não sei, não sei! (*Fica-se, por momentos, arfante, a contemplar Antônio, sempre nela abismado; depois, num ímpeto, corre para ele e, furiosamente, fazendo-o levantar-se, beija-o com desespero na boca.)* Meu amor... Meu amor!...
>
> (*Antônio corresponde*.)[11]

Em direção oposta ao que vem sendo dito até aqui, poder-se-ia utilizar a citação acima como instrumento para refutar a idéia de que a única personagem contraditória em *Antônio Marinheiro* é Amália, uma vez que o filho responde positivamente às iniciativas da mãe. Cumpre notar, contudo, que, após esse ato impensado, Antônio parte com Rui, abandonando a mãe/esposa que, sozinha, enfrentará a fúria dos vizinhos.

A última cena do texto, aquela em que Amália finalmente toma consciência de que nela residem tendências contraditórias e inconciliáveis, demonstra que a personagem não só incorporou a visão que Alfama tem de si mas também contrapôs a ela a *sua* visão particular, baseada nas emoções trazidas pelos acontecimentos trágicos por que passou. Completa-se, desse modo, o processo de reconhecimento de Amália que, diferentemente do que ocorre em *Édipo-Rei*, constrói-se tanto de fora para dentro como de dentro para fora e, ao fim e ao cabo, termina por afirmar a individualidade de Amália perante a comunidade e, quem sabe, diante de um destino adverso.

Apesar, pois, de Bernardo Santareno, reiteradas vezes, enfatizar as similaridades entre o texto de Sófocles e o seu, o que salta à vista são as diferenças, a atestar a peculiaridade da tragédia contemporânea. Tem-se, em ,*Édipo-Rei* e em *Antônio Marinheiro* , concepções de mundo diametralmente opostas: a primeira, baseada no castigo ao transgressor dos desígnios divinos, e a segunda, fundamentada no perdão à personagem que não quer-se deixar destruir. De acordo com as reflexões de Mikhail Bakhtin, Santareno, ao aproximar sua peça da do dramaturgo grego, "emprega a fala de um outro; mas / ... / introduz naquela outra fala uma intenção que se opõe diametralmente à original. A segunda voz, depois de ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz inicial que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos".[12]

O diálogo com o texto-paradigma, efetuado por Santareno, constrói-se a partir do rebaixamento de certos componentes do primeiro: já se fez referência à classe social e ao espaço; para além daí, tem-se: 1. A valorização da força vital, na medida em que Amália, Eros, expulsa Bernarda, Tânatos, de sua casa, recusa suicidar-se e tenta sobreviver aos ataques e apedrejamentos dos vizinhos. 2. A apresentação grotesca e excessiva do corpo: Amália reage ao confronto com o mundo segurando o ventre ou os seios; Antônio vende o seu corpo às senhoras ricas e idosas. 3. A subversão simbólica ao poder estabelecido: Antônio é ladrão, traficante de drogas e assassino; passa incólume por todas as desgraças. 4. A presença do vulgar enquanto expressão lingüística popular, como acontece com Bernarda, Rosa e com os componentes do coro. 5. O uso de uma data religiosa altamente significativa para o cristianismo, o Natal – quando Amália

apaixona-se por Antônio – como momento de ambigüidade.

Tal rebaixamento, se somado às numerosas referências a *Édipo-Rei*, revela, simultaneamente, um distanciamento crítico do dramaturgo português em relação ao texto que lhe serviu de apoio e uma homenagem à peça original. Santareno efetua a paródia da tragédia de Sófocles, entendida aqui não como um arremedo do texto-matriz que tem por finalidade provocar o riso, mas

> Como uma forma de discurso que estabelece a diferença no coração da semelhança: como um discurso de direção dupla, que permite que os teorizadores recentes tenham argumentos para afirmar que o dialogismo intertextual é uma constante de toda a literatura de vanguarda.[13]

A paródia é, pois, elemento de destruição e de criação: Santareno destrói o texto original mediante o comprometimento da sua cosmovisão e da sua estrutura, para recriá-lo, usando, para isso, o material da própria demolição.

Bibliografia

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética.* Rio, Ediouro, s.d.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévsky.* Rio, Forense, 1981.

LOPONDO, Lílian. *O Duelo: Tragédia Clássica?* Tese de Doutoramento apresentada à FFLCH/USP. São Paulo, 1987.

NUNES, Domingos Pereira. *A Reatualização do Mito na Dramaturgia de Bernardo Santareno: Antônio Marinheiro e O Duelo.* Dissertação de mestrado apresentada à FFLCH/USP. São Paulo, 1999.

SANTARENO, Bernardo. "Antônio Marinheiro, o Édipo de Alfama". *Bernardo Santareno. Obras Completas*. Org., posfácio e notas de Luiz Francisco Rebello. Lisboa, Caminho, 1985, vol. II.

SÓFOCLES. *Édipo-Rei.* São Paulo, Abril, s.d.

Notas

1. Santareno, Bernardo. "Antônio Marinheiro, o Édipo de Alfama". *Bernardo Santareno. Obras Completas.* Org., posfácio e notas de Luiz Francisco Rebello. Lisboa, Caminho, vol. II,p.193.

2. Sófocles. *Édipo-Rei.* São Paulo, Abril, s.d.

3. Santareno, Bernardo. *Op. Cit.*, p. 13.

4. *Idem, ibidem,*pp. 110-111.Grifo do Autor.

5. Aristóteles. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio, Ediouro, s.d., p. 310.

6. Santareno, Bernardo. *Op. Cit.,* pp. 21-22.

7. *Idem, ibidem,* p. 51.

8. *Idem, ibidem,* p. 55.

9. *Idem, ibidem, p. 55.*

10. *Idem, ibidem,* p. 89.

11. *Idem, ibidem,* p. 95. Grifo do Autor.

12. Bakhtin, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévsky.* Rio, Forense, 1981, p. 168.

13. Pereira, Domingos Nunes. *A Reatualização do Mito na Dramaturgia de Bernardo Santareno: Antônio Marinheiro e O Inferno.* Dissertação de Mestrado apresentada à FFLCH/USP. São Paulo, 1999.

Nas fronteiras do corpo textual:
as dobras das palavras e do espaço

Cláudia de Lourdes Abreu

- Das fronteiras desdobráveis: o corpo em sopros

O espaço da nossa pele, os orifícios da visão, da audição, do olfato e da fonação fazem fronteira com o espaço do nosso corpo interior e com as forças expressivas do corpo do outro, que nos percebe num movimento que atravessa as reentrâncias da pele e os orifícios corporais, na busca de significar o interior que os envolve. Assim, os olhos do outro buscam nosso olhar, no mais íntimo e indefinido de nós mesmos: o outro nos percebe não como um corpo orgânico, mas como um ser de sensações que habitam nosso interior, linhas que inscritas nos percorrem e que em suas sutilezas nos fecham ou nos abrem na direção do encontro. Essa movência do nosso corpo entre os corpos faz-se nessa fronteira desdobrável entre o interior e o exterior. No olhar do outro percebemos que habitamos uma pele que nos leva para dentro, para paisagens levemente sopradas, um esboço precário que nos constitui, ao acolher, ou não esse olhar. O que nos permite pensar que o corpo não é uma unidade estanque no espaço, mas se percebe e percebe os demais corpos quando afetado por eles de múltiplas maneiras simultâneas numa relação de movência, na qual o interior desdobra-se no exterior e vice versa. A nossa hipótese vem no sentido de percorrer as fronteiras desdobráveis que a escrita teatral de Nelson Rodrigues abre em seu texto Valsa n.º 6, enquanto um devir corpo. Ou seja, o texto teatral rodriguiano performa-se numa escrita que atua, já que se quer corpo, e é nesse sentido, que a palavra chega até nós habitada pelos seus sopros, teatralizada em sua movência, menos que signo de um signo, ou representação de uma representação, a palavra rodriguiana acontece no espaço cheia ou vazia das forças do corpo que nomeia e desdobra.

Na primeira apresentação de Valsa n.º 6, Nelson Rodrigues redige o programa da peça informando de antemão à platéia que tratava-se de um monólogo no qual: "uma jovem de 15 anos, que já morreu e tenta lembrar-se do que aconteceu."[1]. O que há de interessante nessa informação é que em *Vestido de Noiva* , peça anterior, o autor já enfocara uma situação similar, dessa forma não seria uma surpresa para o público. Sendo assim, não é de todo possível que seria uma atitude didática do autor. O que importa é que ao ler a peça e considerando o programa, temos a seguinte equação: o público deve ser participado da morte da personagem e não havendo personagem a cena é o acontecimento de um corpo. Mas como esse corpo acontece?

Ao comentar a peça *Valsa n.º 6* , Sábato Magaldi afirma que:

"A peça repousa sobre a palavra trabalhada dramaticamente. Resultou um poema dramático, em que a conclusão do monólogo é poesia. Superou-se o lado discursivo, racional e lógico, para se viajar no território da criação livre, do imponderável e da pureza. Como argumento, o texto respira a matéria frágil. Fragilidade que se confunde com o poético. Logo no início do monólogo, a intérprete chama Sônia: " Quem é Sônia? E onde está Sônia?"[2]

"Sônia está aqui, ali, em toda parte"[3] de maneira que a superação da discursividade, do racional e lógico a que alude o crítico, vem desse nome, desse significante movente. Em outras palavras, o corpo que responde quem é Sônia é o mesmo que pergunta, mas o corpo que escuta a voz que o inscreve, em sua corporeidade movente, é o corpo da palavra que vai desdobrar-se nos outros corpos soprados do seu interior, no tecido da peça. É preciso escutar essa língua que não sai mais do organismo, mas do corpo interior, do seu atletismo afetivo como propõe Artaud:

Os desenraizamentos magnéticos do corpo, as escoriações musculares cruéis, as comoções da sensibilidade enterradas que constituem o teatro verdadeiro, não podem andar a par com este. O verdadeiro teatro é muito mais trepidante, é muito mais alienado. Estado espasmódico do coração aberto e que tudo dá àquilo que não existe, e que não é, e nada àquilo que é, e que se vê, que se cerca, onde não se pode ficar e permanecer.[4]

A valsa n.º 6 de Chopin é tocada ao piano por Sônia em constantes suspensões, em suas idas e vindas até o instrumento, a música nunca é executada até o final. Por outro lado, conforme indica a rubrica de Nelson Rodrigues: "o som de um tambor ao fundo acompanha toda a ação da peça"[5], produzindo um ritmo contínuo. O que nos interessa ressaltar é a relação entre contínuo e o descontínuo no tecido da escrita, ou seja, entre a voz de Sônia e o ritmo constante do tambor, acontece um acorde dissonante, que não satisfaz a idéia de repouso, de final, de completude. Ora, se Sônia está aqui, ali, em toda parte, é por ser uma excessiva presença na ausência, ou melhor, uma presença que acontece nos intervalos entre um toque e outro do tambor. De maneira que sua voz atravessa e suspende a continuidade do ritmo, esses

atravessamentos produzem uma desarticulação no próprio corpo da escrita, que se performa sincopada. O que quer dizer que a escrita como o corpo de Sônia não se fixa no espaço, deixa-se vibrar nele. Um corpo metonímia da escrita, máscara de um instrumento que ao ser tocado torna-se: "Vozes caminhando no ar.... Meus gritos se espalharam por toda a parte.(..) Meus gritos batiam nas paredes, nos móveis, como pássaros cegos.(...) Eu própria me sentia adormecida... Adormecida entre gritos..."[6] Daí, a escrita traduzir-se na movência do corpo de Sônia, assim, os fatos relatados por ela, que responderiam à pergunta - o que aconteceu?- inscrevem-se soltos, desconectados como seu próprio corpo, que figura-se cheio de espasmos, cheio dos seus vazios interiores, onde não se pode ficar e permanecer, onde seus próprios gritos a fazem dormir para aquém de si mesma, para dentro de suas sensações, onde o tempo da História, passado presente e futuro, esgarça-se, dando passagem a tudo àquilo que não existe, e que não é:

"As lembranças chegam a mim aos pedaços... Ainda agora, eu era menina. Vejo restos de memória, boiando num rio, num rio que talvez não exista. Vejo pedaços de mim por toda parte. Meu Deus, como era mesmo o meu rosto, meus cabelos, cada uma de minhas feições ?(...) Acho que sou menina. Não, não... Acho que sou mulher... fumando numa piteira de âmbar... Ou então uma senhora gorda que sofre dos rins, do fígado e se queixa de azia"[7]

A língua que Sônia fala é a língua de seu corpo em plena metamorfose, "é a passagem, a transição, sua filha era menina. Transformou-se em mulher". Este tempo de passagem, de transição, de indefinição afirma a potência mimética do corpo, que se orienta por si mesmo, desligado das funções sociais. De maneira que as vozes e os corpos que Sônia imita de maneira lúdica e caricatural transgridem os códigos da cultura, já que ultrapassa os limites do lugar social que lhe é devido: brinca em tom de exagero de ser a mãe, ora de ser o pai, o velho Dr. Junqueira, ou ela mesma outra. Sobre esse corpo poroso e maleável a escrita articula-se e se deixa atravessar por outras vozes e desdobrar-se em vários papéis. Tudo que ela nomeia traz a fragilidade do sopro, dos significados moventes que não se fixam num significante único, determinante.

" Paulo é apenas um nome... um nome suspenso no ar, que eu poderia colher como se fosse um vôo breve. Mas um nome vazio, sem dono. Nomes, por todas as partes... Descem pelas pernas da mesa... Se enfiam nos cabelos... Eu esbarro neles, tropeço neles, meu Deus!(..) Porque estou num mundo em tudo que resta das pessoas são os nomes.. Por toda parte (...) E se eu pudesse apunhalar um nome, cravar neste nome um punhal. Depois vê-lo agonizar aos meus pés."[8]

Pensando com Artaud que "o corpo detém sopros e que o sopro detém corpos",[9] em Valsa n.º 6 temos uma escrita que se move tirando sua força dos movimentos físicos que lhes deram origem. O que quer dizer que os nomes disseminados por toda parte, concretizando a escrita acompanham o movimento da respiração do único corpo que está em cena o corpo de Sônia. Um corpo palavra soprada na página que detém corpos, e se deixa atravessar por eles, desdobrar-se neles, ferir e morrer. Palavra cheia de vazios que engendra a si mesma, sempre ás bordas da morte. É em nome dos seus sopros que a palavra abre-se corpo, suspensa no ar vibra efêmera; e se está fixa na página está como sopro que detém corpos aqui, ali, em toda parte.

Notas

1. RODRIGUES, *Nelson. Nelson Rodrigues, teatro completo,* vol. 1, p.23

2. Idem, p.24

3. Idem, p. 173

4. VIRMAUX, Allain. *Artaud e o teatro*, p. 327

5. RODRIGUES, Nelson. Nelson Rodrigues, Teatro Completo, vol. 1, p.173.

6. Idem, p.177 e p. 178

7. Idem, p. 196

8. Idem, p.186, p. 187 e p. 205.

9. VIRMAUX, Allain. *Artaud e o teatro*, p.324.

O teatro vicentino : um jogo de anfibologia

Olinda Kleiman
Centro Créathis
Universidade de Lille 3 (França)

Num estudo intitulado *Lire le théâtr*e, define Anne Ubersfeld o teatro como « um documento textual cuja chave se encontra *a latere* ».[1] Não sem um certo paradoxo, dado o teor da reflexão, que entende devolver ao género as componentes essenciais que são a representação e o público, tais definição e título atestam, por si sós, o relevo concedido, em particular pelos meios académicos, à matéria verbal no jogo do palco. Sem querer de forma alguma minimizar a importância que esta deveras reveste, ocorre-me no entanto que, habituada a considerar o texto como objecto mesmo das suas análises, a hermenêutica universitária demasiadamente o privilegiou, neste particular, em detrimento óbvio da própria representação. Além do mais, e como já sublinhei noutros momentos,[2] a natural seriedade dessa mesma crítica muito naturalmente a conduziu a reservar toda a sua atenção aos aspectos mais sérios, cientificamente mais considerados. Dessa forma se foram negligenciando e porventura menosprezando outros aspectos, porém fundamentais do ponto de vista da dramaturgia, como o riso, a expressão textual, a participação do espectador na construção dos significados, ou ainda a conivência entre dramaturgo, público e actores, em suma tudo aquilo que garante a teatralidade do discurso. Desta quase exclusividade do texto, e sobretudo na sua forma escrita, nas preocupações dos exegetas, igualmente tem sofrido o teatro vicentino. Não me parece exagerado dizer ter sido este sistemática e pormenorizamente explorado na sua dimensão socio-histórico-linguístico-literária,[3] ao passo que se têm, a bem dizer, deixado de lado elementos marcantes da sua pertença às artes do espectáculo. São estes, todavia, de natureza a radicalmente modificar as perspectivas de abordagem. Culto do excesso, da caricatura, da glosa paródica, do cómico, da irrisão, da provocação, constituem, como é bem sabido, características essenciais do discurso teatral. Como tal, introduzem uma certa distanciação do autor relativamente a um discurso de qualquer forma pertencente ao domínio do ficcional, elaborado para « personagens de papel » e por estas assumido, e que dificilmente se poderá entender ao pé da letra ou considerar como sendo o discurso do próprio dramaturgo. Por outro lado, como é bem sabido também, o teatro é, fundamentalmente, jogo : jogo de cena, jogo de actores, jogo de gestos, jogo de palavras. Em Gil Vicente, bom conhecedor das artes teatrais, estas regras não só não falham como são de uso constante, a pontos de a anfibologia se erigir em verdadeiro sistema de elaboração de discursos sobrepostos, numa surpreendente procura de polissemia que pode, por vezes, tornar o jogo um tanto ou quanto ambíguo. Aplicando manifestamente à letra o contrato tacitamente estabelecido com o real público que, na corte, dele espera os seus divertimentos e que, em virtude dos seus talentos de mágico do verbo e do palco, o elegeu seu farsista e lhe deu os plenos poderes do riso, Mestre Gil oferece à nobre assistência aqueles jogos de reconstrução de significados segundos, tanto ao gosto da época.[4] A representação assim assume uma outra dimensão lúdica, através do desafio que simultaneamente une e opõe dramaturgo, actor e espectadores. O dramaturgo é posto à prova na sua ciência da linguagem, competindo-lhe a ele produzir uma obra de arte que inclua dois discursos num só : um discurso de evidência, que oferece todas as aparências da honestidade e da graça inocente, para o qual tentará arrastar os seus « adversários », mas no qual se elabora um outro discurso, malicioso, obsceno, por vezes escatológico, mais geralmente erótico, e habilmente dissimulado sob a máscara do equívoco ; o público, por seu turno, é posto à prova na perspicácia demonstrada no jogo de adivinhas, no qual se encontra porém auxiliado quer pelas reacções da vizinhança,[5] que influenciam a sua própria interpretação, quer pelo jogo de cena do actor, que utilmente o orienta. A conivência dos parceiros poderá despoletar o riso, suprema recompensa, por todos ansiada.

A consideração desta dimensão lúdica, na abordagem da obra vicentina, é imprescindível pois, se não altera a sua apreensão imediata, já que o discurso aparente não deixa de existir, altera sim as conclusões profundas que dela seríamos tentados a tirar. No âmbito de uma comunicação necessariamente limitada, a apresentação que ora se segue apenas pretende dar uma amostra dessa importante vertente do teatro de Mestre Gil. Três exemplos permitirão dar conta dos principais processos retóricos utilizados, da potencialidade ao mesmo tempo ambígua e cómica do discurso bem como das modificações que a abordagem lúdica poderá introduzir na sua apreensão.

Os processos retóricos de que o jogo se socorre são complexos,[6] de bom grado metafóricos, se bem que não só. Para ilustrar esta utilização da metáfora erótica, aliás colhida num fundo comum tradicional, começarei por recorrer a um passo do *Auto de Inês Pereira* que é um dos numerosos enigmas desta farsa. Aquando da sua visita àquela que ele espera desposar, aparece o « alarve » Pero Marques munido de uma série de objectos : « perlas pera enfiar,/ três chocalhos, e hü novelo,/ e as peas no capelo », um « pentem » e umas « peras da [sua] pereira » destinadas de presente a Inês.[7] Provavelmente rompido a estes efeitos teatrais, o espectador de então não terá deixado de acolher a enumeração com a explosão de gargalhadas

devidas ao talento do Mestre. Tem esta deveras o seu quê de cómico, por si só, na singularidade do amálgama de objectos heteróclitos : eis aí uma primeira anomalia ; segunda anomalia : as ditas peras, cuja presença entre os diversos objectos constitui já em si um mistério, vêm, contra toda a expectativa, preciosamente « chentadas » no fundo do capelo, guardadas ao quentinho [8]; terceira anomalia : apesar de todos esses cuidados, Pero Marques não as consegue encontrar.[9] A atenção do público é naturalmente chamada para estas curiosas peras, momentaneamente perdidas, com as quais o infeliz proco não pode, afinal, presentear a dama do seu coração. Ora, da prossecução da entrevista entre as duas personagens infere-se que Pero Marques só muito honestamente entende cortejar Inês, antes do casamento. Coloca-se aqui uma questão : poderão estas peras ser meras peras de verdade, devendo assumir a simples função de ilustrar a parolice do pretendente campónio, ou será que não se trata de outra coisa ? Situando-me resolutamente numa linha de leitura proposta por estudiosos creditados, segundo a qual a farsa geralmente integra uma importante componente sexual,[10] formularei aqui uma hipótese que já tive oportunidade de emitir no âmbito de um colóquio dedicado ao teatro europeu.[11] Sabendo que « pera » é, desde tempos remotos, um desses vocábulos carregados de semantismo erótico, com vocação quer para ser metáfora fálica quer para figurar os seios ou ainda os testículos,[12] e a retermos esta última acepção, para a qual nos parece convidar um plural comummente designativo destes acessórios que por via de regra só existem como par, será que não temos aqui uma declaração… digamos de… inépcia, por parte de Pero Marques ? De inépcia, e talvez não de impotência, já que as peras apenas se encontram perdidas, sem dúvida porque o demasiadamente escrupuloso Pero Marques fez questão de as conservar em reserva, ao quentinho, por um tempo demasiado longo, na espera do casamento que viria legitimar o seu uso. E bem parece que assim será. Com efeito, no final da farsa, Inês Pereira, uma vez casada, pode enfim « cavalgar » a seu bel prazer, com a condição, todavia, de que compense, pelo recurso a umas « lousas » providenciais, sintomaticamente também em número par, as fraquezas dos preciosos apêndices, pouco habituados ainda ao uso que ela, segundo todas as aparências, lhes reserva. É incontestável o carácter enigmático destas « lousas » cuja função a crítica se tem aplicado a elucidar, sem que, valha a verdade, tenham sido muito convincentes as diversas propostas avançadas para a sua explicação. O cómico do episódio final, cómico sem o qual a farsa não teria razão de ser, assenta todo ele na carga metáforica – para nós secreta – das « lousas » que transportam não só Inês como também Pero Marques ao paraíso.[13] Se bem parece que, por um lado, estas muito oportunas « achegas » possam ser a representação figurativa dos « chifres » com que Inês se dispõe a guarnecer a testa do marido-gamo, bem parece também que o gozo que delas tira Inês tem muito a ver com um prazer sexual – são assaz conhecidas as conotações eróticas do verbo « folgar » nesses tempos galhofeiros. E eis como, tendo em conta esta leitura, segundo a qual as « lousas » poderiam vir suprir certas deficiências funcionais[14], a farsa poderosamente se vitaliza e enriquece, graças, por um lado, a um vaivém tão simbólico quanto faceto entre corneação e fornicação, graças, por outro lado, a um jogo constante entre o denotativo e o conotativo. Assim, em vez de um final já em si cómico a um primeiro nível de interpretação, em que um marido cujo desempenho deixa a desejar transporta a mulher para junto de quem melhor a saiba satisfazer, como um cuco contente, deparamo-nos com um final em apoteose, em que Inês Pereira judiciosamente encontra um meio de corrigir o *handicap* de um marido ainda pouco afeito às « coisas » do amor, mas que ela soube iniciar e que agora se mostra à altura da situação, transportando a mulher ao sétimo céu, como um bom « asno » que é, a esse título particularmente bem dotado pela Natureza. Revela-se assim não exactamente o péssimo amante que o discurso de aparência quer veicular mas um bom aprendiz e um marido perfeitamente capaz de se ocupar da esposa, conquanto esta seja uma mulher normal. Não é o caso. Inês é uma personagem de farsa : nada mais natural que se situe precisamente fora da norma, no concernente aos seus apetites sexuais. Desta forma, termina a farsa num burlesco fogo de artifício de alusões escabrosas e de prazeres visivelmente assumidos a dois, como em todo o bom casal, mas com a promessa suplementar de outros festivais de prazeres, que desta vez o público só pode imaginar, mas que o Ermitão não deixará de garantir, com a cumplicidade involuntária de Pero Marques. Encarnação dessas mulheres exigentes que o *fabliau* e a farsa consagraram, Inês é saciada tanto pelo amante como pelo marido e conscienciosamente se aplica a recuperar o tempo perdido, « cavalgando toda sela » : um autêntico final de farsa, em suma. Inês é um exemplo, entre outros, da implacável irrisão da figura feminina em que os autores da época facilmente se compraziam, muitas vezes num intuito meramente gracejador. Como é bem sabido, e quer se esteja de acordo quer não, de tudo é possível rir. Por isso mesmo me absterei de tirar qualquer espécie de conclusão quanto ao olhar que eventualmente o poeta-dramaturgo pode projectar sobre a condição feminina, preferindo, no que me concerne, analisar a farsa pela bitola do riso que, segundo me consta, é consubstancial ao género.

Passando agora a exemplificar a exploração que Gil Vicente faz da ambiguidade, com esse mesmo intuito burlesco, proponho-me examinar um desses exemplos tanto mais esclarecedores quanto são precisamente aqueles que mais enganam pela sua tão flagrante como banal inocência. Encontram-se os dois compadres Amâncio Vaz e Denis Lourenço a caminho da Feira de Natal, onde pretendem desembaraçar-se de uma esposa pouco conforme ao sonho de cada um. Trava-se entre eles uma conversa que oferece todas as aparências de querer tão só pôr em causa os feitios e talentos das mulheres em questão. Desta troca de confidências, apenas citarei uma réplica, por ser das mais representativas destes processos a que me tenho vindo a referir. Pretendidamente surpreendido por Amâncio Vaz se queixar de ter uma consorte demasiadamente… digamos excitada e irascível, contrapõe Denis Lourenço :

Pois, compadre, cant'à minha,
é tão mole e desatada
que nunca dá peneirada
que não derrame a farinha ![15]

Poderosamente atraído para o discurso de evidência a que o contexto geral convida, o leitor/ espectador de hoje facilmente se deixa ludibriar. Interpreta ele esta observação da personagem meramente como uma crítica relativa a uma esposa indolente e desastrada nas tarefas mais banais do quotidiano. Ora, a coberto da queixa aqui formulada, aquilo que se dá a entender a um público habituado a esta ginástica do espírito, como era o caso naqueles tempos lúdicos das vicentinas jubilações, é uma confissão de uma outra natureza, na realidade concernente às deficiências de Denis em matéria de prestações amorosas. Assim, em termos de metáfora erótica, « dar peneirada » é « copular », e « derramar a farinha » é « soltar o sémen », ou seja « ejacular ». Aquilo que Denis confessa é, em boa verdade, uma incapacidade de aguentar o amoroso esforço, o tempo indispensável. Por outros palavras, ele próprio revela ser um ejaculador precoce e lamenta a falta de perícia e a moleza – o termo « mole » fala por si só – de um membro que ele desejaria à semelhança do de Amâncio, enérgico e « pulhador », para empregar um termo vicentino. Imagine-se agora a hilaridade de um público costumeiro destas subtis brincadeiras, conhecedor, além do mais, da existência de armadilhas dissimuladas ao longo do auto, e capaz de avaliar suficientemente as virtualidades equívocas do possessivo « minhas », sem qualquer outra precisão, para de imediato compreender todo o partido que o discurso teatral poderia tirar desta ambiguidade.

O terceiro exemplo é um tanto ou quanto mais complexo. Com ele entendo encerrar esta demonstração, voltando à asserção inicial, segundo a qual, sendo o texto a nossa preocupação essencial, muitas vezes fazemos abstracção de outros elementos inerentes à representação, passando dessa forma ao lado de riquezas polissémicas que não nos é possível captar. Trata-se de um extracto da *Farsa dos Almocreves*. Dirigindo-se ao seu Capelão, que obstinadamente lhe reclama o pagamento devido, diz o Fidalgo :

Se vós podésseis achar
a altura de Leste a Oeste,
pois não tendes voz que preste,
perequi era o medrar (v. 327-330).

A um primeiro nível, estas palavras sugerem ao Capelão que aceite a sua fatal condição de « pobre coitado », já que nem a sua sabedoria em matéria de determinação do grau de longitude – grande preocupação destas épocas marinheiras – lhe poderá garantir a desejada fortuna, nem a sua péssima voz o predispõe a servir o rei. Ora, outros subentendidos vêm agravar esta apreciação já por si cáustica. Veja-se só :

- « Achar a altura de Leste a Oeste » é, na retórica amorosa, uma expressão indicadora de capacidades viris de assumir o acto sexual. « Leste » é o levante, cardinal por excelência da erecção e da virilidade ;[16] « a altura de Leste a Oeste » é o equivalente do francês « degré de longitude », atestado no sentido de « pénis » (provavelmente em erecção), como se pode depreender, em particular, do *Dictionnaire érotique* de Pierre Guiraud,[17] jogando-se, neste caso, com a noção de comprimento, para actualizar a carga erótica do termo.

- « Medrar » e « altura » adquirem assim uma outra dimensão, se me é permitido o trocadilho, no seu significado, ainda, de ascensão mas não já social.

- Enfim – e foi um aspecto que me escapou, na minha edição crítica da farsa,[18] por não ter tido suficientemente em conta aquela outra vertente da representação que é a oralidade –, contrariamente ao leitor, obnubilado pelo texto e esquecedor de que a palavra teatral é do domínio do dito mais que do escrito, o espectador ouve simultaneamente voz/ vós. Desta forma, a insinuação compreende-se numa dupla acepção – não tendes voz que preste/ não tendes vós que preste –, o que, mantendo a ambiguidade, se poderia traduzir por « tendes um órgão débil ». Já se está a ver como a crítica se faz mais insidiosa, ferozmente sarcástica e destruidora, pondo em causa o Capelão não somente nas suas competências como também na sua dignidade de homem.

Visivelmente fiel àquela « cultura do equívoco » que, segundo Bruno Roy, constitui uma das características essenciais das idiossincrasias da época, o discurso teatral de Gil Vicente em boa parte constrói a sua complexidade sobre uma anfibologia de carácter marcadamente lúdico. Não raro coexistem assim dois estratos de interpretação totalmente independentes e que paralelamente se desenvolvem ao longo de um quadro ou, porventura, de todo um auto, de harmonia com uma obediência a duas coerências distintas. Sobrepõe-se ao nível denotativo, aparentemente inocente, um nível conotativo, deliberadamente malicioso, como vimos baseado no subentendido erótico. Por jogo e por efeito de arte, dá-se este ares de honestidade, ao abrigo da inocência do discurso de evidência no qual se embuça. Dessa forma, finge querer passar despercebido quando, em boa verdade, o jogo a que se prestam os diversos « actores » do espectáculo –

dramaturgo, actor e público –, numa tentativa concertada de reconstrução dos significados, consiste em pôr a nu o discurso indizível, astuciosamente dissimulado sob o véu enganador do equívoco mas que, num aparente paradoxo, o jogo de cena provavelmente se aplica a desmascarar. Jogo muitas vezes a bem dizer gratuito, em que o riso é a excelsa recompensa, atribuída a quem soube vencer as armadilhas judiciosamente preparadas por um poeta dúplice e farsista, jogo por vezes destruidor, no qual o riso se faz cruel, ao serviço da sátira, jogo em todo o caso de uma transgressão colectivamente assumida, sem outra consequência que não seja a demanda do inefável prazer de nomear o inominável, de desafiar os interditos. Resta que não deixa de transparecer uma certa ambiguidade, neste jogo em que o riso é efectivamente, numa perspectiva bem medievalizante, « simples expansão de um corpo são »[19] e factor de coesão social, mas também o artifício através do qual a corte diz a ordem e o seu oposto. Tais são as subtilezas do « jogo da corte », segundo uma feliz fórmula de Paul Zumthor ;[20] tais são ainda as subtilezas do jogo teatral, baseado num discurso essencialmente ficcional, falsificado com vista a desencadear o riso, e no qual se revela difícil discernir entre o sério e o jocoso, como em duas correntes sobrepostas de que é impossível separar as águas.

Notas

1. « Un document textuel dont la clef est ailleurs ». Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1977, p. 7.

2. Olinda Kleiman*, Sous le masque de l'équivoque, le calembour érotique au service du rire dans le théâtre de Gil Vicente*, Mémoire présenté en vue de l'Habilitation à Diriger des Recherches, sous la direction du Professeur Marie-Hélène Piwnik, Université de Paris IV – Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 162.

3. Desejo todavia deixar explícito que de forma alguma se entende denegrir essas obras, em boa parte capitais, de que a minha própria reflexão ao longo dos anos se nutriu. Na continuação de outros trabalhos, que tenho vindo a publicar, o presente artigo visa tão somente acrescentar um nível de interpretação que reputo ter sido acessível ao espectador da época e que devemos por isso mesmo ter em conta, sem pretender invalidar outras leituras, e nomeadamente aquela que possa ser feita a um primeiro grau de compreensão. Foi de forma deliberada que Gil Vicente cultivou o equívoco e maliciosamente se empenhou em insinuar no entendimento do público, que com esses jogos se regozijava, um discurso de evidência, em detrimento –momentâneo apenas, já que o jogo consistia em fintar as astúcias do adversário– do discurso oculto, menos imediatamente inteligível. Esse discurso aparente tem por conseguinte a sua razão de ser e facilmente se poderá admitir que ele se tenha elaborado a partir da observação de uma certa realidade, sobre a qual nos poderá esclarecer. Mas, contemplando o facto que se trata aqui de um discurso teatral, circunscrito ao « círculo mágico » da cena, que nos seus limites aceitava acolher a bem dizer todos os excessos nesses tempos ainda tolerantes, não deixa de ser evidente também a sua falsificação com vista a assim criar os imprescindíveis efeitos cómicos. Da mesma forma que, hoje em dia, a nenhum telespectador português ocorreria confundir *Contra-informação* com o autêntico telejornal e apreender a actualidade à luz das informações fornecidas por essa caricata emissão, se bem que uma certa análise da realidade lhe dê efectivamente corpo, alguma prudência se impõe na apreensão do texto vicentino, muitas vezes, diga-se de passagem, interpretado ao pé da letra, como se de uma obra documental e não de *ilusão teatral* se tratasse.

4. Cf. em particular Bruno Roy, *Une culture de l'équivoque*, Paris, Champion-Slatkine, Presses de l'Université de Montréal, 1992.

5. […] « Il n'y pas *un* spectateur, mais une multiplicité de spectateurs réagissant les uns sur les autres. Non seulement on va rarement seul au théâtre, mais *on n'est pas seul* au théâtre, et tout message reçu est réfracté (sur les voisins), répercuté, repris et renvoyé dans un échange très complexe ». Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p.44.

6. Este aspecto foi longamente tratado no estudo acima referido, *Sous le masque de l'équivoque…* (cf. nota 2).

7. Md. 315-316 ; 321-323 ; 329, Cop. 298-299 ; 304-306 ; 312 (as referências correspondem aos números dos versos da folha volante da Biblioteca Nacional de Madrid (Md.) ou da *Copilaçam* (Cop.), segundo a edição de I. S. Révah, « Édition critique de l'*Auto de Inês Pereira* », *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente*, Lisboa, Bibliothèque du Centre d'Histoire Portugais, 1955, tome 2.

8. Md 327/ Cop. 310 ; e « [...] elas vinham chentadas/ cá no fundo no mais quente ». Md 333-334/ Cop. 316-317.

9. Md 325 sq./ Cop. 308 sq.

10. Cf. em particular Michel Corvin : « [...] La farce aime d'ailleurs jouer sur les équivoques du langage, de préférence obscènes, au point que certaines farces ne sont guère qu'une métaphore sexuelle en action, la femme faisant boucher le trou de son chaudron ou allant à la messe recevoir son coup de goupillon ! ». In *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995, vol. 1, p. 345.

11. Olinda Kleiman, « Côté cour, côté rue... côté couvent : *La Farce d'Inès Pereira*, de Gil Vicente », in *Théâtre de cour, théâtre de ville, théâtre de rue*, colóquio internacional, organizado por Robert Horville, Olinda Kleiman, Godeleine Logez, Universidade de Lille 3, 25-27 de Novembro de 1998, actas em vias de publicação.

12. Limitar-me-ei a sublinhar este facto, sem refazer aqui uma demonstração à qual os interessados facilmente se poderão reportar, no estudo que acaba de ser referido.

13. « Pero : Ides à vossa vontade ?/ Inês : Como estar no paraíso !/ Pero : Muito folgo eu com isso./ Inês : Esperade, ora esperade./ Olhay que lousas aquelas/ pera poer as talhas nelas./ Pero : Quereis que as leve ?/ Inês : Si. Üa aqui, e outra aqui./ Oh como folgo com elas ! ». Md. 1112-1120/ Cop. 1081-1089.

14. Este valor metafórico das « pedras » encontra-se atestado em particular no teatro de Shakespeare. Cf. Eric Partridge, art. « stones », in *Shakespeare's bawdy*, a literary & psychological essay and a comprehensive glossary, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1956.

15. *Auto da Feira*, v. 542-545. Salvo indicação contrária, cita-se segundo a *Copilaçam* : os números de versos remetem para o número das linhas, na referida edição, não tendo em conta as didascálias.

16. Cf. Jean Toscan, *Le Carnaval du langage*, le lexique érotique des poètes de l'équivoque, de Burchiello a Marino (XVe-XVIIe siècles), thèse présentée devant l'Université de Paris 3 (1978), Lille, Atelier de reproduction des thèses, Université de Lille 3, 1981, 4 vol., p.716 sq.

17. Pierre Guiraud, *Dictionnaire érotique*, Paris, Payot, 1993, art. « degré de longitude ».

18. *La Farce des muletiers*, édition critique, traduction et notes d'Olinda Kleiman, Paris, Michel Chandeigne, 1997.

19. Pierre-Yves Badel, *Introduction à la vie littéraire au Moyen Âge*, Paris, Bordas/ Mouton, 1969, p.213.

20. Refere-se o célebre estudioso à função dos « grands rhétoriqueurs » junto das respectivas cortes. In *Le Masque et la lumière*, la poétique des grands rhétoriqueurs, Paris, Seuil, 1978, p.39 sq.

A idéia de permanência no mundo em perspectiva irônica

Eunice Piazza Gai

Estranha sina tem o ser humano nesse mundo. Ao mesmo tempo que pode conceber a perfeição, não consegue vivê-la. Múltiplas têm sido as formas pelas quais a arte, a filosofia, a religião e a psicologia buscam justificar ou suplantar esse paradoxo fundamental. O desejo de perfeição e a busca do conhecimento das verdadeiras razões de estar aqui e, ao mesmo tempo, a constatação da impossibilidade de alcançar essas metas são motivos de reflexão dos grandes pensadores, desde os mais remotos tempos. Lá estão a *Ilíada* e a *Odisséia* a nos revelar, ao mesmo tempo, os grandes feitos e a insensatez das criaturas. Lá está o *Eclesiastes* a nos lembrar incisivamente das ilusões e da precariedade da vida humana:

> Todos os rios correm para o mar,
> e contudo o mar não transborda;
> para onde os rios vão,
> para lá tornam a ir.
> Tudo é penoso
> difícil de o homem explicar. (...)
> O que foi, será;
> o que aconteceu, acontecerá:
> nada há de novo debaixo do sol (1990, p. 787).

Essa voz perene que disseca os detalhes da constituição mental dos seres e da condição humana em si mesma, encontra-se predominantemente nas grandes obras do passado que têm servido, no entanto, de fonte inspiradora e de consolo a muitas gerações. Apesar de estar situada na galeria mais nobre das concepções do espírito e de ser designada de sabedoria, não é e não foi determinante nas organizações de todos os tempos, pois não pode oferecer caminhos límpidos e seguros para a atividade positiva. Platão, em todo o caso, imaginou a República, mas é nesse ponto que os sábios posteriores o julgaram menos sábio e mais dogmático.

É possível que o conceito de sabedoria não seja outro que o da pura ironia. Afinal, Sócrates, foi considerado pelo deus o homem mais sábio do mundo e o filósofo, no entanto, dizia que nada sabia. Apesar de ser considerado o primeiro ironista, porque desenvolveu o método, aplicando-o na forma dos diálogos, não foi o único a praticar a ironia na Antigüidade. Há quem considere que os preceitos seguidos pelos céticos ou ironistas são tirados de Homero, dos sete sábios, de Eurípedes. Essa informação é dada por Montaigne num dos *Ensaios*: "Apologia de Raymond Sebond" (1987, p. 227).

Eça de Queirós, um ironista confesso, mesmo narrando histórias diversas, ao fim de contas, a situação de impossibilidade e insatisfação está sempre presente. O romance *A cidade e as serras* apresenta o herói Jacinto profundamente infeliz na Paris do século XIX; e o seu "desterro" posterior, em Tormes, junto à natureza, apesar de conclusivo, não comporta exatamente uma solução para o problema da inadequação do indivíduo no mundo, um aspecto inerente à constituição psíquica do ser humano, sempre perscrutado e jamais avaliado suficientemente.

O mesmo tema, abordado por Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, assume proporções ainda mais dramáticas, porquanto o herói, um defunto autor, já livre dos condicionamentos da vida terrena, não tem nenhum pudor diante das forças cósmicas que todos os seres aprendem a temer e respeitar. Com efeito, Brás Cubas, se foi vencido pela morte, esse processo utilizado pela natureza para fazer cumprir-se os seus fins, absolutamente incomensuráveis para os humanos, considera-se vencedor na medida que, não tendo tido filhos, não contribui para que o círculo continue a girar.

O presente estudo é uma reflexão sobre a condição humana. Servem-nos de guias autores como Homero, Erasmo, Montaigne, Sócrates/Platão, Kierkegaard, Eça de Queirós, Machado de Assis. O ponto que liga diferentes pensadores é a ironia e os textos objetos de análise específica são os romances *A cidade e as serras*, de Eça de Queirós e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

Para definir a ironia, é preciso recorrer à figura de Sócrates e ao método de conhecimento por ele empregado. O estudo de Kierkegaard, *O Conceito de ironia constantemente referido a Sócrates* (1991), segue um caminho exaustivo de delimitação de todos os componentes da personalidade e dos atos da figura histórica de Sócrates, conforme retratada por Platão, Xenofonte e Aristófanes, na Antigüidade e conforme avaliada por Hegel, na Modernidade. Com esse procedimento perscruta todas as possibilidades de existência de alguma positividade. Não encontra nenhuma. Alguns pontos importantes, analisados pelo autor, são os três princípios que caracterizavam a visão socrática: a enunciação do oráculo de que ele era o homem mais sábio, o significado de sua expressão "eu sei que nada sei" e o aviso do deus (Apolo) que determinava aos homens: "conhece-te a ti mesmo". Detém-se também, entre outros aspectos, na avaliação da profunda negatividade presente nas relações do filósofo antigo com o Estado ateniense, com a juventude e com os sofistas.

O ponto de vista de Sócrates, no domínio teórico era caracterizado por ele mesmo como ignorância, e ele era totalmente negativo, uma vez que essa ignorância não era empírica; ao contrário, tinha lido todos os poetas e filósofos e possuía muita experiência nas coisas da vida. Por outro lado, era ignorante no aspecto filosófico, eterno, divino, naquilo que está no fundamento de tudo, a respeito do que dizia sempre que nada sabia. Sócrates sabia que isso era, mas não sabia o que era, isto é, tinha a idéia como limite. A vida de Sócrates tinha por fim realizar a sua vocação divina, servir o deus que lhe anunciara no oráculo que era o homem mais sábio do mundo. Sua atividade - irônica - era, pois, interrogar cada um em particular, para despojá-lo de tudo o que lhe fornecia os alicerces para justificar sua existência. Despachava-o em seguida, de mãos vazias. Segundo Kierkegaard, Sócrates não viera para salvar o mundo e sim para julgá-lo.

As referências teóricas selecionadas a partir da visão socrática apontam para o fato de que a ironia não prevê nenhuma atividade positiva. Há uma certa necessidade humana de atribuir alguma finalidade aos atos dos indivíduos isolada ou coletivamente, razão pela qual a maioria dos estudos sobre as obras dos ironistas intenta vislumbrar algum ideal escondido sob os escombros da negatividade. A rigor, no entanto, a visão irônica do mundo não pretende instaurar ou indicar um melhor caminho do que o que está sendo trilhado; seu objetivo é criticar o existente, mas também está voltada para outros princípios, que a justificam como uma prática indispensável à liberdade de pensamento. A prática irônica consiste em desmistificar, desvelar formas carentes de valor, não obstante tidas como significativas por indivíduos isoladamente ou por grupos sociais.

Eça de Queirós e Machado de Assis são, geralmente, caracterizados como ironistas. É certo que a maioria dos estudos sobre eles pretende encontrar alguma positividade ou ideal por trás da crítica feroz que tecem aos homens e à sociedade de seu tempo. Em relação a Machado essa espectativa é frustrada mais diretamente, pois algumas obras do escritor, como *Memórias póstumas* e *Quincas Borba*, por exemplo, não deixam dúvidas a respeito da absoluta negatividade que contemplam. Já em relação a Eça de Queirós, ocorre uma situação ambígua, decorrente, em parte, da sua maneira específica de ser escritor. O estilo impecavelmente elegante e as sutilezas do pensamento de Eça, contribuem para a instalação de uma certa ambigüidade na interpretação de alguns de seus textos, ou mesmo do conjunto de sua obra. A respeito do romance *A cidade e as Serras*, por exemplo, debatem-se duas posições críticas há vários anos. Uma considera o romance conservador ou reacionário, por apresentar uma solução, um final feliz, aspectos que indicariam a desistência de lutar em prol dos objetivos propostos pelo escritor em textos anteriores (Simões, 1978); outra reconhece a presença da ironia, avaliando principalmente a discursividade referente ao narrador (Sousa, 1993).

Consideramos aqui que, apesar das diferenças de estilo e de personalidade entre Machado e Eça, ambos pertencem à tradição dos autores, cujas obras são pautadas pelo princípio da ironia. Trata-se de um modo específico de olhar para o mundo que pode ser encontrado em outros pensadores e ficcionistas desde a Antigüidade. Sócrates, Luciano, Erasmo, Montaigne, Cervantes, Shakespeare, Swift, Sterne, Voltaire são alguns dos ironistas que inspiraram tanto Machado quanto Eça. Avaliando as obras desses autores é possível encontrar inúmeras similaridades no que tange às idéias apresentadas e aos julgamentos formulados sobre a condição humana. Mesmo diante das diferenças formais ou dos assuntos em torno dos quais as narrativas são construídas, tanto Machado quanto Eça concebem a idéia de permanência no mundo na perspectiva da ironia. Vejamos como essa concepção se efetiva nos romances *A cidade e as serras* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

O assunto de *A cidade e as serras* é o relato da trajetória de Jacinto, desde o seu nascimento

até a maturidade, onde é deixado a usufruir das possíveis benesses que a natureza quase intocada das serras pudesse lhe proporcionar. Já na sua juventude o herói concebe a idéia de que "o homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado", idéia que corresponde a uma meta e ao seu ideal de vida. Para alcançar esse patamar empreende múltiplos esforços, pois entende que o estado de civilização é uma conquista, uma busca, uma formação.

Entretanto, é preciso notar também que o estado civilizatório, caracterizado pelo desenvolvimento mecânico e erudição, traz implícito um outro componente que é o tédio, possivelmente pelo fato de que tudo o que é mecânico, repete-se sempre, embora, às vezes, falhe; e as possibilidades de saber, múltiplas e contraditórias entre si, acabam por saturar a mente do indivíduo. Na noite de seu aniversário, Jacinto preguiça, dominado por profundo tédio. Sobre o "monte facundo" de jornais de Paris, Londres, semanários, magazines, revistas, ilustrações, observa a seu companheiro: "É uma seca... Não há que ler".

Então vem a viagem às serras, realizada por Jacinto, em princípio, sem nenhum entusiasmo; porém, o contato com a natureza renova suas forças vitais, especialmente seu apetite, que ele perdera há muito. Ao final, parece ter conseguido um equilíbrio entre natureza e civilização, valendo-se desta, na medida em que o auxilia em suas necessidades afetivas. Desse modo, podemos considerar que Eça de Queirós contempla uma positividade, inventa um ideal? Onde ficaria a consciência irônica que, em sua natureza socrática, tudo nega? Consideramos que, mesmo assim, é possível, a partir do romance em questão, traçar a perspectiva irônica desse escritor que, às vezes, a dissimula tão bem.

A ironia no romance pode ser percebida a partir de duas perspectivas: a crítica à civilização e a ambigüidade com que retrata a possível felicidade e ventura alcançadas por Jacinto nas serras. A crítica à cidade é radical. Com efeito, não resta nada do projeto civilizatório do século XIX, enquanto bem supremo desejável pela humanidade. O que fica nas serras, o telefone e as benfeitorias, além dos remédios, são apenas artefatos resultantes da experiência e podem auxiliar os seres humanos, mas estão longe de representar um ideal. A idéia de civilização sobrevive apenas como realidade sem serventia. O 202, com sua tecnologia ultrapassada e seus livros mudos, conforme o encontra Zé Fernandes em sua última viagem a Paris, é deveras desolador. Portanto, a ironia é dirigida, sobretudo, ao projeto civilizatório e desenvolvimentista, que suplanta o indivíduo com a sua tirania ao ponto de aniquilá-lo física e moralmente.

Não obstante, a vida continua, a não ser que a personagem se suicidasse. Tendo de viver, como poderia? Para Jacinto, e também para Zé Fernandes, só há uma forma de continuar existindo: moderar os próprios desejos, aquietar-se e seguir as leis naturais, aceitando as condições que a natureza impõe. Seria isso uma positividade ou uma ironia tão-somente? Afinal, o romance acaba em um tom que mais parece melancólico do que idealizante, se levarmos em conta as atividades e ocupações a que se submetem herói e narrador naquele espaço específico.

Se o olhar do narrador sobre a cidade é decadente, o olhar sobre as serras não constitui exatamente o seu contrário, porquanto não parece isento de problemas e a utilização do verbo parece, ao final, é o indicativo pouco seguro a respeito das possibilidades de ter conquistado e de poder preservar para sempre a Grã -Ventura. Através do romance *A cidade e as serras*, Eça de Queirós continua a realizar a sua prática ironista. Afinal, o que ali ocorre é um exercício de negação, tanto direta e contundente, quando se refere à cidade, quanto indireta e ambígua, quando direcionada para as serras. Bem vistas as coisas, a retórica da narrativa queirosiana se empenha num único foco: toma um fidalgo riquíssimo, culto, super-civilizado, bela figura, um príncipe, em suma, e o transforma num pacato aldeão. O autor vai desvestindo as máscaras que conformam a figura desse fidalgo, digno representante do supremo ideal da sociedade desenvolvimentista do ocidente, até reduzi-lo à sua simplicidade natural. É assim que, também nesse romance, Eça de Queirós expõe o seu ponto de vista irônico sobre o mundo.

O romance de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é o relato de um defunto que, do outro lado e numa situação privilegiada, pode então tecer sem nenhum constrangimento, a teia de sua vida. Há três aspectos que fazem parte da seleção de dados elaborada pelo autor para a construção da trajetória do protagonista que nos interessam no sentido de estabelecer a visão irônica do autor: o romance com Virgília, a amizade com Quincas Borba, o contato do defunto com as forças da natureza.

Através do romance entre Brás Cubas e Virgília o autor apresenta uma densa análise das relações sociais e amorosas, desvelando as máscaras da hipocrisia, do egoísmo, da falta de sentido das escolhas dos indivíduos. A paixão, por seu turno, é abordada a partir de uma perspectiva irônica, na medida que ela só se realiza sob o estigma da proibição. Trata-se de um caso de adultério, quando Brás Cubas e Virgília poderiam ter-se casado, não o fizeram, o filho que poderia nascer da união de ambos foi abortado. Ainda assim e a despeito da ironia, o caso de amor com Virgília foi o acontecimento mais significativo da vida de Brás Cubas.

A relação de Brás Cubas com Quincas Borba é o motivo para a construção de uma doutrina que é designada de Humanitismo. "Humanitas" é o princípio de todas as coisas, está na guerra, na inveja, na violência, na luta sem tréguas, no apego do homem à vida... Ao fim de contas, o Humanitismo é a filosofia da aceitação, do culto e da transformação desses princípios na razão última de viver. Atribuir um significado positivo a essas "falhas" ou "defeitos" da natureza humana é uma insanidade, todavia é a forma natural de ser no mundo. A visão do mundo como um grande palco onde impera a voz da loucura é uma ressonância da obra de Erasmo de Roterdam, *Elogio da loucura*, e constitui uma profunda ironia, uma forma de negatividade que explicita a dúvida sobre as possibilidades de conhecimento do ser humano.

O contato do defunto autor com as forças da natureza é narrado no capítulo do "Delírio". Em seu delírio o protagonista realiza uma viagem através do espaço e do tempo, montado num hipopótamo, animal que, na simbologia egípcia, é considerado como manifestação das forças negativas que existem no mundo e na Bíblia, no *Livro de Jó*, simboliza a força bruta que Deus subjuga, mas que o homem não consegue domesticar. No romance o animal simboliza a morte, uma força implacável contra a qual ninguém pode lutar. Nesse momento derradeiro, o narrador contempla todos os séculos, as grandes obras dos seres humanos, desde os mais remotos tempos e questiona: o que é o livro do *Pentateuco*, o que são os séculos, os grandes fatos ou heróis da história diante dessa força poderosa e implacável da Natureza, cujos desígnios escapam à capacidade de compreensão da humanidade? Trata-se aqui da expressão de uma negatividade absoluta, que desvela a incapacidade última do ser humano de desvendar o mistério de sua própria existência. É por tais razões que o protagonista, depois de ter vivido, considera-se vencedor pelo fato de não ter tido filhos.

A ironia é uma forma de olhar o mundo. É uma perspectiva que contempla sobretudo a negatividade de todos os aspectos da vida humana. O ironista elege o foco em que quer projetar toda a luz e ele surge enfim com uma nitidez espantosa, apesar das sinuosidades do discurso. É interessante notar, também que a negatividade não surge através das lágrimas e sim do riso, uma vez que o humor é a principal arma do ironista.

Referências Bibliográficas

ASSIS, Machado de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

BÍBLIA SAGRADA. Petrópolis, Vozes, 1990.

KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis, Vozes, 1991.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaios*. Brasília, Hucitec, 1987. 3 v.

QUEIRÓS, Eça de. *A cidade e as serras*. São Paulo, Clube do livro, 1977.

SIMÕES. João Gaspar. *Eça de Queirós*: a obra e o homem. Lisboa, Arcádia, 1978.

SOUSA, Frank. "Zé Fernandes, personagem e narrador de *A cidade e as serras* de Eça de Queirós", *Queirosiana* 4 (Tormes, 1993) 13-42.

A Leitura da Literatura no Ensino Médio

Rosangela Silva Gomes Lemos
(FacPlan/ DF/BR)

O prazer de saber mais, de entender mais, de sentir
que crescemos como indivíduos e profissionais.
O prazer de estar perto da cultura, da Literatura, de
voltar a ser aluna, mas, principalmente,
o prazer de entender melhor o mundo e nós mesmos
(Francisca Maria Alves dos Santos - professora do ensino médio
no Distrito Federal e aluna participante do Projeto de Pesquisa).

Já se tornou comum abordar a questão da leitura e seus reflexos sobre a formação do cidadão porém, numa visão menos dramática, tem-se pesquisado, na área acadêmica, sobre como essa situação pode ser alterada. Com base nessa realidade, foi desenvolvido um trabalho destinado a alunos e professores do Ensino Médio do DF com o objetivo de conscientizar o jovem cidadão da realidade da vida e, especialmente, de nosso país por meio da Leitura da Literatura Brasileira.

Na busca constante de estimular alunos e professores a perceberem a importância da Leitura da Literatura, foram ministrados três minicursos com duração de doze horas cada um e um curso com duração de quarenta horas, propiciando a seus participantes o conhecimento de seu espaço e de sua cidade, fazendo um parâmetro entre a atualidade e os tempos idos, com discussões, exercícios, leituras e reflexões. Embora o principal veículo da comunicação seja a oralidade, é indiscutível a importância da leitura.

> *Somente com a leitura e discussão com outras pessoas*
> *é que podemos construir nossa consciência crítica, não só*
> *analisando problemas, mas também propondo soluções.*
> (Monalisa Ogliari, aluna do ensino médio no Distrito Federal).

Ao acolher alunos e professores do Ensino Médio em um único espaço, o intuito foi oferecer-lhes um campo de trabalho, novo e nada problemático, voltado para a leitura das obras literárias, proporcionando uma opção mais segura ao lidar com leitura de textos em geral. Eram estudantes, membros do corpo docente e discente de várias escolas, que haviam sido intensamente expostos a aulas de literatura tradicionais, sem prazer nas atividades tanto de alunos quanto de professores. O projeto cresceu ao longo de dois anos, atraiu o interesse não somente dos alunos, mas também de outros professores esperançosos em reverter um quadro negativo que diz respeito à leitura da Literatura.

Considerando as dificuldades que os alunos apresentam com relação à leitura das obras literárias, elas advêm do fracasso das aulas de leitura, que não proporcionam a reflexão, a análise, a crítica, a discussão sobre os assuntos ou temas abordados pela Literatura. Há de se considerar o fato de que se ensina para alunos do Ensino Médio que já possuem capacidade de abstração e, nesse sentido, é possível aprofundar as relações lógicas e dialógicas que se estabelecem na Literatura Brasileira, bem como aguçar no indivíduo a descoberta na Literatura da leitura do mundo do autor, reformulando e transformando a ordem das coisas e da própria realidade social.

O maior obstáculo com que o professor se defronta para alcançar esses alvos está no pouco conhecimento que ele tem das obras literárias. O educador antes de tudo, precisa dominar o assunto a ser ensinado. A conclusão da aluna Lizania Arcelino Soares merece ser transcrita:

> *O curso contribuiu para incentivar os professores a uma aula dinâmica, soltando a criatividade, motivando os alunos à leitura e deu abertura a análise da obra literária favorecendo o aluno situar-se no tempo e no espaço comparando os acontecimentos com a realidade brasileira de nossa época de uma forma crítica e com senso de transformação.*

Um aspecto foi amplamente discutido nos encontros: o fato de que o leitor possui um horizonte que o limita, mas que pode transformar-se continuamente, abrindo-se. Esse horizonte é o do mundo de sua vida, tudo que o cerca. A ampliação do horizonte de experiências pela leitura de textos consagrados (ou não) vai necessariamente reformular valores e modificar condutas.

Este fato pode ser comprovado nas estrofes a seguir de autoria do aluno Francisco Carlos de Aquino.

> *Minha terra tinha palmeira*

Onde se canta o que não há
Os pássaros que lá vivem
já não têm o que comer cá

Na minha terra tem paineiras
dessas que ninguém tá lá
E os pássaros que lá não cantam
já não querem se "calá"
E os que cuidam da plantação
não têm o que vomitar.

Mais uma vez ficou comprovado que estudar literatura brasileira enriquece o universo psíquico e cultural dos envolvidos, pois é buscar as raízes culturais de nosso povo e de nossa língua, é descobrir e compreender inúmeros sentidos relacionados com a história do país.

Reafirma-se, de modo geral, a contribuição do curso para o crescimento do indivíduo. Segundo Vivian Santos Monteles (aluna do ensino médio do Distrito Federal).

> *Em cada personagem literário aprendemos principalmente a ser brasileiro, a aceitar, a valorizar, a sonhar, a lutar, a viver, a querer, a sorrir, enfim, ver o mundo com outros olhos e ser muito feliz.*

A tarefa de ler um livro literário requer um grau considerado de conhecimento, de reflexão, de interpretação da nossa história social e pessoal. E isso só conseguimos realizar no decorrer de toda uma trajetória de vida, investigando a obra em busca de uma compensação que mova e comova o leitor. Na verdade, à medida que o indivíduo desenvolve as capacidades sensoriais, emocionais e racionais também se desenvolvem as suas leituras.

Ter intimidade com as palavras, entendê-las e fazer com elas o que se quiser é o sentido maior da literatura. A oportunidade de crescer deve ser dada ao aluno, através das aulas de leitura da Literatura, tornando-as prazerosas, estimulando para uma descoberta constante e propiciando a manifestação espontânea. Não é em livros de teoria literária, que se aprende a fazer boa leitura da literatura; aprende-se por intuição, na convivência íntima e prolongada com os textos variados, libertando a emoção de uma forma talvez nunca manifestada.

Desenvolver nos alunos o espírito crítico, tão temido por alguns tempos, é imprescindível para que todos nós, contínuos estudantes, possamos discernir entre ler uma obra artística com satisfação ou simplesmente lê-las sem nenhum acréscimo produtivo.

> *A construção de um Brasil melhor reflete-se na literatura brasileira, que é um instrumento de denúncia, é um alerta, um meio de vermos com olhos críticos a realidade de nossa sociedade.*
> (Depoimento da aluna do ensino médio do DF, Kátia Rodrigues).

Consciente dos bons resultados e procurando enriquecer de forma simples o projeto desenvolvido para a concretização final será editado um livro coletivo, relatando todo o processo e desenvolvimento do projeto.

A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial

Russell G. Hamilton
Universidade de Vanderbilt-EUA

Ao longo das décadas de oitenta e noventa, nos meios académicos anglo-americanos, e especificamente nas faculdades de letras e ciências sociais, vinha verificando-se um crescente interesse na pós-colonialidade e na teoria pós-colonial. Aliás, nos anos noventa já saíramm só nos Estados Unidos e Inglaterra, pelo menos onze livros sobre o assunto. Um dos mais recentes destes livros intitula-se *Contemporary Postcolonial Theory: A Reader* (Teoria pós-colonial contemporânea: um livro de leituras), publicado na Inglaterra em 1996. Este volume, organizado por Padmini Mongia, um professor de inglês no Franklin & Marshall, um colégio universitário norte-americano, reúne 19 artigos e ensaios sobre pós-colonialismo e pós-colonialidade. Estes artigos e ensaios são da autoria de estudiosos conceituados, inclusive Edward Said e Kwame Anthony Appiah. Por falar em Edward Said, um professor de literatura na Universidade da Columbia, em Nova York, muitos acham que o seu conhecido livro, *Orientalism*, publicado em 1979, deu início à teoria pós-colonial. Segundo outros, o primeiro texto a elaborar uma teoria pós-colonial é*The Empire Wrties Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (O império responde escrevendo: Teoria e prática nas literaturas pós-coloniais), publicado em 1989 por Bill Asrehcroft, Gareth Griffiths, e Helen Tiffin, Devo explicar que "the empire Writes back" constitui um jogo de palavras sugerido pelo conhecido *The Empire Strikes Back: Race and Racism in 70's Britain* (1982; O império domina combatendo: raça e racismo na Grã Bretanha nos anos 70). Também convém chamar atenção ao fato de que o já referido Kwame Anthony Appiah é o autor dum estudo fundamental sobre a Africa com referências discernentes. Este livro, publicado originariamente em ingles, foi traduzido para o português por Vera Ribeiro e publicado em 1997 pela Editora Contraponto do Rio de Janeiro. A versão em língua portuguêsa intitula-se *Na Casa de Meu Pai: A Africa na Filosofia da Cultura*..

O relevo atual do pós-colonialismo deve-se, em grande parte, à controvérsia que a teoria e a sua aplicação vêm gerando entre académicos de diversas proclividades metodológicas e ideológicas. A tal controvérsia faz parte das chamadas guerras culturais lutadas nos campos de batalha de várias teorias pós-modernistas, sejam elas o feminismo, o multi-culturalismo ou os estudos homoeróticos.

As polémicas despertadas pelo pós-colonialismo iniciam-se em torno duma falta de concordância de opinião a respeito da própria definição do termo. No seu artigo, "Marginal Returns: The Trouble with Post-Colonial Theory" (um rendimento duvidoso: o mal da teoria pós-colonial), Russell Jacoby, um professor de história na Universidade da California - Los Angeles, assevera que para alguns o pós-colonialismo refere-se àquelas sociedades que surgiram depois da chegada dos colonialistas. Para a maioria esmagadora dos estudiosos, porém, a independência política de determinada colônia dá início ao período pós-colonial.

Jacoby também declara que o próprio termo "colonial" é uma espécie de significador flutuante. Segundo alguns estudiosos, tanto colonial como pós-colonial se referem exclusivamente à América Latina, Africa e certas partes da Asia. Por outro lado, alguns estudiosos, uma minoria diria eu, aplicam os dois termos aos territórios dos chamados colonos brancos: isto é, Canadá, Austrália, Nova Zelândia e mesmo os Estados Unidos. Os autores do já citado *The Empire Writes Back* acreditam que, com efeito, uns tres quartos do mundo já existiram sob alguma forma de colonização.

Mesmo o prefixo "pós-" tem provocado debates sobre o seu sentido intrínsico e à meneira em que modifica "colonial". Um dos estudos mais profundos sobre o assunto é do já referido Kwame Anthony Appiah e tem como título a pergunta: "Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?" (Será que o pós- do pós-modernismo é o pós- do pós-colonial?) Appiah chega à conclusão que há diferenças fundamentais entre um e o outro. Não obstante estas diferenças, segundo Appiah o pós- dos dois termos significa um "gesto de abrir novos espaços". Além do mais, o pós- do pós-colonialismo, igual ao do pós-modernismo, desafia as narrativas legitimadoras anteriores. Dentro de pouco volto à questão das diferenças.

Abro aqui uma parêntese para notar que alguns estudiosos esrevem pós-colonial com traço quando o termo refere-se, cronológica e simplesmente, a "depois" do periodo colonial. Sem traço, póscolonialismo refere-se ou a "por causa do colonialismo", que inclui elementos do colonialismo, ou, à rejeição das instituições impostas pelo antigo regime colonial. Portanto, neste último sentido o póscolonialismo, sem traço, significa anti-colonialismo e anti-neo-colonialismo. Contudo, tanto a teoria como a prática tornam-se bastante complexas. Pois, como demonstra Appiah, quando falamos sobre Africa temos que levar em conta tais fenômenos como o neo-tradicionalismo e o hibridismo. Do mesmo modo convém levar em conta que a expressão cultural africana em geral frequentemente vem a ser mercadoria para consumo internacional. Appiah faz umas observações sobre o que ele designa o "batismo da arte negra como uma estética". Ele assevera que tal batismo «...enquadra-se bem no proceso da cultura expressiva africana a tornar-se mercadoria internacional, isto requerendo, pela lógica do gesto de abrir um novo espaço, o processo de

fabricar a alteridade, ou, seja, o Outro.» (69).

Tudo isto relaciona-se, mutatis mutandis, à literatura pós-colonial. No âmbito da literatura africana, particularmente o romance, para Appiah e outros a pós-colonialidade significa também um tipo de pós-ótimismo. Sem dúvida alguns dos primeiros romances pós-coloniais, destacando-se *A Man of the People* (1966; Um homem do povo) do nigeriano Chinua Achebe, não apenas rejeitam o neo-colonialismo, também censuram a classe governante destes novos estados-nações da Africa da pós-independência.

O aspecto oposicional e contestatário do pós- na designação pós-colonialismo abrange também o essencialismo racial e étnico, promulgado por tais ideologias como a negritude e o que podemos denominar o neo-nativismo. Há também outras considerações importantes, como as tensões entre as línguas européias e indígenas e, subsequentemente, o transculturalismo e o hibridismo. Appiah, quem nasceu em Gana, filho dum pai do grupo étnico achante e duma màe inglesa, aborda a questão da autenticidade por rejeitar a idéia purista duma cultura africana "unitária" ou genuinamente africana. Vê-se, portanto, que Appiah, como Paul Gilroy, autor de *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness* (1993; O Atlântico negro: modernidade e dupla conciência), e outros conceptualizam o hibridismo como componente inevitável da pós-colonialidade.

Se bem que haja muito mais a considerar em torno das complexidades e contradições do teórico, acho que dispomos dum entendimento suficiente da problemática a fim de podermos abordar a questão da literatura dos PALOP no contexto da pós-colonialidade. E´ escusado afirmar que há variedades da pós-colonialidade africana. Embora os PALOP possuam muito em comum com as ex-colônias anglófonas e francófonas, há também algumas diferenças históricas que fazem com que Angola, Cabo-Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, em conjunto e individualmente, tenham umas singularidades marcantes no contexto africano.

Uma diferença que tem tido um efeito importante em certas áreas da expressão cultural, e particularmente da expressão literária, é a presença, entre os intelectuais oriundos dos estratos médios dos centros urbanos das então colônias portuguesas, de mestiços e brancos. Com a possível excepção da Africa do Sul e Rodésia austral, hoje Zimbabwe, não havia nenhuma sociedade anglófona com uma *intelligentsia* multi-racial significante como a que se encontrava em Angola e Moçambique. Por razões tendo que ver com a apartheid, o multi-racialismo da Africa do Sul diferia bastante do de Angola, especialmente, mas também do de Moçambique. A partir dos anos 40, nas duas colônias portuguesas grupos relativamente pequenos, porém significativos, de intelectuais e escritores negros, mestiços e brancos uniam-se sob a bandeira do anti-colonialismo.

Quanto às semelhanças entre as então colônias francófonas e as lusófonas, havia certamente a política oficial da assimilação promulgada tanto por Portugal como França. Contudo, ao contrário do que aconteceu em Angola e Moçambique, nos territórios francófonos poucos colonos e filhos de colonos se integraram nas fileiras dos escritores anti-colonialistas.

As peculiaridades da história das cinco colônias também têm contribuído à singularidade da expressào literária dos PALOP. Se bem que seja de certo modo uma simplicação, consta-se que mais ou menos durante as tres derradeiras décadas da época colonial era a expressão literária de reivindicação cultural, protesto social e combatividade que vinha preparando a cena nos cinco PALOP para a atual escrita pós-colonial.

Naturalmente, os poemas, contos, romances e peças teatrais de reivindicação, protesto social e combatividade opunham-se ao regime colonial. Aliás, há quem afirme que de menor ou maior grau uma obra literária de qualquer sociedade e de qualquer época ou apoia ou contesta o regime vigente. Assim, nos PALOP, seguindo-se á vitória ganha pelos respectivos movimentos de libertação, surgiu uma literatura que celebrava a derrota do regime colonial, proclamava a revolução social e celebrava a (re-)construção nacional.

Juntamente com uma expressão literária abertamente circunstancial, na forma de obras patrióticas e nativistas, também começava a aparecer, nos primeiros anos após a independência, uma literatura intimista, experimentalista e reformista. Na categoria da literatura "séria", em contraste às obras politicamente comprometidas, circunstanciais e mesmo panfletárias, verificava-se uma tendéncia entre escritores nacionais a re-escrever e assim re-inventar a Africa e os seus respectivos países, tanto do período pré-colonial como colonial. Surgiam um neo-tradicionalismo e neo-nativismo. Na poesia há vários exemplos de obras de índole épica. Uma das primeiras obras pós-coloniais deste gênero é *O Primeiro Livro de Notcha*, publicado em 1975, um poema cabo-verdiano ufanisticamente épico, por Timóteo Tio Tiofe, isto sendo o pseudônimo de João Varela.

Neste ponto abro uma parêntese para abordar de novo a questão do pós- do pós-modernismo e do pós-colonialismo. O pós-modernismo transcende o modernismo, tanto o científico, racional do iluminismo como, no âmbito literário, o romântico e realista do século dezenove e, no século vinte, o modernismo hispano-americano e brasileiro. Portanto, em termos estéticos o pós-modernismo é uma espécie de vanguardismo.

Com respeito ao pós- do pós-colonialismo, penso que temos que levar em conta que o colonialismo, ao contrário do modernimo, traz logo à mente uma carga de significadores e referentes políticos e sócio-economicos. Portanto, os antigos colonizados e os seus descendentes, mesmo com o fim do colonialismo oficial, avançam para o futuro de costas, por assim dizer. Isto é, ao contrário dos pós-modernistas, que carregam o passado nas costas mas que fixam os olhos no futuro, os pos-colonialistas encaram o passado enquanto caminham para o futuro. Quer dizer que por mal e por bem o passado colonial está sempre presente e papável. Está presente na forma da ameaça ou realidade do neo-colonialismo, isto sendo uma dependência econômica com respeito à antiga metrópole e às multi-nacionais. Os des-colonizados ainda tem que viver com a herança indelével do colonialismo. Os cidadãos destas novos países vêem-se obrigados a aceitar instituições sociais e usos culturais impostos pelo colonizador. As próprias fronteiras dos novos estados foram traçadas não pelos povos indígenas e sim pelos europeus durante a chamada corrida para Africa. Uma preocupação, já um assunto de longos debates entre intelectuais e escritores africanos e africanistas em toda parte, é sem dúvida a questão da língua imposta pelos colonizadores. A respeito deste debate no âmbito lusófono, José Luandino Vieira, o exímio escritor angolano, alguns anos depois do fim do colonialismo político defendeu português como a língua oficial do seu país. Luandino declarou que a língua portuguesa era um "trofeu de guerra", pelo qual milhares de angolanos morreram durante a guerra de libertação. E em 1979, Luís Bernardo Honwana, o autor de *Nós Matamos o Cçao Tinhoso*, a célebre obra moçambicana, depois de proferir uma palestra nos Estados Unidos, na Universidade de Minnesota, respondia a perguntas feitas pelos ouvintes. Uma das perguntas mais provocantes foi: «agora que Moçambique é um país independente, porque vocês não abandonam o idioma do colonizador para falar e escrever na sua própria língua?» Honwana respondeu, calmamente, porém com convicção: «a língua portuguesa é nossa também». A questão das chamadas línguas nacionais e o português como a língua veicular e oficial é complexa e merece ser analisada com cuidado. Por enquanto, limito-me a responder à uma pergunta frequentemente ouvida nos meios acadêmicos: pode haver uma literatura autenticamente africana escrita numa língua não africana? A resposta imediata e simples é sim, pois tal literatura já existe. Aliás, é lícito perguntarmos em que consiste a autenticidade africana e se as línguas de origem europeia implantadas em várias ex-colônias já foram adaptadas à visão do mundo dos habitantes destes novos países. E entre os que responderiam que sim, esta literatura já exustem são escritores como Luandino e Honwana, assim como o anglófono Chinua Achebe e o francófono Sembène Ousmane.

No seu conjunto, os fatores linguísticos, políticos, sócio-econômicos e culturais, dão relevo à problemática que gira em torno da teoria pós-colonial. Tornando de novo a nossa atenção à questão da natureza da expressão literária nos quase vinte e cinco anos desde que os cinco PALOP ganharam a independência, faço fincapé na crescente tendência, particularmente entre romancistas, de re-escrever o passado pré-colonial e colonial de cinco sociedades ainda em formação.

Entre os romancistas angolanos mais conceituados quem, desde a independência, têm abordado temas históricos sobressaem Henrique Abranches, José Eduardo Agualusa e Pepetela. Um dos mais recentes dos romances históricos angolanos é *A Gloriosa Família: O Tempo dos Flamengos* da autoria de Pepetela. O autor fez um levantamento cuidadoso dos fatos verídicos em torno da vida em Angola do século 17 de Baltazar Van Dum, um aventureiro flamengo lendário que prestou o seu nome a uma prestigiosa família da nação kimbundu. O aventureiro flamengo é, aliás, um longíquo antepassdo do escritor angolano Domingos Van-Dúnem, entre outros Van-Dúnem bem conceituados na vida cultural, cívica e política de Angola contemporânea. Consta-se, portanto, que *A Gloriosa Família* afirma uma grande tradição dentro do regionalismo luandense assim como da noção da nacionalidade, ainda embrionária, angolana.

Dentro deste imperativo de narrar ou mesmo re-inventar o passado, seja o passado longiquo ou recente, tornando-o válido desde uma perspectiva pós-colonial, há outra tendência notável. Nota-se uma crescente tendência a re-mitificar a história dos cinco PALOP. Alguns dos melhores exemplos desta re-mitificação verificam-se nos romances dos moçambicanos Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa. *Ualalapi*, o termo tsonga para "aquele que dorme", o primeiro romance de Ba Ka Khosa ostenta, no âmbito das re-mitificações pós-coloniais, elementos estilísticos e temáticos do realismo mágico latino-americano. E Mia Couto, no seu *Terra Sonâmbula* , re-mitifica, por meio de cenas surrealistas e situações fantasiosas, um episódio da recednte história pós-colonial de Moçambique.

Re-escrever e re-mitificar o passado é, de certo modo, uma estratégica estético-ideológica visada a protestar contra as distorções, mistificações e exotismos executados pelos inventores colonialistas da Africa. Além do mais, a re-mitificaçao é componente do neo-tradicionalismo que caracteriza aspectos importantes da condição pós-colonial. Um romance re-mitificador como *O Desejo de Kianda*, da autoria de Pepetela, vem a ser uma evolução pós-colonial da reivindicação cultural que caracteriza muitas obras de protesto contra o regime colonial. Portanto, o ruir de prédios em Luanda é, metaforicamente, o desmantelamento das estruturas da cidade tipo europeia mais antiga da Africa ao sul do Saara. (Luanda foi estabelecida em 1575.) A vingança de Kianda pode ser vista como uma espécie de reivindicação das velhas tradições do povo kimbundu.

Paradoxalmente, atravês de novos discursos literários, o desmantelamento das estruturas e instituições herdadas do colonialismo é também uma maneira estético-ideológica de questionar, se não contestar, os

regimes instalados depois da independência política. Esta estratégia faz parte, portanto, do pós-otimismo. Mesmo no período mais Marxista-Leninista na Angola independente, surgiu pelo menos uma obra, escrita por um aderente do governo revolucionário, que orla a sátira social e política. Refiro-me a *Quem Me Dera Ser Onda* (1982), uma novela cômico-satírica da autoria de Manuel Rui. Apesar de parodiar certas instituições e práticas burocráticas da sociedade socialista em vias de se estabelecer nos bairros de Luanda, *Quem Me Dera Ser Onda,* foi galardoado com o Prêmio Camarada Presidente.

Nesta altura convém referir-me a umas das poucas obras literárias que censuram categoricamente os regimes africanos da pós-independência. Sob o título provocativo de *Os Anões e os Mendigos*, no seu romance, publicado em Portugal em1984, Manuel dos Santos Lima, um angolano politicamente desafecto, tacha os regimes africanos estabelecidos depois da independência como neo-colonialisados, querendo dizer, portanto, dependentes, econômica e, por consequência, politicamente, das potências dos primeiro e segundo mundos. Santos Lima, ele mesmo um antigo militante anti-colonialista e membro dos Novos Intelectuais de Angola, tem vivido fora do seu país natal por três décadas. O interessante é que não obstante o seu afastamento, tanto geográfico--ele mora atualmente em Portugal--como ideológico, a maioria dos membros da União dos Escritores Angolanos aceita Santos Lima como colega.

Um caso sumamente fascinante é o de Sousa Jamba, um angolano, quem com dez anos de idade foi para a Zâmbia, onde viveu entre 1966 e 1976. Nesse mesmo ano Sousa Jamba regressou a Angola, onde trabalhou por dois anos como jornalista nas zonas controladas pela União Nacional da Independência Total de Angola (UNITA). Em 1986 Sousa Jamba ganhou uma bolsa para estudar na Inglaterra. Também tem trabalhado nos Estados Unidos, no Brasil e em Portugal. Ele mora atualmente na Inglaterra, onde escreveu, em ingles, e publicou, em 1990. o seu primeiro romance, intítulado *Patriots*--em 1991 saiu *Patriotas*, uma tradução portuguesa. Jamba também escreveu, em inglês, *A Lonely Devil*, publicado, em 1994, na Inglaterra. A versão em português intítulada *Confissão Tropical*, saiu em 1995. Este romance do absurdo, cuja ação se passa em Henrique, um país fictício localizado ao sul de São Tomé e ao oeste de Angola, é a história autobiográfica dum cidadão sócio-pático que comete toda ordem de crimes para granjear as simpatias do regime ditatorial de Henrique.

Na verdade, Sousa Jamba, como também fez Santos Limas, conseguiu abrir novos espaços linguísticos e contestatórios. O escritor ex-patriado também tem dado um novo toque à expressão culural africana como artigo estético-ideológico e mercadoria. Dentro de pouco volto à problemática da produção literária dos PALOP e à questão da expressão cultural como mercadoria.

A esta altura quero frisar que com respeito ao exercício literário de contestar o regime vigente e abrir novos espaços pós-coloniais, a tal estratégia estético-ideológica não se limita àqueles dissidentes vivendo no auto-exílio. Também alguns escritores que ainda moram nos PALOP e que se consideram partidários do regime vigente abrem novos espaços com um discurso e situações que questionam se não abertamente censuram certos aspectos dos processos de construir uma sociedade alicerada no mercado livre e supostamente baseada em preceitos democráticos.

Vem logo à mente *O Eleito do Sol*, o primeiro e até agora único romance do conhecido poeta cabo-verdiano Arménio Vieira. A ação deste romance, publicado em 1989, desenrola no Egito dos tempos dos faraôs. Este romance tragi-cômico lê-se como uma alegoria que satiriza a situação política em Cabo Verde dos tempos pós-coloniais.

Outro caso, a meu ver também fascinante, é o de Abdulai Sila, o primeiro romancista pós-colonial da Guiné-Bissau. O que é especialmente irônico é que *Mistida*, o terceiro romance de Abdulai Sila, saiu em março de 1997, e em junho de 1998 estorou a guerra civil em Bissau que eventualmente resultou no afastamento do presidente João Bernardo "Nino" Vieira. Lido no contexto da situação política da Guiné-Bissau desde 1980, *Mistida* exige o derrubamento do Presidente Vieira.

De acordo com a questão dos novos espaços abertos por escritores pós-coloniais, convém nesta altura considerarmos as múltiplas conotações inerentes no título do romance de Abdulai Sila. "Mistida" é um vocábulo crioulo que deriva-se do verbo "misti", o qual quer dizer "gostar". Apesar da minha familiaridade com a etimologia e disgnação do vocábulo, ao ler o romance fiquei nas dúvidas sobre o que significava "mistida" no contexto estético-ideológico do romance. Portanto, comuniquei com Adbulai Sila via e-mail, pedindo que ele fornecesse uma definição mais detalhada. E ele fez o favor de responder com a seguinte explicação: "'Mistida' significa amor, desejo, ambição, afazer, etc. No entanto deve-se salientar que, ultimamente, este termo tem adquirido outros significados, que não têm nada a ver com a sua origem etimológica, nomeadamente, negócio, compromisso, etc. De facto, o seu significado só pode ser determinado no contexto de uma frase específica, tantos são seus possíveis significandos e/ou sentidos. Deste modo, safar uma mistida (esta é a expressão que se usa) pode significar tanto ir beber um copo de vinho de caju, como concretizar um negócio, participar numa reunião do partido ou ainda fazer amor com uma amante." Esta explicação constitui mais um exemplo do abrir de novos espaços que caracteriza a pós-colonialidade. Naturalmente, no contexto do romance os múltiplos sentidos do termo servem para disfarçar uma intenção anti-governamental por parte do autor implícito.

Entre as narrativas que questionam aspectos da atual construção nacional nos PALOP, *A Geração da Utopia*, de Pepetela certamente qualifica como uma obra-prima no gênero. Ao contrário do caso de *Mistida,* o título deste romance angolano não apresenta nenhum problema quanto ao seu significado. Por outro lado, talvez sim apresente problemas relativos a mais de um nível de significado. Por via das dúvidas, encontrando-me na companhia de Pepetela durante a minha passagem por Lisboa em dezembro de 1997, atrevi-me a perguntar ao ilustre escritor se o seu título quer dizer "a geração que vem da utopia, que procura a utopia, que é utópica, ou quê?". Pepetela ficou calado, pensando. Finalmente, ele respondeu dizendo que era uma boa pergunta, mas que infelizmente ele não sabia dizer com toda a certeza o que significa. Ele acrescentou, porém, que pode ser que o título abranja todas as possibilidades a que eu tinha aludido na minha pergunta. Ora bem, para quem leu o romance com cuidado, esta resposta faz sentido. O que quero dizer com isso é o seguinte. Os que já leram *A Geração da Utopia* talvez se lembrem que o romance começa assim: "Portanto, só os ciclos eram eternos". E os leitores atentos de *A Geração da Utopia* também se lembram que o romance termina com um epílogo não epílogo que diz: "Como é óbvio, não pode existir epílogo nem ponto final para uma estória que começa por portanto". A história da geração da utopia retratada no romance é, metaforicamente, como a história de Angola colonial e pós-colonial. O passado recente, assim como o presente e o futuro da nação angolana constituem um espaço temporal, geográfico, social, político e cultural sem definições restritas. O romance, enfim, é, como a própria pós-colonialidade. Como dizemos em inglés, é *open-ended*, ou seja, sem encerramento definitivo.

Há muito mais que poderíamos abordar relativo às características da obra pós-colonial produzida por escritores angolanos, cabo-verdianos, guineenses, moçambicanos e sào-tomenses. Pois nem falei sobre a poesia experimentalista e até audaciosa produzida depois da independência. LImito-me a concluir com uns breves comentários sobre quem é autenticamente um escritor angolano, cabo-verdiano, guineense, moçambicano ou são-tomense e sobre a literatura africana em português com respeito à sua produção editorial e o seu consumo como mercadoria estético-cultural. Mais uma vez recorro a explicaçoes baseadas nos novos espaços abertos e nos limites sem restrições da condição póscolonial.

Nas derradeiras décadas do colonialismo, e particularmente durante o período no qual prevalecia uma literatura de reivindicão cultural, protesto social e combatividade, havia uma exclusividade, baseada, de maior ou menor grau, no grau da consciencialização dum escritor quem se indentificava como angolano, cabo-verdiano, guineense, moçambicano ou são-tomense. Nesta a terceira década da independência, verifica-se, porém, uma crescente inclusividade, tanto com respeito a autores contemporaneos como aos da época colonial. Esta falta de limites restritivos atribui-se ao estado da pós-colonialidade como um processo de abrir novos espaços, de gerar novas estruturas trans-regionais, trans-nacionais trans-linguísticas e, como consequência, trans-culturais. Os espaços geográficos, nacionais e culturais que constituem a comunidade de países de língua portuguesa também definem o conceito controversial e algo aberto, embora afetivo, da lusofonia.

Quanto ao consumo das obras literárias produzidas por escritores dos PALOP, se o tempo permitisse eu abordaria tais questòes como índices de alfabetismo, escolaridade e poder de compra nesses países em vias de desenvolvimento econômico. Sabemos, contudo, que muitos dos autores africanos mais lidos conseguem publicar seus livros no exterior, principalmente em Portugal. Caminho e Dom Quixote, em Lisboa, e Campo das Letras, no Porto, são as editoras portuguesas que têm publicado os livros, particularmente romances, de autores como Pepetela, Mia Couto, Arnaldo Santos, José Eduardo Agualusa, Boaventura Cardoso e Germano Almeida, entre outors. A questão editorial levanta uma série de outras questões sobre não apenas o consumo das obras, mas também até que ponto os leitores implícitos estrangeiros exercem uma influência na própria natureza de determinada obra literária dentro do mundo de espaços abertos pela pós-colonialidade.

A matriz folclórica e as manifestações artísticas do romance em verso na literatura brasileira

Alice Campos Moreira[1]

O romance em versos, expressão do imaginário popular na literatura medieval, apresenta notável persistência no Brasil. Pretende-se examinar tal fato sob o aspecto das circunstâncias de produção/recepção do texto literário.

Cantar ou narrar, ou mesmo narrar cantando ou recitando são manifestações culturais do ser humano, ao criar a arte da palavra potencializando esteticamente a relação som/sentido, traduzida e codificada em gêneros e espécies literárias, tanto na forma oral como na forma escrita. Encerrado o ciclo da épica clássica, a ficção narrativa ressurgiu durante a Idade Média, sob a forma de "romance em versos" que, evoluindo da matriz folclórica, persiste até nossos dias.

As primeiras manifestações escritas da gesta medieval foram modeladas pela tradição oral que já definira as características do gênero romanesco, a extensão e estrutura dos segmentos melódicos geradores de harmonia e ritmo e os processos sonoros e semânticos que asseguraram, além da fruição estética, a preservação do texto pela memória, durante os séculos em que poucos sabiam ler. Daí a preferência pelos metros breves, a redondilha, às vezes mais longos, a endecha, para dar ênfase aos temas elevados, e ainda o apelo às figuras sonoras, todo um conjunto de elementos estruturais sintomáticos de processos estilísticos de extração popular. Contudo, para adaptar-se às exigências da forma escrita, desdobraram-se os agentes narrativos: a pessoa que relata cedeu a palavra ao narrador, sujeito-de-enunciação preso ao circuito interno da comunicação, e o ouvinte transformou-se em leitor.

A matriz folclórica também modelou o processo de leitura: substituindo o rapsodo, o leitor recompunha a situação de comunicação, emprestando voz ao narrador e procurando dar a entoação adequada à elocução. Até quando lia para si mesmo, articulava as palavras. Tais atitudes assinalam a inclinação natural pela palavra viva e constituem fator primordial da resistência da forma versificada.

Durante a Idade Média, longas narrativas com base bretã ou francesa, de cunho guerreiro, religioso ou mágico, penetraram na Península Ibérica: os ciclos de Carlos Magno, do Rei Artur, os romances de influência italiana, como o Palmeirim, ou os castelhanos, como El Cid. Destaca-se o interessante romance peninsular Amadis de Gaula, com temática próxima a dos pequenos romances da tradição popular portuguesa. Estes últimos, utilizando uma linguagem rude e crua, são repositórios de uma cultura imemorial, romances históricos e cavalheirescos antiqüíssimos que apresentam caráter sentimental, assemelhando-se às baladas ou à lírica peninsular. Foram eles a primeira manifestação da poesia, anterior aos trovadores que, mais cultos, vieram a influenciar a arte original. A literatura passou a ter, então, duas feições: popular e cortesã, divisão que se estendeu à literatura brasileira, herdeira e continuadora das formas medievais portuguesas.

D. Dinis e Gil Vicente já tinham reconhecido a importância dessas narrativas primitivas, recolhendo e preservando algumas delas. Almeida Garrett, dando curso à pregação romântica de retorno às raízes medievais, dedicou-se a resgatar esses cantos anônimos de Portugal, ouvidos, desde a infância, meio cantados, meio rezados: xácaras e romances populares de maravilhas e encantamento, como "O Caçador". O poeta também adapta dois desses romances, "Bernal Francês" e "Silvaninha", a que chamou "Adozinda", dando-lhes forma literária em poemas de inegável valor, pela simplicidade, pureza formal e reconstrução adequada da escritura, o que é uma exceção, pois a pura forma narrativa, segundo estudiosos do gênero, não se manifesta nos poetas da nossa língua com a mesma espontaneidade da poesia, porque o gênio poético português tende a satirizar os heróis de suas histórias.

As várias espécies de romances em versos se definem pelo modo de narrar: orimance em que predomina a forma épica, com descrições; na xácara prevalece a forma dramática e o solau, mais plangente e mais lírico, lamenta mais do que conta o fato. Em conseqüência da transmissão oral – os menestréis encurtavam e truncavam os poemas mais longos e mais completos, reduzindo-os a dois ou três lais. Com o tempo, os textos de maior extensão fragmentaram-se em segmentos autônomos e formaram romanceiros. É sob a forma de cantigas, portanto, que se transladaram às terras recém-descobertas de América, África e Ásia.

Em Portugal, esses pequenos poemas relatavam aventuras com conotações de natureza política e social. Embrulhados em papel pardo e amarrados com barbante, receberam a denominação de cordel, ou folhas volantes e eram vendidos, nas feiras, tendo ficado conhecidos, ao tempo de Garret, como as edições dos cegos. Eram, também fonte de informações, para um público a mais das vezes iletrado, como ocorre ainda hoje com o cordel dos trovadores brasileiros nordestinos, ou as décimas dos rio-grandenses que, a seu modo, cumprem as funções de cronistas itinerantes.

Transplantadas ao Brasil pelos colonizadores, essas narrativas conservaram-se ou originaram variantes, pois os argumentos enriqueceram-se na presença de outras culturas. A nova sociedade, a partir de sua história, começa, então, a formar seus próprios ciclos heróicos e a influência dos mitos acentua, nos processos estilísticos, as marcas originais do lirismo e da oralidade. As narrativas folclóricas brasileiras constituem, conseqüentemente, uma forte vertente de matriz portuguesa, fecundada e reforçada pelos mitos poéticos do imaginário ameríndio e africano, mas sem sofrer alterações estruturais ou funcionais significativas, porque possuem o mesmo fundo natural e primitivo: um contador de histórias e um auditório sequioso por ouvi-las. Eis outra razão da permanência do romance em verso na literatura brasileira.

Por último, como no Brasil, até o século XIX, era vedada pela Coroa, a impressão de qualquer texto, as populações interioranas, sem escolas e com imensas dificuldades de acesso ao livro, tinham na comunicação oral o único veículo de cultura, não surpreende o gosto popular pelo romance em versos.

A extensão do país e a escassa população distribuída em núcleos distanciados favoreceram a fragmentação e mesmo a pulverização dos romances herdados, mantidos vivos pelo costume de reunirem-se pequenos grupos de gente simples, para ouvirem e contarem histórias maravilhosas que alimentavam a imaginação e o sonho, acalentados pela música das redondilhas. A modalidade popular do romance continuou, portanto, sua trajetória obscura e independente da cultura institucionalizada, sustentada por um público fiel através dos tempos coloniais e imperiais, fato comprovado pelos estudos folclóricos do último quartel do século passado. Vários desses romances subsistem hoje sob a forma de quadrinhas, e alguns foram recuperados e fixados por pesquisadores dedicados a resgatar tais fontes.

A transformação espontânea determinada pela adaptação das narrativas a circusntâncias de produção discursiva diferenciadas, assegurou a vitalidade do gênero, uma vez que os poemas que se perderam, foram sendo substituídos por outros romances, anônimos ou autorais, originários da cultura nascente. Ademais, a forma bifurcou-se e uma vertente recebeu suporte musical, ao gosto da população miscigenada, inclinada ao canto e à dança. A poesia fundiu-se com a música e o trovador tornou-se violeiro. As narrativas cantadas, de que é exemplo "O Milagre das Rosas", multiplicaram-se, principalmente no sertão. Na sociedade atual, quando as circunstâncias de produção/recepção da obra literária pouco evoluíram, tais variantes ganharam impulso amparadas pelas modernas técnicas de publicação, em livro, em fitas magnéticas e em CDs, e pelos meios de comunicação de massa – o rádio e até mesmo a televisão – preocupados com os níveis de audiência obtidos junto aos respectivos públicos. Tem-se aí, agora energizadas pelo poder da imagem, as circunstâncias que outrora geraram essa tradição cultural baseada na oralidade.

Entre os romances peninsulares remanescentes está a "Nau Catarineta", um dos raros documentos da saga marítima e que apresenta variantes desde o Nordeste até o Rio Grande do Sul. Neste estado brasileiro, tais romances se manifestam preferentemente sob a forma de quadras e, dentro da tradição da sátira, destacam-se os rudes ciclos do "Tatu", da "Chimarrita" e o épico-lírico, em sextilhas, sobre Sepé Tiaraju, herói missioneiro da Guerra Guaranítica, transformado em São Sepé.

A persistência da narrativa versificada se manifestou também na literatura culta, os poemas heróicos que, nos primeiros séculos, não passaram de imitações dos épicos portugueses, distiguindo-se deles o romanceiro de Gregório de Matos. São 90 romances, épicos, religiosos, líricos e sobretudo costumbristas, uma crítica mordaz à sociedade do seu tempo. Joaquim Manuel de Macedo, continuando a tradição, publicou"A Nebulosa", extensa e monótona história de amor infeliz. O esquecimento a que ficaram relegados tais versos, aponta um descompasso entre o leitor e o autor que desconheceu a lição dos trovadores medievais: extensão limitada, para não cansar os ouvintes; metros breves e melodiosos para acentuar o ritmo; e matéria ligada à visão do mundo do leitor. Diferente é a sorte de "O Solitário dos Tapes", de Lobo da Costa, cuja extensa obra, ligada às raízes populares, fez dele o mais conhecido e amado dos românticos rio-grandenses. Atento ao leitor/ouvinte, soube contornar, as dificuldades formais da narrativa longa versificada.

Em meados deste século, alguns poetas seguiram na tradição brasileira de quase quinhentos anos, agora já manifestando os efeitos do amálgama cultural que constitui nosso povo. São romances formados por pequenos poemas, em versos livres, de ritmo variado e rima inesperada que cativam o leitor pela suave musicalidade e simplicidade formal. O recurso à fragmentação e a obediência à centenária lição dos cancioneiros e romanceiros ibéricos voltada ao ouvinte/leitor, popularizaram tais formas cultas que se difundiram pelas escolas de todo o país.

Entre eles, uma variante da lenda amazonense da Cobra Grande, "Cobra Norato", de Raul Bopp, texto emblemático da primeira fase do Modernismo brasileiro. Esse poema e "Martim Cererê", deCassiano Ricardo, são textos míticos e líricos que, ao lado da narrativa em prosa "Macunaíma", de Mário de Andrade, formam a tríade mítica do Modernismo. Já o poema "Juca Mulato", de Menoti del Picchia, e o "Romanceiro da Inconfidência",de Cecília Meireles, são poemas mais líricos que narrativos, armando-se o conflito no tecido dos títulos de cada romance.

Hoje, as casas de cultura organizam arquivos da modalidade popular – oral e escrita – e a própria imprensa,

nas páginas literárias, divulga tais edições. Este é o caso do romance satírico "Antônio Chimango", onde Amaro Juvenal critica Borges de Medeiros, governador gaúcho por duas décadas ou da "História de Roberto Diabo", do poeta Leandro de Barros, 238 sextilhas ligadas ao antiqüíssimo ciclo do Duque Alberto, ou ainda do romance "A Cantiga do Vilela", do cego cearense Sinfrônio Pedro Martins, um dos cantadores mais espontâneos do nordeste brasileiro. Citam-se também, "As Craíbas", de João de Lima e o romanceiro anônimo em torno de cangaceiro Lampião e Maria Bonita, na região nordestina..

Nos últimos anos surgiu uma forma intermediária que pretende salvar o romance peninsular ameaçado pela cultura de massa com o retorno às raízes trovadorescas: romanceiros de poetas cultos, mas de dicção popular, comoo "Romanceiro da Cabanagem"(1985), com 31 cantos, onde José Ildone Soeiro explora um tema político, a revolução da Província do Pará contra D. Pedro I, e produzindo obra intensamente expressiva mas pouco épica. Com a mesma base folclórica e histórica, já havia surgido o "Romanceiro de Anita Garibaldi" (1977), exaltando a heroína da Guerra dos Farrapos e o "Romanceiro de Bequimão" (1979), que trata da revolta de Manuel Beckman, em São Luís do Maranhão, contra a coroa portuguesa. Ambos com a dimensão rapsódica dos romances peninsulares, fazem parte da obra singular da consagrada maranhense Stela Leonardos, uma voz feminina que já atingira elevada expressão poética em "Romançário" (1974) e que acompanha de perto as matrizes das epopéias originais.

Deve-se citar, entre tantos outros, "A Rainha das Onças" (1980), do escritor consumado José Carlos Lisboa, cujo herói é o Macaco Simão ao lado de personagens do fabulário brasileiro. Também de 1980 é o "Romanceiro de Bárbara", obra de Caetano Ximenes Aragão, um longo poema-rio onde o poeta, que assimilou as peculiaridades estilísticas emergentes dos trovadores nordestinos no plano da oralidade, exercita as mais variadas experiências formais.

Poetas de expressão nacional têm, portanto, freqüentado o gênero e produzido obras voltadas para um público que espera da arte da palavra a sonoridade, o ritmo, o gênio, enfim, da língua materna, na revelação de um universo imaginário compatível com sua visão do mundo e sua cultura. A história do romance em versos na literatura em língua portuguesa, nasceu com a língua que lhe serviu de suporte e, enquanto houver poetas identificados com seu povo, esta será uma história sem fim.

Bibliografia

Cassiano Ricardo, *Martim_Cererê*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1974, 13ª ed.

Raul Bopp, *Cobra Norato*,. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994, 17. Ed.

Cecília Meireles, *Romanceiro da Inconfidência*, São Paulo, Círculo do Livro, s/d.

L. Gomes de Barros, *Histórias de Roberto do Diabo,* Fortaleza, Universidade de Fortaleza, s/d.

Stella M. C. Mendonça, *A linguagem dos cantadores*, s/n, s/d.

João de Lima, *As craíbas,* Maceió, SEC, 1975.

Almeida Garret, *Romanceiro*,Porto, Simões Lopes, 1949.

Nota

1. Doutora em Letras, professora do curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras/PUCRS, pesquisadora do CNPq.

A Negritude e a recepção lusófona, em segunda mão,
de *L'Etudiant Noir* (Paris, 1935): de Mário Pinto de Andrade a
Alfredo Margarido e Manuel Ferreira - balanço, homenagem e exortação

Pires Laranjeira
Universidade de Coimbra
Faculdade de Letras
Instituto de Língua e Literatura Portuguesas
Núcleo girafa

1

O jornal *L'Etudiant Noir*, editado em Março de 1935, em Paris, sempre foi referido e trechos dos seus textos aludidos por intelectuais lusófonos e de outras áreas, sem que alguma vez tenha sido consultado, pois o cotejo dessas alusões com a matéria aludida comprova que o único número de que há conhecimento não terá sido tão visto como as inúmeras referências pareciam mostrar.[1] Tratava-se, de facto, de uma publicação muito difícil de consultar antigamente (continua a haver a indicação da existência de apenas dois exemplares, um deles pertença da polícia de Paris), até porque não existia sequer uma cópia na biblioteca da instituição que aparece no cabeçalho como sede da administração e da redacção. Por isso, continuo a pensar que*L'Etudiant Noir* nunca exerceu qualquer influência na negritude de língua portuguesa.

A consulta da compilação de textos variados efectuada por Alain Locke, *The new negro* (1925), permite-nos afirmar, de igual modo, que também muito poucos investigadores a terão lido, ainda hoje, no mundo de língua portuguesa, pois seria impossível, perante a sua grandeza, a sua importância, não referir ou aludir a quaisquer dos seus variadíssimos aspectos, incluindo um artigo do célebre Dr. Du Bois sobre Portugal e o 3º Congresso Pan-Africano.

A primeira conclusão teórica a retirar é que, também nesta matéria - a da negritude africana e brasileira -, se construíram correntes doutrinais, culturais e estéticas não inteiramente devedoras dos modelos fundacionais, fossem eles francófonos ou anglófonos. Resta saber se, enquanto se ganhavam especificidades próprias, algo se perdia por esse desconhecimento.

Desenvolvi uma extensa demonstração da existência de uma negritude africana de língua portuguesa com cariz diferenciado, na tese de doutoramento que defendi e publiquei em Portugal.[2] Neste momento, trata-se de mostrar que o jornal *L'Etudiant Noir* (ou seja, "O Estudante Negro", publicado em 1935), peça capital da instauração da *négritude* em França, sempre foi referido em língua portuguesa (e noutras línguas, caso de que não me ocupo agora) como material sobejamente conhecido de todos os que com a cultura negro-africana se têm preocupado, mas que isso, na verdade, sabemo-lo hoje, teria sido pouco provável. Quem se lhe refere ou o pretende glosar (porque raríssimos o têm citado), fá-lo com frequência em segunda mão e, algumas vezes, acreditando numa primeira mão que também nunca o chegou a ver ou folhear. Não se trata, de modo nenhum, de apontar um dedo acusatório ou de uma quixotesca reposição da verdade histórico-literária, ou ainda de uma qualquer presunção. Compreende-se a dificuldade (por vezes, a impossibilidade) de muitos ensaístas, professores e outros intelectuais chegarem ao contacto com *L'Etudiant Noir*, tal como também me aconteceu. Por isso, esta intervenção destina-se sobretudo a relembrar que, em certas circunstâncias, é preciso ir às fontes, sob pena de, pensando esgrimir argumentos novos, estar-se a tentar criar o que afinal já existe ou, na pior das hipóteses, estar-se paradoxalmente a branquear o que nunca se chegou a conhecer.

Uma bolsa de pós-doutoramento concedida pela ex-JNICT, instituição de apoio à investigação em ciência e tecnologia em Portugal, no âmbito do programa PRAXIS XXI, para uma estadia em França, permite-me apresentar alguns resultados que creio poderem ser úteis a todos os que se dedicam a estudos sobre as literaturas africanas de língua portuguesa e à negritude ou, mais empenhadamente, militam a favor dessa renovada corrente da actualidade brasileira. Por outro lado, espero que este contributo ajude ao debate sobre a negritude e a crioulidade enquanto vertentes assinaláveis das literaturas e culturas africanas e afro-americanas.

Nesta conjuntura finissecular, em que alguma da crítica de literaturas africanas exercida em Portugal tende a desconsiderar as históricas facetas negritudinista, neo-realista e *engagée* dessas literaturas emergentes, identificando-se com um conceito de crioulidade aproximada de um lusotropicalismo reaccionário e saudosista, julgo continuar a ser imprescindível para a compreensão das literaturas africanas e brasileira o esclarecimento sobre o grau de permeabilidade das respectivas sociedades a conceitos relacionados com a negritude, a crioulidade e a mestiçagem, entre outros, de novo com intensa irrupção no campo cultural, nos últimos anos, como o demonstra o aumento significativo das bibliografias destas áreas.

2

O jornal *L'Etudiant Noir* foi editado na cidade universitária internacional de Paris por Léopold Senghor (senegalês), Aimé Césaire (martinicano) e Léon Damas (franco-guianês), entre outros, como órgão da Associação dos Estudantes Martinicanos em França, mas dedicando-se a temas e problemas dos estudantes negros francófonos. Relembro que movimentos e publicações muito importantes surgidos nas colónias portuguesas de África tiveram estudantes e ex-estudantes do secundário como fautores, porque não tinha sido criada qualquer universidade até 1963. É compreensível, portanto, que o que poderia ser um mero jornal corporativo de estudantes universitários negros em França se tornasse numa publicação incontornável da *négritude*.

Os textos de *L'Etudiant Noir* que nos poderão interessar, hoje, com mais pertinência, para a dilucidação da *négritude* e da negritude de língua portuguesa, além da crioulidade e mestiçagem, são os seguintes: o de Aimé Césaire, intitulado "Négreries. Jeunesse noire et assimilation" (traduzível por "Negridões/Negridades. Juventude negra e assimilação"); de Senghor, um texto sobre René Maran, chamado "L'humanisme et nous" ("O humanismo e nós"); o de Gilbert Gratiant, "Mulatres... pour le bien et le mal" ("Mulatos, para o bem e o mal"), texto muito longo e muito importante para um jornal com apenas oito páginas; um outro sobre "Langage et musique chez les nègres du Congo" ("Linguagem e música dos negros do Congo" - ex-colónia francesa), de Henry Eboué; "Guignol oulof" ("Marioneta de tribo oeste-africana"), de Paulette Nardal; e ainda "Un livre sur la Martinique" (a propósito de literatura antilhana), de Léonard Sainville. Estes são os textos de reflexão e cultura, todos eles perfazendo uma das três secções do jornal, intitulada "Les Idées et les Lettres" ("As ideias e as letras"), que não releva, por conseguinte, de temas corporativos, palavra esta usada em título de outra secção pelos próprios redactores daquele que se transformou em órgão involuntário e simbólico da *négritude*.

O artigo de Gilbert Gratiant foi o mais importante que se publicou até essa altura, porque procedeu a uma interrogação aprofundada sobre a condição social, cultural e política do mulato e do negro da Martinica (ele teve o cuidado de não generalizar a sua reflexão), não descurando a análise das determinações de raça e classe, a partir do seu próprio exemplo: "eu gosto mais, procurando ver longe e pensando no concreto, de contribuir com a homenagem dos meus parcos esforços e da minha vida, para a luta política que a massa dos explorados negros, os condenados da terra, esses sobretudo duplamente irmãos, empreendem contra o imperialismo que os esfaima, humilha e tortura". Inquirindo sobre a "civilização crioula", Gratiant escreve que "o nosso pequeno-mulato não podia, nas circunstâncias históricas do momento (em dois ou três séculos), escolher, na Martinica, a sua classe e raça". Por isso, para os mulatos, tratava-se de reconhecer "o que havia de original, o que subsistia ainda de negro, nobremente, heroicamente, no fundo crioulo da sua natureza, a que eles ficavam a dever alegria, vitalidade, esperança", sem que, todavia, pudessem alienar a sua forte componente gaulesa "de pensamento, de alma e de cultura".

Poder-se-ia argumentar que esse texto de Gratiant estaria ultrapassado, desde sempre, por duas razões: primeira, porque, antes de ele ser publicado, já a prática literária do autor era questionada pela *Légitime Défense*, podendo, ainda assim, perguntarmo-nos se o marxismo dessa revista não se constituía como preconceito contra a vontade de mestiçagem e, mais ainda, se a mestiçagem implica qualquer conflito ideológico com o marxismo; segunda razão, porque, em 1989, saiu o *Éloge de la créolité* ("O elogio da crioulidade"), de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphael Confiant, que não só gratificava Gratiant como também se tornava um manifesto, divulgado em francês e inglês, com repercussão suficiente para resumir todo o percurso cultural (e não exclusivamente literário) da crioulidade.

Por outro lado, para estes defensores da especificidade antilhana, a crioulidade não pôde dispensar a negritude no seu percurso histórico de consciencialização. No manifesto do "elogio da crioulidade", pode ler-se: "Aimé Césaire restituiu a mãe África, a África matriz, a civilização negra a um mundo totalmente racista, automutilado pelas cirurgias coloniais". No livro *Lettres créoles*, Chamoiseau e Confiant[3] escrevem: "o antilhano é, antes de mais, um negro". O capítulo, sintomaticamente, tem o título de "Le cahier du négrillon" ("O caderno do pequeno negro ou meio-negro") e as palavras transcritas são a propósito dos anos de formação de Césaire em Paris, correspondentes à aprendizagem em torno da *Revue des Deux Mondes*, de *Légitime Défense* e de *L'Etudiant Noir*, publicações marcantes para toda uma geração de africanos e antilhanos, mas que, atendendo ao retorno do trágico racista, neste fim de milénio, bem podem continuar a aplicar-se com justeza a faixas muito largas de populações intolerantes. Nesse sentido, a crioulidade não implica o menosprezo da negritude; bem pelo contrário, torna-se condição necessária da tomada de consciência da crioulidade, no Brasil como em Cabo Verde, ter compreendido a importância da desalienação colonial e pós-colonial, obrigatoriamente através da herança da africanidade negra.

Em comparação com os seis números de *La Revue du Monde Noir*, que atingiram um total de 378 páginas, esse número único de *L'Etudiant Noir* poderia parecer insignificante. Porém, verificamos que a importância dos textos de Aimé Césaire e de Gilbert Gratiant só encontra paralelo, na revista que os precedeu, no artigo da colaboradora comum Paulette Nardal, titulado "Éveil de la conscience de race" ("O despertar da consciência de raça"). No mais, sem retirar, de modo algum, qualquer impacte consciencializador sobre o "mundo negro" ao salão parisiense de Clamart e à magnífica publicação do começo dos anos 30, ambos

animados precisamente pelas irmãs Nardal, conclui-se, pelos textos de Césaire e de Gratiant, que *L'Etudiant Noir* aparecia como decisivo repensar da assimilação e da *négritude avant la lettre*, enquanto consequência de uma meditação sobre o estado imperial-colonial, considerado o último estádio do capitalismo, aliás, como é referido no texto de Gratiant, acusado de subserviência cultural gaulesa na *Légitime Défense*.

Pode-se falar de órgão involuntário da negritude porque o conceito e o neologismo apenas seriam criados quatro anos depois, no poema "Cahier d'un retour au pays natal", de Aimé Césaire, publicado, portanto, em 1939, na revista *Volontés*. Esse facto da criação do neologismo é muito conhecido, mas inúmeras vezes dado como tendo acontecido em anos anteriores, nomeadamente no jornal *L'Etudiant Noir* (saído em 1935, e não em 1934, como é erroneamente repetido ao longo dos anos[4]). Avaliando os conteúdos do jornal, entende-se aceitar que a negritude tenha irrompido precisamente com o jornal *L'Etudiant Noir* e não com a revista *Légitime Défense* (1932, nº único), lançada por intelectuais martinicanos que viviam também em França e que aceitavam os pressupostos do surrealismo e do marxismo. Tanto a revista *Légitime Défense* como *La Revue du Monde Noir* ("Revista do mundo negro", 1931-32, seis nºs), que antecederam o jornal *L'Etudiant Noir*, não chegaram a pautar-se por princípios éticos, estéticos e ideológicos que se possam considerar de negritude, se bem que tivessem abordado problemas culturais dos negros. O próprio René Menil, um dos artífices de *Légitime Défense*, considerou, em 1978, no prefácio à reedição da revista, que "o discurso de *Légitime Défense*, considerado na sua unidade e estrutura de conjunto, não é um discurso da negritude". Um dos artigos da revista de inspiração surrealista e marxista é contundente para com a poesia de Gilbert Gratiant ("Miséria de uma poesia"), depois, como se viu, colaborador de *L'Etudiant Noir*. Nele, o tratamento da relação da ordem social com a poesia, na Martinica, predomina sobre a problemática da raça, embora seja evidente, nesse momento, o forte desejo de abandono de uma espécie de evasionismo relativo a questões melindrosas como essa, seguindo exactamente um processo que, com certa diferição no tempo e na temática, aconteceria, em breve, no arquipélago de Cabo Verde. Muito a propósito, foi René Menil que escreveu sobre o "escritor de cor" nas Antilhas, ao passo que Etienne Léro, escrevendo sobre essa miséria da poesia de alexandrinos parnasianos, desferiu um ataque à classe intelectual alienada no processo de assimilação pela cultura francesa *dépassée*, embora refira a questão da raça como componente inalienável (explícita ou não) da arte da poesia.

3

O angolano Mário Pinto de Andrade não deu qualquer sinal de ter conhecido o conteúdo do jornal *L'Etudiant Noir*, nos textos sobre literatura e cultura africanas que escreveu sobretudo desde o final dos anos 40 até ao final dos 60. Não só não encontramos referências nos seus escritos dos anos 50 e 60, como nos posteriores a essa época do seu pioneirismo, o mesmo se passando na longa entrevista concedida a Michel Laban e publicada em Portugal.[5]

Entre 1949, data da divulgação da *Anthologie de la poésie nègre et malgache d'expression française* (1948), organizada por Senghor, e a exaustão da negritude africana de língua portuguesa, em 1959, com a palestra de Agostinho Neto sobre a poesia angolana, na Casa dos Estudantes do Império (CEI, Lisboa), fazendo eco das posições de Frantz Fanon no Congresso de Escritores e Artistas Negros, realizado nesse mesmo ano, em Roma, não se encontra qualquer alusão, por Mário Pinto de Andrade, ao jornal *L'Etudiant Noir*. Mais se estranha essa ausência sabendo que o intelectual e político angolano foi para Paris em 1954, passando a integrar o quadro da revista *Présence Africaine* e tornando-se amigo, a partir de então, dos mais conhecidos intelectuais, escritores e artistas africanos e negro-americanos. Como pode ter vivido emerso no próprio mundo de origem da *négritude* e de correntes sucedâneas ou afins, sem tomar conhecimento do jornal que esteve na sua origem, ao mesmo tempo que dava mostras de conhecer muitas outras publicações relacionadas com os movimentos negros, mesmo das menos (ou praticamente nada) divulgadas no universo de língua portuguesa?

Mário Pinto de Andrade foi o primeiro africano de língua portuguesa a elaborar textos críticos, estético-doutrinais ou programáticos sobre a poesia africana de língua portuguesa, a partir de uma nítida e assumida posição revolucionária, anti-colonial, não "ultramarinista", em suma, não portuguesa.

O momento fulcral em que elaborou a sua teoria coincidiu com a emergência da negritude de língua portuguesa, a cuja criação se encontra, aliás, indissoluvelmente ligado. Esse momento tem duas vertentes, a do interesse pelas culturas tradicionais do seu país, nomeadamente a do estudo da língua quimbunda, assumindo uma herança proveniente já de intelectuais oitocentistas, de que se destacavam o suiço Héli Chatelain e o angolano Cordeiro da Mata, e uma outra, a do colectivo em torno do Centro de Estudos Africanos (de Lisboa), no âmbito do qual se procedeu à publicação do caderno *Poesia negra de expressão portuguesa* (1953), que ele organizou com o são-tomense Francisco José Tenreiro.

Mário Pinto de Andrade começou por escrever sobre a chamada "literatura negra", em 1951, para a circular *Mensagem*, da CEI. Em "A literatura negra e os seus problemas", recusou a literatura colonial e considerou que havia duas espécies de "literatura negra": a oral e a escrita.

É possível acreditar que, depois desse primeiro trabalho, quando Mário Pinto de Andrade redigiu os artigos

de 1954, publicados no Porto e no sul do Brasil, tinha tomado conhecimento directo, por exemplo, da compilação *The New Negro*, de Alain Locke. Referimo-nos aos artigos "Poesia negro-africana de expressão portuguesa", publicado na *Província de São Pedro* (de Porto Alegre), e "Apresentação da literatura negra moderna" e "Paris, encruzilhada de literatura", ambos em *O Comércio do Porto*.[6]

Percorrendo a obra do português Manuel Ferreira, o mais prolífico e entusiasta sistematizador das literaturas africanas de língua portuguesa, conclui-se que também ele não chegou a conhecer a antologia *The new negro*, *La Revue du Monde Noir*, *Légitime Défense* ou*L'Etudiant Noir*. Por um lado, tal desconhecimento, diga-se com justeza, não invalida a pertinência de muito do que escreveu, mas é evidente que não pôde efectuar um verdadeiro confronto entre os conteúdos dessas publicações para extrair conclusões da própria lavra.

Alfredo Margarido é autor de uma crítica cáustica à negritude, publicada em livro pela Casa dos Estudantes do Império, em 1964. Pouco propenso a aceitar, durante décadas, uma negritude africana de língua portuguesa com importância decisiva na fase de transição dessas literaturas para a temática da luta de libertação nacional, Alfredo Margarido não terá sentido qualquer necessidade de conhecer *L'Etudiant Noir*. Todavia, como militante da CEI, alinhando pelo sector dos africanos revolucionários, independentistas, a que correspondeu uma actividade teórica sobre a literatura com base nos princípios do materialismo dialéctico, Margarido pôde furtar-se aos muitos equívocos da discussão sobre a raça, porque tinha uma visão da literatura como actividade decorrente do processo de produção material e das relações sociais.

Termino prestando homenagem a Mário Pinto de Andrade, Manuel Ferreira e Alfredo Margarido e exortando os negritudinistas ou neo-negritudinistas[7] a conhecerem os seus percursos políticos, intelectuais e textuais, comparando-os com os das fontes da negritude, para que possam ajuizar melhor da pertinência das coordenadas desse movimento no dealbar de uma nova era.

Notas

1. Foi, há anos, o artigo de Edward O. Ako que me chamou a atenção para a imprecisão e o equívoco com que *L'Etudiant Noir* era referido. Cf. Ako, "L'Etudiant Noir and the mith of the genesis of the negritude mouvement", in *Research in African Literatures*, vol. 15, 4 (Inverno de 1984), Austin, Univ. of Texas Press, pp. 341-353.

2. Pires Laranjeira, *A negritude africana de língua portuguesa*, Porto, Afrontamento, 1995.

3. Patrick Chamoiseau e Raphael Confiant, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature, 1635-1975*, Paris, Hatier, 1991, p. 119.

4. Veja-se, p. ex., Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984, p. 37; Lilyan Kesteloot, *Les écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature*, 4ª ed., Bruxelas, Univ. Livre, 1971, p. 91; Patrick Chamoiseau e Raphael Confiant, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature, 1635-1975*, Paris, Hatier, 1991, p. 120; Kabengele Munanga, *Negritude. Usos e sentidos*, São Paulo, Ática, 1986, p. 43; Zilá Bernd, *A questão da negritude*, São Paulo, Brasiliense, 1984, pp. 29-31; Manuel Ferreira, *O discurso no percurso africano I*, Lisboa, Plátano, 1989, p. 76.

5. Para os escritos mais antigos, ver Pires Laranjeira, *A negritude africana de língua portuguesa*, Porto, Afrontamento, 1995; cf. também Mário Pinto de Andrade, *Origens do nacionalismo africano*, Lisboa, Dom Quixote, 1997, e Michel Laban, *Mário Pinto de Andrade. Uma entrevista*, Lisboa, João Sá da Costa, 1997.

6. O primeiro artigo referido foi publicado, portanto, na *Província de São Pedro*, nº 19 (1954), Porto Alegre, pp. 123-132 (agradecemos o auxílio do Prof. Doutor Volnyr Santos, um amigo que, nos anos 80, nos facultou uma cópia deste número); os outros dois trabalhos têm as referências de *O Comércio do Porto*, respectivamente, de 10-8-1954 e de 12-10-1954, ambos na página 5.

7. Deveremos chamá-los de *negridadinistas* (segundo a negridade, da brasileira Zilá Bernd)?

A urgência de contar: Casos de Mulheres, Anos Quarenta

Ana Paula Ferreira
Universidade da Califórnia - Irvine

Em 1945, no intróito à sua recensão do primeiro volume de contos de Natércia Freire, *A alma da velha casa,* João Gaspar Simões coloca-se a pergunta: «Haverá uma literatura feminina?». A sua resposta é afirmativa, se bem que não pelas melhores razões. Contrário a países como a Inglaterra e a França, onde a realização artística de algumas mulheres ficcionistas não justificaria que a história da literatura lhes dedicasse «um capítulo especial, ... aliás, pouco lisonjeiro para elas», em Portugal escassos seriam os «nomes femininos dignos de emparceirar com os masculinos, não obstante o grande número de escritoras com que contam já as nossas letras». Vítimas do «lugar privilegiado que o homem concede à mulher na civilização ocidental» e, ainda, perseguidas pela antiga associação entre «a escritora e a cómica [como] seres empestados, cujo contacto podia ser pernicioso ao meio familiar» a maior parte das escritoras portuguesas careceria da independência de espírito necessária para se expressar livremente. Essa a razão pela qual não sustentariam um «confronto sério com os escritores», justificando-se, assim, a categoria de 'literatura feminina' em Portugal. «Que me perdoem aquelas que têm ousado ser francamente escritores, sem apelo tolerante a qualquer pieguice cativadora» – conclui o crítico, em tom galante não desprovido de base documentada.[1]

Sendo não só altamente visíveis, posto que publicadas regularmente em jornais de grande circulação, as achegas de Gaspar Simões afiguram-se-me de uma complexidade produtiva para entender certas pautas do espaço simbólico em que se inscrevem. Primeiro que tudo, dão testemunho do quanto a categoria 'literatura feminina' não é transistórica, transparente ou inofensiva, mas, antes uma espécie de caixa de Pandora, que encerra um emaranhado de narrativas sobre a política do género em determinado momento, em determinado espaço nacional e cultural, em determinadas conjunturas editoriais e críticas. E quando digo "género" penso também naquele outro que rege as Letras, e ao qual normalmente não se confere nem política nem género nenhum. O facto de que em Literatura Portuguesa, pelo menos, os padrões da poesia, do romance, do conto, do drama, do ensaio são tradicionalmente associados a nomes com estatuto de "escritores" deveria alertar-nos contra o falso neutro que rege os géneros literários, em cumplicidade com ideologias do género sexual dominantes.

A posição de Gaspar Simões acerca da 'literatura feminina', regista, em segundo lugar, mais do que uma afinidade incidental com as ideias de uma das suas escritoras inglesas preferidas – Virgínia Woolf. Em *A Room of One's Own* (1929), que seria traduzido e adaptado só em 1947 pela conhecida declamadora, mas desconhecida escritora, Manuela Porto,[2] Virgínia Woolf já denunciara as consequências nefastas que o estatuto da mulher como "sexo protegido" tem para a realização literária, não só ao nível da sua independência material como, sobretudo, mental. Na palestra "Professions for Women", proferida em 1931, a autora é inequívoca quanto à necessidade de "dar morte ao fantasma do 'Anjo do lar'" que a teria impedido de expressar-se livremente.[3] Alcançada entretanto essa meta, não conseguiria ainda "dizer a verdade sobre as [suas] experiências como corpo". De facto, muito teria ela e outras mulheres vindouras que batalhar antes de conseguir afastar do seu caminho e do seu espírito os obstáculos que lhes impediriam de realizar-se como profissionais, ou seja, mulheres que, ao sentar-se para escrever um livro, não encontrem «ainda um fantasma a fustigar, uma pedra com que esbarrar».[4]

As críticas de Gaspar Simões dão conta justamente do impasse crítico-teórico explicitado por Virgínia Woolf. Se, por um lado, denunciam a 'literatura feminina' como sintoma de uma ampla conjuntura socio-cultural a ser combatida e ultrapassada, por outro sugerem o preço pago por uma ou outra "mulher extraordinária" que a tais incomuns (leia-se "masculinos") desígnios se aventuraria.[5] Porque, fazendo uma ressalva para Irene Lisboa, que só viria a ser recuperada nos anos noventa sob o impulso do excelente trabalho crítico e editorial de Paula Morão,[6] tanto as excepções elevadas à altura de "escritores" como todas as demais escritoras, arquivadas no *no man's land* da 'literatura feminina' caem no esquecimento, tal como teria acontecido à mítica irmã de Shakespeare de que nos fala Virgínia Woolf.[7]

Considerando o número de escritoras que publicam romances, contos e novelas ao longo dos anos quarenta, muitas delas autoras que se estreiam neste período, é pois tão sintomático quanto alarmante que nada se saiba acerca da primeira grande vaga de ficção de autoria feminina na história da Literatura Portuguesa.[8] Na *História da Literatura Portuguesa*, Óscar Lopes faz menção da emergência (não propriamente balizada nos anos quarenta) de obras de ficção de autoria feminina, voltadas para «questões que se prendem com a posição social e política da mulher.»[9] Regista-se, no entanto, uma completa ausência de referências a essas obras. É como se o silêncio crítico reverberasse o eco das palavras de

Irene Lisboa, não por coincidência escrevendo sob o pseudónimo masculino de João Falco, em *Solidão: Notas do Punho de Uma Mulher* (1939): «Mulheres! Nos tempos que correm, de vós as mais lidadas e as mais ouvidas, a uma tarefa vos devíeis dar: a de derrubar o preconceito de que há uma *arte feminina*, arte de mulheres, diferente da dos homens».[10]

Irene Lisboa, ela própria, aparenta reconhecer a hierarquia do género sexual que impera na Literatura (com maiúscula), tomando o masculino ('arte dos homens') como norma absoluta neutra, mas que estruturalmente depende para tal daquilo que represente um desvio, uma diferença dessa norma, ou seja: "*arte feminina*". E as achegas de Gaspar Simões demonstram de maneira evidente como essa hierarquia funciona em termos de reconhecimento crítico: serão "escritores" só aquelas mulheres que se sobrepõem aos "preconceitos" de feminilidade que macula riam a realização artística. Assinadas com nomes de mulheres, as obras de ficção publicadas entre finais dos anos trinta e finais dos anos quarenta enfrentam-se assim, de modo quase inevitável, com o estigma cultural associado à 'literatura feminina' como extensão das construções culturais do género sexual das suas autoras, das personagens e experiências (femininas) que representam, do público leitor que, obviamente, compra esses livros. Porque se assim não fosse, como se explica que se editassem em tão grandes números e que tantas novas escritoras se revelassem ao longo do referido período?

Concentram-se, desta maneira, seguindo a sugestão de Pierre Bourdieu, as condições necessárias para que a literatura identificada como "feminina" perca crédito na hierarquia de valores simbólicos. Quanto maior e socialmente mais diversificado seja o público leitor e quanto menos competente se considere como consumidor de produtos simbólicos, menor é o valor artístico atribuído ao tipo de obras que lêem. Acresce a este fenómeno a hierarquia dos "universos sociais" representados nessas obras e, mesmo, «a hierarquia dos autores segundo a sua origem social e o seu sexo».[11] Desemparceiradas do regionalismo, do romance urbano ou do psicológico, e desemparceiradas também do neo-realismo, essas obras de mulheres centradas em vivências de mulheres são constituídas, assim, a vários níveis inter-relacionados como o Outro duma Literatura que se pretende séria e transcendente. Refiro-me à Literatura considerada como produto de um *savoir-faire* estético e de uma sensibilidade atenta a valores e problemas humanos universais, ainda e quando representando realidades individuais ou colectivas do espaço-tempo nacional. Não admira portanto que o Outro aqui em foco seja arquivado e subsequentemente ignorado como uma literatura que não o é, sobredeterminada que está pela insidiosa ideologia do «sexo que o não é».[12]

Mas não teriam "as mais lidadas e mais ouvidas" algum interesse em explorar o "preconceito" da "*arte feminina*" em vez de seguir os conselhos daqueles que se pronunciam desde o pedestal crítico ou, pelo menos, desde o posicionamento estratégico de "escritor" da pseudo-neutra Literatura? Acaso teriam elas a possibilidade de serem publicadas, de serem lidas por um amplo público leitor (ainda se este fosse limitado a "leitoras") se não se apropriassem da categoria, depois de tudo política, a que as mulheres portuguesas são relegadas pelo Estado Novo?

É preciso ter em conta a realidade histórica em que a diferença do feminino não é simplesmente uma construção cultural, um tabu ou preconceito herdado da tradição mas, efectivamente, assume o estatuto legal de diferença social e política institucionalizada a partir da Constituição de 1933.[13] Esta diferença é disseminada por toda uma gama de práticas simbólicas que interpelam e pretendem consciencializar as mulheres portuguesas acerca da sua missão como esposas-mães, 'fadas-do-lar' reprodutoras da ideologia nacionalista e colonialista da "Casa Portuguesa".

Não admira que tantas obras de ficção de autoria feminina surjam justamente a abordar o velho mas, afinal, sempre novo tópico da chamada "condição feminina". Que não se trata apenas de uma moda literária, mas sim de uma realidade histórica concreta intimamente relacionada com o estatuto das mulheres no Estado nacionalista-colonialista parece inegável, considerando a insistência com que os textos em questão expõem os condicionamentos bem como as consequências mais vastas da limitação das mulheres à identidade de esposas e mães ou, no pólo oposto, amantes/'mulheres perdidas'. Escrever a partir da plataforma da diferença feminina não terá, por conseguinte, nada de ingénuo nem, muito menos, de vitimizante ou 'natural': trata-se, efectivamente, de utilizar um dispositivo discursivo em aparência inócuo ('literatura feminina') para confrontar a pretendida exclusão das mulheres do espaço da cidadânia, do fórum público. A necessidade bem como a viabilidade de serem ouvidas, e ouvidas como mulheres, sobre as estruturas sociais, económicas, legais, morais e psicológicas que colonizam diversamente mulheres de várias procedências de classe, meio geocultural e, nalguns casos, raça, explica porquê, a par do romance, grande parte das escritoras enveredam pelo género do conto e da novela.[14]

Considerando o predomínio da prosa narrativa nos anos quarenta, pode-se argumentar que não só as normas genéricas mas os estatutos sócio-culturais – os "valores simbólicos", com diria Bourdieu – diversos do romance e do conto na hiearquia dos géneros literários fazem do último uma forma particularmente oscilante entre os pólos convencionais das chamadas "alta cultura" e da "cultura de massas". Herdeiro directo do romance por fascículos e da crónica urbana de fundo doméstico e intenções quase didácticas – e lembre-se desde já o público "feminino" a que estes se dirigem –, o conto permanece associado, por um

lado, ao folhetim facilmente consumível pelo público burguês e, por outro, a toda uma tradição oral de narrativas exemplares que incluem o mito, a fábula, o folclore e o romanceiro popular.[15] Entrelaçadas na memória intertextual do conto, estas duas solicitações explicam o movimento ou lógica dupla que o caracteriza enquanto género literário dividido entre a particularidade denotativa do "fragmento de realidade" que apresenta e a sua amplificação conotativa num plano universal. É na constante tenção entre História e estória onde radica o funcionamento de um género que muitos comparam, não por acaso, ao da poesia.[16] Atenda-se ao paradoxo de género (literário e sexual) que isto implica – porventura instrumental para o conto de autoria feminina.

Se a poesia é simultaneamente tida como expressão 'natural' da reputada alma do "povo" ou da sensibilidade "feminina" e como uma das mais difíceis, trabalhadas e prestigiosas formas de Literatura,[17] o conto é um género ainda mais sujeito a polarizações deste tipo. Muito mais que fazer versos, contar histórias é natural – a forma básica de dar sentido à experiência humana; uma actividade fácil e acessível a quem quer que seja.[18] Daí que, no caso das mulheres – contadoras de histórias quase por excelência, e não só no seu papel tradicional de mães – o escrever contos correria o risco de não ser considerado, à partida, grande Arte, mas sim mera 'literatura feminina'; no melhor dos casos esboços de uma Literatura ainda por vir, e na qual deixariam de ter lugar "preconceitos" feminis. O que pressiona a recolocação da pergunta antes formulada: não teriam "as mais lidadas e as mais ouvidas" algum interesse tão literário quanto propriamente político em cultivar o género "curto" do conto a par do "longo" do romance?[19]

Aduziu-se antes à comparação entre os processos artísticos do conto e da poesia a nível de uma comum polaridade entre representação do particular e sua dimensão exemplar num plano mais amplo, ou universal. Ao longo dos anos vinte (e ainda parte de trinta) as mulheres escritoras privilegiam dominantemente a poesia amorosa, desligada de realidades sócio-económicas ou preocupações éticas. Talvez não seja por acaso que a ficção de autoria feminina nos anos quarenta tende a desconstruir aquilo que Eça censurara em 1872 como "o mundo do sentimento" a que as mulheres estão confinadas,[20] fazendo ressaltar as tragédias sociais, económicas, morais que esse predicamento acarreta. Parece ser, pois, ser estratégica a opção pelo género do conto: eis uma forma que, suspensa entre a exigência artística e não utilitária do conto modernista, a imediatez despretenciosa da "história de magazine"[21] e a pauta moralizante de narrativas tradicionais de carácter oral-popular, é instrumental para a amplificação dramática da experiência individual e local através do seu enquadramento narrativo.

Na medida em que se trata de um género onde tudo se dispõe para produzir o efeito final que sacode não só as emoções como também as crenças do eventual leitor/a, as intrigas e figuras de cada conto dir-se-iam pre-textos para levar a cabo esse efeito sintético e conclusivo. Devido à sua própria multiplicidade (em comparação com um número necessariamente mais limitado de romances), o conto centrado em vivências femininas torna-se uma espécie de arena de combate, em aparência politicamente insuspeito posto que associado à 'literatura feminina', para fazer frente de modo insistente à ideologia tradicional de feminilidade imposta pelo Estado Novo.

Fica a cada uma das leituras que estes contos possam hoje suscitar o aval do seu comprometimento não só com as mulheres mas também com os homens, com a sociedade e a cultura dum tempo cuja memória histórica vai sendo (finalmente) recuperada como objecto de estudo e criação. Rejeitando a pretensa neutralidade de metodologias críticas que, deliberadamente ou não, fetichizam a realização estética divorciando a Literatura das grandes problemáticas culturais e ideológicas do seu tempo, pergunto-me se devemos continuar a ser cúmplices da complexa política do género que relegou estes e muitos outros textos de escritoras dos anos quarenta a uma categoria de segunda indigna de ser reeditada ou estudada. Neste sentido, como noutros, é instrutivo auscultar os "fantasmas" que os assombram; e nas suas páginas redescobrir a dureza de certas "pedras" cujo embate se faz sentir ainda neste fim de milénio.

Seria porque se desgostou propriamente da qualidade literária dos livros de contos e novelas e dos romances de autoria feminina que se multiplicam ao longo dos anos quarenta que Salazar mandou encerrar o Concelho Nacional das Mulheres Portuguesas, meses depois da ambiciosa Exposição de Livros Escritos por Mulheres organizada pela então Presidente do Concelho, Maria Lamas, em 1947? Acaso a sua acção não re-activa, para efeitos da propaganda nacionalista sobre a mulher e a família e no seguimento da apreensão por parte da Censura do romance *Casa Sem Pão* (1946), de Maria Archer, a máxima do filósofo grego Péricles segundo a qual "a verdadeira glória para uma mulher é que ninguém fale a seu respeito"? (Note-se de passagem que a frase é incluída em *Virgínia Woolf: O Problema da Mulher nas Letras*, de Manuela Porto, saído justamente em 1947.)[22]

Ora num momento em que até as amantes de Salazar ganham foros de publicidade,[23] urge conhecer aquelas que, a vários títulos e mesmo independentemente das suas simpatias ideológicas, foram as "outras" duma época eivada de anonimatos tanto quanto de vozes audíveis, combatentes e combatidas. "Outras" porque trazem a discurso público a ameaça de uma literatura Outra; e "Outras" também porque se recusam

a pactuar com os lugares-comuns da feminilidade epitomizados por certa ‘literatura feminina’, mas também não só. Utilizando a metáfora de Nancy Miller para descrever as muitas escritoras cujos nomes e obras não passaram à história da Literatura, direi que não podemos mais deixar as escritoras dos anos quarenta "onde elas estão, como cães dormindo" entre capas de livros que nunca mais tiveram circulação[24] talvez a título de tratar-se apenas de ‘literatura feminina’. Importa atender a como os seus textos levantam vozes; como respondem à urgência de contar e levar assim a reflectir criticamente sobre a política da diferença que tanto a Lei do Estado Novo como ditadores de vária feição quiseram impor às mulheres portuguesas – como a todos aqueles que, junto com elas, foram marginalizados e silenciados. Ou quase: porque a caixa de Pandora aberta pela evocação da frase ‘literatura feminina’ encerra, no fundo, acaso algum bem para possível resgate dos males que põe a circular e cuja memória cultural vai sendo tempo de confrontar.

Apêndice I

Autoras que publicam obras de ficção nos anos 40

I.

Escritoras de gerações anteriores:

Luzia, pseud. de Luiza Grande (1875-1945), Emília de Sousa Costa (1877-1959), Branca de Gonta Colaço (1880-1945), Sarah Beirão (1884-1974), Ludovina Fria de Matos (1895-1981), Adelaide Félix (1896-1971), Aurora Jardim (1898-1988), Oliva Guerra (1898-1982) e, ainda, Fernanda de Castro (1900-1994).

II.

Escritoras que dão às estampa as suas primeiras obras de ficção nos anos 30:

Irene Lisboa (1892-1958), Maria Lamas (1893-1983), Alice Ogando (1900-1981), Maria Archer (1899-1982) e Raquel Bastos (1903-1984), cujo romance, *Destino Humilde*, recebe o Prémio Ricardo Malheiro Dias em 1942; e Agustina Bessa-Luís (1922-)

III.

Escritoras que se estreiam com obras de ficção nos anos 40:

Heloísa Cid (1908-), Judith Navarro ([pseud.]1910-1987?), Manuela de Azevedo (1911-), Manuela Porto (1912-1950), Patrícia Joyce ([pseud.]1913-), Lília da Fonseca (1916-1991), Maria da Graça Freire (1916-1993), Natércia Freire (1920-), Matilde Rosa Araújo (1921-), Natália Correia (1923-1993) e Esther de Lemos (1929-).

Apêndice II

Livros de contos e novelas de autoria feminina publicados na década de 40

(Selecção)

Matilde Rosa Araújo	*Estrada Sem Nome*	1947
Maria Archer	*Fauno Sovina*	1941
Maria Archer	*Há-de Haver Uma Lei*	1949
Raquel Bastos	*Aquele que Veio de Longe*	1942
Raquel Bastos	*Coisas do Céu e da Terra*	1944
Heloísa Cid	*Vidas Cercadas*	1946
Emília de Sousa Costa	*Coração, o Ditador*	1942
Lília da Fonseca	*A Mulher que Amou uma Sombra*	1941
Natércia Freire	*A Alma da Velha Casa*	1945
Patrícia Joyce	*Anúncio de Casamento*	1947
Irene Lisboa	*Esta Cidade!*	1942
Ludovina Fria de Matos	*A Grande Paixão*	1944
Manuela Porto	*Um Filho Mais e Outras Histórias*	1945
Manuela Porto	*Uma Ingénua: A História de Beatriz*	1948

Notas

1. João Gaspar Simões, *Crítica IV*, Lisboa, Temas Portugueses, 1981, p. 448-50.

2. Manuela Porto, *Virgínia Woolf: O Problema da Mulher nas Letras*, Lisboa, Seara Nova, 1947.

3. Virgínia Woold, "Professions for Women," *Women and Writing* (ed. Michèle Barrett), San Diego, New York-London, Harcourt Brace & Company, 1980, p. 59-60.

4. *Op. cit.*, p. 62; tradução minha.

5. No ensaio "Women and Fiction" (1929), Virgínia Woolf denuncia o tipo de critica que privilegia "a mulher extraordinária" sem ter em conta todas "as mulheres comuns" de quem ela (ou, melhor, essa categoria) depende: «*it is only when we can measure que way of life and the experiences of the ordinary woman that we can account for the success or the failure of the extraordinary woman as a writer*» (Virgínia Wool, *Women and Writing*, p. 44.)

6. Veja-se a título de exemplo, Paula Morão, *Irene Lisboa: Vida e Escrita.* Lisboa, Editorial Presença, 1989, bem como a edição crítica das *Obras de Irene Lisboa*, publicada também pela Editorial Presença.

7. *A Room of One's Own*, San Diego, New York-London, Harcourt Brace Jovanavich, 1989, p. 114.

8. Veja-se Apêndice I para uma lista cronológica das autoras que publicam obras de ficção nos anos quarenta.

9. António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, s.d., 16ª Ed., p. 1075.

10. Irene Lisboa, *Solidão: Notas do Punho de Uma Mulher, Obras de Irene Lisboa,* Lisboa, Editorial Presença, 1992, Vol. II., p. 136. Veja-se também o alerta subscrito por Maria Selma, num artigo publicado em 1940, na revista *O Diabo*: «Raparigas e mulheres, É preciso escrever! . . . É preciso despertar as raparigas para a tarefa de escrever, mostrar que sabem ser humanas sem ser piegas; que na sua cabeça há mais alguma coisa além de caracóis do cabeleireiro.» Maria Selma, "Raparigas e mulheres, É preciso escrever!", *O Diabo* 280 (Lisboa, 3-11-1940) 7.

11. Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* (trad. Susan Emanuel), Stanford, Stanford University Press, 1995, p. 115-16.

12. Evoco aqui o argumento de Luce Irigaray, desenvolvido no ensaio homónimo incluído em *Ce Sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977.

13. Refiro-me à famosa excepção do Artigo 5: «A igualdade perante a lei envolve o direito de ser provido nos cargos públicos, conforme a capacidade ou serviços prestados, e a negação de qualquer privilégio de nascimento, nobreza, título nobiliárquico, sexo, ou condição social, salvas, quanto à mulher as diferenças resultantes da sua natureza e do bem da família e, quanto aos encargos ou vantagens dos cidadãos, as impostas pela diversidade das circunstâncias ou pela natureza das cousas» (*Constituição Política da República Portuguesa e Acto Colonial*, Lisboa, Livraria Moraes, 1936, 2ª ed., p. 4-5; sublinhado meu).

14. Veja-se Apêndice II para uma lista selectiva de mulheres que publicam volumes de contos e novelas na década de quarenta.

15. Susanne Ferguson, "The Rise of the Short Story in the Hierarchy of Genres", *Short Story Theory at a Crossroads* (ed. Susan Lohafer e Jo Ellyn Clarey), Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1989, p. 181-92; Charles May, "Introduction", *The New Short Story Theories* (ed. Charles May), Athens, Ohio University Press, 1994, p. xviii; xxii.

16. Sobre o movimento ou lógica dupla do conto veja-se, além de Stierle, Júlio Cortázar, "Some Aspects of the Short Story"(trad. Aden W. Hayes), *op. cit.*, p. 245-55. A afinidade entre o conto e a poesia é apontada, de passagem, por Charles May em referência ao crítico Herbert Gold

(*op. cit*, p. xxvi) e por Gaspar Simões, na sua recensão de *O Dia Cinzento*, de Mário Dionísio, in *Crítica IV,* p. 139-40.

17. Helen Carr, "Poetic Licence", *From My Guy to Sci-Fi: Genre and Women's Writing in the Postmodern World*, p. 136; Cora Kaplan, "Language and Gender", *The Feminist Critique of Language*, p. 57-69.

18. Susan Lohafer, "How is Story Processed?", *Short Story Theory at the Crossroads* (ed. Susan Lohafer e Jo Ellyn Clarey), Baton Rouge, Louisiana State University Press, p. 210-11.

19. Faço aqui alusão à famosa controvérsia em torno da teoria do género do conto iniciada por Herbert Gold, em "The Novel and the Story: The Long and Short of It", *Fiction of the Fifties* (ed. Herbert Gold), Garden City, Doubleday, 1959; e continuada por Mary Louise Pratt, "The Short Story: The Long and Short of It", *Poetics* 10 (1981), 175-94. Gerald Prince leva a cabo uma leitura crítica – e tão irónica quanto informativa – da questão em "The Long and Short of It", *Style* 27 (Fall, 1993), 325-30.

20. Eça de Queiroz, *Uma Campanha Alegre das Farpas*, Porto, Lello e Irmão, 1946, 6ª ed., p. 131.

21. João Gaspar Simões, *Crítica IV*, p. 56.

22. *A Room of One's Own,*, p. 50; Manuela Porto, *Virgínia Woolf: O Problema da Mulher nas Letras,* p. 36.

23. Veja-se a reportagem de Felícia Cabrita, "Salazar e as Mulheres", publicada em dois números consecutivos da Revista d'*O Expresso* (9 e 16 de Abril de 1999).

24. Nancy K. Miller, *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, New York, Columbia University Press, 1988, p. 28. Tradução minha.

António Sérgio: a Cultura a Democracia e a Educação

Carlos Alberto Magalhães Gomes Mota
Departamento de Ciências da Educação
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro - Portugal

1- O autor e o seu enquadramento histórico.

Nascido na Índia, em Damão, em 1883, Sérgio terá sido influenciado pelo contacto com outras culturas, tendo, mais tarde, passado alguns anos em África, tornando-se uma personagem cosmopolita pois, seguindo uma tradição familiar, estuda no Colégio Militar, completa o curso da Marinha de Guerra, na sequência do que viaja a Cabo Verde e Macau. Abandona a Marinha com a implantação da República em 1910. Sérgio não considerava a questão do regime (República ou Monarquia) como muito importante. Importante seria o progresso económico e moral do País.

Fala explicitamente do "Socialismo", embora esta sua ideia não seja, nem de longe, aparentada com o "Socialismo Marxista".

O século XIX em Portugal foi palco de avanços e recuos no campo do ensino em todos os seus níveis.Sucederam-se reformas que raramente passaram dos textos legislativos ou declarações de intenções.

> "O desenvolvimento do capitalismo português, na sua unidade fundamental e na diversidade das suas orientações, não determinou entre nós um alto desenvolvimento das forças produtivas. O sistema escolar português não ultrapassou, por isso mesmo, os limites dos estreitos interesses económicos e culturais da burguesia.Nunca se alcançou a democratização real da Educação e da Instrução."[1]

Em 1870 foi criado o Ministério da Instrução Pública .

Até aí, o Ministério do Reino tratava da Administração, Beneficência, Polícia, Política Geral e Saúde.Na década de 70, dois poetas, António Feliciano de Castilho e João de Deus, foram importantes como pedagogos. João de Deus publica, em 1876, a Cartilha Maternal, graças à qual muitos milhares de portugueses aprenderiam a ler. Desde a década de 70 do séc.XIX , começa a publicar-se o Anuário Estatístico de Portugal.

"Em 1878, a população total é estimada em 4550699, dizendo-se que os analfabetos totais correspondiam a 82,4%.O Século XIX terminou em Portugal com 24 Liceus frequentados por 2848 alunos, dos quais 59 eram raparigas."[2]

No final do Séc. XIX e início deste século, Portugal era um país rural. A população não chegava aos 5,5 milhões de habitantes, dos quais cerca de 4,5 milhões viviam no campo. A população urbana estava principalmente concentrada nas 2 maiores cidades (Lisboa e Porto). País rural, Portugal era também analfabeto - 3/4 dos seus habitantes não sabiam ler nem escrever; a influência dos caciques e das "forças vivas" locais sobre a grande massa da população era enorme; os padres e os professores da instrução primária eram, em muitas regiões, os únicos agentes culturais, o que lhes concedia um estatuto social muito importante .

Se durante o Século XIX os clérigos seculares tinham perdido muita da sua influência , o clero regular tinha conseguido reorganizar-se. Em 1901 , uma lei modifica essa situação , autorizando o regresso dos religiosos desde que a sua acção não ultrapasse o quadro "educativo ou caritativo".[3] No início deste século, mais de 50 congregações religiosas estavam instaladas em Portugal . Tudo isto explica a importância do clero regular, principalmente dos Jesuítas, nos anos que antecedem a República.

As classes sociais que se identificavam com o projecto republicano eram as classes médias urbanas. Segundo Joel Serrão , a República era a esperança de um povo humilde de cidades humildes. O texto legislativo que marca os 10 últimos anos da Monarquia, é a reforma de 24/12/1901 de Hintze Ribeiro. Este documento é importante por dois motivos: porque a sua concepção se integra perfeitamente no espírito pedagógico do Século XX; porque é precedido de um relatório em que cada medida da reforma é confrontada e justificada, com um estudo comparativo da situação noutros países. Hintze Ribeiro escreve no relatório preliminar:

> "a abertura de uma escola não faz nem nunca fará fechar uma prisão; assim como o bem-estar material não está intimamente ligado, nem é fatalmente proporcional ao grau de instrução do

povo".[4]

Pelo contrário, para os republicanos a instrução é sempre a causa mais directa e a mais imediata da prosperidade de um país.Os dirigentes republicanos, tendo compreendido a importância do papel que os professores primários podiam desempenhar no país, apoiaram-nos, prometendo-lhes uma melhoria de condições com o regime republicano. Sob a influência dos republicanos, desenvolve-se outro movimento associativo favorável à instrução primária e popular, que terá uma grande importância na História da Educação em Portugal até ao Estado Novo - 1926. Assim, os professores do ensino primário vão aderir ao movimento republicano muito mais por pensarem que a República os compensará materialmente, do que por opção política ou ideológica .

Em 1908 o ministro João Franco tenta implantar nova ditadura. Faz assinar ao rei D.Carlos I um decreto para prender e deportar oposicionistas. O rei é assassinado em 1 de Fevereiro de 1908 , agonizando a Monarquia, com novo rei, D.Manuel II, até 5 de Outubro de 1910.

A República foi um período extremamente complexo da vida portuguesa, terminando em 1926. Os republicanos pretendiam reformar a mentalidade portuguesa e muitos foram os que procuraram reformar a educação. Ideologicamente, inscreviam-se numa linha de continuidade relativamente ao liberalismo.Impregnada de uma tradição anti-clerical, a Primeira República tinha a sua base social nas classes médias urbanas; no entanto , foi um período de grande instabilidade política, fundamentalmente devida à impossibilidade de assegurar um desenvolvimento sócio-económico efectivo, o que impediu o cumprimento das promessas sociais e educacionais. A problemática educacional esteve no centro do pensamento e da prática dos dirigentes republicanos.As primeiras medidas republicanas visavam abolir o ensino da doutrina cristã nas escolas primárias e normais e interditar a actividade das congregações religiosas, sobretudo dos Jesuítas. Estes são de novo expulsos de Portugal, repondo-se a lei de Pombal de 1759, apesar da influência dos mesmos ter já diminuído muito em relação a essa época.Serão acusados de conspirarem contra o regime republicano.

Os problemas tradicionais no campo educativo persistiam: analfabetismo, insuficiente número de escolas primárias, deficiente preparação pedagógica e científica dos professores, como sempre, vítimas de maus salários.

Durante a Primeira República, foi produzida uma enorme quantidade de legislação sobre o ensino, mas o documento fundamental foi a reforma de 1911.[6] Foi obra de João de Barros e João de Deus Ramos (filho de João de Deus), deixando como realização mais significativa os Jardins-Escola João de Deus, embora particulares.

Apesar das suas intenções revolucionárias e da negação dos princípios educativos monárquicos, esta reforma representa o seguimento natural da de 1901, nomeadamente no que diz respeito aos programas escolares, ao sistema de nomeação, às diferentes categorias de professores ou ainda ao regime de inspecção do ensino; por outro lado, determina a neutralidade da escola face à religião - "nem por Deus nem contra Deus" -,a coeducação, o ensino primário superior e a descentralização do sistema escolar.

A ditadura de Sidónio Paes decreta, em 12/7/1918, que os serviços de instrução primária serão de novo geridos pelo Estado mas, em 10/5/1919, a descentralização volta à ordem do dia. Criam-se as Juntas Escolares que exercerão a sua actividade de 1919 a 1925.

A 19/5/1925 publica-se um decreto que retira às Juntas a maior parte das suas competências.

O balanço da reforma de 1911 é desanimador: os dois projectos mais audaciosos, o ensino primário superior e a descentralização, não conseguiram estabelecer-se efectivamente. Pela lei de 29 de Março de 1911, a preparação do professorado primário seria feita em escolas normais primárias; estas só começaram a funcionar 7 anos depois da promulgação da lei e em 1922, calculou-se em 3000 o número de professores primários desempregados, pois não foi alargada a rede escolar existente, facto profundamente lamentável. Tal apesar de a República ter visado mudar o ensino primário. O outro grau de ensino visado pelos republicanos foi o superior. O maior êxito da República foi a criação, em 22 de Março de 1911, das Universidades de Lisboa e do Porto. Em 1919, Leonardo Coimbra cria no Porto a Faculdade de Letras que viria a ser encerrada durante longos anos por Salazar. Em 1923 é elaborado um "Projecto de Reforma da Educação", no seguimento de um inquérito nacional ao corpo de professores.

Esse projecto não chegou a ser discutido no Parlamento. Queria-se fazer face ao estado deplorável do sistema escolar português, procurando torná-lo mais eficaz a nível social. Tal projecto mostrava-se de "acordo com os princípios da pedagogia moderna" e do movimento pedagógico internacional.

Para muitos estudiosos da História da Educação em Portugal , entre os quais António Nóvoa, o autor desse projecto foi Faria de Vasconcelos.[7] As 24 Bases da Reforma caracterizam-se pela tentativa de construir um conjunto coerente do jardim infantil à universidade, facto que nunca antes havia acontecido.

O projecto previa também a criação de Faculdades de Ciências da Educação, estabelecimentos em que os professores dos diferentes graus seriam formados.

O Ministério da Instrução Pública teve 40 ministros (fora os interinos) em 13 anos, o que dá a média de um ministro por quatro meses. De todos os ministros da Primeira República salienta-se António Sérgio, ministro por dois meses e dez dias, no governo de Álvaro de Castro (18 de Dezembro de 1923 a 28 de Fevereiro de 1924).

No final da Primeira República, menos de um terço das crianças frequentava a escola primária; dessas, apenas 4% ingressavam no Liceu.

Em 28/5/1926, em Braga, uma primeira guarnição militar revolta-se e o General Óscar Carmona impõe, a 7/7/1926, uma ditadura que duraria quase meio século. A era de experimentação social e de inovação pedagógica foi substituída por um período dominado por ideias conservadoras e tradicionalistas. A partir de 1928, o regime reforçou-se com a nomeação de António de Oliveira Salazar para ministro das finanças.

Logo no seu início, os partidários da ditadura consideravam que não era necessário combater o analfabetismo: "A parte mais linda, mais forte e mais saudável da alma portuguesa, reside nos seus 75% de analfabetos".[8] Também, em entrevista de 1933, Salazar considerava como não urgente ensinar o povo a ler. Para ele, "a Ditadura é um fenómeno [que tenta] colocar o poder em situação de prestígio e de força contra as arremetidas da desordem, e em condições de trabalhar e agir pela nação"[9] - donde se infere o pequeno papel reservado à Educação .

Logo em 1926 se separam os sexos nas escolas. O ensino primário complementar é extinto e considerado gravoso para o orçamento do Estado. A 15 de Junho de 1926,tinham sido extintas as Escolas Normais Superiores. Em 1933 é proibida a discussão pública, oral ou por escrito, de assuntos de serviço, prevendo-se suspensão do exercício e vencimento por 30 dias, e demissão no caso de reincidência .

Já em 1931 por lei de 30 de Novembro , são criados os "postos de ensino" dirigidos por "regentes escolares", sem qualquer habilitação específica, mas apenas a comprovação de possuírem "a necessária idoneidade moral e intelectual", para tal efeito. A partir de 1932 (Decreto de 19 de Março) o Diário do Governo apresenta 113 frases (de Salazar a Mussolini) como por exemplo: "Obedece e saberás mandar!"; "Se tu soubesses o que custa mandar, gostarias mais de obedecer toda a vida!". Estas frases seriam expostas nas escolas, nomeadamente nas paredes dos Liceus. Na sua larga maioria, os professores do ensino secundário não eram efectivos, não ganhavam nas férias faziam estágio a expensas próprias e tinham de vencer um dificílimo "Exame de Estado".[10] Os anos 1932-33 constituem o período decisivo de consolidação do regime salazarista: a Constituição de 1933, a publicação do Estatuto Nacional do Trabalho e uma série de medidas legislativas e sociais, assim como a adopção definitiva de uma atitude repressiva, traçam os contornos do Estado Novo.O Estado Novo utilizará a Escola e a Igreja como aparelhos ideológicos do Estado, no sentido Althusseriano. De um ponto de vista educativo, o Estado Novo constitui uma ruptura muito mais profunda do que a implantação da República. Baseada no 'slogan' "Deus-Pátria-Família", a trilogia da Educação Nacional, a escola do Estado Novo considera como perigosa a simples aquisição de instrumentos culturais.Durante as três primeiras décadas do séc. XX, nem a escola enquanto instituição, nem a profissão de professor viram os seus papeis alterados relativamente ao séc. XIX, o que demonstra que o sistema de ensino do Estado possuía já uma apreciável estabilidade.

Durante o século XIX, os professores consagraram-se à propaganda das virtudes da escola.Tinham passado a funcionários públicos com Pombal; o mito da escola, da igualdade de oportunidades, surge no início do séc.XX, sendo os professores "humildes funcionários públicos". Adolfo Lima, em 1915, defende que a educação deve ser confiada à "corporação educativa".

Verificaram-se duas reivindicações: melhoria do nível económico e a valorização sócio-profissional dos professores primários. Como refere António Nóvoa, a construção da profissão de educador está em interacção com o aumento das necessidades do sistema educativo.

O Estado Novo contrariará todas as aspirações dos docentes a uma autonomia.

Por outro lado, o número de professores primários não parára de aumentar desde 1851;triplicara entre 1900 e 1940; paralelamente a isso, o professorado atravessou uma feminização crescente. Entre 1900 e 1940, as mulheres passaram, no corpo de professores de 37% a 76%; tal traduz a degradação do seu status porque indicia baixa remuneração, não encontrando paralelo nos outros graus de ensino. No início do séc.XX os professores primários são recrutados entre as classes sociais desfavorecidas.Para Salazar, ser professor é encarado como algo que tem a ver com "vocação" e "sacerdócio".

Com o Estado Novo o docente do ensino primário deve remeter-se à sua sala, seu único território de acção. No centro disto está a definição dos professores, pelo Poder, como "missionários"; sempre foram mal pagos em Portugal; a única excepção são os anos que decorrem entre o fim da Primeira Guerra Mundial (1918) e a

implantação do Estado Novo (1926).Podemos assim verificar, que os docentes terão sido bem pagos durante um período de 8 anos, sendo regra geral maltratados, pelo Poder, o que se deu mesmo no caso de ministros republicanos como António Sérgio.As primeiras décadas do séc.XX foram um período de efervescência teórica; o Estado Novo evitaria a passagem da arte à ciência na educação, preferindo a adopção dos modelos já citados, de sacerdócio, para os professores, impedindo-os de qualquer progresso e autonomia. Em 24 de Novembro de 1936, publica-se um Decreto-Lei que reconhece o horrível salário dos professores do ensino primário, pois afirma, no seu artº 9º:

> "O casamento das professoras não poderá realizar-se sem autorização do ministro da Educação, que só deverá concedê-la nos termos seguintes: 1- Ter o pretendente bom comportamento moral e cívico; 2-Ter o pretendente vencimentos ou rendimentos documentalmente comprovados, em harmonia com os da professora."

As Escolas do Magistério Primário , encerradas em 1936, foram reabertas em 1942 mas apenas em Lisboa, Porto Coimbra e Braga, e o curso passava de três para dois anos (Decreto - Lei de 5/9/1942).

Vinte anos após o termo da Segunda Guerra Mundial , continuava a existir em Portugal a Mocidade Portuguesa - o que era um anacronismo absurdo . Em 12 de Novembro de 1966, sai um decreto que "actualiza" essa organização.Em 10/2/1968, foi criado o curso de professores do Ciclo Preparatório (do Ensino Secundário) na Telescola, pelo ministro Galvão Teles. A Telescola teve méritos de reconhecer, pois proporcionou a muitas crianças, o acesso ao ensino.

Em Agosto de 1968, Salazar (com cerca de 80 anos) foi obrigado a deixar o governo, exonerado a 27 de Setembro de 1968 e substituído por Marcelo Caetano.

Na educação surge José Hermano Saraiva, que se manteve ano e meio no governo, durante o qual se gerou grave crise na Universidade de Coimbra .

Sérgio morre na última fase do regime, já com Marcelo Caetano no poder.

2- Actividade Cultural de António Sérgio

É importante uma referência ao seu conceito de Cultura. Para ele "homem culto (...) significará um indivíduo de juízo crítico, afinado, objectivo, universalista, liberto das limitações de nacionalidade e de classe (...)."[11]

Afirma ainda:

> (...)e somos filósofos na proporção exacta em que nos libertamos dos limites que nos inculcam a raça, a nacionalidade, o sítio, o instante, o culto, o temperamento, a classe, o sexo, a moda, a profissão".[12]

Neste campo, a sua actividade foi imensa: fundou a revista *Pela Grei*; colaborou na revista *Águia*, com homens como Teixeira de Pascoaes ou Fernando Pessoa; escreveu também na revista *Seara Nova*, a partir de 1923, aonde se encontravam personagens como Aquilino Ribeiro, Raúl Brandão ou Azeredo Perdigão (mais tarde dirigente da Fundação Calouste Gulbenkian); foi director da *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (talvez a maior realização cultural luso-brasileira de sempre; escreveu uma enorme obra teórica em grande parte reunida nos *Ensaios*; lançou em Portugal a ideia do Cooperativismo, o que se viria a revelar a sua obra mais duradoira, nomeadamente ao nível das cooperativas de habitação; fundou a Junta Propulsora dos Estudos; difundiu o método Montessori; criou o ensino para deficientes e o cinema educativo, tendo ainda tempo para fundar o Instituto Português do Cancro (que ainda hoje existe com a denominação de Instituto Português de Oncologia).

3- Sérgio como agente de mudança social

Foi amigo pessoal de Adolphe Ferrière, Claparède e Paul Langevin - orientador do doutoramento de Louis De Broglie (Prémio Nobel da Física em 1929); foi professor, nomeadamente da Universidade de Santiago de Compostela (em 1933), tendo, por tudo isto, influenciado personagens como o seu amigo Barahona Fernandes - um dos mais distintos psiquiatras portugueses -, o arquitecto Raúl Lino, o Pedagogo Rui Grácio ou Mário Soares. Podemos considerá-lo como um "Educador de Gerações".

4- O Ensino para Sérgio

Pretendia combater o ensino meramente baseado na memória e treinar as crianças no exercício da democracia, vendo a escola como «modelo» para a sociedade. Entendia o ensino como factor de ressurgimento nacional e criador de uma elite humanista, sendo a Cultura vista como produto da Democracia por oposição ao autoritarismo.

Podemos considerar a existência de traços utópicos no pensamento sergiano pois o autor parece ignorar

que a Escola (entendida em sentido amplo) está contida no todo social e não o contrário.

5- A acção política na vida do autor

António Sérgio deve ser visto como político.Henrique de Barros e Fernando Ferreira da Costa, foram seus amigos de Sérgio, e, como ele, opositores do regime de Salazar. Para eles,[13]

> "Sérgio, com efeito, recusava abertamente o «materialismo dialéctico», como se depreende de vários passos da sua obra demonstrativos de que conhecia bem a doutrina marxista, à qual até recusava o qualificativo de «materialismo»: «Por mim, não aceito nem um ápice dessa tese metafísica» (assim a chamava ele), «e creio que o socialismo só teria a ganhar se se desprendesse dessa farragem do «materialismo dialéctico» que o torna antipático ao sentir de muitos». No seu entender, «as interpretações económicas dos acontecimentos históricos não têm coisa alguma de materialista»; para ele, «os sucessos resultam das ideias dos homens (...)»"[14]

Para estes autores, Sérgio queria algo original: um socialismo associativista, libertador ou mesmo libertário, a criar de dentro para fora, pacificamente, pela extensão gradual mas ilimitada do princípio cooperativo.Homem cultíssimo e de grande curiosidade mental, leitor permanente e crítico, conhecia bem as obras de Marx e não ignorava a vida e as acções deste, mas "nunca foi marxista nem revelou tendência para o ser, como é geralmente sabido e já aqui começámos , logo por fazer notar."[15]

António Sérgio, grande impulsionador do cooperativismo em Portugal, sabia que

> "para qualquer cooperativista de visão segura, o que primeiro interessa não é que existam cooperativas: é, sim, que haja espírito cooperativo; é que não faltem maneiras verdadeiramente cooperativas de pensar as coisas e de orientar os actos. Isto é: o apreço das práticas de auxílio mútuo; o apego ao princípio da associação de pessoas (e não de capitais); o desejo de abolir divergências de interesses e distinções de classe de origem económica; o de suprimir intermediários; o anseio de elevar cada um dos sócios à máxima plenitude de uma vida pessoal, e também o conjunto dos sócios da cooperativa à máxima beleza de uma vida em sociedade O empenho de, por uma obra persistente de educação do povo, preparar os homens para a vida cooperativa, e por esta elevá-los acima de si mesmos, lançar os alicerces de uma civilização mais nobre."[16]

E acrescentam ainda Henrique de Barros e F. F. Costa:

> "tendo chegado nos seus últimos anos de vida, recolhido em casa, à estranha conclusão de que a sua obra falhara, ressalvava contudo o seu combate pelo Cooperativismo como a única coisa que daquela se aproveitava e assim legaria ao seu país. Isto mesmo declarou ele a diversos amigos, que o visitavam na sua acolhedora casa da Travessa do Moinho de Vento, à Lapa, entre eles a nós próprios, ao afirmar a convicção em que estava, naquela passagem da década dos 50 para a dos 60, de que a sua obra resultara estéril, essa obra sem par entre nós de Filósofo, Ensaísta, Doutrinador Político, agitador social fecundo, fomentador de novas ideias, Professor vocacionado, crítico literário arguto e inconformista, Historiador original sempre com os olhos postos no futuro, prosador admirável e dúctil, Poeta talentoso, Dramaturgo interessante, jornalista que aliava a acessibilidade do texto à elevação dos conceitos."[17]

A luta política de Sérgio contra o regime não parou e só esmorecia quando as circunstâncias eram por de mais impeditivas da expressão do pensamento.[18] Tendo acabado por se convencer, após o seu regresso ao país em 1933 e até ao insucesso da candidatura Norton de Matos, de que o sistema nunca se liberalizaria a ponto de procurar quem o continuasse ou lhe sucedesse recorrendo a eleições honestas, o pensador teorizante voltou a ser conspirador activo e passou de novo a privilegiar uma solução de índole militar.

> "Também, como é sabido e mais adiante lembraremos melhor, o escritor esteve intensamente envolvido na preparação e na execução da candidatura presidencial de Humberto Delgado, mas já então mais convencido de que esta redundaria num golpe militar em vez de umas tranquilas eleições democráticas.(...)"[19]

Para Henrique de Barros e Fernando Ferreira da Costa,

> "Quem um dia conseguir fazer a história meticulosa da resistência militar ao antigo regime, após a grande guerra, com as suas muitas conjuras e raras sublevações, comprovadora de que as Forças Armadas, embora continuassem a ser o suporte principal do status quo, nunca estiveram coesas na defesa deste, como não haviam estado antes da guerra mundial, há-de certamente deparar a cada passo com a figura «intrometida» de António Sérgio. (...) Foi Sérgio quem, após

> com ele se ter relacionado com finalidades conspiratórias, lançou o nome de Humberto Delgado, recém mas veementemente convertido à Democracia, para candidato oposicionista apto a vencer as eleições presidenciais de 1958. Com o seu temperamento dadivoso e combativo, foi também ele, Sérgio, um dos que mais intensamente se empenhou na luta pela aceitação desta candidatura por todas as forças oposicionistas, como veio a acontecer após a desistência de Arlindo Vicente, e um dos que mais se envolveu na ingrata campanha que o «general sem medo» conduziu e que acabou por o levar, poucos anos depois, à horrorosa tragédia que os portugueses jamais deverão esquecer."[20]

Já em 1993, José Freire Antunes, na obra *Salazar Caetano cartas secretas 1932-1968* volta a reafirmar o papel crucial de António Sérgio na desintegração do salazarismo, dizendo que o Presidente da República de então, Craveiro Lopes, exigiu a Salazar a demissão de Santos Costa, grande apoiante do chefe do governo - tendo Salazar cedido, depois de se sentir ameaçado por Craveiro Lopes, que o poderia ter demitido."A campanha eleitoral de Delgado «à americana» mobilizou multidões, convulsionando literalmente um país a que Salazar incutira a habitualidade bloqueadora das emoções."[21]

Sérgio e Humberto Delgado contactaram muito no ano de 1958.

Braga da Cruz acentua que os opositores eram perseguidos, tendo muitos sido afastados de cargos que detinham na função pública por assinarem requerimentos de legalização de movimentos eleitorais de oposição. Parece evidente - quiçá como no caso do franquismo - que o governo de Salazar se firmou no poder devido às suas próprias manobras na conjuntura internacional. Assim, no período da «Guerra Fria», Portugal adere à NATO e usa, livremente, em África, armas compradas para servirem na Europa. É de salientar igualmente, a importância que os Estados Unidos conferiam à sua base aérea nos Açores.

Note-se que era completamente diferente a acção do Partido Comunista da de personagens de tipo social-democrata, entre as quais o próprio Sérgio.Seria a questão colonial o grande problema do governo de Salazar. É preciso não esquecer, de resto, a pequena dimensão de Portugal - que torna o País esquecido - e a fronteira terrestre com Espanha, governada por Franco, excelente amigo de Salazar.

António Sérgio viria a declarar que as eleições tinham sido uma "farsa indecorosa". Humberto Delgado disse em público uma célebre frase, em relação a Salazar, caso eleito Presidente da República: "obviamente demito-o". Mas em 1965, Humberto Delgado foi assassinado e Portugal mergulhou cada vez mais nas guerras de África - desde 1961 - em Angola, Moçambique e Guiné. Em 1968 Salazar é substituído por Marcelo Caetano e em 1974 os militares, finalmente, derrubaram o regime que eles próprios tinham começado, em 1926. Quando preso, em 1935, Sérgio respondeu na então denominada "PVDE", mais tarde "PIDE" e DGS, no tempo de Marcelo Caetano, que

> "as suas funções foram sempre doutrinárias, que essas doutrinas estão expostas em numerosos livros e artigos, nos quais sempre preconizei os métodos pacíficos e de persuasão, como poderia demonstrar por numerosíssimos passos das suas obras. E mais não disse, conclui o auto do interrogatório(...)".[22]

Vemos hoje o que foi a vida de Sérgio pela seguinte síntese :

> "Sérgio foi preso em 1910, 1933, 1935, 1948 e 1958. E a propósito das últimas quatro vezes pensou (e depois escreveu) que foi na prisão que encontrou a verdadeira «união nacional» - de oposição à ditadura militar, primeiramente, e, depois, a Salazar, ao Estado Novo, ao fascismo."[23]

O essencial da actividade política de Sérgio é sempre enquadrável com o seu aspecto teórico - a ligação à Democracia, à liberdade, como via para a Educação e Cultura.

Bibliografia

Antunes, José Freire, *Salazar Caetano cartas secretas 1932-1968*, Lisboa, Edição José Freire Antunes e Círculo de Leitores, Novembro de 1993.

Baptista, Jacinto, *Disse chamar-se António Sérgio de Sousa ... auto da prisão, inquirição e desterro do autor dos Ensaios em 1935*, Lisboa, Caminho, 1992.

Barros, Henrique de e Costa , Fernando Ferreira da, *António Sérgio: uma nobre utopia*, Lisboa, 1983, Edições O Jornal.

Carvalho, Rómulo, *História do Ensino em Portugal* , Lisboa, F.C.Gulbenkian.

"Estatuto do Ensino Secundário", 18/12/1931.

Fernandes, Rogério, *O Pensamento Pedagógico em Portugal* , Lisboa, ICALP, 1978.

Lei de 29 de Março de 1911.

Reforma da Instrução Primária - 24/12/1901.

Salazar, Oliveira, "Princípios fundamentais da revolução política", discurso de 30/7/1930.

Sérgio, António, *Ensaios*, tomo I , Lisboa, Sá da Costa.

Sérgio, António, "Resposta a um inquérito" *Vértice,* nº30-35, Maio de 1946.

Sérgio, António, "Sobre o espírito do Cooperativismo", *Ateneu Cooperativo*, Lisboa, 1958.

Sérgio, António,"Para a definição da aspiração comum dos povos luso-descendentes", *Ensaios* tomoVI.

Notas

1. Fernandes, Rogério, *O Pensamento Pedagógico em Portugal* , Lisboa, ICALP, 1978, pp 93-94.

2. Carvalho, Rómulo, *História do Ensino em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p.614.

3. Trata-se de um decreto do ministro Hintze Ribeiro.

4. In Reforma da Instrução Primária-24/12/1901.

5. Facto pouco conhecido, V.I. Lenin, escreveu um artigo de análise política sobre o regicídio português.

6. Lei de 29 de Março de 1911.

7. António de Sena Faria de Vasconcelos(1880-1939), Pedagogo português, autor inserido na «Escola Nova».

8. Escritora Virgínia Castro Almeida, Jornal O Século, 1927.

9. Salazar, Oliveira, "Princípios fundamentais da revolução política", discurso de 30/7/1930 in *Nova História de Portugal*, op.cit.,p.9.

10. In "Estatuto do Ensino Secundário", 18/12/1931.

11. "Para a definição da aspiração comum dos povos luso-descendentes", *Ensaios* tomo VI, Lisboa, Sá da Costa, p.17.

12. "Resposta a um inquérito" *Vértice*, nº30-35, Maio de 1946,p.172.

13. Barros , Henrique de e Costa, Fernando Ferreira da, *António Sérgio: uma nobre utopia*, Lisboa, 1983, Edições O Jornal.

14. Sérgio, António, *Ensaios*, tomo I pp13-43 (op. cit.)

15. Barros Henrique de e Costa, Fernando Ferreira da, *António Sérgio:uma nobre utopia*, Lisboa, 1983, Edições O Jornal, pp33-34.

16. Sérgio, António,"Sobre o espírito do Cooperativismo", *Ateneu Cooperativo*, Lisboa, 1958, pp.37-38.

17. Barros, Henrique de e Costa Fernando Ferreira da, *António Sérgio: uma nobre utopia*, Lisboa, 1983, Edições O Jornal, p34.

18. Uma das suas mais faladas tomadas políticas de oposição ao regime terá sido a de

encabeçar a mensagem dirigida ao Presidente da República, a 10 de Julho de 1956, reclamando o cumprimento, efectivo do artigo 8º da Constituição então vigente, a qual garantia teoricamente o exercício dos direitos cívicos.Valeu-lhe esta atitude vários ataques na Emissora Nacional, na Assembleia Nacional, na imprensa, que profundamente o magoaram e o levaram às réplicas veementes que constituem a XLIX Carta da terceira série de *Cartas do terceiro homem.*

19. Barros, H. e Costa, F. F., op. cit., p.74.

20. Tratam os autores deste texto, do assassinato de Humberto Delgado e da sua secretária, em Espanha , pela polícia política portuguesa.

21. Antunes, José Freire, *Salazar Caetano cartas secretas 1932-1968*, Edição José Freire Antunes e Círculo de Leitores, Lisboa, Novembro de 1993, pp.76-78.

22. Baptista, Jacinto, *Disse chamar-se António Sérgio de Sousa ... auto da prisão, inquirição e desterro do autor dos Ensaios em 1935*, Lisboa, Caminho, 1992, pp.44-45.

23. Baptista, Jacinto, op. cit., p.62.

Bares, becos e boulevards - trilhas do *flâneur* pós-moderno.

Lenirce Sepúlveda
(UFF)

Impossível desenvolver qualquer reflexão teórica acerca da narrativa contemporânea (da configuração desta narrativa), sem considerar a questão espaço: signo que se deixa ler como deriva, como não-fixidez. A narrativa de Caio Fernando Abreu vai realizando-se permeada por uma impossibilidade: narrativa que corrói a própria estabilidade, já que abriga em si mesma o germe da contradição. Nesta, o espaço não define uma convivência harmônica do homem com o meio — é abrigo provisório — não é útero, que protege diante de perigos iminentes. Como situar-se num lugar que é perspectivado pela marca da instabilidade? Na instância que marca o des-encontro do sujeito com o seu lugar no mundo? Então, no espaço textual a invenção do real ou realização da fantasia, através da palavra. Veja-se em "O rapaz mais triste do mundo"(1988):

> Antes que o homem se vá, consigo vê-lo sorrir de manso e então mentir ao garçon dizendo sim, dizendo não, quem sabe. E o que disser, como eu, será verdade (grifos nossos). Aqui de onde resto, sei que continuamos sendo três e quatro. Eu pai deles, eu filho deles, eu eles próprios, mais você: nós quatro, um único homem perdido na noite, afundado nesse aquário de águas sujas refletindo o brilho do neon. Peixe cego e ignorante de meu caminho inevitável em direção ao outro que contemplo de longe, olhos molhados, sem coragem de tocá-lo. (p. 67)

O texto ressoa como uma promessa, uma conjuração do narrador tentando dar veracidade à narrativa, no que ficcionaliza a angústia existencial do sujeito, solitário, da grande cidade. Angústia em que se debateu o próprio Caio em seu percurso de busca de uma comunicação verdadeira. O bar, que é o espaço do encontro, da possibilidade, é também o da clausura: ali as vozes se imiscuem e se confundem em perene incomunicabilidade.

Comandado pelo brilho de olhares e de *neons*, o escritor, em sua *flânerie* pelas noites da cidade, deixa-se marcar pela vida e, tomado por ela corporifica na escrita, na escrita que caminha inevitável em direção ao outro, o afago que não ousava.

Como enfrentar a efemeridade do mundo moderno? Por trás dos *neons* luminosos já se podem vislumbrar o escombro e a ruína da cidade em decadência; as fachadas e os espelhos, que seduzem, trazem também a vulnerabilidade do que vai desaparecer diante de um tempo em que tudo é descartável. Seria o apego exagerado à escritura uma tentativa de não se submeter à fuga do tempo?

Entretanto, a obra de Caio prende-se mais ao seu tempo, ao espaço urbano em que vivera. Os personagens navegam entre "*punks*, mendigos, *neons*, prostitutas e gemidos de sintetizador eletrônico"(p. 57) num cenário finissecular. Como peixes cegos e ignorantes de seu destino, eles navegam num aquário de águas sujas, jogando, sem saberem os perigos e os prazeres do jogo — se é que a vida se trata de um jogo. Um jogo que exige artificialismo, sofisticação e pose: "fadiga e luvas de cano longo" (p. 62).

É neste cenário decadentista, de peças montadas numa engenhosa bricolagem, que Caio exercita a metalinguagem, a linguagem que também é um jogo, campo onde real e fantasia imiscuem-se, linguagem que convoca o apagamento e a revelação: "Pudesse eu ser o grande Zeus Olimpo e destruiria a cidade com raios flamejantes só para viver o momento da luz elétrica do raio." Trazer à cena textual o verso inédito de Antonio Augusto Caldasso Couto — poeta seu contemporâneo — é inscrever o seu texto num tempo. Mas é também comprometer-se com o seu tempo e com a escritura. E, neste jogo do escrever e inscrever-se, vai explicitando ao leitor o processo de metaficção:

> "Antes que eu os sugasse com os meus olhos ávidos dos encontros alheios, para dar-lhes vida, mesmo esta precária, de papel, onde Zeus Olimpo Oxalá Tupã também exercem seu poder sobre predestinados simulacros."(p. 60)

A cidade labiríntica com seus becos e vilas, mesmo com praças e grandes avenidas, é círculo asfixiante. Cada vez mais, o sujeito enclausurado na solidão perde-se nos antros em que sexo e drogas figuram como elementos que permitem o acesso "a uma outra realidade", ou fuga a esta que o atormenta. O fim do século estende o seu manto sombrio sobre o mundo; no entanto, pós-modernamente, o manto é esgarçado; em seus rasgos deixa entrever, mesmo que construído pelo discurso — uma (possível?) esperança de uma nova época. Como escapar à predestinação de existir em simulacro?

A literatura urbana, por onde transita o artificial e o cosmopolita, que reflete a febre do crescimento da grande metrópole, aposta num sujeito que busca o apagamento de sua solidão, através de um mergulho na parafernália eletrônica. Os repertórios textuais e iconográficos ofertados pela mídia tamponam o vazio, mas

não conseguem extirpar o sentimento de angústia do que vive à deriva.

Estariam os aparatos da globalização, em todos os seus avanços eletrônicos, aptos a sustentarem o sujeito diante da Grande Falta? Os grandes centros, em que costumes, línguas e seres se amontoam num grande amálgama, apagam referências e valores, acabam gerando seres híbridos, deteriorados — que, mesmo reunindo-se em grupos ou facções, não perdem a marca de sujeitos desejantes e à deriva:

> Parecem todos iguais (...). E são tipo andróides, em série. Vestem as mesmas roupas, usam o mesmo cabelo, dizem as mesmas coisas, vêem os mesmos filmes, ouvem as mesmas músicas. (...) Odeio guetos. (...) Todos muito bem vestidinhos com os modelinhos que trouxeram de New York, todos adoram New York (1983:178).

A clonagem legitima a cópia, todavia cópia é artifício, é máscara da angústia que se oculta sob o véu. A ironia (o deboche) não seria apenas uma capa, para cobrir o desencanto do sujeito finissecular ao constatar que as grandes promessas do ano 2.000 não passaram de um grande *bluff* ?

Mesmo quando narrando Londres-Bruxelas-Paris — espaços culturais valorizados pelo cânone — Caio deixa entrever o seu desencanto, amarga constatação de que as cidades imaginárias visitadas através das viagens pelas artes — pelas obras literárias ou plásticas (ou mesmo pelos filmes) — , quando vistas na experiência da realidade, perdem muito do seu *glamour*. Todavia o diálogo com o cultural que ecoa na cidade faz-se fio para alinhavar a trama, objeto de sedução para capturar o leitor, transformando-o de *voyeur* a decifrador de signos, caçador de enigmas que a cidade encerra em seu mistério.

Em 1984, ao prefaciar uma nova edição de *O Ovo Apunhalado*, livro publicado em 1975, Caio confessa:

> *O Ovo Apunhalado* foi, e ainda é, um livro importante para mim (...) porque marcou a transição entre um certo amadorismo dos livros anteriores — mal-editados, mal-distribuídos — para uma espécie de profissionalismo (...) os contos que o compõem foram escritos em 1969 (o mais antigo é "Requiem por um fugitivo") e 1973 — em Campinas (na fazenda de Hilda Hilst), em São Paulo, Porto Alegre e, principalmente, no Rio de Janeiro. (...) Tempo de dançadas federais, tempo de fumaça, de lindos sonhos dourados e negra repressão. (...) do psicodelismo invadindo as ruas para ganhar seus contornos tropicais. Tempos da festa que causou esta rebordosa de agora, e primeiras overdoses (Janis, Jimi). Eu estava lá. Metido até o pescoço: apavorado viajante.

Os textos de *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso* atestam o compromisso do autor com o seu tempo. Um tempo de perdas e quedas. De sonhos que se esgarçam: desesperanças. Mas também um tempo de espera. A epígrafe inicial do livro pressagia o texto finissecular, desencantado, mas que dá lugar ao sujeito movido pelo desejo do encontro: "São aqueles que vêm do nada e partem para lugar nenhum. Alguém que aparece de repente, que ninguém sabe de onde veio nem para onde vai. A man out of nowhere." (1988:57*).*

"Os Sapatinhos Vermelhos" é uma história de busca. Fala do vazio, da solidão e do sujeito que perambula à procura de si mesmo. Busca esta marcada por um mau augúrio, anunciada também por uma epígrafe — fragmento de um conto de fadas do escritor dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875): "Dançarás — disse o anjo — Dançarás com teus sapatos vermelhos... Dançarás de porta em porta... Dançarás, dançarás sempre."(p. 69) O mesmo texto que tematiza Gilda (Rita Hayworth), mulher-mito, fala de outras tantas, anônimas e desmitologizadas — mulheres que, escapando às fronteiras do "lar", aventuram-se a experiências sexuais-vivenciais que se amparam no risco; a mulher que é glamourizada pelo cenário de boates urbanas, enfocada pelas luzes de *neon,* é ao mesmo tempo apagada pela voracidade da metrópole, que a tudo fragmenta e desconstrói. No entanto, o simulacro que efetiva apagamento do particular é estratégia que permite a emersão do mito, que deixa transparecer antigas vozes que ali habitavam.

"Dama da noite" (1998:91) é a tematização da solidão: solidão do que se vê lançado às infinitas possibilidades da cidade grande, mas que acaba deparando-se com o seu desamparo: "Acordar no meio da tarde, de ressaca, olhar sua cara arrebentada no espelho. Sozinho em casa, sozinho na cidade, sozinho no mundo."(p.93) Todavia, ironicamente, é um texto que fala do amor, de um amor proibido, de um amor que se nega, porque um amor estreitamente ligado à morte: "Você não viu nada, você nem viu o amor. (...) Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar Aids. Vírus que mata, neguinho, vírus do amor."(p.94) E sardônico: "Conta pra tia: você lê, meu bem? Nada, você não lê nada. Você vê pela tevê, eu sei. Mas na tevê também dá, o tempo todo: amor mata amor mata amor mata."(p.95) O texto é um repúdio ao tecnicismo, ao tempo-velocidade, que tudo consome, ao ser que se deixa comandar pela mídia, que se deixa apagar.

> "Sabe porra: você nasceu dentro de um apartamento, vendo tevê. Não sabe nada, fora essas coisas de vídeo, performance, *high-tech, punk, dark*, computador, *heavy-metal* e o caralho (...). Fora da roda, montada na minha loucura. Parada pateta

> ridícula porra-louca solitária venenosa. Pós-tudo, sabe como? Darkérrima, modernésima, puro simulacro." (p.94)

A escritura urbana, labiríntica, à moda borgeana, não desenha a cidade apenas como cenário, tenta descobrir, sob as ruínas, a revelação de um tempo que é memória e dá visibilidade ao que, por habitar à margem, também está invisível.

A narrativa que fala do excluído, do que está do "lado de fora da roda", daquele que se mascara, se fantasia para esconder o dilaceramento da alma, tem, em sua entrada — cartão de visita ao peso do existir em solidão — versos da poetisa contemporânea Lucia Villares, ("Papos de Anjos"):

> E sonho esse sonho
> que se estende
> em rua, em rua
> em rua
> em vão.

O *flâneur* pós-moderno, de rua em rua, vai tentando a decifração das imagens que sub-jazem nos sonhos que a cidade vela.Trazer para o palco da escrita tudo o que está à margem da instituição mais que uma forma de desmontar a homogeneidade é um método de descortinação dos segredos e dos gemidos que o burburinho da *polis* emudece.

É na cidade, em que uma tecnologia de ponta tenta apagar distâncias, cidade que abriga o digital e o virtual, é nela que perambula o *flâneur* pós-moderno. O *flâneur* que, abandonando o estado contemplativo, o puro ócio, sustenta a sua deambulação, respondendo ao infinito leque de apelos e promessas que a revolução tecnológica lhe oferece.

"Paris não é uma festa"(*Pedras de Calcutá*), de cunho autobiográfico, relata o retorno de um escritor, que morou em Paris, à terra natal. Trata de um reencontro, trata da relação escritor/editor; testemunha a implicação do escritor com o seu ofício. A obra: espaço que não recusa a presença fantasmática do autor.

Nelson Brissac Peixoto, autor de *Cenários em Ruínas*, obra cuja presença pode ser detectada em muitos textos de Caio, trata da viagem como forma de escape ao mal-estar com o mundo e da deriva, não como fruição, mas como tentativa de inscrição num outro-lugar. Segundo este, toda tentativa de apreender a realidade para além das estruturas narrativas, de captar o correr do tempo, seria apenas um testemunho da fugacidade das coisas. Essas imagens trêmulas e desfocadas a ponto de se desfazerem só mostram o que está em desaparição:

> Viajar não é uma forma de chegar a algum lugar, mas de deixar para trás tudo aquilo que torna a vida insuportável (...) As imagens que o viajante vai fazendo, desde o seu carro, da paisagem que atravessa, não serão jamais uma reconstituição desse lugar, nem uma marca de sua presença lá (...) Essas fotos refletirão sempre a presença dele e o desses espaços desertos somente evidencia a impossibilidade última de enquadrar a paisagem e de se inscrever nela. Ele continuaria a ser um estrangeiro em busca de um país imaginário. (p.163)

"Aconteceu na Praça XV" (*Pedras de Calcutá*) são *flash-backs* retomando os tempos da ditadura, os anos do Tropicalismo, da censura: são lembranças que vão jorrando, por exemplo, no encontro de um casal, pedacinhos de um passado que retornam, que retornam em referências musicais, em citações de filmes, autores, artistas. Deixando estampar-se como metaficcional, o texto inicia narrando um momento do *rush* de uma certa cidade, no caso, Rio de Janeiro:

> Como uma personagem de Tânia Faillace: os restos da escassa dignidade do dia apodreciam entre o cheiro de pastéis, os encontrões e os ônibus da praça XV. Não era uma personagem de ninguém, embora às vezes, mais por comodismo ou para não sentir-se desamparado como obra de autor anônimo, quisesse achar que sim. (p.70)

Narrar a cidade é deparar-se com o descontrole, certificar-se de que já não é possível o experimento da contemplação que o *flâneur* buscava ao passear pela metrópole do fim do século XIX. Agora a cidade é a colagem de inúmeras cenas; sustenta-se na ordem do vídeoclipe. Na montagem febril de visões efêmeras e fragmentadas, o *flâneur* pós-moderno caminha pela descontinuidade e pela incerteza. A ambiência é densa, tensa: as imagens, como que coladas desordenadamente, não oferecem uma possibilidade de pouso. Qualquer leitura é feita pelo frenesi a que o *flâneur* pós-moderno se dobra. Mais que um vagabundo fruidor, este é um caminhante desamparado, que busca no delírio da criação uma válvula de escape à loucura e ao *non-sense* com que se depara no cotidiano:

> (...) sentia vontade de escrever um conto que começasse assim, aos vinte e oito anos

> ela enlouqueceu completamente e de súbito abriu a janela do quarto e pôs-se a dançar nua sobre o telhado gritando muito alto (...) enquanto ele achava que era um-bom-começo-se-ela-desenvolver-bem-a-trama, mas ela apagou o cigarro e resmungou que trama, cara, eu não sei desenvolver bosta nenhuma, tenho preguiça de imaginar o que vem depois (...), e se ele achava possível que um conto fosse só aquilo, uma frase, e ele quis dizer ué, por que não, Mário de Andrade, por exemplo (...) (p. 73)

A conjugação dos signos *Babel* e *labirinto* dariam conta de representar a cidade em sua multiplicidade e mutabilidade? Ou são estes mesmos signos que, escrevendo-se e rasurando-se, funcionam como a impossibilidade de engendrar uma cartografia, exata, desse espaço-abrigo descontínuo e provisório?

Ainda em "Aconteceu na Praça XV":

> Então, por trás, inesperadamente, ela afundou os dedos no seu cabelo, coçando-lhe a cabeça como fazia antigamente (...) ele acendia outro cigarro e continuava a despedaçar a caixa de fósforos, pensando coisas como: ou então o mágico que tira coelhos da cartola, ou ainda o motociclista do Globo da Morte, ou quem sabe estava nos bastidores ou na platéia ao invés de no picadeiro, como se fosse apenas um leitor e não uma personagem nem de Tânia Faillace nem de ninguém. (p. 75-76)

Deslocar-se, mudar a posição no discurso garantirá uma mudança efetiva? Trocar os papéis entre personagem e leitor seria forma de escapar a qualquer controle. Mas como não se deixar arrastar pelo tempo que flui em alta velocidade?

Como compor uma cartografia fiel do fragmentário? É possível acompanhar a velocidade de um tempo em que imagens se sobrepõem, em que discursos se esforçam e se re-significam, em que real e virtual interagem?

A posição marginal do escritor pós-moderno, neste cenário finissecular, fá-lo caminhar por todos os discursos, abrigar-se em todas as linguagens como se a *gaucherie* explícita em sua postura diante do mundo — e recorrente em toda sua obra — necessitasse de uma sustentação maior. Para este não basta um ponto de fuga, mas inúmeros caminhos em que possa evadir-se da realidade: becos, vielas, *boulevards* — espaços por onde o sujeito edifica a sua busca. Sob os véus sedutores da cidade, mistérios e perigos açulam o desejo de um mais-além.

Bibliografia

ABREU, Caio Fernando. Limite Branco. São Paulo: Siciliano, 1994.

.....*Morangos Mofados,* São Paulo: Compahia das Letras, 1995.

.....*Os Dragões não conhecem o Paraíso*. São Paulo: Compahia das Letras, 1988.

.....*Pedras de Calcutá*: Compahia das Letras, 1996.

BARTHES, Roland. *A Câmera Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

.....*Incidentes*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *La Part du Feu*. Paris. Gallimard, 1959.

.....*Le livre a venir*. Paris. Gallimard, 1959.

ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fornteira, 1984.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades e a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia.* Lisboa: Edições 70, 1985

.....*A Poética do Pós-Modernismo.* Rio de Janeiro, março/1991.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas*: *a realidade imaginária*

contemporânea. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Casa de espaço, o poema

Maria da Glória Bordini
PUCRS

A presença da História numa poesia tão descarnada e insubstancial como a de *A Pedra Nua*[1], publicada em 1973 por António Ramos Rosa, Prêmio da Casa da Imprensa, se apresenta de início como enigma, possibilidade tão remota que só teses de viés marxista poderiam cogitar, tais como as de Theodor Adorno, em *Lírica e Sociedade*, ou as de Fredric Jameson, em *O Inconsciente Político*. Para esses teóricos, a materialidade das produções simbólicas é pressuposto-chave, de modo que, mesmo diante de uma obra como a de Ramos Rosa, a que se pode atribuir a mesma posição de Archibald McLeash, de que "Um poema não deveria significar / Mas ser.",[2] sua condição de objeto cultural não pode ser negada, assim como sua inserção num contexto histórico.

Tanto Adorno quanto Jameson, cada um a seu modo, buscam encontrar a relação sempre evanescente entre literatura e sociedade, para além da teoria lukacsiana do reflexo estético, que advoga para a arte a capacidade de mostrar a totalidade objetiva do real, com suas contradições dialéticas, sem deformações ideológicas, ao conciliar o singular e o universal na categoria da particularidade, ou do tipo.[3] Lukács, porém, não discute a poesia lírica, a partir do preconceito de que, sendo o gênero da expressão pessoal, estaria prejudicado pelo subjetivismo e pelo culto do eu típico da sociedade burguesa. Uma poesia como a de Ramos Rosa, vista por esse ângulo, seria uma colagem de impressões em fragmentos, arbitrária e seletiva, em que o social e o histórico não poderiam ter lugar.

Para Adorno, entretanto, é a radicalidade do afastamento do poeta de sua circunstância de tempo-espaço, mergulhando introspectivamente na própria interioridade, nela se individuando e nela recuperando a pureza da linguagem pela experimentação com sua matéria, na forma disruptiva do poema de vanguarda[4], o modo possível de denunciar a reificação da sociedade capitalista altamente administrada e planificada. Assim também Jameson arquiteta uma solução anti-reflexo para a relação do literário com o social, em que as imagens e símbolos do texto seriam como sintomas a trespassar as barreiras repressivas de um inconsciente não pessoal, mas político, o das formações ideológicas destinadas a legitimar as hierarquias sociais ou o das narrativas-mestras concebidas para dar identidade e sentido ao fluxo necessário e incontrolável da História.[5]

Partindo da interpretação de Cristina Almeida Ribeiro de que a poesia de Ramos Rosa é "construção de um espaço vital, descoberta de capacidades várias, respiração", e de que nela a palavra depurada de todos os interesses recupera o espaço original, onde reina o silêncio capaz de suscitar a descoberta autêntica do si e do outro[6], estabelecer os vínculos dos poemas de *A Pedra Nua* com a história de Portugal requer que se desvele, na poética do escritor de Faro, os lugares estruturais em que as feições do tempo e da nação negadas à representação rompem a resistência do sujeito lírico e assomam à superfície do verso.

A coleção de poemas de *A Pedra Nua* abre-se à leitura com "Numa Fronte Ausente", em que se apresenta a moldura da obra: o gesto de mãos que escavam, a epifania da luz na terra e na noite, o traçado de "uma rede de sinais", o desaparecimento de palavras inúteis e finalmente a nudez da pedra. O sujeito lírico confessa sua dependência dos sinais que essas - as suas - mãos desenham e que, espantando a linguagem usual da consciência, permitem a revelação da coisidade da pedra, como se num ritual de despojamento completo, em busca da iluminação através de um trabalho simbólico que esvazia a mente. A moldura se fecha no último poema, "Um Ponto", que retoma a noite e a luz como um ponto branco, sereno, "descanso de ser até o fundo simples", "clareira de estar", "praia de ser e nada". O *topos* do ponto de equilíbrio, portador de pureza, união e paz do sujeito com o mundo, refúgio contra o frio e a destruição, é desestabilizado pelo dístico final, "Um ponto vazio, / plenamente vazio". A figura do esvaziamento, que poderia corresponder à "completa entrega" do eu a um ponto "pequeníssimo", "invulnerável", "extremo, interno", metáfora do ato amoroso que ilumina as trevas e conforta a vida, como indicam os versos "pulsação lisa e leve, / suave motor da terra, / a pacífica respiração do oásis", paradoxalmente é também puro espaço, uma vivência nadificante, necessária para se alcançar a "estabilidade total".

Do início em que se busca a coisidade, ato em que as mãos se dissociam da mente, ao fim, em que se encontra o ponto de equilíbrio, a plenitude da entrega amorosa e o vazio em que o eu se abriga, os temas do espaço se desenvolvem, pontuados pela exigência do equilíbrio num entorno instável, murado, hostil, atingindo inclusive a escrita "inútil". Essa necessidade de centramento é atendida pela natureza - as figuras da pedra, da árvore e da mulher, esta aludida através de metonímias como "umbigo", "entranha", "fenda". Assim é em "Em Torno um Espaço", em "Como se Fora Este Espaço", em que se anseia por um corpo "oco de ser", tomado pelo desejo ao deparar com "o intervalo do sorriso e a rua / aniquilada e viva com o rosto",

ou em "No Silêncio da Terra", em que "o centro se abre / ou a lisa permanência clara / abandono igual ao puro ombro / em que nada se diz / e no silêncio se une a boca ao espaço".

Essa entrega epifânica das diversas ordens da natureza, a mineral, a vegetal e a animal, surpreendendo em sua gratuidade o olhar fatigado do sujeito lírico, convocam-no à escrita, não das inúteis palavras iniciais, mas da "água da palavra", aquela que institui a abertura, o "branco da elipse", o silêncio, como em "No Trabalho da Folha". Metapoema da incompreensibilidade, que investe contra "a claridade nula / o mito de uma palavra única / o incessante rumor / a inútil passagem", na própria forma do verso, marcada pela ruptura da expectativa rítmica, da seqüência lógica da frase, da coerência semântica, configura-se o abalo da linguagem comunicativa, para impor-se, especialmente pelo processo do corte, uma sintaxe e uma semântica figurativas das frestas do discurso, de sua impotência representativa e de sua insistência pelo sentido onde ele não está:

> As sombras que se lêem,
> folhas, arcos, sons
> – ao mesmo tempo a água deste muro,
> os intervalos E uma alta
> pedra, figura nula no papel,
>
> Impenetrável, não ascende
> Não é oca, mas não sabe
> Surda, anula, e contra ela
> calco ou cedo Nunca
> escuto E a mão
> o círculo não limita
>
> Se ao espelho ofereço
> a obscura face
> eu nada vejo Escrevo, avanço
> negando o nada dessa fauce

Esse poema traduz o limite da palavra poética, entendida como resistência ao branco da página, à nadificação produzida pelo olhar que transforma a coisa em imagem mental e a ausenta, oposição às totalizações e ao sentido imposto, restituição da materialidade da escrita, em especial pelo trabalho da sonoridade (observem-se os quatro últimos versos citados), fadada a silenciar a si mesma quando defrontada com o que ela própria deseja: a pureza e a serenidade absolutas.

É justamente nesse intervalo entre palavra e silêncio, espaço e plenitude, demanda de equilíbrio e esforço, resistência e entrega, que se insinua a História nesses poemas. Escritos ao redor de 1973, ano anterior ao da Revolução dos Cravos, em que o regime salazarista foi finalmente erradicado e substituído pela democracia plena, eles jamais figuram de forma mimética o dado histórico, mas o contém como solo inconsciente, que aflora eventualmente, aqui e ali, na forma de palavras ou imagens deslocadas do plano ou do rumo do texto, condensações de termos ou figuras de sentido polivalente e ambíguo, que se disseminam por toda a coleção, dispersas, recusando-se à compreensão, produzindo no leitor ávido de História a mesma atitude de esvaziamento do desejo que lhe permitirá satisfazê-lo ao fim da leitura.

Exemplo significativo da dialética entre infraestrutura histórica e superestrutura lírica ocorre no poema "Contra o Silêncio". Na superfície do texto, o tema é um abraço em prospectiva, a que o sujeito lírico resiste porque promete uma abertura e "No meu corpo ainda não se fez silêncio", o silêncio apto ao encontro. Diz ele:

> Ardem os braços, ardem contra
> o silêncio. Não grito.
> Doem os ossos contra a porta.
> Suporto frente à porta.
> Não é o silêncio do silêncio.
> Não a terra da casa nem o tronco da terra.
> Não a face no espelho onde nulo me vejo.
> Rosto pregado ao solo, às pregas mínimas,
> contacto a pura força dos ossos masculinos.
>
> Abro, abro a porta deste tronco ou fecho-a?
>
> Sou compactamente. Nada ainda sou.
> Sobrevivo ainda. Resisto ainda. Forço ainda. Quero.
>
> O silêncio ainda é uma bandeira de febre.

Um país de insectos dissemina-se.

Estou aqui onde não é uma torre,
contra a expulsão. Por uma explosão suave.
Ah, se caísse, caísse na queda que me erguesse?
Até à folha onde escrevo, que país de mãos seria?

O texto não fala de História, mas no discurso do sujeito lírico há uma série de escolhas sintomáticas, que não condizem com o simples tema do abraço expectante. O eu vacila ante algo que está a se anunciar, que ele não sabe se abraça ou não. Há dor envolvida na decisão de negar-se, há esforço, contenção, agitação interna, porque a vontade é de abrir-se, mas a cogitação dessa abertura é cheia de dúvida, permeada de interrogações. O silêncio reinante deve ser combatido, pois ameaça "abrir a porta deste tronco", expor o sujeito à queda até "a folha onde escrevo". Se tudo isso acontecesse, por fim, o que sucederia, pergunta-se ele: "que país de mãos seria?".

Assim como esses excertos podem ser lidos como a relutância do sujeito lírico em entregar-se ao amor, à mulher que vem a ele, igualmente pode ser compreendidos como a expectativa brutal de uma mudança para a liberdade, naquele intervalo em que a revolução se gesta, atrai, mas representa uma possibilidade de ilusão, de febre passageira. É certo que o sujeito lírico se encontra num ambiente que ao mesmo tempo é abrigo e prisão, forçado ao silêncio, anulado, no qual se sente um sobrevivente que ainda luta. A possibilidade da abertura é para ele uma incógnita, que o aflige e atrai. Versos como "Não é o silêncio do silêncio. / Não a terra da casa nem o tronco da terra.", "Contenho o tronco, a força contra o tempo? / Uma janela? Não. Não antecipo.", "O silêncio ainda é uma bandeira de febre. / Um país de insectos dissemina-se", "Ah, se caísse, caísse na queda que me erguesse? / Até à folha onde escrevo, que país de mãos seria? "contêm palavras e termos que não parecem sintonizados com o quadro geral. Insiste-se em que esse "silêncio" não é aquele que esvazia o eu e prepara para a pureza das coisas. Ligado a "bandeira", sugere uma metonímia de pátria. As palavras "terra", "casa", "tronco" valem tanto para a casa e o corpo em que o sujeito se encerra quanto como símiles de nação. Um "país de insectos" acolhe dupla leitura, assim como a palavra "queda", oposta a soerguimento, parece prenunciar a revolução. A repetição de "país" com a mudança de adjunto adnominal de "insectos" para "mãos" é igualmente indicativa de alteração política.

Esse rastreamento de sintomas do inconsciente político da nação portuguesa no período da revolução em processo pode ser efetuado ao longo de toda a coleção de poemas de *A Pedra Nua* com resultados semelhantes. Confluindo com as atitudes de aspiração do sujeito lírico a uma restituição da pureza original, do espaço intocado em que é viável a entrega ao outro até o esvaziamento total, sem reservas, em que não há mais a necessidade de palavras inúteis para o contato em plenitude, pode-se interpretar esse livro de Ramos Rosa também como uma metáfora do que se esperava da Revolução dos Cravos à época em que ela se gestava. Não a partir da versão do historiador, mas de dentro das angústias e incertezas do cidadão comum, do artista desacorçoado ante o desgaste e nulidade dos discursos circulantes em seu país num momento crítico de transformação social. A opção pela figura do espaço, tantas vezes reiterada na obra, manifesta a esperança de liberdade plena, que é também a dessa poética.

Notas

1. *In*: Antonio Ramos Rosa, *A palavra e o lugar,* Lisboa, Dom Quixote, 1977, p.191-219.

2. *Apud* Keith Cohen, "O New Criticism nos Estados Unidos", *Teoria da literatura em suas fontes (Org.* Luiz Costa Lima*),* Rio de Janeiro, Francisco Alves,1983, vol.2, p.13.

3. Cf. Georg Lukács, *Estética,* Barcelona, Grijalbo, 1967, vol. 2: Problemas de la mímesis.

4. Cf. Theodor W. Adorno, "Lírica e sociedade", *In*: Walter Benjamin et al. , *Textos escolhidos,* São Paulo, Abril Cultural, 1983, p.193, 195, 199.

5. Cf. Fredric Jameson, *The political unconscious,* Ithaca, Cornell Univ. Press, 1988, p.34-35.

6. V. Cristina Almeida Ribeiro (Org.), *Poemas de António Ramos Rosa*, Lisboa, Comunicação, 1985, p.17-23.

CD ROM em PLE

Maria Isabel Vale Ferreira
Universidade Aberta - Portugal

1. Introdução

Com esta comunicação pretendo fazer algumas considerações sobre a importância que o CD-ROM tem para o ensino das línguas, nomeadamente na área do Português Língua Estrangeira (PLE) bem como a contribuíção das TI (Tecnologias de Informação) para o avanço desta área.

Se nos anos 60 o aparecimento do audiovisual modificou os métodos de ensino das línguas, hoje esse papel cabe às TI. Estas «permitem uma diversidade de actividades que podem passar pelo uso de *software* que permite ao professor, criar e desenvolver actividades de aprendizagem e de autocorrecção, abrangendo vários níveis e apontando para as dificuldades específicas do aprendente» (Filipe, 1997, 5).

O aparecimento do CD-ROM para o ensino de línguas começa a tomar um lugar de relevo na aprendizagem do PLE.

Tal como na década de 60 houve detractores que puseram em causa a utilização do audiovisual na sala de aula, o mesmo se passa hoje com esta nova ferramento tecnológica. «A modernidade tecnológica não é automaticamente acompanhada por uma maior eficácia pedagógica» (Jacquinot, 1997, 159).

O multimedia actividade transversal a todas as áreas do conhecimento está presente na Internet, em programas culturais, na formação, no ensino de línguas, em jogos apelativos e atractivos, que deliciam as novas gerações. Em Portugal o decreto-Lei 15/99 refere pela primeira vez «… com o objectivo de estimular a oferta diversificada de obras interactivas em língua portuguesa, em suporte óptico ou para difusão em linha, incentivar os investimentos dos operadores de telecomunicações e de televisão na indústria de conteúdos e contribuir para o desenvolvimento e consolidação da indústria do multimedia» .

Para o III Quadro Cominitário de Apoio, a área de multimedia terá um vasto campo de acção no desenvolvimento de iniciativas no âmbito do comércio electrónico, na informatização das escolas e no acesso à Internet.

São atribuições do Instituto do Cinema do Audiovisual e Multimedia «…afirmar e fortalecer a identidade cultural e a diversidade no domínios do cinema, do audiovisual e do multimedia, apoiando a inovação e a criação artística, fortalecendo a indústria de conteúdos e a promoção da cultura e língua portuguesas».

Todo este enquadramento vem dar força à publicação e divulgação de novos materiais em formato digital.

2. Centro de Estudos de Ensino a Distância (Cented) da Universidade Aberta

Este centro tem pautado a sua acção na produção de material multimedia para o PLE. Já foram publicados produtos em suporte papel, cassetes audio e diapositivos e em CD-ROM, sob a direcção da Professora Maria Emilia Ricardo Marques (Filipe 1997, 39).

Na continuação destes trabalhos e decorrente de parcerias com outras universidades ou instituições europeias de ensino passo a indicar três projectos que, presentemente, estão em curso.

Projecto Select (Strategies for European Le-Enhanced Communication Training)

Projecto da União Europeia apoiado pela DG XIII (Direction des Télécomunications, Marché de l'Information et Valorisation de la Recherche).

Projecto coordenado pela Giunti Multimedia (Itália).

Parceiros:

Wolverhampton University (Reino Unido)

Office AudioVisuel de l' Université de Poitiers (França)

Thompson CSF (Franca)

Universidade Aberta -Cented (Portugal)

Giunti Multimedia (Itália)

Ernest Klett Verlag (Alemanha)

Início: Janeiro de 1998

Fim: Dezembro de 1999

Objectivo: Dar resposta às necessidades de comunicação transcultural nas empresas confrontadas com a globalização, fornecendo ferramentas culturais e linguísticas aos quadros das empresas que desejam aperfeiçoar-se trabalhando sózinhos com plataformas multimedia.

Curso: módulos pilotos de formação linguística e cultural, na área dos negócios em Inglês, Francês e Português, acessíveis nestas três línguas bem como em alemão, espanhol e italiano.

Nos últimos dez anos, a internacionalização das empresas tem feito acelerar a competividade e mobilidade das empresas e dos empregados dentro do mercado global e mais particularmente europeu.

Todas as semanas, nos media, há rumores e anúncios de fusões ou aquisições de empresas dentro e fora da Europa. De facto, as empresas têm-se expandido para o exterior para atingirem um desenvolvimento mais rápido nos negócios.

Mas, nem tudo parece ter sido tão fácil como se pensava.

O jornal *Le Monde* do passado dia 22 de Janeiro publicava um artigo de Laure Belot (Belot, 1999, 15) no qual o autor referia os estudos feitos por consultores que assinalavam o fracasso das fusões, fracasso esse superior a 50%. Nele referia que a fusão Pharmacia com a Upjohn americana tinha parecido uma boa operação. Mas, a duplicação de funções dentro do novo grupo levou a um crescimento desmesurado de pessoal.

Com efeito, se durante o processo de negociação são abordados assuntos de carácter financeiro e estratégico, contudo é no período da pós-fusão que se exige uma grande atenção à organização, à cultura e mesmo aos empregados envolvidos nas empresas.

Piero Morosini, antigo consultor da McKinsey, que fez estudos sobre uma centena de fusões recentes, é referido no mesmo artigo afirmando que «*Les différences culturelles, bien gerées, peuvent être une vraie richesse*». Curioso o que sucedeu aquando da junção dos grupos de telecomunicações americano AT&T e britânico BT. Para além da auditoria das contas foi feita uma auditoria cultural às duas empresas para identificar as diferenças existentes entre elas.

É a este tipo de problemas que pretende responder o projecto Select.

Pretende-se dar resposta à crescente necessidade sentida por gestores e homens de negócios com frequentes contactos e deslocações internacionais. E, também, à necessidade de uma formação centrada em situações de comunicação transcultural dirigida ao universo das empresas. E porquê?

Todos sabemos que o Inglês é a língua privilegiada dos contactos internacionais. Mas, consultando o Relatório de Projecto ELUCIDATE (1997) «O Inglês pode ser a primeira língua do comércio mundial, mas, por si só, já não é a mais adequada para o comércio global». Com efeito neste projecto analisaram-se as competências linguísticas dos empregados de 1200 Pequenas e Médias Empresas (PME) em França, Alemanha, Espanha e Reino Unido. Daqui constatou-se que cada vez mais os trabalhadores europeus serão obrigados a ultrapassar barreiras linguísticas e culturais para uma efectiva comunicação e conhecimento do outro no mundo dos negócios. Muitas vezes perdem-se negócios por se desconhecer a língua e cultura empresarial do potencial comprador. Quanto ao Português verificou-se um significativo aumento percentual relativamente ao conhecimento da língua por parte dos quadros de empresas espanholas, francesas, inglesas e alemãs.

Não basta só conhecer a língua do comprador. Há também que conhecer a sua cultura.

A este propósito contam-se histórias curiosas.

Num país da Europa Central ter um rato em casa é sinal de boa sorte. Um gestor inglês, que foi trabalhar para um desses países deu ordens para que o rato fosse retirado do seu gabinete! E qual não foi o seu espanto, quando mais tarde acabou por descobrir que os trabalhadores locais, em segredo, alimentavam o animal com medo de perderem a boa sorte.

Com efeito começa a haver uma consciencialização das empresas face à(s) outra(s)cultura(s) e ao modo como o conhecimento dos factores culturais influenciam o desenvolvimento dos negócios a nível mundial, bem como as relações humanas entre pessoas oriundas de países e culturas diversas.

Pretende-se, pois, proporcionar ferramentas culturais e linguísticas aos quadros internacionais que desejem aperfeiçoar-se sózinhos no seu trabalho.

Neste projecto está-se a produzir:

A) um programa de aprendizagem

Este segue os princípios metodológicos do *Cadre européen commun de référence pour l'apprentissage, l' enseignement et l' évalution des langues vivantes,* elaborado pelo Conselho da Europa Strasbourg, 1996.

É apresentado segundo seis níveis em crescendo a1,a2,a3,a4,a5,a6, que indicam as competências que se podem esperar do aprendente. Esperando rigor nas ferramentas de reconhecimento de voz que vão ser integradas na plataforma de aprendizagem as actividades que vão ser privilegiadas são as actividades de compreensão oral e escrita e de produção escrita. As componentes funcionais e gramaticais são apoiadas pela componente cultural. O conteúdo abarca os principais aspectos do dia-a-dia dos negócios.

No entanto, não se pretende fazer uma focalização excessiva sobre as diferenças culturais o que iria facilitar o uso de lugares-comuns dado que as pessoas trabalham em ambientes idênticos, com hábitos de consumo próximos. A diferença cultural parece mais ligada à geração ou ao indivíduo do que ao próprio país. Também será posto em evidência as diferenças factuais ligadas à organização, à legislação do trabalho….. e distinções subtis que ultrapassam as representações mais marcadas.

O humor será tido em conta.

O material de língua portuguesa será feito na variante do Português europeu. Com este material pretende-se:

- desenvolver as competências relacionadas com a oralidade e a escrita

- desenvolver nos aprendentes as capacidades linguísticas e comunicativas importantes com vista ao uso do Português como língua dos negócios;

- possibilitar aos aprendentes a descodificação de significados culturalmente marcados;

- desenvolver as capacidades interpessoais através de actividades que encorajem a interacção e a comunicação;

- despertar o interesse pela cultura portuguesa vs. línguas dos aprendentes;

- desenvolver a autonomia e a auto confiança dos utilizadores.

Os títulos das unidades em Português são: apresentação de um produto, almoço de negócios, reunião profissional, negociação.

São diálogos acompanhados de imagens vídeo sobre rotinas diárias numa empresa portuguesa.

B) módulos piloto de formação em Inglês, Francês e Português, acessíveis em seis línguas (Inglês, Francês, Português, Espanhol, Italiano, Alemão)

C) gestor de aprendizagem

Este integra:

- Um pré-estudo do perfil do aprendente, onde se identifica o tipo de aprendente, as suas preferências e estilo de aprendizagem em contraste com modelos conhecidos e pré definindo as linhas de orientação para o utilizador seguir a fim de atingir os seus objectivos

- Um *software* flexível e orientador, partindo do modelo da aprendizagem que ajuda o utilizador a organizar e a gerir a sua aprendizagem e a navegar no ambiente multimedia.

- Apoio às actividades do utilizador providenciando respostas modelo, possibilitando o acesso remoto de um tutor aos dados do utilizador, para acompanhar a evolução do aprendente e permitindo ainda dar resposta a necessidades específicas podendo interagir "online".

D) Posto de Aprendizagem de Línguas que combina diferentes apoios dentro de um interface de uso fácil que permitirá ao utilizador navegar por todos os módulos disponíveis.

Os módulos principais conterão recursos linguísticos (*corpora* bilingue e monolingue), bases de dados de fala, dicionários, material multimedia (video), verificadores ortográfico, gramatical e de estilo (nível de língua)

além de outras ferramentas de ajuda na área dos negócios (modelos de cartas, etc..) ou exercícios de pronúncia, através de interfaces quer com a Internet, quer com uma Intranet e com outros suportes disponíveis em CD-ROM ou DVD.

Para a criação de todo o curso foi desenvolvida uma aplicação informática chamada Mad Manager (Multimedia Application Data Management for CD-ROM Authoring).

http://www.wlv.ac.uk/select/

cented@univ-ab.pt

Projecto City Talk

Projecto financiado pela União Europeia – Programa Lingua - Acção D

Projecto coordenado pela Libra Multimedia.

Parceiros:

Libra Multimedia Limited (Reino Unido)

Thames Valley University (Reino Unido)

Universidad Politecnica de College Valencia (Espanha)

Scheepvaart en Transport College Rotterdam (Holanda)

University of Limerick (Irlanda)

Universidade Aberta (Portugal)

Objectivos:

1. Permitir que os aprendentes desenvolvam as suas competências linguísticas de modo a serem capazes de funcionar eficazmente na comunidade que fala a língua;

2. Permitir que os aprendentes descubram mais sobre a cultura da comunidade onde estão a estudar, a trabalhar ou a viver (com uma ênfase na vida contemporânea das cidades e nos interesses sociais e culturais dos jovens).

Línguas abrangidas: Inglês, Espanhol, Holandês e Português.

Início: 1997

Fim: 2000

Este projecto vai produzir materiais de aprendizagem para jovens entre os 16 e 25 anos, que desejem visitar outros países europeus por razões de trabalho, de estudo ou de intercâmbio cultural.

Pretende-se desenvolver as capacidades linguísticas de forma a que os aprendentes possam compreender a língua e a cultura e movimentar-se na comunidade em que vão estar inseridos, compreendendo o quotidiano.

Os aprendentes precisam de ter alguns conhecimentos da língua a aprender para que possam aproveitar bem o Programa.

Todo o material será apresentado em CD-ROM, terá um caderno e uma ligação à Internet.

O CD-ROM terá excertos de video, audio, gravação de voz e um leque enorme de exercícios interactivos. Haverá um concurso, um teste de gramática, notas gramaticais e culturais e um dicionário.

As áreas abrangidas são:

-competências práticas (conseguir que os outros nos façam coisas)

-socializar-se, fazer conhecimentos (relacionar-se com os outros)

-expressar opiniões e ideias (falar sobre coisas).

http://www.libra.co.uk/city/city_ind.htm

Projecto Viagens Virtuais

Projecto da Universidade Aberta

Projecto coordenado pela Profª Doutora Maria Emilia Ricardo Marques

Os princípios básicos deste projecto relacionam-se com a aprendizagem de línguas num **ensino aberto a distância** e em tutorias telemáticas, organizando-se em duas grandes áreas temáticas: Comunicação e Conteúdo.

Ao nível da comunicação, o projecto desenvolve a utilização de novas ferramentas próprias da Internet para a organização de uma comunidade não geográfica, explorando estratégias de aprendizagem personalizadas.

Ao nível dos conteúdos ressalta o papel organizativo dos percursos de aprendizagem através de etapas ou níveis linguísticos.

Os principais propósitos deste projecto são a criação de relações pedagógicas *online*. O próprio processo para alcançar estes objectivos conduzirão a uma optimização dos recursos existentes, ao mesmo tempo que pela criação de uma relação digital entre outros projectos e materiais se irá procedendo à maximização dos conteúdos. Desta forma estar-se-á a re-organizar a oferta portuguesa no domínio da educação a distância.

O projecto desenvolve-se em três fases:

1. Módulos de aperfeiçoamento de língua

Baseados em CD-ROM já existentes, e no uso de utensílios de comunicação da Internet, quer síncronos (chat, ICQ, Conferências audio e/ou video, MOO, etc.), quer assíncronos (correio electrónico, "mailing lists", ftp, etc.) e ainda a WWW para responder a necessidades individuais ou propor actividades alternativas ou complementares;

2. Cursos *online*

Conteúdos acessíveis na Internet, o uso de utensílios de comunicação da Internet e o uso de outros media (CD-ROM, audio, video, etc) permitindo actividades de aprendizagem sistemáticas e de exigentes no aspecto do volume de informação. A Internet constitui-se assim como um ponto de encontro interactivo .

3. Comunidade de aprendizagem *Online*

A existência desse ponto de encontro interactivo permitirá aos participantes enriquecer-se e enriquecer os recursos existentes facilitando aos aprendentes a criação dos seus próprios percursos de aprendizagem, possibilitando uma personalização cada vez maior, mas também a partilha de percursos e conteúdos de aprendizagem. A gestão das dinâmicas de experiências de aprendizagem e das pessoas envolvidas terá como objectivo a criação de universos comuns.

Este projecto permitirá ainda a possibilidade de estudar a implementação de uma situação pedagógica telemática, permitindo, não apenas aos seus participantes alcançar conhecimentos de outra forma difíceis de isolar, assim como facilitar a realização de experiências semelhantes, nomeadamente de exploração telemática de outras disciplinas.

http://www.univ-ab.pt/cursos/cp99

Conclusão

Da experiência recolhida gostaria de referir uma preocupação constante e que é comum a todos os trababalhos.

Para a efectivação destes trabalhos há que ter equipas em que exista uma comunicabilidade interdisciplinar entre uma equipa produtora de conteúdos e formada por:

-linguistas da área da Linguística Aplicada ao Ensino das Línguas ;

-professores do PLE, nomeadamente leitores com experiência e sensibilidade do ensino da Língua e Cultura Portuguesa no estrangeiro;

-especialistas em Cultura Portuguesa;

-especialistas da área do audio ou do video;

-criativos

e uma equipa de informáticos (analistas e programadores) que compreenda os conteúdos e que saiba explorar didacticamente as crescentes possibilidades que uma aprendizagem através destes meios tecnológicos põe, hoje, ao nosso dispor.

Pretende-se que haja convergência. Que o linguista tenha ideias informáticas já tratadas e que o informático apresente propostas linguistica e didacticamente aceitáveis.

A integragào do "facilitador" na equipa poderia melhorar a qualidade do produto.

Bibliografia

Belot, Laure, "Les histoires de fusions finissent mal...en général", *Le Monde* (Paris, vendredi 22 janvier 1999).

Cadre européen commun de référence pour l'apprentissage, l' enseignement et l' évalution des langues vivantes, Strasbourg, Conseil de l' Europe, 1996.

Filipe, Mário, "Produção de Materiais Multimedia para Português Língua Estrangeira", *Anais do I Congresso,* UFF, Instituto de Letras, Niterói, Sociedade Internacional de Português Língua Estrangeira, 1998, p. 38-43.

Filipe, Mário, "Novas Tecnologias da Informação e o Ensino do PLE no Limiar do Século XXI", *Anais do I Congresso,* UFF, Instituto de Letras, Niterói, Sociedade Internacional de Português Língua Estrangeira, 1998, p. 3-9.

Jacquinot, Geneviève, "Apprendre avec le multimedia. Où en est-on?", Retz, 1997, p. 159.

Cidade e nação na narrativa brasileira contemporânea: uma guerra de relatos

Renato Cordeiro Gomes
PUC-RJ

"Cada um inventa a sua marca registrada"
(Silviano Santiago: "Autumn leaves",
in Keith Jarrett no Blue Note)

Ao comentar o ensaio "Arlt: cidade real, cidade imaginada, cidade reformada" apresentado pela crítica argentina Beatriz Sarlo (1993), no seminário *Literatura e História na América Latina*, realizado no Memorial da América Latina, São Paulo, 1991, Antonio Candido reporta-se ao livro *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930* da mesma autora, para daí estabelecer duas categorias de leitura que ele denomina **visões urbanas puras** e **visões urbanas impuras**. Esquematizando o que diz o autor da *Formação da literatura brasileira:* as primeiras «nascem de um contato único com a cidade, sem ligação com o seu passado. A visão é pura, portanto, porque tem pela frente a cidade como ela se apresenta no momento da contemplação e nada mais. Visão impura seria a que mistura a mirada urbana atual com outras miradas possíveis» (Candido, 1993, 240), mesclando a experiência presente da vida urbana em contato direto, com o passado, a memória, a história, por conseguinte, com a tradição, ou, por outro lado, com a visão da cena urbana que se dá a partir do jogo opositivo com o campo, tópico que se intensificou a partir do século XVIII, quando o processo de modernização transforma não só o perfil e a ecologia urbanas, mas também as experiências de seus habitantes, quando, enfim, a cidade se torna uma questão fundamental para os tempos modernos (lembre-se, ainda, que a cidade é uma preocupação privilegiada pela pauta pós-moderna).

Na perspectiva de Candido, pura é a visão que Beatriz Sarlo detecta na obra de Roberto Arlt, como também nas conferências de Le Corbusier, proferidas quando este arquiteto visita Buenos Aires em 1929, ocasião em que afirma: «Não existe nada em Buenos Aires, exceto o erro», e nas propostas de Wladimiro Acosta, arquiteto que vinha da experiência do Expressionismo alemão (havia desenhado os cenários para o *Fausto*, de Murnau) e trabalha entre 1927-1935 no projeto do edifício *city-block* (o arranha-céu em cruz). Os três artistas vêem Buenos Aires «como um espaço que não suscita o problema de reciclar o passado; não há mito nacional que se cruze com a idéia moderna e nem lugar privilegiado no tempo de onde se possa organizar o olhar sobre o presente» (Sarlo, 224). Entusiasmados com as reformas do urbanismo moderno, os três, na ótica de Beatriz Sarlo, são marcados por um impulso de uma transformação que deve encontrar seu fundamento em si mesma. Ver o futuro sem passado, prognosticar o futuro no presente são propostas que indicam uma renúncia à possibilidade de uma direção histórica inscrita no que já aconteceu, ao mesmo tempo que critica o presente da cidade que realmente existe.

Como demonstrou Roberto Schwarz (1993, 236), ao comentar o mesmo ensaio de Beatriz Sarlo, os três artistas têm em comum a ausência de nostalgia, que indica falta de senso histórico, fazendo com que o radicalismo inovador e utópico, valor modernista, apareça como uma forma de cegueira para o presente, forçando novas identidades desatreladas da tradição que se projetam no futuro da cidade, objeto das intervenções em nome da racionalidade, da funcionalidade, da objetividade e da internacionalidade, preceitos que regiam o método projetual, resumidos na fórmula-programa "arquitetura projetual", que, sob o signo da utopia, pretendia resolver os antagonismos da grande metrópole através da ordenação do espaço habitado, numa intervenção em profundidade que se refletiria na organização social (Arantes, 1993, 55).

Esta visão pura dos três olhares sobre Buenos Aires serve aqui de mote para investigar-se a relação cidade/nação na literatura brasileira contemporânea, indagando-se se a cenarização e a dramatização do mundo urbano marcam a identidade nacional. Para essa abordagem, ao lado da categoria de "visão pura" iminentemente moderna e vanguardista, há de se considerar a categoria de «visão impura», que se atrela ao passado de nossas cidades, espaços imantados de história, de histórias, da memória coletiva e individual, com que os artistas captam a multiplicidade labiríntica de cidades polifônicas, de cidades polígrafas, palco de uma guerra de relatos (a expressão é de Michel de Certeau, 1997, 189-202).

Se essas visões se mostram rentáveis para conjugar cidade e identidade nacional, tal questão está estreitamente ligada ao conflito entre nacionalismo e cosmopolitismo, talvez a polêmica mais constante e complexa do continente latino-americano. A necessidade de afirmar as especificidades nacionais levam os intelectuais da América Latina à defesa de sua alteridade em relação às culturas hegemônicas, o que provoca a seguinte observação de Antonio Candido: «Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução de nossa vida espiritual, poderíamos dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos» (1965, 129).

Se a cidade é uma questão para as vanguardas européias, o debate latino-americano a privilegiará, indagando se ela poderia marcar a identidade nacional, frente ao cosmopolitismo ligado às noções de utopia e de progresso – o que levará nossos escritores modernistas a reivindicar uma literatura urbana, em oposição à literatura regional, que explorava, desde o romantismo, a cor local, enquanto marca de nossa identidade.

As tensões entre localismo e cosmopolitismo, repetimos, constitui-se linha de força que se intensifica com os modernismos latino-americanos, principalmente com as manifestações das vanguardas, que trazem a cidade para o cerne dos debates, quando a realidade urbana e a imaginação política renderam-se ao imperativo do progresso e da integração da América Latina a um Ocidente transformado pelo fenômeno do industrialismo e pela emergência das sociedades de massa, quando os símbolos originais são inadequados às novas exigências de uma sociedade transformada (Carvalho, 1994, 15-16).

A possibilidade de uma literatura cosmopolita expressar a identidade nacional é questão retomada por um ensaio de 1942, do crítico Álvaro Lins, publicado quando da edição do livro de contos *Stela me abriu a porta*, de Marques Rebelo. O ensaio intitulado "E uma saga do Rio de Janeiro em termos de província-nação" (Lins, 1963) faz um balanço da obra de Rebelo, mas, antes, põe sob suspeita a existência de uma literatura urbana no Brasil, pautando a discussão em torno do binômio província-nação. O solo para o desenvolvimento dos argumentos é o nacionalismo. A abordagem coloca-se na deriva do programa de nosso modernismo de 22, mas sobretudo de 30 com a onda do romance regionalista, espécie de neonaturalismo que se pauta pelas Ciências Sociais e que, formalmente, opera uma narrativa oposta aos experimentalismos da literatura modernista da década precedente. A argumentação de Álvaro Lins é conduzida no sentido de busca de uma identidade nacional, para localizar a literatura que dramatiza o Rio de Janeiro, onde se insere a obra de Rebelo.

A parte inicial, "Mundo carioca: a Província-Maior", sob a ótica do nacionalismo, mostra, em síntese, que «a capital se forma feito soma de todas as províncias nacionais». Para o crítico a única forma possível de criação literária seria esta: «o eu, a província, a cidade, a nação, a humanidade». Só preso a essas instâncias seria o escritor mais universal: quanto mais próximo à origem, mais universal. A linha de raciocínio pretende, assim, valorizar a província em detrimento do cosmopolitismo. Afirma Álvaro Lins: «Do contrário, iremos cair no *deraciné*, no postiço, no artificial, no cosmopolita. E o *deraciné* vem a ser o desnutrido, o anêmico, o desprovido da seiva e do sangue da sua terra» (1963, 270-271). O enraizamento na província e na nação -- na origem, no centro, portanto, seria necessário ao universal. Caso contrário, seria uma literatura desfibrada, doente (notem-se as metáforas patológicas). A literatura "verdadeira" viria da autenticidade, da pureza, do apego ao nacional, visto como o natural.

Por tal viés, vê o crítico a literatura do Brasil, feita de diversidades provincianas submetidas a uma unidade; vê "o espírito nacional como um conjunto dos espíritos provincianos": qualidades intrínsecas, a-históricas, fronteiras culturais reforçadas pela literatura enquanto instituição. Nesta clave, afirma ser provinciana toda nossa literatura e ser o Rio de Janeiro a soma de todas as províncias, portanto, o nacional. O Rio seria uma espécie de arquiprovíncia, o centro convergente do país e, ao mesmo tempo, o centro irradiador. Esta seria o noção de cidade aí implícita, de que se exclui o cosmopolitismo.

Sustenta afinal que «não temos realmente o que se possa chamar uma literatura urbana, uma literatura que reflita a febre e o crescimento de uma grande metrópole» (1963, 271). Nossos escritores, mesmo quando tematizam a grande cidade, voltam-se de preferência para aqueles aspectos mais antigos, mais característicos, mais provincianos. Por provinciano entende o local que precisa sempre de uma expressão universal para revelar-se, através de um humanismo generalizante. Por aí vê os romancistas cariocas que, de Manuel Antônio de Almeida e Machado de Assis a Marques Rebelo e Octavio de Faria, mostram a sociedade provinciana, por isso mais autêntica, mais legítima, a mais adequada para expressar a identidade nacional.

O pensamento de Álvaro Lins atrelado ao seu tempo e ao contexto brasileiro dos anos 30/40, tem por base a territorialização, dentro da tradição nacionalista. A identidade surge como essência intemporal. Recicla, de certa forma, as propostas românticas, demonstrando que a cultura brasileira exteriorizaria o seu interior mais íntimo e mais singular, o que diz respeito ao ser e à essência – como demonstrou Roberto Corrêa dos Santos no ensaio "O político e o psicológico, estágios da cultura" (1995, 99). Para Álvaro Lins, portanto, a verdadeira alma estaria no regional, ou no mais típico e tradicional do mundo urbano, numa espécie de regionalismo citadino, como substância a ser exteriorizada. O olhar do crítico parece adequar à literatura brasileira urbana o que Antonio Candido denominou "visão impura" da cidade, porque a dramatiza com elementos do passado, de uma tradição localista que lhe dá identidade. Requer, deste modo, que a literatura brasileira urbana represente uma "territorialidade", um "lugar" na acepção de Marc Augé (1992), isto é, como identitário, relacional e histórico, o que enraíza e identifica, fortalecendo os sentimentos de pertencimento a algo que lhe é exterior e anterior, a cultura, as tradições.

Consideradas nesta perspectiva, cidade e nação integram os lugares antigos que, repertoriados e classificados, são promovidos a lugares da memória, onde são circunscritos e especificados. Como, então, pensar essas duas realidades históricas, culturais (não naturais), antropológicas, com esses traços

pertinentes, no momento em que se experimenta o processo de aceleração da história marcado pela superabundância de fatos e informações e pela emergência de interdependências em escala inédita no sistema-mundo? Como pensá-las quando se experimenta uma nova relação com o espaço, cuja superabundância se expressa através de mudança de escala decorrente do desenvolvimento tecnológico, que permite cada vez mais deslocamentos rápidos e intensos, e da multiplicação de referências energéticas e imaginárias? Como pensá-las no momento em que tais mudanças produzem significativas alterações na configuração espacial, quando se intensificam os processos de migração, crescem assustadoramente as concentrações urbanas e se multiplicam os não-lugares (também na acepção de Marc Augé), ou seja, espaços voltados à não-permanência, mas à circulação acelerada de pessoas e bens? Como pensá-las quando, paradoxalmente, se dá a afirmação das particularidades, quando indivíduos submetidos às imposições globais da sociedade, tem a possibilidade de desviar-se delas, através de estratégias de singularização, que podem funcionar como contraponto ao acelerar do tempo, à experiência da desterritorialização e aos efeitos da homogeneização? Ou, em outros termos, dá-se a intensificação da interdependência transnacional e das interações globais e, paradoxalmente, o desabrochar de identidades regionais e locais, ou seja, de um lado, as experiências do global, de outro, os processos de afirmação de identidades pontuais e locais frente ao conceito de Nação e da identidade nacional em crise, como já apontou Boaventura de Souza Santos, em *Pelas mãos de Alice* (1996), formulação retomada por Eneida Leal Cunha, no ensaio "Literatura e identidade" (1997/98). Como, então, verificar como narrativas de países de modernização tardia expressam, tal qual uma recorrência, o descompromisso com o espaço cultural e geográfico de origem – o local – em processo de desapropriação pelo global? Como tais questões deste final de século permitem recolocar em tela as tensões entre o nacional e o cosmopolita, entre o local e o global? E trazendo novamente à arena cultural as representações da cidade e da nação, enquanto lugar – identitário, relacional, histórico –, indagar se tais marcas são ainda vigentes em nossas narrativas, ou se elas expressam a impossibilidade de tais marcas? Como atrelar cidade e nação, no momento em que a crise do Estado-nação e a crise das metanarrativas que constituíram a modernidade, junto à nova fase da globalização do capitalismo, minam as possibilidades do exclusivismo nacional, obrigando-nos a olhar para o lado (não só para o centro) e a pensar-nos para além de nossas fronteiras? Ainda mais, as narrativas contemporâneas lutam para preservar o sentido das identidades culturais nacionais e locais dentro da nova lógica de um mercado transnacionalizado, num tempo do internacional popular (Ortiz, 1994), ou abrem mão disso?

Essas indagações buscam colocar em pauta a possibilidade de a cidade representada na literatura brasileira das duas últimas décadas ser capaz de expressar uma identidade nacional una e homogênea, com a reciclagem dos seus aspectos mais característicos recuperados pela memória, isto é, do localismo que forneceria as marcas identitárias direcionadoras da legibilidade da metrópole, em si já problemática e complexa desde a abertura dos tempos modernos. Ou se essas marcas desapareceriam, ou pelo menos tornar-se-iam rarefeitas, nas narrativas contemporâneas que constroem a cidade imaginária, ou projetam a cidade virtual. Em suma, o foco de atenção recai sobre as tensões entre o local e o global, para indagar como a desterritorialização e a desreferencialização são trabalhadas nas narrativas da atualidade.

Deste modo, se, por um lado, em meio à globalização, verifica-se, nos relatos brasileiros dos anos 80 e 90, uma volta aos aspectos mais característicos da cidade, recuperados pela memória, na demanda, às vezes nostálgica, de uma legibilidade que se atrela às marcas identitárias (exemplo paradigmático, neste sentido, é o conto "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", de Rubem Fonseca, de 1992; ou ainda o "romance" *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, de 1998), por outro lado, as narrativas contemporâneas constroem a cidade imaginária liberta de tais marcas. A vertiginosa multiplicidade de representações contextualiza-se na cidade global, levando a verificar grande liberdade em relação ao localismo, ao espaço de origem. Nesta linha, pode-se detectar um caminho que vai da "grande cidade" ao "domínio urbano do não-lugar" (para aproveitar as expressões de William Sharp & Leonard Wallock, 1987), domínio este que são os espaços - não-lugares (na concepção de Marc Augé, 1992) - da cidade contemporânea dramatizados nos textos, quando revelam ser a cidade qualquer e nenhum, ao mesmo tempo: "todas as cidades, a cidade", como já dissera eu no título do livro de 1994.

Esta perspectiva abre um fecundo veio para se estudar como nossas narrativas da atualidade tematizam o descompromisso com o local e o desaparecimento mesmo da cidade: "a metrópole é apenas uma paisagem fantasmática" - assegura Paul Virilio (*O espaço crítico*, 1993), como se constata em contos de Sérgio Sant"Anna, a exemplo dos que compõem o volume *O monstro* (1997), ou em narrativas de Silviano Santiago (*Stella Mannhatan,* 1982*;* ou nos improvisos de jazz dos contos de *Keith Jarrett no Blue Note*, 1996), ou de João Gilberto Noll, a exemplo de *Hotel Atlântico* (1989), ou ainda de Bernando Carvalho (os contos de *Aberração*, 1993, e o romance *Teatro*, 1998). A arte na cidade contemporânea, apesar de a metrópole ser o paradigma da saturação (Brissac, 1996, 149), "só pode aludir ao que ali nos escapa, ao que ali não tem lugar" – assegura Nelson Brissac a propósito da instalação *Detetor de ausências*, do artista Rubens Mano (1996). Como demonstraram Beatriz Resende ("O súbito desaparecimento da cidade da narrativa brasileira contemporânea") e Vera Follain de Figueiredo ("O Homem-cápsula e os espaços mundializados: cidades ausentes na ficção de Sérgio Sant'Anna"), no Seminário "Literatura e Experiência Urbana", realizado na PUC-Rio, em abril de 1997, a ausência da cidade (captadas pelos narradores que são detetores de ausências) não apaga as marcas do mundo urbano: a violência, a solidão, a ausência de valores morais, a

exacerbação do sexo, nenhum traço de humanismo, a perda da *philia*, da cidade compartilhada; enfim, são corroídos os traços que poderiam indicar uma identidade forte, traços que se tornam débeis, rarefeitos. E, se essa cidade é toda e qualquer, não há mais necessidade da descrição de um cenário que localize identidades.

Emblemáticos, neste sentido, podem ser os romances *Estorvo* (1991) e *Benjamim* (1995), de Chico Buarque, ou ainda de maneira mais contundente o conto sintomaticamente intitulado "Cenários", de Sérgio Sant'Anna (in *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, 1982), em que um escritor vai tentando encontar o cenário adequado e característico para a narrativa que está escrevendo. Vai testando, com sucessivas e minuciosas descrições, cenários urbanos para aí localizar o argumento do texto em processo de elaboração. Cada fragmento do texto, em que constrói o cenário específico, indica, sucessivamente, em seu final, a expressão: "Não, não é bem isso". A última hipótese revela o processo metanarrativo e registra: «E sim, talvez, finalmente, um outro homem sozinho em seu apartamento e que procura escrever nesta noite um texto, buscando palavras para cenários talvez por palavras indizíveis, mas como se sua tarefa fosse esta, buscar o impossível, mostrar uma realidade que escapa de nossa mãos como sapo e sempre se coloca adiante» (1982, 22). Num quarto vazio de uma cidade qualquer não nomeada, busca o escritor deceptivamente dar forma a um cenário, quando se lembra de um quadro de Edward Hope, visto há muito tempo em Chicago: supunha ter encontrado o que procurava. Mas conclui, quando não consegue recuperar o colorido do original: «(...) este tom que deverá existir no original e que é precisamente o que este escritor busca para si e que se encontra mais além, talvez porque não caiba em palavras e sim nas obras nos pintores raros que conseguiram captar o tal momento, o tal cenário, a tal cor, que é aquilo que estamos sempre desejando para as palavras, escrevendo, para logo depois saber que não, não é bem isso» (1982, 22).

Cenários urbanos desrealizados e rarefeitos desse tipo que apontam para a desconstrução do sentido de nacionalismo, marcam um número expressivo de narrativas contemporâneas que sinalizam a reação a qualquer perspectiva de se estabelecer uma identidade nacional una, homogênea e inquestionável para a literatura, a partir das cidades. Narrativas contemporâneas abrem mão de elaborar alegorias nacionais, quando suprimem os vestígios do indivíduo nas megalópolis contemporâneas, quando escrevem sobre homens que vivem empilhados nas cidades, como declara o personagem-escritor entrevistado no conto "Intestino grosso", de Rubem Fonseca (1972), para quem não é mais possível buscar identidades nacionais, nem tampouco metafísica através da literatura. Afirma ele, quando o repórter que o entrevista pergunta se existe uma literatura latino-americana: «Não me faça rir. Não existe nem mesmo uma literatura brasileira, com semelhanças de estrutura, estilo, caracterização, ou lá o que seja. Existem pessoas escrevendo em português, o que já é muito e tudo. Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas que vivem empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas armam o arame farpado» (p. 143). Frente à problemática do mundo contemporâneo, precipuamente urbano, para esse escritor: "Não dá mais para Diadorim", referindo-se ao que emblematicamente representa a personagem de *Grande sertão, veredas*. A negação radical sugere a aderência irreversível ao processo de urbanização em escala global e sugere a rarefação das marcas identitárias unas e homogêneas nas narrativas contemporâneas.

Esse fenômeno atrela-se à passagem da cidade à megacidade, da cultura urbana à multiculturalidade: a coexistência de múltiplas culturas urbanas no espaço que chamamos todavia urbano. Certamente, não se pergunta mais que é o específico da cultura urbana, pois se há mais de uma cidade na cidade, há uma complexidade multicultural, que antes não se considerava de maneira forte, uma vez que a preocupação era a construção de uma unidade nacional (Canclini, 1997: 78). Assim, a cidade é "o teatro de uma guerra de relatos", o que se pode entender tanto como a multiplicidade de vozes que formam a cidade polifônica, como estudou o antropólogo italiano Massimo Canevaci (1993), em relação a São Paulo, quanto a ação dos relatos da TV e da publicidade que esmagam ou atomizam os pequenos relatos de rua ou de bairro.

Essa multiculturalidade e essa guerra de relatos são coadjuvadas pela própria geografia da cidade que sofreu modificações produzidas mais pela dinâmica da comunicação e pelos circuitos financeiros que pelas indústrias localizadas nos cinturões urbanos. Assim, mudam-se os usos do espaço urbano ao passar das cidades centralizadas às cidades multifocais, policêntricas, onde se desenvolvem novos centros. Há necessidade, portanto, do habitante re-situar-se nessa cidade disseminada, de que cada vez temos menos idéia onde começa, onde termina, em que lugar estamos: além da cidade é ainda a cidade – diz Italo Calvino pela boca de Marco Polo no seu seminal *As cidades invisíveis*.

Referências Bibliográficas

Arantes, Otilia Beatriz Fiori, *O lugar da arquitetura depois dos modernos,* São Paulo, Edusp, Studio Nobre, 1993.

Augé, Marc, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

Brissac, Nelson, *Paisagens urbanas*, São Paulo, SENAC, Marca D'Água, 1996.

Calvino, Italo, *As cidades invisíveis,* São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

Canclini, Nestor Carcía, *Imaginarios urbanos*, Buenos Aires, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1997.

Canclini, Nestor García, *Consumidores e cidadãos: conflitos cukturais da globalização,* Rio de Janeiro, Ed. da UFRJ, 1996.

Candido, Antonio, "Literatura e cultura de 1900 a 1945", *Literatura e sociedade*, São Paulo, Nacional, 1965.

Canevacci, Massimo, *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*, São Paulo, Studio Nobre, 1993.

Carvalho, Maria Alice Resende de, *Quatro vezes cidade,* Rio de Janeiro, Sette Letras, 1994.

Certeau, Michel de, Giard, Luce & Mayol, Pierre, "Os fantasmas da cidade", *A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar*, Petrópolis, Vozes, 1997.

Cunha, Eneida Leal, "Literatura e identidade", *Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões* 1 (Ilhéus, 1998) 175-189.

Fonseca, Rubem. "Intestino grosso", *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

Gomes, Renato Cordeiro, *Todas as cidades, a cidade*: *literatura e experiência urbana*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

Lins, Álvaro, "E uma saga do Rio de Janeiro em termos de província-nação", *Os mortos de sobrecasaca,* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

Ortiz, Renato, *Mundialização e cultura,* São Paulo, Brasiliense, 1994.

Sant'Anna, Sérgio, "Cenários", *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro,* São Paulo, Ática, 1982.

Santos, Boaventura de Sousa, *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*, São Paulo, Cortez, 1996.

Santos, Roberto Corrêa dos, "O político e o psicológico, estágios da cultura", Teles, Gilberto Mendonça et al., *Oswald plural,* Rio de Janeiro, Ed. da UERJ, 1995.

Sarlo, Beatriz, "Arlt: cidade real, cidade imaginária, cidade reformada" (debatedores: Roberto Schwarz e Antonio Candido, org. Ligia Chiappini & Flávio Wolf de Aguiar), *Literatura e História na América Latina*, São Paulo, Edusp, 1993.

Sharpe, William & Wallock, Leonard, "From 'great town to 'nonplace urban realm': reading the modern city", *Visions of modern city: essays in history, art and literature,* Baltimore, London, The John Hopkins University Press, 1987.

Virilio, Paul, *A máquina de visão,* Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.

Do fato ao texto literário:
A subversão de valores estéticos femininos

Lealis Conceição Guimarães
(Docente CESULON*; mestranda UNESP – Assis/SP)

A análise da crônica **Feiúra não é desgraça. Beleza é.,** publicada no jornal *Folha de São Paulo,* em 3 de agosto de 1995, tem como objetivo mostrar como o escritor gaúcho Moacyr Scliar emprega a ambigüidade do humor crítico para salientar o aspecto insólito da subversão de valores estéticos femininos. A referida crônica retoma a notícia '*Maria Basculho', 26, é eleita a mulher mais feia de Pernambuco*, de Vandeck Santiago, veiculada no mesmo jornal, em 31 de julho de 1995, acompanhada de foto da vencedora. Trata-se, assim, de um estudo comparativo que visa a desvelar o processo de recriação paródica na crônica, para expor a forma como o autor trabalha literariamente o fato veiculado pela notícia jornalística.

A notícia conta que, incentivada pelo marido, a dona de casa, Maria de Lurdes de Jesus, cujo apelido Maria Basculho confunde-se foneticamente com "bagulho", participa de um concurso que elege a mulher mais feia do estado de Pernambuco, onde mora. O texto é ilustrado com uma foto de Maria, junto aos prêmios que ganhou e de uma entrevista em que ela afirma estar orgulhosa de ser a vencedora do concurso. Além de flores, ganhou como prêmios uma bicicleta usada, sem freios e com um pneu furado, e um cheque de duzentos reais.

O espaço em que se encontra a notícia tem subtítulo bastante significativo, *As belas e a fera*, que foge à objetividade da linguagem jornalística e recupera o conto da literatura francesa *A bela e a fera*, escrito por Madame de Prince Beaumont. Já que o concurso é para eleger a mulher mais feia, entende-se que "as belas" são as outras concorrentes, menos feias. Maria Basculho é a mais feia, "a fera". Fera é um vocábulo com duplo sentido, pois tanto pode estar relacionado à aparência (feiúra) de Maria Basculho, como à sua capacidade de vencer, sendo exímia representante das feias. Um sentido não pode ser dissociado do outro, porque justamente por ser tão feia é que ela conseguiu vencer o concurso. Com isso, além de explorar a subjetividade contida no espaço da reportagem, a crônica utiliza, como pretexto, outros elementos como o objetivo do concurso, o incentivo do marido para que a vencedora concorresse, os prêmios que ela ganhou e o orgulho dela por ser a feia vitoriosa. A intenção do cronista é causar impacto com a excentricidade do fato, visto que situações absurdas sempre despertam a atenção. No caso, tal situação já está contida no na notícia, que instiga o humor crítico de gosto indefinido: amargo pela situação (o objetivo do concurso) e doce pela satisfação da vencedora (os prêmios),

O título da crônica **Feiúra não é desgraça. Beleza é.** apresenta duas oposições que se complementam para sintetizar o insólito: feiúra representa felicidade; beleza, desgraça. Por meio de uma negação, o escritor circunscreve no texto dois pontos de vista contrários a respeito da estética física feminina e contesta um ideal de beleza convencionado, em busca da essência do ser humano. Scliar relativiza o valor das palavras "feiúra" e "beleza", a partir do título da crônica e, ao opor-se a cristalizados conceitos de beleza feminina, instaura o sentido ambivalente do humor, empregado como recurso artístico, para ressaltar a inversão de conceitos estéticos que valoriza a feiúra e não a beleza exterior.

Observa-se que o cronista aproveita o apelido da protagonista da notícia - *Maria Basculho* - como nome próprio, na ficção. O motivo pode ser a comicidade do nome próprio, empregada como um procedimento estilístico que reforça o efeito cômico da situação ou da trama, devido à assonância entre os vocábulos *Basculho* e "bagulho" (pessoa muito feia).

Nesta crônica, o narrador-observador apresenta a protagonista Maria Basculho, que vive momentos de felicidade por ter vencido o concurso de "Mulher mais feia", e de magia, quando encontra um sapo-príncipe que a transforma em uma linda moça. No entanto, fica revoltada porque não queria ser bela. Assim, Maria inverte os padrões estéticos conhecidos, já que ela desvaloriza os parâmetros determinados pela sociedade em geral, e passa a estabelecer seus próprios valores e objetivos.

Pode-se considerar, também, que o concurso "A Mulher mais Feia" pressupõe, simultaneamente, elogio e injúria, uma vez que os extremos do belo e do feio se juntam com a sublimação da feiúra de Maria Basculho. O belo e o horrível aproximam-se e tocam-se num ponto comum, que é o excesso, tanto na crônica como na reportagem jornalística. O destaque, em ambos os textos, é para o inusitado *"Concurso da Mulher mais Feia",* cuja vencedora é Maria Basculho, como se comprova, já no início da crônica:

Logo depois de ganhar o concurso da Mulher mais Feia, Maria Basculho embarcou na bicicleta que tinha ganho de prêmio e rumou para casa. Pedalava com dificuldade, porque o pneu traseiro estava furado (sendo prêmio de concurso de feiúra, o que se podia esperar?), mas ia contente: o marido vibraria com o titulo que conquistara. Afinal, fora ele quem a estimulara a concorrer - a vitória era uma homenagem à sua

visão. Além disso, os R$ 200 que recebera do prefeito eram uma boa ajuda para o orçamento familiar. Isso sem falar na bicicleta propriamente dita: agora a família tinha um meio de transporte.

Nota-se aqui a ênfase dada ao tempo - *Logo depois de ganhar o concurso da Mulher mais Feia* - que destaca a realização do incrível concurso como ponto de partida para a evolução narrativa. A propósito, percebe-se, ainda, o tom irônico contido na interferência do narrador-observador com um comentário sobre o pneu furado da bicicleta que a mulher ganhara como prêmio: *sendo prêmio de concurso de feiúra, o que se podia esperar?* A carnavalização se manifesta até na realidade pois, segundo a reportagem, um dos prêmios dados a Maria Basculho era "uma bicicleta usada (sem freio e com o pneu traseiro furado)".

A realidade risível é instauradora do riso crítico e amargo da ficção. Nesta crônica, a oposição entre feiúra e beleza não se refere apenas ao aspecto estético. O mundo às avessas mostra também, nas entrelinhas, a crítica velada à situação calamitosa do povo do sertão nordestino, aqui representado pelos pernambucanos, como se observa em *agora a família tinha um meio de transporte*, isto é, a bicicleta já mencionada.

Na seqüência da narrativa da crônica, Scliar dá vazão à fantasia sugerida pela notícia e a transforma em história de bicho falante:

Ia, portanto, a Maria Basculho muito contente, quando de repente levou um susto: na estrada, à sua frente, estava um sapo. Tentou parar, não conseguiu - a bicicleta não tinha freio - e, para salvar o pobre bicho, não teve outro jeito senão sair da estrada. Na precipitada manobra, caiu, machucou o braço. Mas pelo menos o sapo tinha escapado; continuava ali, imóvel, olhando-a. Maria Basculho montou na bicicleta e já ia embora, quando ouviu uma voz grossa:

- Obrigado, comadre. A senhora é boa gente.

Neste trecho, insere-se a magia na crônica através do encontro casual de Maria Basculho com o sapo-príncipe, como acontece na literatura infantil. Para adequar-se ao vocabulário de pessoas com pouca instrução, o sapo, ao dirigir-se à Maria, emprega um exoressão popular: *comadre*. Assim, o contexto vivido traduz-se melhor por meio da linguagem coloquial específica, tendo em vista o regionalismo do ambiente e dos tipos humanos.

Pode-se observar, também, que o uso do pronome *senhora* indica um certo distanciamento respeitoso da personagem sapo. O mesmo tratamento é empregado por Maria (*senhor*), no diálogo travado entre os dois, no decorrer da narrativa. Já o realce à *voz grossa* do sapo estabelece uma relação de contigüidade metonímica com a masculinidade do animal, que se "humaniza" para "falar" com Maria.

No segmento seguinte, o narrador tece irônicas considerações sobre o inusitado encontro da personagem com um *batráquio*, ou seja, um sapo, que fala:

Maria do Basculho já tinha ouvido muitas histórias sobre sapos que falam, mas era a primeira vez que encontrava um destes _ e, sobretudo, era a primeira vez que era elogiada por um batráquio. Ficou muito admirada e, claro, muito contente.

Ao afirmar que *Maria Basculho já tinha ouvido muitas histórias sobre sapos que falam*, o narrador enfatiza a situação de encantamento, já mencionada, como se pode verificar no trecho:

Que é isso,compadre sapo? Não fiz mais que a minha obrigação. Então eu ia passar em cima do senhor, um sapinho tão simpático? Deus me livre e guarde. Mas me diga uma coisa: onde é que o senhor aprendeu a falar como gente, compadre sapo?

- Se eu lhe contar um segredo, comadre, a senhora não espalha? Promete? Bom, então lá vai: eu não sou um sapo, comadre. Sou um príncipe, sabe? Um príncipe encantado.

Para satisfazer sua curiosidade, Maria Basculho questiona o sapo, na tentativa de entender a insólita situação em que se encontra. Na evolução da narrativa, o humor irônico é percebido não só na referência a *batráquio* mas também no diálogo entre a protagonista e o sapo, quando ela passa a empregar o pronome oblíquo *o* (*se eu o beijar*), em oposição ao popular *comadre* e *compadre*. Tal linguagem, muito culta para a situação apresentada, certamente não deveria fazer parte do vocabulário de Maria Basculho, uma mulher simples, que se sujeita a esse tipo de concurso para melhorar sua vida miserável. A personagem parece ter se transformado, de acordo com o contexto mágico, pois já demonstra mais instrução.

O diálogo travado entre a protagonista e o sapo-príncipe é o recurso que sustenta a transposição para o espaço fantástico, em que há uma reminiscência das leituras da infância. Contrariamente ao desenrolar da história infantil original, o sapo não quer virar príncipe, ao menos por Maria, a mulher mais feia: *Sim, eu viro príncipe, mas não precisa tentar. Aqui passa tanta moça, sabe ...* A fim de compensar o erro, o sapo prontifica-se a transformar a feia Maria Basculho na moça mais linda da região.

Importa ressaltar, ainda, que o narrador sempre introduz os diálogos com observações a respeito das personagens, como por exemplo, *Ela estava maravilhada,* (para apresentar a fala de Maria Basculho) e *Viu que tinha cometido uma gafe, apressou-se a repará-la* (antes da fala do sapo).

Apesar dos esforços, o sapo-príncipe, embora não possui a perspicácia necessária para entender a verdadeira escala dos valores importantes na vida desta personagem, pois, justamente por ser feia, ela ganhou o concurso. Numa época de supervalorização da aparência perfeita da mulher, uma heroína às avessas é premiada pela negação da beleza. É o positivo (premiação) inserido no negativo (feiúra), gerando a ambivalência típica de uma relação paradoxal.

A concretização dos poderes do sapo-príncipe, identificada como o poder da magia, é acompanhada de *um clarão, um estrondo* para complementar o efeito extraordinário, como se vê no final da crônica:

Um clarão, um estrondo - e, de fato, ela estava transformada numa moça lindíssima. Foi embora, resmungando. Como é que ia ganhar outro concurso de Mulher mais Feia? Aquele sapo não tinha mesmo o que fazer. Ela deveria ter passado por cima dele.

A aceitação da feiúra ja existia na notícia, especialmente no subtítulo *Vencedora se diz orgulhosa,* que encabeça a entrevista. No entanto, nota-se que o humor irreverente da crônica exagera quando mostra o desagrado da feia que não quer ser transformada em bela, uma vez que o segredo de sua vitória, naquele momento da vida, está em ser a mais feia possível. O dinamismo da narrativa se comprova com as palavras finais do texto, que demonstram a insatisfação com a metamorfose.

A situação veiculada pela notícia já contraria os preceitos de estética, em que o desejo de auto-afirmação é responsável pela felicidade de Maria Basculho ao ganhar o *"1º. Concurso de Mulher mais Feia",* incentivada pelo marido, o que também é inusitado. Maria Basculho está alegre com os atributos que tem, mesmo sendo feia. Ao parodiar a notícia, o quadro apresentado pela crônica desafia o leitor a revisar seus julgamentos sobre conceitos sociais preestabelecidos.

Assim, através do questionamento ao conceito de estética, transgridem-se todos os preconceitos e tabus, tanto na notícia como na crônica, permitindo-se louvar o que normalmente não se costuma celebrar. Exemplo disso é Maria Basculho, uma curiosa figura grotesca que se diz orgulhosa por vencer um concurso de feiúra, em entrevista concedida ao repórter do jornal *Folha de São Paulo,* como já foi comentado anteriormente. Ela simboliza a própria negação da beleza e insiste em se manter dessa maneira, para continuar merecedora das glórias conquistadas. Aqui o destaque dado à feiúra não só serve de contraponto à beleza feminina, como também pode implicar uma crítica às "feiúras" (agruras) da vida, tão habituais ao contexto vivido pelo povo do agreste pernambucano, que já não causam estranheza.

O desenvolvimento narrativo da crônica, tendo a excentricidade como centro de sua cosmovisão paródica, gira em torno da palavra-chave *feiúra* e obedece à seguinte seqüência: a felicidade de Maria Basculho, com os "estranhos" prêmios recebidos como vencedora de um "estranho" concurso; o susto provocado pelo quase atropelamento do sapo; o diálogo dela com o sapo-falante e a infelicidade da protagonista após a mágica do sapo.

Desse modo, Scliar deixa nítida a visão de mundo invertido na intertextualidade entre a crônica, a notícia e literatura infantil, com a valorização da feiúra, que representa a felicidade, em detrimento da beleza, que significa a desgraça, num gesto aberto à ambigüidade interpretativa da recriação paródica.

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.* São Paulo, Brasília: Hucitec, 1993.

BERGSON, Henri. *O riso: sobre a significação do cômico.* Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia.* Lisboa: Edições 70, 1985.

PROPP, Wladimir. *Comicidade e riso.* São Paulo: Ática, 1992.

SANTIAGO, Vandeck. 'Maria Basculho', 26, é eleita a mulher mais feia de Pernambuco. *Folha de São Paulo.* 31 jul. 1995, c.3, p.1.

SCLIAR, Moacyr. Feiúra não é desgraça. Beleza é. *Folha de São Paulo.* 3 ago. 1995, c. 3, p. 2.

Notas

* Centro de Estudos Superiores de Londrina, Município de Londrina, Estado do Paraná, Brasil.

Em busca de um narrador coletivo

Fábio Frohwein de Salles Moniz
(UFRJ)

Em meio a uma enchente, o povo, um tanto quanto aturdido, buscava solução eficaz para a catástrofe vindoura. Por estarem as pessoas dominadas completamente pelo pânico, não se conseguia chegar a um plano resoluto. As águas, assim, aumentavam cada vez mais o seu reinado. O fim estava bastante próximo.

Eis, porém, que numa última tentativa de assembléia, entrecortada pelos discursos desarmonizados em função do temor geral, um taciturno observador, tendo de longe apreciado e concatenado as diversas opiniões, aproxima-se e propõe o derradeiro estratagema. E, desta forma, todos juntos puderam evitar a grande tragédia.

Não estranhe o leitor estes dois parágrafos anteriores. Utilizamos aqui um recurso que parece estar se consagrando em trabalhos produzidos por teóricos contemporâneos: a ficção. Benjamin assim o fez em seu ensaio intitulado *Sobre o conceito da História*, com muita propriedade, ao nos apresentar uma metafórica partida de xadrez para alçar as bases de sua discussão. Em nosso caso, entretanto, a humilde fábula serve para encaminharmos um raciocínio acerca de uma dentre as propostas de narrativa presentes em alguns autores da Literatura Angolana produzida no período de independência, que, por seu turno, podemos encontrar na atualidade.

Desta forma, propomos inicialmente uma apreciação do conteúdo da trama acima, com logicamente apoio em pressupostos teóricos, e posteriormente um desenvolvimento que nos propiciará uma aplicabilidade prática ao nosso objeto de estudo delimitado.

Uma das maiores virtudes pertinentes à composição de uma estorieta para fins teóricos é, ao nosso ver, o fato de se moldarem estrutura e substrato vocabular habilmente destinados à explicitação de uma dada questão. Nitidamente, o que se percebe enfocado nesta comunicação é o papel, a função a qual se submete ou deveria se submeter o narrador. A ressalva é-nos mister ao atentarmos para os casos especiais como os em que se evidencia o narrador da escola psicológica.

Para darmos partida ao nosso questionamento, podemos retornar às primeiras linhas e as sintetizarmos ao máximo possível numa paráfrase. O que teríamos, então, seria em *lato sensu* o seguinte: o povo aturdido com a enchente buscava uma solução, sem conseguir. Um observador, afastado, aproxima-se e propõe o derradeiro estratagema.

Seguindo o que Jakobson denomina de eixo de seleção vocabular, levantamos dois pares opostos, por demais significativos na estrutura macro-textual alcançada através do resumo. De um lado, está o ***povo aturdido***, e do outro, o ***observador afastado***.

Cremos já ser o bastante para o começo de uma teorização.

Em sua obra *Conceitos Fundamentais da Poética*, Emil Staiger define, a partir do próprio epíteto do capítulo, o gênero épico tal como um gênero em que se desenvolve a apresentação. Para que isto ocorra, há de se efetivar, em primeiro plano, a percepção da coisa apresentada. Assim, necessitar-se-á de um posicionamento favorecedor de um foco privilegiado. Staiger afirma este posicionamento calcar-se no distanciamento entre sujeito e objeto. "Este distanciamento pode diminuir em algumas passagens da obra. Mas não desaparece totalmente em parte alguma.[1]" O teórico nos diz ainda que este apartamento origina-se na própria essência do gênero épico, uma vez que o *ego* se mantém separado dos fatos pelo fator temporal:

"O acontecimento conserva-se distante, oposto (gegenüber), também pelo fato de ser passado. O autor épico não se afunda no passado, recordando-o como o lírico, e sim rememoriza-o."[2]

Por este motivo, o observador consegue determinar uma proposta concreta. Ao passo que as demais pessoas se vêem dominadas pela situação, fundidas ao drama da enchente, ele, distanciado, enxerga além, observa com maior definição os traços do problema.

Mas nossa pequena narrativa não pára por aí. Há ainda um outro ponto a ser comentado. Lembremo-nos de que a solução proposta pelo observador surge após ele ter **apreciado** e **concatenado as diversas opiniões**, isto é, o estratagema derradeiro não é fruto de apenas uma mentalidade, e sim do entrelaçar de vários saberes, dos saberes da coletividade.

Ao discorrer sobre o narrador em *O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Walter Benjamin manifesta-nos todo o seu temor quanto ao desaparecimento de uma arte tão importante quão antiga: a arte de narrar.

"Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências."[3];

Narrar, concluímos por meio dos ensinamentos de Benjamin, é similar à atividade de uma fiandeira. Só que ao invés de uma linha, usamos as experiências vivenciadas pelo *ego* e pelo *alter ego*. O resultado não é um tecido, mas o discurso. Talvez por isso, haja tamanha controvérsia não somente na figura de Homero, bem como em sua obra. Não é sabido ao certo se o poeta grego existiu de fato, ou se corresponde a um determinado círculo de poetas, nem se as suas epopéias possuem, com efeito, originalidade, pois remontam, na essência, à mitologia daquele povo. Os estudos perdem-se em muitas especulações, verossímeis ou não. O que nos cabe apenas é desassociar cientificamente os objetos – A Ilíada e A Odisséia – destes desvarios de cunho exclusivamente epistemológico, para percebemos que assinalam perfeitamente bem a colocação de Benjamin: "A faculdade de intercambiar experiências." No referente a Homero, está em voga um imaginário pertencente à comunidade, o imaginário mitológico cristalizado e entrelaçado.

Façamos agora um corte e nos dirijamos para a Literatura Angolana, já que examinamos sucintamente alguma teoria sobre o narrador.

Os autores que ora nos valemos integram, como anteriormente citado, o período da independência, isto é, década de 70, ou melhor, décadas de 60, 70 e 80, se expandirmos seus horizontes, posto que tal processo construiu-se desde os anos 60, tendo prolongado rumores pelos anos 80, e até, se analisarmos com maior cautela, os anos 90, pois as guerras civis não cessam de estourar a cada momento.

Então, lançamos uma pergunta um tanto quanto provocante: o que há de comum entre Jofre Rocha, Boaventura Cardoso e Pepetela? A resposta mais óbvia partiria para uma relativização do paralelismo: depende do que se refere. Além de se tratarem de escritores angolanos, há outras prováveis coincidências quanto a estes nomes. As citações abaixo, porém, colocar-nos-ão sobre um solo mais confiável:

← "*Uma mulher disse a velha parece estava chalada.*[4]"
↑ "*Toda gente perguntava Mano Zeca está onde.*[5]"
→ "*Emerlinda insistiu muito no princípio, vamos viver juntos, mas ele não quis.*[6]"

Apartemo-nos um pouco dos critérios literários, para que nos detenhamos com maior diligência nas estruturas acima elencadas. Elas representam um enorme embaraço para os postulados vinculados à Gramática Tradicional (**GT**) de língua portuguesa sobre as formas de relatar dos enunciados. Com base nela, o que poderíamos pensar a respeito dos exemplos mencionados? Discursos diretos, indiretos ou indiretos livres? Vejamos alguns conceitos.

Para a **GT**, constitui-se discurso direto aquele que se limita a reproduzir as palavras do personagem conforme ele próprio as teria selecionado, marcando-as com um verbo declarativo (dizer, afirmar, ponderar, sugerir, perguntar, indagar, responder e sinônimos), ou através de recursos gráficos, tais como os dois pontos, as aspas, o travessão e a mudança de linha, que demarcam a fala da personagem. Em ←, ↑ e →, entretanto, apesar da existência de verbos *dicendi*, não encontramos os sinais tipográficos arrolados. Ainda assim, configurariam discursos diretos?

O estilo indireto, por sua vez, é caracterizado pela presença também de um verbo declarativo, mas há uma subordinação das falas dos personagens, encerrando-as numa oração subordinada substantiva de dois tipos. O primeiro é a desenvolvida, com o verbo em forma finita, introduzida pela conjunção integrante. O outro é a reduzida, com o verbo na forma infinita e omissão da integrante. Em ←, ↑ e →, porém, não se verificam as conjunções, embora as orações estejam em sua forma desenvolvida. Discursos indiretos?

Por fim, a **GT** registra um terceiro estilo, o estilo indireto livre. Este se assenta sobre duas condições *sine qua non*: a absoluta liberdade sintática do escritor e sua completa adesão à vida do personagem. Quanto ao primeiro ponto, podemos imediatamente notar que na passagem ← ainda se assinala uma conservação do parâmetro temporal no verbo «parecer», conseqüentemente influenciado pelo verbo declarativo. Com relação ao tópico seguinte, perigamos adentrar no universo incerto das suposições. Haveria realmente um estado de comprometimento ético/moral entre o narrador e os personagens em ↑ e →? Podemos estabelecer uma série de hipóteses, mas estas não transcenderiam os liames da especulação. Equivaleria a colocarmos palavras na boca do autor. Melhor seria, então, encontrarmos uma outra solução e nos desvencilharmos desta ótica "embalsamadora" não só da língua, bem como da literatura. A Literatura Africana comporta-se como o peixe que nos escorrega pelas mãos, quando tentamos aprisioná-lo. Temos que o estudar em seu habitat natural, mantendo-o vivo. Desta maneira, enriquecemo-nos ao mesmo tempo como seres humanos e cientistas.

Convêm-nos, então, refletir sobre o que há de mais ululante nos três exemplos, buscando descrever a particularidade que os une.

Desatadas as amarras tradicionalistas, vemos sim que as orações "a velha parece estava chalada", "Mano Zeca está onde" e "vamos viver juntos" correspondem a falas de personagens, mas em grau crescente de integridade formal. A ponderação é-nos lícita, porque no primeiro caso ainda há um resíduo do princípio de adequação verbal à lei de *consecutio tempum* (**disse × estava**), contrariamente aos dois últimos (**perguntava × está** e **insistiu × vamos viver**). As orações, indubitavelmente, assumem um comportamento substantival, ou seja, complementam o sentido de um verbo *dicendi*, contraindo a função de objeto direto. Por conseguinte, haveria um mecanismo tal que as transformasse em substantivos para o arranjo final da estrutura. Conhecemos este processo. Tesnière o chamou de translação de 2º grau.

Segundo o lingüista francês, a translação de segundo grau é um fenômeno, operado por conjunções subordinativas e pronome relativo, pelo qual o verbo é levado a comportar-se como um substantivo, adjetivo ou advérbio. Como resultado, temos orações substantivas, adjetivas ou adverbiais. Denomina-se, assim, o instrumento responsável pela translação de segundo grau de *translativo de 2º grau* e o elemento transladado de *transferendo*.

No contexto descrito, apresentam-se duas peculiaridades. Primeiramente, a omissão do translativo de 2º grau. E, aliado a isto, a manutenção da pessoa verbal originária (va**mos** viver). Na transformação normal do estilo direto para o indireto, conforme os parâmetros vigentes na **GT**, ocorrem a transposição das 1ª e 2ª pessoas verbais para a 3ª (do singular ou plural) e o respeito à lei de *consecutio tempum* frente ao verbo declarativo flexionado no perfeito em virtude do tempo de diegese, passando presente do indicativo, perfeito e futuro do presente respectivamente para perfeito do indicativo, mais-que-perfeito e futuro do pretérito. Aqui, contudo, assistimos a algo de diferente.

Tais manifestações poderiam significar, a uma primeira impressão, uma simples transgressão da norma culta do português de Portugal. Sabemos que no período de independência, enquanto os guerrilheiros, heróis da boina vermelha, incumbiam-se da liberdade político-econômica de Angola nos campos de batalha, os escritores, heróis da boina branca, a concretizavam na literatura, construindo, melhor, reconstruindo uma língua com valores próprios. Ficar, todavia, neste nível de abstração é, ao nosso ver, uma concepção reducionista dos fatos. Os traços lingüísticos evidenciados nesta comunicação apontam um sintoma de algo mais profundo: a edificação de uma proposta de narrativa.

Revisitemos, pois, as sábias palavras de Walter Benjamin.

O teórico presenteia-nos com um caso assaz importante. Ele nos conta que, ao término da guerra mundial, os soldados retornavam emudecidos, com a faculdade da comunicação profundamente comprometida. Uma década depois, viria à tona toda uma literatura deformada, falseada, que se propunha a divulgar informações sobre a guerra. Os livros, por seu turno, em nada detinham das experiências presenciadas pelos combatentes, minando qualquer possibilidade de interligação entre as mesmas.

Ao omitirem os translativos de 2º grau e manterem as pessoas verbais originárias, os narradores de Jofre Rocha, Boaventura Cardoso e Pepetela praticamente se apossam das falas dos personagens, introduzindo-as, com a máxima autenticidade possível, em seus discursos. O produto final é um narrador solidificado nos testemunhos coletivos, que traz na memória não só seus paradigmas, e sim os da comunidade, o que nos levou a assinalar o título de nossa comunicação com esta problemática - o engendrar de um narrador coletivo. Pepetela muito bem sabia da necessidade do coletivo, quando escreveu *Yaka*, pois ele próprio sentiu na pele e na alma os horrores da guerra de independência. Durante o dia, o guerrilheiro e, à noite, o artista possuidor de uma sensibilidade invejável para o clamor da revolução: a luta de uma nação, não de um indivíduo.

Após esta demonstração, não queremos acobertar-nos com o repugnável manto do maniqueísmo, para afirmarmos a irrefutabilidade destas palavras. Lembremo-nos que aqui se apresentou apenas uma vertente de interpretação sobre o narrador presente nos textos mencionados, sustentada única e exclusivamente em sintomas lingüisticos indicados em nosso reduzido *corpus*. Eles podem não ter sido meticulosamente calculados pelos respectivos autores das obras, mas desencadeiam, ainda assim, um efeito estético na estrutura textual. E foi em direção a este mesmo efeito estético que tentamos conduzir nosso raciocínio.

A nós brasileiros, que um dia fomos fonte de inspiração para este povo que erigiu sua literatura da vontade de afirmar-se na cidadania e no respeito aos direitos humanos, resta a lição da qual tanto precisamos para vencer um problema que nos assola desde há muito: o invólucro psicológico, o invólucro individualista.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e Política*. São Paulo: Edit. Brasiliense S.A., 1985.

CARDOSO, Boaventura. *Dizanga dia Muenhu*. São Paulo: Ática, 1982.

CUNHA, Celso. *Gramática do Português Contemporâneo*. Belo Horizonte: Edit. Bernardo Álvares S.A., 1970.

PEPETELA. *Yaka*. São Paulo: Ática, 1994.

ROCHA, Jofre. *Estórias do Musseque*. São Paulo: Ática, 1980.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro (org.). *Antologia do mar na poesia africana do século XX. Vol. 1*. Rio de Janeiro: Gráfica da Faculdade de Letras da U.F.R.J., 1996.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

TESNIÈRE, Lucien. *Éléments de syntaxe structurale*. Paris: Klincksieck, 1953.

Notas

1. STAIGER, Emil. Conceitos Fundamentais da Poética. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1972. Pág. 78

2. STAIGER, Emil. Idem. Pág. 79

3. BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Magia e técnica, Arte e Política. São Paulo: Edit. Brasiliense S.A., 1985.

4. ROCHA, Jofre. O Drama da Vavó Tutúri. In: Estórias do Musseque. São Paulo: Ática, 1980. Pág. 17

5. CARDOSO, Boaventura. A Chuva. In: Dizanga dia Muenhu. São Paulo: Ática, 1982. Pág. 07

6. PEPETELA. Yaka. São Paulo: Ática, 1984. Pág 41

Empréstimos: usos, crenças e atitudes no léxico do cinema.

Prof. Edson de Siqueira Estarneck (FAPERJ)
Profa. Cristiane de Moraes S. R. Cortes (FAPERJ)
Profa. Cátia Aparecida V. Barboza (FAPERJ)

O trabalho apresentado aqui, é fruto da pesquisa sobre a terminologia técnica do cinema, projeto de iniciação científica apoiado pela FARERJ, o qual, tem sido desenvolvido por esta grupo nos últimos quatro anos, sob a orientação dos professores Emmanoel Santos e Edione Azevedo, com o intuito de definir o vocabulário técnico cinematográfico utilizado pelos profissionais e leigos da área.

A questão a ser desenvolvida, crenças e atitudes no uso da terminologia técnica do cinema, surgiu de questionamentos a respeito de uma listagem, parte do *corpus* geral, que não possuía termos correspondentes em língua portuguesa. A preocupação de relatar os usos vigentes entre os profissionais brasileiros fez com que o grupo decidisse averiguar o uso destes termos em entrevistas com os profissionais da área, onde era apresentado o conceito correspondente ao termo, mas não o termo em inglês, visando evitar uma provável "contaminação". Desta forma, o entrevistado deveria identificar o termo realmente utilizado em sua área para o conceito que lhe foi apresentado.

Sendo assim, comparando o material coletado com estudos feitos anteriormente (Tese de Doutorado da profa. Edione Azevedo – 1989), o grupo pôde verificar aquilo que entende como "crenças e atitudes da terminologia técnica do cinema".

Primeiramente, entendemos que, em relação aos profissionais dessa área, podemos identificar dois grupos com práticas lingüisticas peculiares, que classificamos como "velha guarda" e "nova guarda". Esta classificação justifica-se pelo comportamento e atitudes em relação ao tecnoleto que empregam em sua prática.

Os profissionais classificados como "velha guarda" não demonstram uma preocupação definida quanto a uma profissionalização, um entendimento mais acadêmico de sua prática; basicamente, "tendo uma idéia na cabeça e uma câmera na mão", alguém capaz de fazer cinema no Brasil. O desenvolvimento de um filme era um processo baseado na prática, a terminologia era se não basicamente nacional, era em parte original, com pouco uso de estrangeirismos, em estado puro, pela adaptação rápida ao português.

O que se verifica quanto à "nova guarda" é uma preocupação maior com o aperfeiçoamento e a procura deste em outros contextos mais tradicionalmente ligados à técnica, como o americano, por exemplo. Os profissionais que classificamos neste grupo têm mais escola e trazem para a produção nacional a terminologia que aprendem no exterior e utilizam na prática, adaptando-a conforme a necessidade. Sendo assim, há uma maior utilização de estrangeirismos nos quais, geralmente, a ortografia mantém-se, mas a fonética modifica-se, principalmente na prática da gravação, mesmo pelos profissionais que conhecem a pronúncia original, havendo assim uma acomodação ao uso tradicional, que logo adapta o empréstimo à fonética do português. Ficam implícita, pois, atitudes distintas das dois em relação aos empréstimos.

Dentro deste contexto de "crenças e atitudes", também é importante destacar as diferenças entre o que entendemos como cultura cinematográfica brasileira e americana, definidas pelos próprios profissionais durante as entrevistas, que talvez justifiquem algumas das práticas lingüisticas verificadas no *corpus* utilizado para a pesquisa.

A cultura cinematográfica americana parece ser sempre definida como extremamente detalhista e tecnicista, visando grande retorno e lucros rápidos; podemos dizer que há uma necessidade muito maior de termos técnicos para detalhar cada ação, cada movimento, visando tornar o processo mais eficiente e produtivo.

Na cultura cinematográfica brasileira podemos verificar uma prática diferente, que torna as produções nacionais quase que artesanais e elimina a grande necessidade de termos exigida no contexto industrial americano.

Esta diferença cultural pôde ser verificada na prática, já que o *corpus* desta pesquisa tem como base os termos do inglês, e muitos destes termos, conforme averiguamos, não possuem correspondente em português. De fato, muitas vezes o entrevistado compreendia a idéia, o conceito, mas não conseguia encontrar um termo que traduzisse essa mesma idéia em português. Nem, se animou a criar um termo em português (e também não foram estimulados a isso). Probabilidade que será evidentemente maior no grupo chamado de "nova guarda".

A ausência de um vocabulário padrão muitas vezes torna a prática um caos. Outro fato que pôde ser observado durante as entrevistas é que devido a esta variação lingüistica a que estão sujeitos os

profissionais da área cinematográfica no Brasil, é que existem equipes que, antes de iniciar a produção do filme, realizam reuniões com o intuito de definir os termos que serão usados, para que a equipe se entenda durante as gravações.

Talvez o produto deste trabalho de pesquisa possa ser útil na prática destes profissionais em termos de terminologia técnica, e é este o propósito deste trabalho que desenvolvemos e que esperamos finalizar com sucesso.

Faria de Vasconcelos: por uma educação nova

Maria Gabriel Moreno Bulas Cruz
Departamento de Ciências da Educação
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro - Portugal

1- Contexto histórico em que viveu Faria de Vasconcelos

Faria de Vasconcelos nasce no último quartel do Século XIX (1880), o século em que surge a ideia da educação popular, em que o experimentalismo dá força e cunho científico ao problema educativo. No campo da educação há neste século vultos importantes como Pestalozzi (1746-1827), que procura evidenciar que a observação e a acção estão na base do ensino intuitivo, que ele leva à prática. Fröbel, Girard, Herbart e Spencer são figuras de destaque na Pedagogia, que procura uma renovação nos métodos e o estabelecimento de filosofias e técnicas mais avançadas. Pestalozzi e Fröbel (1782-1852) conseguem criar uma rede de jardins de infância na Alemanha, embora encontrando muitos obstáculos. Estas escolas tinham como princípio básico que o que mais importava eram os interesses das próprias crianças. Girard defende que o ensino da língua materna é o ponto de partida para um ensino integral, mental e moral. Herbart, discípulo de Fichte e sucessor de Kant em Koenigsberg, foi um grande teórico da educação, tendo ficado famosa a sua concepção metodológica dos "passos formais". Spencer, na linha de Condillac, afirma a conformidade da evolução educativa do indivíduo e da sociedade; coloca as questões pedagógicas de forma actual e defende que na pesquisa do método deve seguir-se mais o instinto da criança do que a razão do adulto.John Dewey (1859-1952), nos Estados Unidos, também defende que a educação deve ser baseada no que as crianças precisam e não no que se pensava que elas deviam saber. Na Europa,partindo de França, desde Napoleão, desenvolvera-se grande controlo - e interesse - pela Educação, doravante, vista cada vez mais como uma preocupação do Estado.

Faria de Vasconcelos nasce assim nos fins de um século (1880) em que o espírito científico tinha ganho grande importância.

Tem 20 anos, quando chega a 1900 e é, portanto, um adulto que entra no século XX vendo a Psicologia desenvolver-se e dirigir interesses para o sector emocional, colocando na afectividade o centro principal de toda a vida consciente. Nomes sonantes de escritores e experimentadores pedagógicos estudam intensamente técnicas e princípios, utilizando a muita aparelhagem que recheava os gabinetes e laboratórios de psicologia experimental um pouco por todo o lado. Entre eles, Maria Montessori, que considera a liberdade a base da disciplina e acredita na auto-educação da criança; William James, que considera o desejo de agradar, a imitação e a curiosidade como os motores da educação,e Tolstoi, preconizando a liberdade absoluta da criança.

"No terreno científico e técnico, produz-se um florescimento desconhecido até então. É o resultado da própria evolução da ciência e do desenvolvimento geral das forças produtivas, mas também das mudanças profundas nas condições de vida e da descoberta de novas e importantes fontes de energia. No último terço do século XIX e, sobretudo, na sua última década e primeiras do século XX, estabelecem-se os fundamentos do que será a revolução científico-técnica".[1]

Portugal vive os últimos anos de uma monarquia que progressivamente se sente incapaz de responder aos mais diversos problemas do País, mas que vinha de 1143. A transição para a República não será fácil - e esta - a 1ª República, implantada pela força de uma Revolução em 5 de Outubro de 1910, será marcada por tremendos problemas, sociais, políticos, educativos e pela participação portuguesa, ao lado dos aliados anti-germânicos, na 1ª Guerra Mundial, de 1914 a 1918.

Faria de Vasconcelos está fora do País muitos anos, dizendo Ferrière, que a sua Escola na Bélgica fecha aquando da invasão alemã, indo Faria de Vasconcelos, nessa altura , para a Suíça, o que é indício de que não quer prosseguir os seus trabalhos sob ocupação alemã. Depois da estadia na Suíça, Vasconcelos fará a sua vida na América, em Cuba e na Bolívia; foi recomendado aos governos destes Países por Ferrière.

Regressa a Portugal em 1920, sendo considerado o teórico da reforma do ensino do ministro João Camoesas.Em 28 de Maio de 1926, dá-se uma revolta militar que acabará por conduzir ao poder Salazar. Faria de Vasconcelos é professor de Filosofia na Faculdade de Letras de Lisboa tendo fundado em 1925 o Instituto de Orientação Profissional; relacionara-se com pessoas politicamente de esquerda, desde António Sérgio a Azeredo Perdigão, que, mais tarde, já no regime de Salazar, foi nomeado administrador da Fundação Calouste Gulbenkian; deste se sabe não ter sido pessoa da simpatia de Salazar. Dá-se a Guerra Civil de Espanha e Salazar começa expurgos nas Universidades a partir de 1940, data em que o Hitlerismo parece imbatível e numa altura em que Salazar - dadas as suas relações cordiais com Francisco Franco, sente grande segurança.

Vasconcelos falece em 1939, não assistindo nem à 2ª Guerra Mundial, nem aos referidos expurgos, nem a todos os episódios político-sociais subsequentes.

2- Dados biográficos e actividade profissional

António de Sena Faria de Vasconcelos nasce a 2 de Março de 1880, em Castelo Branco, freguesia de S. Miguel da Sé.

O pai, Luiz Cândido de Faria e Vasconcellos, era Delegado do Procurador Régio na Comarca de Castelo Branco, e a mãe, Maria Rita Sena Bello de Vasconcellos[2], pianista, era filha do conselheiro Simão Pedro de Sena Bello. O pai, viria a ser juiz em diversas comarcas,chegando à Relação e ao Supremo Tribunal de Justiça.[3]

Fez os estudos secundários num colégio do norte, dirigido pelos padres do Espírito Santo, matricula-se na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, em Outubro de 1896. Em 1900 é bacharel[5] e escreve a sua primeira obra, *O Materialismo Histórico e a Reforma Religiosa do Século XVI*, onde expressa a sua distância em relação às explicações religiosas tradicionais.[6] Faria passou do Direito às questões filosóficas e depois à psicologia infantil. Devemos notar que em Coimbra sempre existiu um interesse cultural variado e Faria foi influenciado por esse ambiente, nomeadamente pelo prestígio da figura de Antero de Quental, escritor, político, poeta e filósofo, homem de acção que marcou muitas gerações. Mais do que influências de professores, terá sido a vivência numa cidade como Coimbra, o que terá marcado Faria de Vasconcelos. Passa do Direito à Ética e levam-no a partir para a Bélgica tornando-se psicólogo. É possível que Vasconcelos, ao cursar Direito, o tenha feito por uma questão de tradição familiar. Em *O Pessimismo* revela grande interesse por questões como o dever de educar as multidões e assegurar-lhes condições de vida dignas. Em 1902 parte para a Bélgica e matricula-se na Universidade Nova de Bruxelas. Em 1903 edita, nesse País, um pequeno livro com um estudo apresentado na Universidade intitulado *La psychologie des foules infantiles*.[7] Faz a "Candidature en Sciences" e inscreve-se no "premier doctorat en sciences sociales". Neste mesmo ano, com 23 anos, casa-se civilmente com uma senhora belga. Deste matrimónio nascerá uma menina, que morrerá com 20 anos, em 1924. Em 1904 doutora-se em Ciências Sociais com a maior distinção, resultado que nos 10 anos anteriores nunca fora concedido a nenhum doutorando, quer nacional, quer estrangeiro. A sua tese, no campo da Sociologia, intitulava-se *Esquisse d'une théorie de la sensibilité sociale*. Neste escrito Faria de Vasconcelos afirma que a consciência social é algo que se pode desenvolver e aperfeiçoar, uma vez que considera a consciência social como a consciência individual modificada pela vida social. Leccionou uma cadeira na Universidade Nova de Bruxelas, no ano lectivo de 1903/4.Chegaria a Professor Catedrático. Da sua actividade como professor catedrático de Psicologia e Pedagogia na Universidade Nova de Bruxelas sabemos que se prolongará até ao ano lectivo de 1914/15, exclusivé,[8] tendo também, entre 1905 e 1910 leccionado Literatura Dramática na Extensão Universitária da Bélgica; repare-se, neste passo, que, conforme é do conhecimento geral dos estudiosos da Educação. Abandonou este País com o começo da 1ª Guerra Mundial, em 1914. Durante este período, não esqueceu Portugal, e em 1907, faz uma série de conferências, na Sociedade de Geografia, em Lisboa. Esta desenvolve-se num ambiente de elite, o que significa que Faria começava a ser conhecido. Estas suas conferências são editadas em 1909 com o título *Lições de Pedologia e Pedagogia Experimental.* Esta obra virá a ser traduzida para castelhano em 1931, e muito divulgada na América Latina. Além destas actividades é, em 1912, escolhido para membro da comissão executiva da Sociedade Belga de Pedotecnia e trabalha também nos Altos Estudos da Universidade.

Não se duvida, em geral, que Faria de Vasconcelos estava bem inserido na sociedade belga; Adolphe Ferrière dizia:

"Faria de Vasconcelos é belga até pelo matrimónio".[9]

Em Outubro de 1912 funda, à sua custa, a Escola Nova de Bièrges-lez-Wavre, no Château des Vallées. Esta terá sido a sua realização mais importante, pois foi aquela que o tornou conhecido no mundo da Educação, como teórico e homem de acção. Com a escola de Bièrges tornara-se famoso. Desta escola dizia:

"Fundada em Outubro de 1912, foi a 1ª escola nova fundada no campo na Bélgica. Queríamos realizar completamente a fórmula a escola para as crianças. Constitui-se um comité de apoio formado pelo embaixador de Portugal na Bélgica, Alves da Veiga, pelo do Brasil, Oliveira Lima, e [entre outros] por Decroly, Ferrière (etc)."[10]

Faria classificou o seu estabelecimento como "obra de experimentação, de análise incessante a Escola de Bièrges foi também uma obra de síntese e de idealismo".[11]

Não podemos esquecer que a Escola de Bièrges foi, na opinião de Ferrière, uma das melhores realizações do movimento conhecido por «Escola Nova», pondo em prática 28 dos 30 princípios que deveriam

caracterizar uma Escola Nova.[12]

Rogério Fernandes também se lhe refere, afirmando ter sido,

"uma experiência pedagógica de interesse inquestionável".[13]

Pouco antes de se iniciar o 3º ano lectivo na Escola Nova de Bièrges, acontece, em Agosto de 1914, a invasão alemã da Bélgica. Faria decide ir para a Suíça.

No ano lectivo de 1914/15, em Genebra, rege um curso de Pedagogia e trabalha no Instituto Jean-Jacques Rousseau.

"A Escola das Ciências da Educação, fundada em 1912 graças à iniciativa do psicólogo Edouard Claparède, que confiou a direcção ao filósofo Pierre Bovet, tornou-se conhecida sobretudo pela sua designação secundária, que constitui de per si um autêntico programa: Instituto Jean-Jacques Rousseau. A ideia tinha nascido no meio universitário, mas para Claparède era fundamental assegurar não só a cientificidade académica, mas também a liberdade de acção, de atitude e de propaganda. A sua opção irá no sentido de criar uma fundação privada. O Instituto só se ligará à Universidade em 1929."[14].

Devemos notar que,

"Genève e o Instituto Jean-Jacques Rousseau foram ponto de passagem quase obrigatório de várias gerações de pedagogos portugueses da 1ª metade do século XX. Para além de António e de Luísa Sérgio, registe-se a presença nesta cidade suíça de Alves dos Santos, Faria de Vasconcelos, Álvaro Viana de Lemos, Irene Lisboa, Aurea Judite do Amaral, José da Cruz Filipe e Sílvio Lima, entre tantos outros".[15]

Era o Instituto uma escola de renome internacional. Exemplo disso é o testemunho de António Sérgio que sempre manifestou grande respeito e consideração pelos professores que teve em Genève, nomeadamente na sua correspondência privada. Em carta ao seu amigo Raúl Proença, de 1914, diz:

"Eu vim para aqui por causa do Instituto Jean-Jacques Rousseau (Escola das Ciências da Educação) recentemente fundado. Está por enquanto modestissimamente instalado, mas os professores são de primeira ordem; constitui uma tentativa sui generis".

Também várias vezes António Sérgio se referiu publicamente aos professores do Instituto, e lembrava Claparède quando precisou de evocar uma «autoridade científica»: "tive estreita amizade com verdadeiros cientistas (como um Paul Langevin, como um Eduardo Claparède) os quais sempre me falaram como se reconhecessem em mim um homem de mentalidade acentuadamente científica".

Adolphe Ferrière mereceu-lhe igualmente o epíteto de "grande apóstolo da educação nova" no prefácio à edição portuguesa do *Transformons l'école*.[16]

As três conferências que Faria profere neste Instituto sobre a Escola de Bièrges são publicadas no livro *Une École Nouvelle en Belgique*, que foi traduzida em quase todas as línguas com mais falantes, incluindo o russo e o mandarim.[17] A obra é prefaciada por Adolphe Ferrière que sublinha o seu valor. Ainda em Genève, Faria de Vasconcelos colabora com Claparède no Laboratório de Psicologia Experimental e secretaria o Bureau International des Écoles Nouvelles criado por Ferrière, em 1899. Indigitado pelo então director do Bureau International des Écoles Nouvelles, Adolphe Ferrière[18] e Eduard Claparède, Faria parte para Havana, a pedido do ministro da saúde e beneficência de Cuba tendo chegado a 12 de Outubro de 1915.

"Pelas relações de Ferrière com D. Juan Ramon Xiqués, insigne pedagogo cubano o Ministro da Saúde de Havana solicitava-o à fundação de uma 'escola nova' na sua Ilha, do tipo de Bièrges. Claparède instigava-o a aceitar o convite, pensando que ia marcar uma data no progresso da pedagogia moderna. Atravessou o Atlântico para os Estados Unidos e de ali, no vapor Montevideo para a Ilha de Cuba [aonde o] aguardava o grande admirador Ramon Xiqués, presidente da Fundação Luz Caballero, personagem de larga influência na Secretaria de Sanidade, a cargo de D.Enrique Nunes. Conferem-lhe o cargo de Inspector do Ministério da Saúde e do Benfazer, para se ocupar da organização da Escola Preparatória de Crianças Abandonadas".[19]

A situação política em Cuba era, nesta época, relativamente calma, se comparada com períodos anteriores. O Presidente da República era o conservador Mario G. Menocal, que sucedia a José Miguel Gómez, liberal, e 1º Presidente da 2ª República. O período presidencial de Gómez caracterizou-se por um certo desenvolvimento das obras públicas. Em 1916 Menocal é reeleito embora usando de meios violentos. É neste contexto político que Faria de Vasconcelos exerce as suas funções de educador, fundando escolas segundo o modelo de Bièrges e proferindo conferências no Ateneu, na Academia e no Colégio Inglês. O

clima cubano, contudo, não lhe era muito agradável. Não sendo o calor excessivo a grande humidade tornava-o difícil de suportar. Terá sido este factor, que o fará saír de Cuba.

No primeiro semestre de 1917 Faria de Vasconcelos deixa Cuba com destino à Bolívia, integrando uma missão educativa belga. *Por Terras de Além-Mar*[20] é o livro de viagens que escreve a propósito da sua deslocação para a Bolívia. Nesta obra Faria de Vasconcelos refere-se com detalhe ao canal do Panamá, gabando os Estados Unidos e tecendo algumas considerações estranhas, como veremos.

Depois de descrever o Canal do Panamá como "uma das empresas mais gigantescas que o homem cometeu e levou a cabo através de dificuldades sem nome, uma daquelas que melhor dão a medida da sua audácia e da sua força," considera-o uma vitória bela do espírito conquistando a matéria e diz mesmo que em frente do Canal é glorioso ser homem."Eu sou dos que crêem no homem, apesar de tudo, contra tudo e contra si mesmo. Quem não crê no homem, que pense no Canal".

Depois de elogiar os Estados Unidos da América, nomeadamente pela "organização científica do trabalho", falando de Taylor, elogia de maneira desajustada o papel do chefe, que é "o maior exemplo de obediência. E é porque sabe obedecer que o chefe sabe mandar. Porque mandar é na essência ainda obedecer" .[21]

Nos seus elogios aos Norte-Americanos, Faria não se esquece, por outro lado, de criticar os latinos:

"o problema fundamental dos latinos é um problema de educação, de direcção espiritual, de organização, de construção, que demanda tempo, esfôrço persistente, inteligência clara dos nossos defeitos e aptidões e um ideal nitidamente orientado".[22]

Neste escrito de Faria de Vasconcelos, o que se nos depara?

Uma atitude de espanto, reverência e até de inferioridade perante as realizações Norte-Americanas; é de admirar uma certa incapacidade crítica, a nível político-social, dessas realizações.

Por proposta do governo boliviano , desloca-se para esse País. Também por proposta do governo da Bolívia, fica em La Paz, para organizar a secção de Psicologia e Pedagogia da Escola Normal Superior. Exercer o cargo de Director da Escola Normal de Sucre, capital oficial e sede do arcebispado e da Universidade [23]foi o motivo da sua saída de La Paz. Em Sucre irá igualmente exercer o cargo de director da *Revista Pedagógica*, para a qual escreve bastantes artigos.[24] O trabalho que desenvolveu em Sucre foi muito relevante: reorganizou o ensino com introdução de novos sistemas (nomeadamente as ideias e métodos da Escola Nova, o self-government); criou a secção de "Jardineiras das Crianças", aí leccionando; introduziu o 4º grau primário com tendências profissionais também em escolas femininas; implementou bibliotecas itinerantes;[25] criou o gabinete de informações pedagógicas; nas escolas, introduziu pela primeira vez, médicos escolares e enfermeiras.

Publicou *Syllabus del Curso de dirección y organización de las escuelas e Metodologia de las Ciencias Naturales*, obra que foi distribuída a todos os professores bolivianos por conta do governo. Pode dizer-se que contribuiu decisivamente para a renovação educativa na Bolívia, por cujo governo sempre foi apoiado.

Em Outubro de 1920, Faria de Vasconcelos, apesar da boa posição que tinha na Bolívia e da consideração de que era rodeado, resolve regressar a Portugal.

"Mergulha em incessante actividade. Logo a 1 de Março seguinte, profere uma conferência sobre Emerson, na sala de física da Faculdade de Ciências e, a 9, outra sobre William James promovidas pela Sociedade de Estudos Pedagógicos de Lisboa".[26]

Editado pelas Publicações da Biblioteca Nacional em 1923, o título *Dispersos de Oliveira Martins* tem selecção de artigos, prefácio e comentários de Faria de Vasconcelos e António Sérgio. Faria fala do Industrialismo no ensino, da progressiva ignorância que o Ensino Oficial vai preparando, do ensino mecanista; considera que se estuda Gramática a mais e de forma que apenas apela à memória.

A respeito dos problemas morais critica as grandes cidades que apelida de "furúnculos" - Paris, Berlim, Viena, Nova York, metrópoles de uma civilização onde o crápula dá o braço ao luxo; critica o individualismo, o egoísmo, o epicurismo e o anarquismo da época. Falando da educação da mulher condena os excessos do Feminismo, embora tenha sido partidário da educação feminina.

Em 12 de Março de 1928 profere, no Ginásio Clube Português, a conferência *O que é que deve ser a Educação Física*, editada pela Papelaria Maia, em Lisboa, ainda em 1928. Na Introdução deste trabalho diz-se que o autor colabora com Revistas Científicas e Literárias da Europa e da América, havendo obras suas traduzidas em espanhol, inglês, alemão e russo.

Em Outubro de 1928 a União Ibero-Americana organizou, em Madrid, a Exposição do Livro Português e Faria de Vasconcelos colaborou nessa iniciativa, juntamente com Hernâni Cidade, Câmara Reis, Ferreira de Castro e Armando Cortesão.

Em 1933 é editado o livro de Olinda Tavares dos Santos *Jogos de leitura e escrita segundo a metódica global do Dr. Decroly.* Para ele escreve Faria de Vasconcelos uma breve "Apresentação Pedagógica".[27]

Como delegado do governo, participa em Paris, no ano de 1937, na 12ª Sessão da Associação Internacional para a Protecção à Infância, apresentando a comunicação "Les sanctions en éducation; leur legitimité, leurs modes, leurs résultats".

Refira-se ainda que Faria de Vasconcelos foi colaborador da *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, ao lado de outras personalidades de prestígio e reconhecida cultura, tanto portuguesas como brasileiras. A divisa desta publicação ilustrada é "Tudo numa só obra, uma só obra para tudo". Também na *Enciclopédia Pedagógica Progedior* o seu nome figura entre o dos colaboradores. Na apresentação da obra ao público afirma-se que "se trata de uma "Enciclopédia de Ciências da Educação" - (Higiene social e escolar, Eugenia, Pedologia, Psico-Pedanálise, Puericultura, Pedagogia experimental, Pedotecnia, Pedeutologia, Médico-pedagogia, etc., etc.)".[28]

À Revista *Brotéria*, publicação periódica de ciências naturais e vulgarização científica, deu igualmente Faria de Vasconcelos a sua colaboração.[29]

3 - Obra Educativa de Faria de Vasconcelos

A sua obra educativa já foi parcialmente referida.

A sua adesão ao movimento da «Escola Nova», a fundação da Escola de Bièrges, a leccionação universitária na Bélgica, o seu papel como docente no Instituto Jean-Jacques Rousseau, o reconhecimento das suas qualidades por personagens ilustres da História da Educação, o seu empenhamento e eficácia em Cuba e na Bolívia, além da publicação de vastíssima obra teórica ficam completadas pelo trabalho que desenvolveu ainda em Portugal. Foi docente na Universidade Popular, na Universidade Livre de Lisboa, realizando, em 1925, uma série de conferências sobre Oliveira Martins e outra sobre Problemas Psicológicos e Educativos.Foi Professor de Pedagogia na Escola Normal Superior de Lisboa, Professor de Psicologia Geral na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; dado o seu interesse pela matéria pensava abrir um consultório de orientação profissional.[30]

Não chegou a iniciar actividades no Consultório visto que em Julho deste mesmo ano foi criado, pelo Decreto 10986, o Instituto de Orientação Profissional Maria Luísa Barbosa de Carvalho, de que viria a ser fundador e 1º Director.

É de destacar ainda a sua colaboração na Seara Nova.

A Seara Nova foi um movimento cultural e cívico, plural do ponto de vista político, que deve ser referida de forma a melhor entender a História de Portugal no Século XX, nomeadamente da sua 1ª República. Publicando uma Revista regularmente, pretendiam os seus autores intervir na vida do País propondo caminhos e ideias de acção política.

A «Seara Nova», empenhou-se na realização de uma «Educação Aberta», nomeadamente o seu «Programa mínimo» preconizando a gratuitidade do ensino primário e secundário, a «concessão de bolsas de estudo para o ensino superior aos indivíduos de maior capacidade que não estejam em condições de sustentar-se pelos seus recursos» e a «organização eficaz de obras de assistência escolar» .

No que respeita à reorganização dos diversos graus de ensino, sabemos que Faria de Vasconcelos se propunha desenvolver o assunto nas Bases, começando pelos jardins de infância para concluir na Universidade. Homens como Aurélio Quintanilha, Luís Simões Raposo, Alberto Pessoa, Jaime Cortesão, Raúl Proença, Câmara Reys, Ferreira de Macedo, Mário de Castro, José Rodrigues Miguéis, Manuel Mendes, Sílvio de Lima, Vitorino Nemésio e António Sérgio colaboraram na «Seara». A inquietação pedagógica dos seareiros, aliás em si mesma nada excepcional no ambiente cultural de então, transitou da ordem programática à tentativa de actuação prática a nível oficial pelo menos em duas circunstâncias: quando Faria de Vasconcelos e António Sérgio colaboraram activamente no projecto de reforma de João Camoesas.

Em 1923, João Camoesas, Ministro da Instrução Pública, apresenta uma proposta de lei sobre a reorganização da educação nacional.[31]

Continha 24 bases, ao longo das quais se procuravam apresentar soluções satisfatórias para os principais problemas do ensino português. Hoje sabemos que Faria de Vasconcelos foi o verdadeiro autor deste

projecto de reforma da educação em Portugal. Pela importância que teve sobretudo fora de Portugal, incluindo-se na sua acção a América Latina, este autor merece ser recordado.

Bibliografia

Certidão de nascimento e Baptismo de Faria de Vasconcelos, Arquivo Distrital de Castelo Branco.

Diário do Governo, II Série, nº 151, de 2 de Julho de 1923.

Dias, José Lopes, "Itinerário Biobibliográfico de Faria de Vasconcelos", in *Estudos de Castelo Branco* nº30 1/7/1969, p.84.

Ferrière, Adolphe, "Prefácio" a *Une École Nouvelle en Belgique,* Paris, Neuchatel & Niestlé S. A. Editeurs, 1915.

Gomes, Joaquim Ferreira, *Estudos de História e Pedagogia,* Coimbra, Livraria Almedina,1984.

Hameline, Daniel e Nóvoa, António, "Autobiografia inédita de António Sérgio", in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº29, Fevereiro de 1990, pp. 142-143.

Lima, Adolfo (direcção), *Enciclopédia Pedagógica Progredior,* Porto, Livraria Escolar Progredior, s/d.

Marques, José Henriques da Costa Ferreira, "Apresentação" das *Obras Completas de Faria de Vasconcelos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Vol I, 1986.

Morais, Francisco e Dias, José Lopes, "Estudantes da Universidade de Coimbra naturais de Castelo Branco", Castelo Branco, 1953, pp.330-333.

Rodríguez, Herminio Barreiro, *Lorenzo Luzuriaga y la Renovacion Educativa en España (1889-1936)*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1989.

Seara Nova, nº 43, 15 de Março de 1925, p. 130.

Vasconcelos Faria de, *Por Terras de Além-Mar: Viagens na América*, Lisboa, Seara Nova, 1922.

Vasconcelos, Faria de, *O Materialismo Histórico e a Reforma Religiosa do Século XVI* , *Obras Completas de Faria de Vasconcelos* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, vol.I, 1986.

Vasconcelos, Faria de, *Une École Nouvelle en Belgique*, Paris, Neuchatel & Niestlé S. A. Editeurs, 1915.

Notas

1. Rodríguez, Herminio Barreiro, *Lorenzo Luzuriaga y la Renovacion Educativa en España (1889-1936)*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1989, p.19.

2. Certidão de nascimento e Baptismo de Faria de Vasconcelos, Arquivo Distrital de Castelo Branco.

3. Dias, José Lopes, "Itinerário Biobibliográfico de Faria de Vasconcelos", in *Estudos de Castelo Branco* nº30 1/7/1969, p.84.

4. Gomes, Joaquim Ferreira, *Estudos de História e Pedagogia,* Coimbra, Livraria Almedina,1984, p. 119.

5. Morais, Francisco e Dias, José Lopes, "Estudantes da Universidade de Coimbra naturais de Castelo Branco", Castelo Branco, 1953, pp.330-333.

6. Vasconcelos, Faria de, *O Materialismo Histórico e a Reforma Religiosa do Século XVI* , *Obras Completas de Faria de Vasconcelos* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, vol.I, 1986, pp5-6.

7. Marques, José Henriques da Costa Ferreira, "Apresentação" das *Obras Completas de Faria de Vasconcelos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Vol I, 1986.

8. Gomes, Joaquim Ferreira, *Estudos de História e Pedagogia*, Coimbra Livraria Almedina, 1984, pp 120-121.

9. Ferrière, Adolphe, "Prefácio" a *Une École Nouvelle en Belgique,* Paris, Neuchatel & Niestlé S. A. Editeurs, 1915.

10. Vasconcelos, Faria de, *Une École Nouvelle en Belgique*, Paris, Neuchatel & Niestlé S. A. Editeurs, 1915, p.19.

11. Vasconcelos, Faria de, *Une École Nouvelle en Belgique,* op. cit.

12. Os únicos princípios que não se cumpriam em Bièrges eram a co-educação dos sexos (por ser proibido pelas leis belgas) e, em parte, o agrupamento dos alunos em casas separadas (por ter sido impossível na altura construir novos edifícios) - *Une École Nouvelle en Belgique*, pp.18-19.

13. Fernandes, Rogério, op. cit., p.127.

14. Hameline, Daniel e Nóvoa, António, "Autobiografia inédita de António Sérgio ", in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº29, Fevereiro de 1990, pp. 142-143.

15. "Autobiografia inédita de António Sérgio ", cit., nota 2,p.142

16. "Autobiografia inédita de António Sérgio", cit., pp.148-149.

17. Curiosamente a obra nunca foi traduzida para Português.

18. "Adolphe Ferrière tinha convidado António Sérgio para fundar uma Escola Nova em Cuba. O convite não foi aceite, tendo vindo a recair sobre Faria de Vasconcelos esta missão, infelizmente coroado de pouco êxito." "Autobiografia inédita de António Sérgio", cit., p.149.

19. Dias, José Lopes, "Itinerário Biobibliográfico de Faria de Vasconcelos", art. cit., nº30 de 1/7/69, p.89.

20. Vasconcelos Faria de, *Por Terras de Além-Mar: Viagens na América*, Lisboa, Seara Nova, 1922.

21. Curiosamente estas frases fazem lembrar as que o Decreto 21014 de 1932 determinava que constassem dos textos dos livros de leitura adoptados oficialmente em Portugal:"Obedece e saberás mandar; Se tu soubesses o que custa mandar, gostarias mais de obedecer toda a vida", etc., frases essas célebres no discurso de Salazar. Mas Faria, como já ficou dito, era um professor e não pretendeu ser um político...

22. Faria de Vasconcelos, *Por Terras de Além-Mar: Viagens na América* Lisboa, Seara Nova, 1922, pp7-26.

23. Esta Universidade foi fundada em 1624 e é uma das mais antigas da América.

24. Faria refere no texto "En El Instituto Superior de La Paz ", cit., os seguintes:"Ecos de la Fiesta Intelectual y Artística de la Escuela Normal"; "A Propósito del Gobierno Proprio en la Escuela " "Problemas de Psicopedagogia - Tests, Perfiles y Psicogramas ", "Las Matematicas y la Psicologia" e "El Horario de la Escuela Normal" "El Gobierno Proprio en la Escuela", "Reorganización de los Jardines de Niños en la Republica", "Regulamento Interno de la Sección de Jardineras de Niños", "Reorganización de los Trabajos Manuales en la Escuela Normal " e "El Cuarto Grado Primário Con Tendencias Profissionales "

25. Note-se que tal obra foi levada a cabo, em Portugal, pela Fundação Calouste Gulbenkian, aonde jogou papel de relevo Azeredo Perdigão, amigo de Faria de Vasconcelos, como refere J. Ferreira Marques, na "Apresentação" das *Obras Completas de F. Vasconcelos*: "Regressou a Portugal em fins de 1920.(...); aparece ligado à Universidade Popular Portuguesa, ao grupo Seara Nova, à Escola Normal Superior e à FLUL. [XII]. «Ao lado de Leonardo Coimbra, Jaime Cortesão, Azeredo Perdigão, Raúl Proença, António Sérgio(...)»".

26. Dias, José Lopes, art. cit., p.94.

27. Gomes, Joaquim Ferreira, *Estudos de História e Pedagogia*, op. cit. pp. 138-139.

28. Lima, Adolfo (direcção), *Enciclopédia Pedagógica Progredior,* Porto, Livraria Escolar Progredior, s/d. A publicação desta obra parou na letra "C".

29. Esta Revista, foi fundada em 1902 por Jesuítas, que igualmente a dirigiram, sendo considerada de grande valor.

30. *Seara Nova*, nº 43, 15 de Março de 1925, p. 130.

31. Diário do Governo, II Série, nº 151, de 2 de Julho de 1923.

Feliz Páscoa, Pierre Rivière… :
Os Múltiplos *Selves* dos Autores-Assassinos.

João Máttar
Stanford University

… an evil intention need not result in a poor work of art; if it miscarries, it can be ridiculed or ignored; if it succeeds, the artist (whether a pornographer or a skilful murderer) is liable to punishment.

Assassinatos e ficção podem ser aproximados sob diversos ângulos: vários *selves* atuam durante os crimes e a criação; ambos estão submetidos a um complexo regime de punição; a tradição literária ocidental inicia-se como poesia sobre guerra; as biografias criminais teriam influenciado a recepção das narrativas ficcionais sobre vidas problemáticas; o assassinato passa a ser considerado o maior dos crimes hediondos na mesma época em que Foucault identifica o surgimento do autor; Pierre Rivière e Renato são duplamente autores, de crimes e de textos explicando seus crimes.

No caso de Pierre Rivière, a confusão gerada pela pluralidade de discursos faz com que o Direito precise solicitar auxílio à Medicina. Afinal, como julgar o duplo-autor de um texto/crime? Qual *self* está sendo julgado? Como imputar responsabilidade para o múltiplo, o indefinido, o fluido? É preciso, então, reduzir a multiplicidade à unidade, e a categoria do autor surge como uma forma de organizar a confusão do mundo, de simplificar a complexidade textos/crimes, de facilitar a análise e a sentença. A atribuição de um crime ou texto de ficção a um 'autor' é um artifício para controlar o fluxo de contradições que o texto/crime precipitam.

De um lado, deliberar que alguém é o autor de um assassinato significa brecar o fluxo de sentidos e indagações que o crime inaugura. Qual é o significado, por exemplo, da condenação por crimes de guerra? O que significa dizer que o Sr. Milocevic é o autor do genocídio em Kosovo? Seria a guerra algo individual, imputável a indivíduos, ou um estado de loucura coletiva e incontrolável?

De outro lado, o autor é aquele que regula o que se escreve sobre a ficção, tornando-a inteligível como um todo. Funciona como uma voz-mãe, que controla e unifica as perspectivas do discurso ficcional. O autor destrói a casualidade do discurso por causalidade, por redução de sua materialidade, de sua multiplicidade e de seus poderes, a uma individualidade e a um eu.

A possibilidade de punição de um autor assegura o poder de neutralizar a transgressão do texto/crime. A construção conceitual 'autor' nos cega, garantindo que textos e crimes são atos individuais, pois imaginá-los coletivos ou anônimos seria admitir uma sociedade sob constante ameaça. O autor representa, em última instância, nossa incapacidade de lidar com a dúvida.

If the author, like the text, becomes dispersed or multivocal, how does society fairly assign legal, commercial, and moral rights?

…intellectual property and authorship cannot easily be defended in any society today which prizes freedom of expression.

Um dos mecanismos que garante ao autor esta função de controle, e ao mesmo tempo arrasta consigo sua possibilidade de condenação, é o nome próprio. O uso do nome próprio pressupõe que o objeto por ele referido seja o mesmo em diferentes ocasiões. As maiúsculas geram a ilusão de que a pessoa é uma unidade e permanece a mesma durante toda sua vida, e que o significado provocado pelo nome seja igual para todos. O nome próprio nos ilude ainda com a sensação de um direto acesso a significados mentais do 'autor'.

Se consideramos, entretanto, que o nome próprio não estabelece um acordo denotativo nem conotativo, podemos perguntar: a leitura de um texto deve ser afetada pelo nome a ele conectado, e/ou por outros textos com a mesma assinatura?

Anna Klobucka é um nome próprio que sempre me fascinou. Fascínio tão grande que em algum momento perdido entre digitações, cópias e colagens, acabei atribuindo a ela a autoria de um artigo que não é dela. Desculpas registradas, resta a pergunta: o artigo muda com a alteração do nome? O efeito e valor de um texto devem ser limitados pelo nome a ele associado? Que diferença faz o nome?

Sabe-se que Andrés Segovia encomendou uma peça para violão ao compositor mexicano Manuel Ponce, mas a obra foi durante muito tempo promovida por ambos como de autoria de Silvius Leopold Weiss (1686-1750), como se se tratasse de uma descoberta de um manuscrito perdido, por parte de Segovia. Até hoje, embora se saiba que o verdadeiro compositor foi Ponce, a obra é gravada e apresentada em concertos como sendo da autoria de Weiss. A comunidade violonística, movida por uma estranha inércia, continua

respeitando a assinatura primeira, mesmo reconhecendo-a falsa. A pergunta é semelhante: o prazer estético da audição da obra, ou mesmo a análise de sua estrutura, devem ser afetados pelo nome a ela vinculado? Estaríamos fazendo justiça à peça, se a cada alteração do nome a 'ouvíssemos' diferente? Não existe um infinito valor a ser explorado na relação entre os sons da própria composição, em comparação com a pobre relação destes sons com um nome? Não procuramos na unidade do nome o repouso que não é possível encontrar no movimento dos sons? Afinal, trata-se de um nome, contra uma variedade de notas, timbres, ritmos, gravações e interpretações. O nome próprio nos afasta da música, funcionando como um simulacro do qual parece ser mais fácil extrair um sentido final e único.

Todo discurso etiquetado com o nome do autor adquire um certo *status*: o nome acaba funcionando como uma marca, um signo reconhecível, garantia de que uma *commodity* cultural terá um certo padrão e uma certa qualidade. Este *status* está vinculado aos direitos de propriedade intelectual do autor, que não devem, entretanto, ser entendidos apenas como um mecanismo social e legal de proteção. Por um lado, os direitos sobre as obras do espírito funcionam como um dos limites à liberdade total de concorrência, assim como a noção de concorrência desleal, o princípio da liberdade contratual (por exemplo as cláusulas de não-concorrência) e a regulamentação das práticas restritivas. Além disso, a propriedade intelectual sustenta, em nível internacional, a exploração da 'matéria-prima' dos países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento pelos países desenvolvidos:

The author concept stands as a gate through which one must pass in order to acquire intellectual property rights. At the moment, this is a gate that tends disproportionately to favor the developed countries' contributions to world science and culture. Curare, batik, myths, and the dance "lambada" flow out of developing countries, unprotected by intellectual property rights, while Prozac, Levis, Grisham, and the movie *Lambada*! flow in – protected by a suite of intellectual property laws, which in turn are backed by the threat of trade sanctions. There are, of course, many reasons for this imbalance. It is not simply the design of an intellectual property system around an author figure that explains such results. Disparities in technology and wealth would mean that, *whatever* the intellectual property system adopted, the developed countries would better be able to exploit, market, and profit from the objects of intellectual property. *But an intellectual property system centered on the ideal of the transformative and original creator compounds these tendencies. It does so because the traditional competitive advantage of the developing countries has been in supplying raw materials and an authorial regime values the raw materials for the production of intellectual property at zero*.

Mais especificamente, as noções do 'autor literário' e do *copyright* articulam-se de forma a exercer diversas funções sócio-econômicas de controle e repressão, dentre as quais podemos destacar:

a) o autor serve a uma **economia jurídica** que engloba e articula o universo dos discursos. O discurso legal sobre os 'direitos de propriedade' do autor emerge simultaneamente ao discurso sobre a 'obra literária', de forma que os dois conceitos estão indissoluvelmente unidos. A noção cultural do autor, como o inspirado criador de obras de arte, interagiu historicamente com a noção legal do autor, como o detentor de direitos de propriedade em arte.

b) o autor serve a uma **economia policial**, dentro e fora do texto. De dentro, o autor se estabelece como uma super-visão onisciente. Enquanto técnica de controle e domesticação da estrutura da ficção, tem a função de reforçar a prática do poder de policiamento social, mantendo o mundo ficcional sob constante vigia. De fora, a legislação dos direitos do autor se desenvolve contra publicações anônimas, de forma que autores de livros possam ser identificados, processados, responsabilizados e punidos. Para ser condenado, o autor precisa de uma lei que proteja seus direitos de propriedade. Censura e propriedade literária nascem juntos, como binômio complementar punição/prêmio. Até o século XVII, tanto os direitos autorais quanto a censura são funções de regulação da imprensa, sendo difícil pensá-los como práticas distintas.

c) o autor serve a uma **economia industrial** ao criar uma fissura entre os universos da indústria e da cultura, magicamente separando os produtos industrializados das obras do espírito. Como produtor de uma obra auto-suficiente, o autor torna-se protegido por direitos distintos dos detentores de patentes, as quais carecem da relação a um produto. O estatuto legal de autor é historicamente concedido (e negado), em momentos distintos, àqueles que exercem atividades como dança, cinema, fotografia, mapas, criação de pôsteres, arquitetura, escultura, tecnologia, tradução, etc. Ao *design* industrial, ao desenho técnico e à propaganda, por exemplo, este estatuto foi em geral negado, já que à indústria não interessa autores, mas sim o controle sobre os direitos de propriedade durante todas as fases da produção. Hoje, quando os limites entre cultura e indústria tendem a desmoronar, as leis de direitos autorais vêem-se obrigadas a admitir no universo da cultura novas atividades e novos 'autores', como *performers* de circo e marionete, designers tipográficos, vídeo e *software*, complicando inclusive os critérios legais para julgamento. Começam a existir tantas exceções que em alguns casos a separação entre a legislação de direitos autorais e patentes torna-se quase imperceptível.

d) o autor serve a uma **economia comercial**, como engrenagem de uma rede que inclui também leitores, tradutores, impressores, editores, distribuidores, livreiros, etc.

e) o autor serve a uma **economia da criação**, restringindo as possibilidades do processo criativo e limitando consideravelmente o jogo da ficção pela penalização das infrações:

... copyright seems to represent an assault upon creative expression or play, carried out in two rather specific ways. On the one hand, copyright imperils the essence of the creative process by penalizing the unconscious infringement. (...) always, copyright inhibits (when, indeed, it does not suppress outright) the creation of what copyright lawyers call ´derivative works`: those works in which the invention lies in deliberative imitation and improvement – works which, historically, have been among the most sublimely creative human achievements.

f) o autor serve a uma **economia literária,** como princípio ordenatório, limitando a proliferação do sentido e a liberdade da leitura, agrupando e diferenciando textos, e garantindo sua coerência enquanto origem unitária de seus significados. O autor unifica de antemão a ficção e a realidade num centro interpretativo único, facilitando a falácia da generalização apressada em crítica literária.

A teoria literária antecipou o conceito de 'texto', desafiando os padrões legislativos sobre direitos autorais, baseados na noção de trabalho ou obra fixos. O *copyright* depende de um linha divisória entre obras, que marque onde um texto termina e outro começa, linha que a teoria literária desfaz ao defender que um texto permeia o outro, que textos se justapõem. Textos não são entidades estáveis e independentes: isto a reflexão sobre a literatura nos ensinou primeiro. O processamento eletrônico de textos, por sua vez, dissolve a fixidez do texto impresso, que sustentou por séculos os conceitos legais de propriedade autoral. Não é difícil imaginar, portanto, o futuro do *copyright* moldado pela teoria literária e pela tecnologia:

If intellectual property survives, it will be obliged to reckon with a reality foreign to its origins. No longer will it lend itself to the construction of authorship for the purpose of advancing and suppressing speech. Perhaps there will be room for encouragement of productivity and for appropriation of investment even so. But there will be no place for suppression; no balances to be struck against the interests of creativity; and no moral rights of authors to be served, save this one: that anyone who whishes will be free to play in the fields of the word.

II

Critical inquiries are not settled by consulting the oracle.

Provavelmente o discurso em que a tirania da figura do autor se exerça com maior intensidade seja o da crítica literária:

To give a text an Author is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing. Such a conception suits criticism very well, the latter then allotting itself the important task of discovering the Author (or its hypostases: society, history, psyche, liberty) beneath the work: when the Author has been found, the text is 'explained' – victory to the critic.

Vejamos alguns exemplos.

Leo Spitzer propõe um movimento interpretativo que parte da superfície até atingir o 'centro vital da obra'; os detalhes devem ser agrupados e integrados em um princípio criador que possa ter estado presente na alma do artista. Hillis Miller acredita numa 'unidade original da mente criativa', um centro irradiador em todas as obras de um autor, que formariam uma unidade.

Em *Eça de Queirós: uma estética da ironia*, Mário Sacramento propõe-se a explicar o espírito irônico do escritor português por sua orfandade precoce. O fato mesmo da ironia, seu poder desestruturador, fica assim reduzido à infância de Eça. Explicado. Amordaçado. Morto.

Muitas análises de *A Hora da Estrela* resolvem a questão da narração com o apelo à autora. Rodrigo, afinal de contas, não seria mais do que o espelho de Clarice. Este exercício, ao invés de nos auxiliar a enxergar e manipular a multiplicidade de *selves* na novela, procura reduzi-la à unidade. Na adaptação para o cinema, por exemplo, o narrador é descartado, e as câmeras nos contam diretamente uma história. Toda a riqueza metalingüística da novela é perdida (o *Providence*, de Allain Resnais, é um exemplo magistral de como o cinema não nos impede de trabalhar criativamente com o foco narrativo). A riqueza de *A Hora da Estrela* não está nem na história de Macabéa, nem nas possíveis relações entre Clarice e Rodrigo, mas na linguagem e na metalinguagem: o narrador que fala sobre si mesmo, sobre os personagens que está construindo, e sobre o próprio ato de escrever. Mas (o que a adaptação para o cinema reforça) nós não respeitamos as diferenças entre narrador e autor, e preferimos em geral trabalhar no pobre universo onde toda esta multiplicidade de *selves* se dissolve, onde há apenas um narrador (projeção do autor) que conta uma História, e que podemos inclusive matar.

Numa recente tese sobre *Páscoa Feliz*, vários deste pecados metodológicos se apresentam. O narrador é inicialmente estudado como espelho do autor. Esta redução permite então mostrar como o autor se encontra

presente por toda a narrativa, e conectar a vida do autor ao narrador:

A análise situa o narrador-personagem como alternante e máscara da voz autoral e procura estabelecer um liame, em termos simbólico e prospectivo, entre o seu drama existencial de dimensões conflitantes e a vida do próprio autor, dicotomizada pela distância da pátria portuguesa.

Tudo acaba funcionando como um joguinho de cubos para crianças: separamos os cubos, depois os juntamos e mostramos como tudo, enfim, se encaixa. Como o todo forma uma unidade. A análise termina mostrando como o autor se reflete no narrador, anulando a distinção inicial entre estas categorias.

A crítica que centra seu trabalho nos manuscritos, rascunhos, anotações, rasuras, substituições e romances inacabados, crê desvendar uma dialética da criação onde o autor volta a viver. Mas não se trata aqui, na verdade, de comparar textos com textos? De novo, pode-se no mínimo assumir duas posturas distintas: buscar a intenção por trás dos manuscritos, ou tratá-los em seu aspecto material. A cultura dos escribas não foi capaz de sustentar a patenteação das invenções ou o *copyright* de composições literárias, sendo então substituída pela fixidez da tipografia, que sabemos teve papel decisivo na criação da figura do autor. Debruçar-se sobre manuscritos é então um estudo que abole a fixidez da página, destruindo definitivamente o autor construído pela escrita, e não, ao contrário, fazendo-o ressuscitar. A menos que se queira pensá-la como uma atividade da cultura dos escribas: mas mesmo assim, o autor não é o nosso.

Plotino acreditava que a idéia de beleza artística não existia efetivamente na materialidade da obra, mas na intenção do artífice. Assim, a idéia precederia e daria origem à obra de arte, não se transferindo totalmente a ela, entretanto, em função da resistência do material. Como a causa deve ser superior ao efeito, a obra teria um estatuto ontológico inferior ao da Beleza. Ora, não estaria a nossa concepção de autor comprometida ainda com esta metafísica idealista, que no fundo remonta ao Mundo das Idéias e Formas de Platão? A idéia do 'autor de ficção' não continuaria a tradição cristã da precedência e elevação do criador sobre sua obra?

III

The image of literature to be found in ordinary culture is tyrannically centred on the author, his person, his life, his tastes, his passions, while criticism still consists for the most part in saying that Baudelaire's work is the failure of Baudelaire the man, Van Gogh's his madness, Tchaikovsky's his vice. The *explanation* of a work is always sought in the man or woman who produced it, as if it were always in the end, through the more or less transparent allegory of the fiction, the voice of a single person, the *author* 'confiding' in us.

A leitura biográfica não passa de uma tentativa de neutralizar o fluxo de significados e a pluralidade de *selves* na ficção, simplificando esta riqueza e buscando unidade onde justamente prolifera a multiplicidade. Seu principal objetivo é estabilizar a turbulência do texto, mantendo-o sob controle, imóvel, inerte e impassível.

É possível construir vários argumentos contra as leituras biográficas através da análise de seus pressupostos (e aqui nos centraremos em cinco):

a) Escritor = Autor = Narrador.

The relation between authors and texts is much more complex than the relation between texts and fictional characters. (…) Unlike fictional characters, authors are not simply parts of texts; unlike actual writers, they are not straightforwardly outside them.

A leitura biográfica pressupõe que estas três categorias se eqüivalham. Mas é absolutamente necessário manter a distinção entre o escritor, o autor e o narrador, ao menos enquanto categorias analíticas. O escritor é um ser humano, enquanto o narrador é um ser textual. Mas a partir do artigo de Foucault, é impossível ignorar a categoria do autor em análise literária, distinta das duas anteriores. O autor de ficção (enquanto projeção social) habita a cisão que se estabelece entre o escritor (enquanto ser biológico) e o narrador (enquanto ser ficcional). Distinção essencial mas sutil, que o próprio Foucault teria estabelecido mas por fim desrespeitado, segundo Nehamas, que por sua vez também a teria desrespeitado, segundo Hix. O escritor é um indivíduo (ou grupo) que produz uma obra. Faz parte, portanto, do universo físico e biológico. O autor é uma projeção que a tradição e o público produzem, como o artífice de uma obra. É um produto ideológico, e faz parte do universo sociológico. O narrador (ou foco narrativo) corresponde a uma ou mais vozes ficcionais que narram uma obra. É uma escolha na maneira de se contar uma história, um artifício técnico. Faz parte, portanto, da estrutura da ficção.

As distinções de Foucault e Nehamas desenvolvem-se no nível da reflexão filosófica, não sendo aproveitadas em teoria literária a não ser com a obra de Hix, no início da década.

Mas seria necessário fazer justiça a outras categorias: o **autor implícito** ou segundo *self* do autor, imagem construída pelo leitor a cada leitura (Wayne Booth) – que Hix prefere chamar de 'autor inferido'; o **autor-postulado**, uma hipótese que guia provisoriamente a interpretação, e é também por ela modificada

(Nehamas); **a figura do autor** que eu identifico no texto, e em função da qual eu recomponho o texto (Couturier); o **autor-textual** (Helena Buescu) etc.

Entretanto, estas categorias nos parecem insuficientes para lidar com a multiplicidade de *selves* da ficção. Juhl, por exemplo, mostra como o autor implícito representa na verdade duas categorias distintas, uma apontando para o 'autor real' (escritor, em nossa terminologia), outra para o narrador. Poderíamos também apontar sua proximidade com a nossa noção de 'autor', enquanto projeção do escritor pelo leitor. Segundo Nehamas, o autor-implícito aproxima-se mais do narrador não só por ser textual, mas por possuir existências diferentes em cada texto, enquanto o autor teria existência em função de uma obra. Stecker considera também que o papel do autor implícito, enquanto perspectiva fundamental do texto, é muitas vezes desempenhado pelo próprio narrador. De qualquer forma, independente da classificação destes autores-papéis (mais próximos do escritor, autor ou narrador), uma teoria narratológica que privilegie o autor textual ou mesmo o narrador como a voz que preside o texto, é objeto de nossa análise tanto quanto a crítica literária biográfica.

Hix desenvolveu uma interessante teoria para dar conta desta polifonia ficcional. O autor teria sido sempre tratado como uma constante, mas deveria ser concebido como uma variável. É preciso, portanto, trabalhar com uma multiplicidade de categorias. Além do narrador (ou *speaking-character*) e escritor (ou *actual creative author*), Hix propõe dois outros tipos de *author-characters*: o *singular-proxy* (projeção do autor pelo leitor durante a leitura de uma obra específica) e o *synoptic-proxy* (projeção do autor pelo leitor em função de um conjunto de textos assinados pelo mesmo nome):

… the terms 'narrator', 'singular proxy', and 'synoptic proxy' designate not fixed classes whose members are defined by a set of common characteristics and whose borders are rigidly fixed, but instead describe a set of basic tensions, shades of gray. The two poles are that of a fictional character entirely within a work, and the actual creative author responsible for the work (and in that sense completely outside it). Between the two poles, the synoptic proxy is closest to the real creative author, the narrator is closest to a fictional character, and the singular proxy is in the middle.

Proxy revision ocorreria quando o autor projetado pelo leitor, antes mesmo da leitura de uma obra, determinasse sua interpretação, desautorizando um sentido para o qual o texto parecia apontar durante a leitura:

Proxy revision occurs when a meaning 'emerges *only* because' of the expectations of the reader, when one possibility (a meaning or a textual variant) is chosen over another because the first possibility is compatible with the proxy as he is, while the second possibility would demand that he change.

Apesar de se mostrar a mais rica e interessante das propostas, é ainda possível problematizar e ampliar a classificação de Hix. Existem diferentes autores, singulares ou sinópticos, em função das projeções que o próprio escritor, o leitor e a tradição (sociedade ou conjunto de leitores) exercem sobre o texto. E esta projeção parece dar-se, no caso dos autores singulares, pelo menos de duas formas, que podem ser distinguidas com clareza: de um lado, identificando uma perspectiva que no texto parece transcender o foco narrativo; de outro lado, construindo uma figura do escritor. Os autores singulares seriam então projeções do leitor, do próprio escritor e da tradição, sobre as outras duas categorias: o foco narrativo e o escritor. No caso da projeção sobre o escritor, começaria também a ser construído o autor sinóptico, e as leituras seriam a partir de então afetadas antes mesmo de sua realização, através dos limites de um campo de possibilidade semânticas pré-definidas para o texto. Seria ainda necessário levar em conta que diferentes autores, sinópticos e singulares, são criados em diferentes momentos históricos, e que diferentes autores são também criados para segmentos de obras, as 'fases' através das quais estamos treinados a abordar textos literários. Poderíamos também introduzir a categoria do sujeito dos enunciados, que se diferenciaria do escritor, autor e narrador. Se quiséssemos ainda penetrar no nível dos personagens, poderíamos, por exemplo, determinar flutuações desde os personagens totalmente ficcionais até aqueles absolutamente históricos.

Parece evidente, portanto, a necessidade de um estudo sistemático e comparativo das categorias de 'autor' propostas até hoje, e de uma abordagem que as englobe e supere, para dar conta dos múltiplos *selves* na ficção.

b) O 'autor' é uma unidade.

Vários, como eu sem dúvida, escrevem para não ter mais um rosto. Não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer o mesmo: é uma moral de estado civil; ela rege nossos papéis. Que ela nos deixe livres quando se trata de escrever.

Mesmo que se ignore a complexidade das categorias expostas, e se imagine apenas que o autor é simplesmente o escritor, a leitura biográfica ainda pressupõe que este autor seja uma unidade. E o pressuposto escorrega por pelo menos dois motivos: o ser humano não é uma unidade, e o autor quase nunca é apenas um indivíduo.

Um texto vem de uma cabeça: ignora-se assim que o ser humano é composto de múltiplas personalidades, que possuímos múltiplas inteligências, que nossa psique é complexa, formada por estruturas distintas como ego, id e superego, e que possui camadas de inconsciente pessoal e coletivo. Um criminoso deixa de ser julgado e condenado quando se assume sua insanidade mental, quando se admite que não tenha sido ele o autor do crime, mas algum outro que o habitava. Na descrição do crime em **Páscoa Feliz**, fica evidente a inconsciência associada ao ato do criminoso, a idéia de ´um outro Renato`, ´uma outra personalidade` agir como o verdadeiro assassino, a duplicação ou mesmo a multiplicação do assassino em muitos (ao se identificar com um punhal, ao se destacar como observador da cena, etc.). Consumado o crime, Renato se recompõe e passa a vaguear, sem destino e inconsciente de seu ato, como se o assassino já o tivesse abandonado. Vai inclusive até a casa do assassinado Nogueira, perguntar por ele. Se o Direito admite o inconsciente no julgamento de assassinatos, como poderia a teoria literária ignorá-lo na interpretação de textos? Como voltar ao autor, para explicar algo, se o autor é muitos? Assim como vários *selves* e personalidades se manifestam no crime, Foucault nos ensinou que a função-autor 'não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários "eus" em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar.'

A leitura biográfica pressupõe não apenas que o ser humano seja uma unidade, mas que esta unidade se mantenha mesmo com o passar do tempo, durante toda uma vida. Assim, Saint-Beuve podia defender que a obra só adquiria todo seu sentido, quando estudada em sua totalidade. Para corrigir o erro, um truque: pressupõe-se o autor uno e contínuo, e para lidar com as descontinuidades (quando se descobre que não é possível sustentar a imagem da unidade por trás da obra), divide-se a obra em fases. Apesar do nome comum, trata-se efetivamente da mesma pessoa? L. Goldman, por exemplo, afirma que *Les Provinciales e les Pensées*, de Pascal, tem na verdade dois autores (Pascal e os jansenistas moderados em *Les Provinciales*, e Pascal e os jansenistas extremados em *Les Pensées*.)

Mesmo ignorando que o ser humano seja múltiplo, podemos ainda observar, contra a leitura biográfica, que o autor como criador individual é praticamente uma ilusão:

… the activities that come under the umbrella of 'authorship', even as the term is normally used, need not always be performed (and in fact are not always performed) in the case of a given work by a single individual or even by individuals in willful collaboration.

… authorship is not a single function but a group of relative functions, and (…) these functions cannot in the case of every literary work be attributed to a single individual, except in an arbitrary and misleading way.

The cultural object is more often than not the work of a team of authors; it exhibits the tensions and the struggles of the collaboration.

Within a hypertext environment all writing becomes collaborative…

Indeed, one comes away from their investigation of how people actually write in business, government, industry, the sciences and social sciences with the impression that there is but one last bastion of solitary origination: the arts and humanities.

Há uma contradição entre a concepção romântica da criação individual, que suporta o *copyright*, e o fato de que grande parte da produção cultural contemporânea é corporativa. Formas culturais como jogos, óperas, novelas de televisão, etc. são basicamente 'formulaicas'. Sabe-se por exemplo que 'Pelo Telefone', marco na história do samba brasileiro, foi registrado em 1916 por Donga e Mário de Almeida, sob o protesto de vários participantes da casa da tia Ciata, pois a música teria sido uma criação coletiva. Os direitos autorais funcionariam, deste ponto de vista, como uma forma de falsificar as origens coletivas da criação, através da imagem da individualidade. Diferentes níveis de poder e diferentes papéis devem ser pensados numa política do trabalho cultural, para dar conta da produção dos textos de ficção. Um substantivo para representar este coletivo de autores, de indivíduos que não se perdem quando trabalhando com outros, ainda precisa ser cunhado.

A concepção da individualidade do autor de textos de ficção fica também abalada pelo papel decisivo que outros indivíduos ou grupos desempenham na avaliação destes textos: aqueles que os publicam, preservam, expõem, citam, resenham, referenciam, traduzem, representam, imitam, fazem alusões a, etc. além dos juízos informais, especializados e profissionais, prêmios literários, antologias, escritores de introduções e prefácios, etc. Todos são, junto com o autor, construtores de sentidos para os textos.

Como, então, justificar uma leitura biográfica da ficção, se o próprio escritor (assim como o assassino) não é uno, mas muitos? Se o indivíduo denuncia, em seu próprio significante, o sinal de sua multiplicidade?

c) Autor e textos são contínuos.

All fiction emerges from the consciousness of the writer and is therefore shaped in the way that consciousness perceives.

Since the text is the product of the author's mind, since it is the product of that mind only and at the moment of time it inhabits, the more we know about that mind and the forces that have helped to shape it, the more likely it is that we are going to be able to interpret intelligently the text that mind has produced.

… we must study the author in order to know the work.

La littérature, la production littéraire, n'est point pour moi distincte ou du moins séparable du reste de l'homme et de l'organisation; je puis goûter une oeuvre, mais il m'est difficile de la juger indépendamment de la connaissance de l'homme même…

From the work to the author (when one wishes to be biographical) is not the same as from the author (outside the work) to the work.

Juhl afirma que as proposições de uma obra não são expressas ou implicadas por um 'autor implícito' ficcional, mas por uma pessoa real e histórica. Isto pressupõe, mesmo levando-se em conta que o autor seja uno, que um texto de ficção: a) expresse ou implique proposições; b) que haja homogeneidade entre estas proposições; c) que haja continuidade entre as proposições e o texto; d) que elas sejam responsabilidade do escritor. Invalida-se assim a idéia do texto ficcional polifônico, em que diferentes perspectivas (não proposições) coexistem (e uma das funções da crítica seria inclusive distingui-las, assim como determinar a forma de sua construção). Um texto de ficção não é o espaço para a defesa de crenças ou proposições; crenças e proposições podem existir no texto, mas distribuídas pelas vozes ficcionais, heterogeneamente e sem hierarquia. E se elas têm relação com as crenças do escritor, isto não acrescenta nada à análise literária:

… the closest one could ever get to the artist's intending or meaning mind, outside his work, would be still short of his *effective* intention or *operative* mind as it appears in the work itself and can be read from the work.

The design or intention of the author is neither available nor desirable for judging either the meaning or the value of a work of literary art.

O texto de ficção não implica sentido independente do foco narrativo ou de seus personagens. O lugar comum de que o texto é o que o autor quis dizer, depende da concepção de que a essência da ficção é transmitir uma mensagem. Ficção é a possibilidade de nos deixarmos perder sem certezas numa multiplicidade de vozes e perspectivas.

Um grupo de alunos teria feito uma análise exaustiva de um texto de Carlos Drummond de Andrade, que quando mostrada ao poeta gerou um comentário do seguinte tipo: "Eu não quis dizer nada disto! Nada disto está no meu texto". Um episódio ocorrido durante o último Congresso da AIL aponta para uma teoria da relação autor-texto bem mais complexa. Após a apresentação de trabalhos sobre a obra de José Cardoso Pires (e aqui fica a homenagem), o escritor foi chamado à mesa, e a primeira frase que pronunciou foi mais ou menos a seguinte: "Hoje eu aprendi muito sobre mim mesmo."

Uma das crenças que sustenta a concepção da continuidade entre autor e texto, é a idéia de que o autor tem controle sobre o que escreve. Isto ocorre apenas até um certo ponto, após o qual ele passa a ser dominado pela linguagem, pela cadência do texto que já está escrito, pela colisão entre as palavras, pela própria imagem que forma de si enquanto autor, etc. O texto é moldado não apenas por um autor, mas também por estruturas lingüísticas, culturais, sociais e mentais que de alguma forma transcendem o indivíduo. O texto vai aos poucos criando vida própria, e a partir de um certo momento passa a resistir às intromissões do autor. Os escritores são servos de sua linguagem, mais do que seus mestres:

In producing texts, authors are immersed in a system with an independent life of its own. Many of its institutional or linguistic features, many of its values or connections to other systems, are beyond the most unconscious grasp of any writer.

Mesmo que se pense no autor como um indivíduo e uma unidade, parece haver algo de não individual no ato da produção de textos, bem representado pela metáfora do autor como catalisador em Eliot. O autor passaria por um processo de despersonalização através do conhecimento do passado e da tradição. A metáfora nos diz que o oxigênio e dióxido de enxofre, misturados na presença da platina, formam ácido sulfúrico. Embora a transformação não ocorra sem a platina, o novo elemento não mostra nenhum traço dela, e a própria platina parece, após a transformação, inalterada. Eliot compara a mente do poeta ao fragmento de platina, o meio onde sentimentos e emoções combinam-se para produzir arte. O que importa não é a grandeza das emoções, mas a intensidade do processo artístico, a pressão sob a qual a fusão ocorre. A poesia seria então impessoal, implicando a transcendência da emoção e da personalidade. O autor, mesmo uno, não estaria diretamente representado no texto, pois elementos não-individuais tomariam também parte ativa na produção do texto.

Segundo Hansen, as leituras marxistas apontam para um autor-contradição, em que dados históricos e

transindividuais de uma situação-posição se refratam transformados na produção e no produto da contradição-autor. Mesmo a fascinante proposta de Fredric Jameson, que critica a concepção do 'texto' como uma obra literária individual e procura estudar o sistema social de produção de signos e códigos, acaba por nos transportar para ainda mais além do autor-indivíduo. Não deve soar surrealista, portanto, um projeto teórico que procure vincular formalismo e marxismo, como exercícios de resistência às leituras biográficas, projeto que inclusive se proponha a superar a oposição reflexão metodológica/estudos culturais. Mesmo que o autor seja uma unidade, do ponto de vista psicológico, ler um texto não significa ter acesso diretamente a esta psique, mas a diversas camadas sociais e políticas que também permeiam o texto, e das quais, de alguma forma, esta 'unidade' psicológica é um produto, assim como o texto.

A necessidade de assumirmos o autor como a origem do discurso vem da impossibilidade de pensarmos uma estrutura sem centro, já que o pressuposto do centro acaba administrando nossa ansiedade durante a exploração do texto. Derrida, entretanto, nos mostrou que o centro não se encontra, em última instância, para além de um sistema de diferenças.

d) Textos de ficção e realidade são contínuos.

Criticism is the study of the relation of art to life.

Mesmo que o autor e seu texto sejam contínuos, e que o texto seja aquilo que o autor quis dizer, a leitura biográfica pressupõe ainda que ficção e realidade sejam contínuas: afinal, é através da vida do autor que o crítico procura reconstruir o sentido do texto.

Aqui, eu gostaria apenas de apontar para dois trabalhos.

Bousoño caracteriza o processo simbólico como um ´irrealismo irracional`, pois um objeto A (simbolizador) nos é apresentado, enquanto é um objeto B (simbolizado) que nos provoca emoção. ´Simbolismo de irrealidade`, um processo irracional que marcaria a ficção, e que a diferenciaria do discurso científico sobre a realidade, ou mesmo da própria realidade.

Shklovsky nos afirma, por sua vez, que após algum tempo nossa percepção torna-se habitual, automática e mesmo inconsciente. Ocorre um processo de 'algebrização' e automatização do objeto, que, se de um lado gera economia de esforço perceptivo, de outro lado torna a relação sujeito-objeto sem vida. Petrificação. A arte seria então uma técnica para modificar esta percepção petrificada, tornando os objetos não familiares, pela alteração da forma como os percebemos. Muda na verdade a nossa percepção, não o objeto. Esta técnica de 'desfamiliarização' acaba, portanto, por desautomatizar nossa percepção.

Procurei apenas sugerir que a estrutura da ficção não corresponde à estrutura da realidade, que ontologicamente ficção e realidade diferem, que uma não aponta para a outra, que os mundos da ficção e da realidade não são contínuos mas mediatizados, e que a reconstrução de um através do outro carece ao menos de uma justificativa metodológica.

e) Biografia = Vida & Vida = Indivíduo (Autor).

A transition from an author's books to his conversation, is too often like an entrance into a large city, after a distant prospect. Remotely, we see nothing but spires of temples, and turrets of palaces, and imagine it the residence of splendor, grandeur, and magnificence; but, when we have passed the gates, we find it perplexed with narrow passages, disgraced with despicable cottages, embarrassed with obstructions, and clouded with smoke.

Admitamos por fim que o autor seja uno e que produza seu texto, cujo significado possa ser restabelecido através de sua vida. Ainda é possível perguntar: podemos igualar a biografia a uma vida, e a vida a um indivíduo?

Uma biografia é basicamente uma seleção, um corte de eventos, forçando uma vida a se submeter a uma narrativa. Esta narrativa biográfica pressupõe a permanência de uma memória igual a si mesma, durante toda uma vida. No fundo, trata-se de mais um passo em busca da individualidade: achar a pessoa por debaixo da confusão dos eventos. Seria possível narrar uma vida?

A segunda pergunta eu gostaria de deixar ressoando em sua pureza original, mesmo porque não consigo ainda nem mesmo formulá-la melhor, ela ainda me assusta: seria uma vida algo individual, redutível a um indivíduo?

Leituras biográficas simplificam a riqueza da ficção, assumindo unidade onde o discurso cria multiplicidade. A análise termina quase sempre por expor como o narrador reproduz a voz do escritor. Estudos biográficos de ficção tendem em geral a saltar as dificuldades do texto, seus becos sem saída e seus labirintos, acreditando resolver o indeterminado da ficção através do determinado pela vida.

IV

In the multiplicity of writing, everything is to be *disentangled*, nothing *deciphered*; the structure can be followed, 'run' (like the thread of a stocking) at every point and at every level, but there is nothing beneath: the space of writing is to be ranged over, not pierced; writing ceaselessly posits meaning ceaselessly to evaporate it, carrying out a systematic exemption of meaning. In precisely this way literature (it would be better from now on to say *writing*), by refusing to assign a 'secret', an ultimate meaning, to the text (and to the world as text), liberates what may be called an anti-theological activity, an activity that is truly revolutionary since to refuse to fix meaning is, in the end, to refuse God and his hypostases – reason, science, law.

O sistema de controle dos discursos, em nossa sociedade, utiliza duas táticas opostas em relação à questão do autor. De um lado, insiste-se na importância do autor quando se fala de ficção, para que se possa conter os poderes e reduzir o desejo que todo discurso literário carrega em sua realidade material. De outro lado, quanto ao discurso científico, insiste-se em sua impessoalidade, pois seus poderes já se encontram devidamente mascarados e disfarçados. Realçar o papel do autor em ciência seria trazer à tona o desejo que fundamenta este discurso, pôr à mostra as relações de poder que determinam sua produção. Por baixo dos discursos estabelecidos há um emaranhado de minhocas, de violências, de calamentos (como a pedra do *Providence* de Resnais) - e não basta simplesmente levantar a pedra para enxergar as minhocas, é preciso pesquisar por baixo da pedra, reativar discursos, reanimá-los, fazê-los falar de novo.

Mas então, qual seria o eixo metodológico de um analista que procurasse respeitar os múltiplos poderes e desejos que marcam os discursos? Os autores de discursos que se querem verdadeiros, esses se deve buscar, para que se desmascare a impessoalidade dessas verdades. Deve-se buscá-los, entretanto, não como foco originário da verdade, mas como um dos elementos que, vinculado a outros (a época, as condições sociais, sua classe social, etc.) fundamenta "exteriormente" o discurso verdadeiro. Já aos discursos da ficção, é preciso abrir um espaço para a expressão de sua fantasia, cortando os laços umbilicais com seu autor e deixando falar sua materialidade, com os poderes que ela já carrega consigo. De um lado, deve-se iluminar o autor oculto; de outro, revolver o discurso adestrado. Assim, perguntar pelo autor e esquecê-lo não são procedimentos contraditórios, mas necessários para lidar com um controle discursivo de dupla face.

Deve estar claro que, até agora, usamos livremente uma série de conceitos como sinônimos, cada significante ocupando aleatoriamente o espaço semântico do outro: 'ficção', 'literatura', 'texto', etc. Nossa reflexão centrou-se nos textos literários escritos de ficção. A mudança do foco para a literatura oral, ou a ficção não literária, por exemplo, parece-nos que apenas multiplicaria os problemas das leituras biográficas. Mas afinal, o que entendemos por 'textos literários de ficção'? **Um jogo de faz-de-conta, com um alto grau de indeterminação em suas regras e em seus jogadores, sem compromissos com a lógica nem com a realidade**.

… a text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture.

Com a hipermídia, fica mais fácil pensarmos a ficção como hipertexto ou intertextualidade. Novelas interativas, ficção orientada para personagens, e outras formas de fusão entre ficção e computação, acabam por reconfigurar a categoria do autor. Décio Pignatari chegou a defender a Poesia Concreta como "*software* de poesia".

Ficção não é a mídia para a transmissão de **um** significado, mas o espaço da fantasia e da imaginação. A ficção não se iguala à soma dos 'meanings' de suas frases: aqui, a *gestalt* 'o todo é maior que a soma das partes' se aplica com perfeição. Não existe algo como 'um significado', depois 'outro significado'… uma cadeia que por fim forma **o** significado da ficção, **o**que o autor quis dizer: o significado ficcional é sempre complexo e superposto, e não implica uma camada semântica final, um meta-discurso. A ficção nos ameaça com o risco da dispersão de *selves*, e o autor é a tentativa de neutralizar ou reduzir este risco. A ficção está próxima da loucura – e o autor é um esforço para evitá-la.

A ficção não se refere a fatos e significados anteriores a si mesma, mas através da linguagem constrói seus próprios objetos e seu próprio mundo. Apesar das referências à realidade, a distinção ontológica subsiste: no discurso da ficção, a referência estabelece a existência; no discurso não ficcional, a existência precede a referência.

Mas resta então algum futuro para os estudos literários?

Não poderia a crítica constituir-se num exercício para mostrar as diferentes leituras possíveis que um texto de ficção é capaz de gerar, ao invés de defender uma leitura correta? Um exercício de exploração de diferentes perspectivas, uma viagem, e não um Porto Seguro? Hirsch concorda que um texto possa justificar interpretações contraditórias, mas o 'authorial will' seria indispensável para superar esta ambigüidade. Juhl, por sua vez, acredita que críticos e leitores não estariam preparados para lidar com leituras logicamente

incompatíveis, já que isto implicaria admitir mundos contraditórios correspondendo aos significados incompatíveis de um texto. Ora, mas aqui temos um tesouro: 'ambigüidade' e 'leituras incompatíveis' poderiam se constituir num problema em lógica (não em ficção), além do que um texto não se torna menos ambíguo com a identificação do 'authorial will'; 'significados' pressupõe que uma obra de ficção só tenha **um** significado; e 'mundos' nos serve como uma pérola conceitual: uma das principais características do discurso ficcional seria justamente esta capacidade de ser ao mesmo tempo muitos, de multiplicação, de auto-fecundação inesgotável. A ficção não tem consistência epistêmica: suas proposições não têm pretensão de verdade, nem seus raciocínios pretensão de validade. Por conseqüência, as leituras de textos de ficção implicam uma debilidade lógica, tolerando-se umas às outras mesmo quando incompatíveis. Abandonando a busca pelo significado do texto, a crítica poderia então explorar os vários caminhos da polissemia na ficção, ou mesmo "… shift (…) from interpretation as identification of given meaning-structures to the reconstruction of those processes through which structures of articulated meaning can at all emerge."

Um crítico literário não é um juiz, que deve analisar fatos e proferir uma sentença. Não se interpreta um texto como se julga um assassinato. Não se trata no fundo de entender ou de julgar um texto, mas de iluminá-lo. Leitura é apropriação: o crítico é um guia autorizado a produzir novos significados, e não limitado a apenas descrever velhos. Os significados de um texto não são simplesmente achados, mas principalmente construídos pela leitura. Não há fim para o que pode ser lido em ou dito sobre um texto: a interpretação termina quando termina o interesse, não quando a certeza ou um significado último são alcançados.

Não se interpreta, porque não há origem, mas se desembaraça, numa espiral eterna. Aracnologia inversa. **Não há interpretações, apenas comentários!** Em "Fill up your Margins!", Hans Gumbrecht estuda a tensão histórica entre as atividades da interpretação e do comentário: enquanto a interpretação se caracteriza pela finitude e pela obrigação de desvendar um significado 'abaixo', 'atrás' ou 'além', o comentário seria infinito e correria paralelo ao texto. Gumbrecht apura então o conceito de 'comentário' para dar conta das atividades da crítica literária moderna, caracterizando-o como uma atividade anônima ou multi-autoral, destacando o papel do desconstrutivismo, e indicando a importância das mídias eletrônicas na liberação dos espaços das margens tradicionalmente reservados aos comentários, de tal forma que poderíamos perguntar: não teriam existido, sempre e apenas, comentários? Não teriam sido as interpretações sempre ilusões, ilusões de profundidade sustentadas pelo mito do autor individual e pela estabilidade do texto impresso? Não teríamos redescoberto o comentário e abandonado a interpretação porque, no fundo, esta distinção discursiva não se sustentaria, teria sido apenas a fabricação de uma determinada época e de uma determinada sociedade? Não teríamos, enfim, descoberto que estamos fadados a comentar textos, e que é impossível interpretá-los?

Hirsch teme que, com a morte do autor, não restaria princípio adequado para julgar a validade de uma interpretação, levando-nos a um estado de ceticismo total. Sem o autor, a leitura correta ficaria aberta ao indeterminismo, ao leitor e ao crítico. Mas não é assim que deve correr o julgamento: é preciso respeitar a autoridade do texto, antes de buscarmos outras provas; deve-se interrogá-lo com mais paciência e insistência. Escritores, autores, narradores de outros textos do mesmo autor, nenhum deles serve como testemunha principal. O texto é um movimento, uma estrutura, um fluxo: como não há tempo para o percurso, coloca-se um ponto final com o autor. Não se trata na verdade nunca, como o querem os intencionalistas, de cotejar uma interpretação resultante da leitura do texto com a intenção do autor: porque, no fundo, antes mesmo de se formular uma interpretação textual, o autor já foi chamado para depor. E nem mesmo a justificativa de estarmos fazendo história literária, pensamento político, psicanálise ou biografia, usando a ficção, nos exime do lento e exaustivo corpo a corpo inicial com o texto.

Também gostaríamos de sonhar: o autor de ficção passa a rescrever seus poemas, novelas, etc como se faz com os outros discursos. Rescrever para diferentes publicações: primeira edição, segunda edição revista e ampliada pelo autor, terceira edição criticando as versões anteriores, etc. Personagens são acrescentados, o tempo e o espaço da ficção alterados radicalmente, estrofes inteiras extraídas, etc. Um fulcro no universo do discurso da ficção, que colocaria em jogo não só a categoria do autor, mas da inspiração e da aura do texto…

Pierre Rivière matou brutalmente sua mãe grávida, seu irmão e sua irmã. Condenou-se Barthes e cia por terem assassinado o autor (se é que ele existiu); mas as metáforas apontam todas para a ressurreição: o retorno do autor, o autor não morreu, o renascimento do autor, a vingança do autor, etc. É preciso desta vez assassinar o autor com muito mais violência, para que o texto volte a falar. Para que se possa fazer crítica literária, e não psicologia de autor. Comentar, não biografar. Ler textos, não mentes.

Ora, mas não mostramos, ao contrário, que não se trata de matar o autor, e sim fazê-lo nascer, enquanto categoria de análise literária, múltipla e distinta do escritor e do foco narrativo? Mas fazer nascer esta categoria para quê? Justamente para resistir a ela, para trazê-la à consciência, enxergá-la, negá-la e evitá-la. Para que ela nos alerte quando estivermos lendo o autor, e não o texto. Não seria então necessário separar o texto apenas do escritor, mas também do autor. No fundo, resistir aos dois, autores e escritores, como metodologia de estudos literários, não como ontologia do discurso. É inclusive aqui que os textos de Barthes e Foucault foram mal lidos.

Resumo

O que possuem em comum o autor de assassinatos e de textos de ficção? Como se articulam nome próprio e direitos autorais? Quais as funções econômicas do autor e do *copyright*? Como a crítica literária utiliza a figura do autor? Quais os pressupostos das leituras biográficas da ficção? Como diferenciar escritor, autor e narrador? Como lidar com o autor de ficção e de ciência? Qual o futuro dos estudos literários?

Bibliografia

BARTHES, Roland. "The Death of the Author". *Image, music, text*. Essays selected and translated by Stephen Heath. New York : Hill and Wang, 1977. p. 142-148.

BEARDSLEY, Monroe C. *The Possibility of Criticism*. Detroit : Wayne State University Press, 1970.

BENJAMIN, Walter. "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica". *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e historia da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo : Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas ; v.1). p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. "O Autor como Produtor". *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e historia da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo : Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas ; v.1). p. 120-136.

BUESCU, Helena. *Em busca do autor perdido*: história, concepções, teorias. Lisboa : Cosmos, 1998.

BURKE, Sean. *The Death and Return of the Author : Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* . 2. ed. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1998.

CRITTENDERN, Charles. "Fictional Existence". *American Philosophical Quarterly*, vol. 3, n. 4, October 1966, p. 317-321.

DERRIDA, Jacques. "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences". In: RITCHER, David H. (edited by). *The critical tradition*, p. 878-889.

ELIOT, T. S. "Tradition and the Individual Talent". In: RITCHER, David H. (edited by). *The critical tradition*, p. 498-503.

*Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão...*um caso de parricídio do século XIX, apresentado por Michel Foucault; trad. Denize Lezan de Almeida. Rio de Janeiro : Graal, 1977.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 5. ed. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1997.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo : Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa : Vega, 1992. (inclui, dentre outros textos, o artigo "O que é um Autor?")

GUMBRECHT, Hans Ulrich. "A Farewell to Interpretation." In: Hans Ulrich Gumbrecht and K. Ludwig Pfeiffer (ed.). *Materialities of communication*. Translated by William Whobrey. Stanford : Stanford University Press, 1994, p. 389-402.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. "Fill up your Margins! About Commentary and Copia". In: Glenn Most (ed.), *Commentaries/Kommentare*. Goettingenj, 1999.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. "O Autor como Máscara. Contribuição à Arqueologia do Impresso". *Modernização dos sentidos*. São Paulo : Ed. 34, 1998, p. 97-108.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. "O Futuro dos Estudos de Literatura?". In: *Corpo e forma*: ensaios para uma crítica não-hermenêutica (org. João Cézar de Castro Rocha). Rio de Janeiro : EdUERJ, 1998, p. 153-175.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. "Play your roles tactfully! About the pragmatics of text-editing, the desire for identification, and the resistance to theory". In: Glenn Most (ed.). *Editing texts / Texte edieren*. Vandenhoeck & Ruprecht : Goettingen, 1998. p. 237-250.

HALPERIN, John. "The Return of the Author". *AUMLA: Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 69, May 1988, p. 48-67.

HANSEN, João Adolfo. "Autor". In: *Palavras da crítica*: tendências e conceitos no estudo da literatura. José Luis Jobim (org.). Rio de Janeiro : Imago, 1992. Coleção Pierre Menard.

HIRSCH Jr, E. D. *The Aims of Interpretation*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1976.

HIRSCH Jr, E. D. *Validity in interpretation*. New Haven and London : Yale University Press, c1967.

HIX, H. L. *Morte d'author: an autopsy*. Philadelphia : Temple University Press, c1990.

ISEMINGER, Gary (ed.). *Intention and Interpretation*. Philadelphia : Temple University Press, 1992.

JAMESON, Fredric. *The political unconscious*: narrative as a socially symbolic act. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1981.

JOHNSON, Samuel. "The Difference between an Author's Writings and his Conversation". In: *The Yale edition of the works of Samuel Johnson*. Vol. III, The Rambler. Edited by W. J. Bate and Albrecht B. Strauss. New Haven and London : Yale University Press, 1969. p. 74-80.

JUHL, P. D. *Interpretation: an essay in the philosophy of literary criticism*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1980.

LANDOW, George P. *Hypertext 2.0*: the convergence of contemporary critical theory and technology. Baltimore; London : Johns Hopkins University Press, 1997.

LANGE, David. "At Play in the Fields of the Word: Copyright and the Construction of Authorship in the Post-Literate Millennium". *Law and Contemporary Problems*. School of Law, Duke University, vol. 55, Spring 1992, n. 2, p. 139-151.

MIGUÉIS, José Rodrigues. *Páscoa feliz*. 2. ed. Lisboa : Estúdios Cor, 1958.

NEHAMAS, Alexander. "The Postulated Author: Critical Monism as a Regulatory Ideal". *Critical Inquiry*, vol. 8, n. 1, 1981, p. 133-149.

NEHAMAS, Alexander. "What an Author is." *The Journal of Philosophy* 83 (1986) 685-691.

NEHAMAS, Alexander. "Writer, Text, Work, Author" In: A. J. Cascardi (ed.). *Literature and the Question of Philosophy*. Baltimore and London : The John Hopkins University Press, c1987. p. 265-291.

NESBIT, Molly. "What was an Author?". *Yale French Studies*, 73 (1987), p. 229-57.

PEASE, Donald. "Author". In: BURKE, Seán. *Authorship: from Plato to postmodern: a reader*. Edinburgh : Edinburgh University Press, c1995. p. 263-276.

POLLETTA, Gregory T. "The Author's Place in Contemporary Narratology". In: Anthony Mortimer (ed.). *Contemporary Approaches to Narrative*. Tubingen : Narr, 1984. (Swiss papers in English language and literature ; 1). p. 109-23.

RITCHER, David H. (ed.) *The critical tradition*; classic texts and contemporary trends. 2nd ed. Boston : Bedford Books, 1998.

ROSE, Mark. *Authors and owners*: the invention of copyright. Cambridge, Massachusetts; London, England : Harvard University Press, 1993.

ROTSTEIN, Robert H. "Beyond Metaphor: Copyright Infringement and the Fiction of the Work." *Chicago-Kent Law Review*. Vol. 68, 1993, number 2. p. 725-804.

SAINTE-BEUVE, C.-A. "La méthode de Sainte-Beuve". In: *Ninettenth century French readings*. Albert Schinz. Vol. II. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1939. p. 16-22.

SEARLE, John R. "Proper Names". *Speech acts*: an essay in the philosophy of language. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. p. 162-174.

SEARLE, John. "The Logical Status of Fictional Discourse". *New Literary History*, Vol. 6, n. 2, winter 1975, 319-332.

SHKLOVSKY, Victor. "Art as technique". In: RITCHER, David H. (edited by). *The critical tradition*, p. 717-726.

SHUSTERMAN, Richard. *The Object of Literary Criticism*. Würzburg : Königshausen und Neumann; Amsterdam : Rodopi, 1984.

SMITH, Barbara Herrnstein. "Contingencies of Value". In: RITCHER, David H. (edited by). *The critical tradition*, p. 1552-1575.

STECKER, Robert. "Apparent, Implied, and Postulated Authors". *Philosophy and Literature*, vol. 11, n. 2, October 1987, p. 258-71.

TAMEN, Miguel. "The Appeal to the Author". *Manners of interpretation*; the ends of argument in literary studies. Albany, N.Y. : State University of New York Press, 1993. p. 69-108.

TOLHURST, William. "On What a Text is and How it Means". *The British Journal of Aesthetics*, vol. 19, n. 1, winter 1979, p. 3-14.

TOMASEVSKIJ, Boris. "Literature and Biography". In: BURKE, Seán. *Authorship: from Plato to postmodern: a reader*. Edinburgh : Edinburgh University Press, c1995. p. 81-89.

WALTON, Kendall. "How remote are Fictional Worlds from the Real Worlds". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 37, Fall 1978, p. 11-23.

WILLEMART, Philippe. ´O Autor não Morreu`. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 03/ago/1986. Folhetim: 10-11.

WIMSATT Jr., W. K., BEARDSLEY, Monroe C. "The Intentional Fallacy". In: *The verbal icon*: studies in the meaning of poetry. The University Press of Kentucky, 1954. p. 3-18.

WIMSATT, W. K. "Genesis: an argument revisited". *Day of the leopards*: essays in defense of poems. New Haven and London : Yale University Press, 1978, p. 11-39.

WOODMANSEE, Martha, JASZI, Peter (ed.). *The construction of authorship*: textual appropriation in law and literature. Durham and London : Duke University Press, 1994.

Formas fragmentárias e híbridas na arte romântica

Andréa Sirihal Werkema
UFMG

Ao buscarmos na literatura brasileira exemplos do Romantismo crítico, caracterizado pelo uso da ironia romântica ou pelo entrelaçamento dos gêneros literários, tal como o pensaram seus teóricos (incluindo-se aí, livremente, de Friedrich Schlegel a Victor Hugo), deparamo-nos com um espaço parcamente ocupado. A crítica estabelecida concede apenas a Sousândrade o lugar de "excêntrico" do Romantismo nacional, assim como, às vezes, reconhece no romance de Alencar, *Iracema*, um "acerto ocasional"[1]. Sousândrade, é claro, inovou nas formas e no vocabulário poético em seus longos poemas, que têm tanto de épicos quanto de dramáticos, utilizando-se alternadamente de um léxico formal e de palavras consideradas até então inadequadas ao poético. Já o romance-poema de Alencar é um dos melhores exemplos da aspiração romântica a uma forma única, superior, síntese de todos os gêneros tradicionais e adequada à expressividade autoral – como expressa o famoso fragmento de Friedrich Schlegel:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua determinação não é apenas a de reunificar todos os gêneros separados da poesia e estabelecer um contato da poesia com a retórica. Ela também quer, e deve, fundir às vezes, às vezes misturar, poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artística e poesia natural (...)[2]

As divagações sobre a forma romântica tingem-se, no entanto, de matizes irônicos, pois o desejo pela Forma Ideal necessariamente se faz acompanhar pela autoconsciência de uma busca incessante por algo que não se pode definir – "(...) no entanto, ainda não existe uma forma feita de modo que se possa expressar completamente o espírito do autor: por isso, muitos artistas que queriam escrever um romance acabaram, por acaso, descrevendo a si mesmos."[3]

E é pelos caminhos da ironia que podemos somar aos ganhos romântico-críticos da literatura brasileira o nome de Álvares de Azevedo. O autor é, de fato, conhecido por usar o anti-romantismo de forma simétrica à poesia intimista de cunho sentimental. Seu livro mais conhecido, a *Lira dos Vinte Anos*, único deixado acabado pelo autor, divide-se em duas partes opostas, como se lê na advertência feita pelo poeta: "Cuidado, leitor, ao voltar esta página! (...) Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban. A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binomia."[4] Esta tão comentada binomia a que se refere Azevedo parece definir o uso da ironia pelo jovem autor. Um livro parte sentimental, positivo, parte satírico, negativo, responderia aos anseios contraditórios da alma romântica. Mas devemos ser cuidadosos com um esquema tão simples. A ironia romântica não caberia, nunca, em uma estrutura bipartida, finita, estanque. Sua natureza é a do eterno deslocamento e inversão. Voltemos, então, ao conceito (aberto) de ironia romântica.

"Ironia é clara consciência da eterna agilidade, do caos completo e infinito"[5], diz novamente F. Schlegel. Um texto irônico é aquele que admite sua incompletude, que se move sempre em busca de um "algo mais" que lhe falta e que não lhe será nunca acrescentado. Qual a melhor forma para um texto irônico? Qual o seu conteúdo? A forma romântica, por excelência, seria aquela, já citada, que abarcaria todas as formas. Caímos então no óbvio paradoxo: esta forma não existe. Por mais que os teóricos do Romantismo tenham tentado alojá-la ora no drama, ora no romance, ora no fragmento, o mero ato de escrever-se tal forma anularia sua incompletude, criando um modelo a ser seguido. Ela sobreviverá, portanto, no devir, em um estado ideal, ou, em termos práticos, no recurso da aproximação ao modelo, típico dos românticos. Sendo necessária a criação (e estamos lidando com autores um tanto ou quanto prolixos), estes buscaram na proximidade ao ideal o modo de corporificar sua obra. Daí a quantidade de textos fragmentários, defeituosos, com ar de rascunhos sem revisão. Desse modo, a obra irônica se fragmenta para não se voltar completamente contra o modelo do Absoluto que a norteia; sua natureza paradoxal afirma-se, assim, ao expor sua impossibilidade.

Mas qual a forma da obra irônica? Ora, segundo Schlegel, "o romântico reside apenas na individualidade da obra, e não na característica do gênero (...)"[6]. A obra romântica, enquanto reflexão de um indivíduo, remete à singularidade de seu criador, isto é, demanda uma forma única, individual, produto da reflexão de uma consciência crítica, cujas confissões seriam arabescos irônicos, cheios da beleza que apenas a experiência pessoal pode criar. Portanto, livre de qualquer parâmetro externo, moral, estético ou formal, o Romantismo irônico só caberia na forma defeituosa, rascunho confessional de um indivíduo genial enquanto criador, que admite apenas a auto-limitação.

E Álvares de Azevedo? Teria caído numa falsa ironia romântica? Se, como afirma a crítica literária mais freqüente, nosso Romantismo tomou como modelo apenas o tardio Romantismo francês, considerado

acrítico e super-sentimental, Azevedo teria como grande modelo Victor Hugo, que em seu famoso "Prefácio de *Cromwell*" caracterizara a obra romântica como aquela em que convivem os contrários: o grotesco e o sublime[7]. Mas mesmo Hugo é claro ao dizer convivência e não oposição mera e simples. O existir ao mesmo tempo do grotesco e do sublime não perfaz uma binomia, já que estes não podem se separar jamais em dois mundos estanques. Álvares de Azevedo, se leitor atento, deve ter percebido que o modelo bipartido da *Lira dos Vinte Anos* não correspondia ao que preconizavam seus mestres europeus. E, não podemos nos esquecer, suas leituras abrangiam muito mais do que os românticos franceses, e ele fazia questão de afirmar sua intimidade com ingleses e alemães. Se voltarmos à sua obra com olhos atentos, vamos encontrar na peça-problema *Macário* um melhor exemplo de utilização da ironia romântica.

Macário também se divide em duas partes, e o autor novamente nos dá pistas sobre sua criação em seu prefácio, chamado "Puff": "Quanto ao nome, chamem-no drama, comédia, dialogismo; não importa. Não o fiz para o teatro (...)"[8].O gênero problemático fica aí estabelecido. A forma dramática é desrespeitada em seu não direcionamento para o teatro; além do mais, o texto pode ser chamado de drama ou comédia, sendo que, para os românticos, o drama incluiria em si a comédia ao misturá-la à tragédia, ultrapassando a ambas, e afirmando-se enquanto gênero novo, moderno. Outro nome para *Macário* seria dialogismo: ação em forma de diálogo? Diálogo entre as duas partes do texto? Coexistência de elementos contrários na forma e no conteúdo? De qualquer modo, o termo parece uma evolução se comparado a binomia, já que aponta para uma interação, ou diálogo, de elementos textuais.

Pois bem, os dois episódios que constituem *Macário* se distinguem bastante. O primeiro é ágil e divertido, conciso e equilibrado, construído sobre longos diálogos entre Satã e o jovem Macário. Já o segundo episódio é reflexivo, desconexo, vago, cheio de tropeços e melancolia, sendo difícil até mesmo achar uma linha de ação que possa resumir-lhe o enredo. É tradicional a leitura das partes de *Macário* como desiguais não só na forma, como também no valor, sendo o primeiro episódio considerado muito superior e um dos pontos mais altos da obra azevediana[9]. Tal leitura, decorrente da apreciação isolada das partes do texto, anula o recursoà ironia romântica que parece orientar todo o projeto de *Macário*. O segundo episódio do texto deve ser lido como fragmento integrante de um todo maior, que só atinge plenamente seu sentido se contrastado com o primeiro. Além do mais, é nesse segundo episódio, considerado por muitos críticos como incompleto e defeituoso, que se atinge o máximo de experimentação propriamente dita, com o abandono de todo e qualquer lastro teatral.

Mesmo assim, completo em seu dialogismo, *Macário* correria o risco de configurar-se enquanto forma fechada, já que só poderia movimentar seus dois episódios, ou fragmentos, mesmo que de modo mais complexo do que a *Lira dos Vinte Anos*. Onde estaria, então, o pulo do gato de Álvares de Azevedo? Onde a obra caracterizada pela abertura e movimento incessante? Torna-se indispensável, nesse momento, retomar um ensaio escrito por Antonio Candido em 1981, "A Educação pela Noite", sobre o teatro e a narrativa em prosa de Álvares de Azevedo, no qual o crítico aventa a muito provável hipótese de uma "ousada modulação de gêneros que leva para frente o programa romântico de romper as barreiras entre eles"[10], ao enxergar uma articulação entre *Macário* e a série de narrativas *Noite na Taverna*. Os dois textos se complementariam, ligados pela cena final do primeiro, cuja disposição é idêntica à da abertura do segundo. Substituindo o gênero e as personagens, ao passar do drama à narrativa, Azevedo levaria ao máximo o programa de ruptura com a teoria dos gêneros, que surgiriam, neste encontro de obras, não apenas diluídos, mas justapostos.

Ora, a hipótese de Candido só vem corroborar a problematização já encontrada em *Macário*, no qual duas partes desiguais ameaçavam seu estatuto dramático. Se imaginamos tal obra ligada a outra (que, diga-se de passagem, também é problemática em relação aos gêneros tradicionais), alargamos a moldura usada por Azevedo para caber sua noção de ironia romântica. *Macário* não se fecha em duas partes, aliás, não se fecha – a cena final é apenas um começo, ou um recomeço. Estaríamos diante de um autor capaz de aplicar o conceito de ironia romântica de forma muito mais sofisticada do que parece à primeira vista, conseguindo, num só golpe, aliar a desobediência aos gêneros tradicionais à concepção de obra aberta, em eterno movimento: *Macário*, uma espécie de drama que nunca termina; *Noite na Taverna*, série de narrativas cujo começo implica num fim.

O todo formado pela junção destes textos configuraria uma ampliação do gênero híbrido já experimentado em cada um individualmente, pois, como já foi dito, tanto *Macário* quanto *Noite na Taverna* se distanciam dos gêneros tradicionais. Este produto final pode ser tomado por inteiro ou em seus fragmentos, o que lhe concede uma mobilidade espantosa. *Macário*, enquanto fragmento dentro de um conjunto aberto, pode e deve ser lido em sua (in)completude, pois reflete em si mesmo uma estrutura maior que o circunda e da qual é parte integrante. Configurariam o produto do experimentalismo de Álvares de Azevedo, deste modo, os sistemas de encaixe, ampliação e espelhamento de partes ou fragmentos, e a estrutura aberta e/ou circular.

Se, para F. Schlegel, o fragmento deveria ser "como uma pequena obra de arte, inteiramente isolado do mundo circundante e completo em si mesmo, como um ouriço"[11], outros de seus escritos nos levam a ver o

fragmento como "um animal gregário, que só atinge o objetivo visado graças à ressonância do conjunto[12]." Adentrando outros domínios estéticos, verificamos facilmente como o Romantismo constituiu um estado de espírito inovador comum às diversas artes. Como pensar em fragmentos no reino da pintura? Um pintor francês do século XIX, Jean Auguste Dominique Ingres, pode nos fornecer a resposta.

Considerado em sua época um neoclássico, um apóstolo do belo, em oposição a seu rival Delacroix, este sim um verdadeiro romântico, Ingres realmente parece procurar em suas telas um ideal de beleza serena, tranqüila, quase sem movimento, numa aparente oposição ao ideal romântico vibrante, marcado pelas pinceladas e pela energia do artista. Mas parece que o "raio deformador" do Romantismo o alcançou mesmo que contra sua própria vontade. Seus quadros trazem algo difícil de nomear, uma estranheza advinda da impossibilidade de reduzir sua arte a um *logos*[13]. A pintura de Ingres escaparia à nossa necessidade de reduzir e classificar, de reconhecer quais os fundamentos por trás de qualquer obra; a pintura de Ingres escaparia à palavra, como queriam os mais ferrenhos românticos, que viam a forma das palavras como destruidora de uma forma inexistente. A pintura de Ingres, além do mais, nos espanta por sua capacidade de fazer interagir na mesma tela elementos diferenciados, individuais, que parecem ignorar qualquer tentativa de unidade. Mas lá está ela, a unidade, expressa na articulação entre as partes:

O artista dispõe imagens sobre uma superfície, bastando-lhe um trabalho sobre elas que se reduz quase ao artesanal (...) concentrado no acabamento, na perfeição da parte, que guarda, cada uma, um princípio de autonomia, e possui certa indiferença em relação às outras. Os elementos não se harmonizam entre si – articulam-se como podem, às vezes pelo meio admirável da linha conduzida, às vezes pela simples concomitância.[14]

Um quadro como *A grande odalisca* (1814), por exemplo, chama a atenção pelo total descaso em relação à anatomia humana: há um longo braço, desossado, ao que parece, além de uma coluna vertebral maior que a dos humanos comuns. A perna esquerda vem de lugar nenhum, a estreiteza das costas contrasta com os enormes quadris desta, mesmo assim, belíssima figura de mulher. As partes, se isoladas, constituiriam um monstro; juntas articulam-se em maravilhoso desenho. Problemas similares podem ser encontrados em *Antíoco e Estratonica* (1839), no qual as figuras encontram-se como que soltas no espaço do quarto retratado, em proporções desiguais, aproximativas em relação aos objetos circundantes. Há pouca preocupação com a unidade perspectiva, assim como a anatômica continua sendo desrespeitada na pensativa figura de mulher, cujo braço esquerdo parece inexistir. Tudo isto num pintor considerado clássico, rafaelita, por seus contemporâneos. Classicismo híbrido, beleza defeituosa, mas sempre sublime.

Outro bom exemplo da inovação romântica são os *Prelúdios* de Frédéric Chopin, conjunto de vinte e quatro pequenas peças para piano terminadas em 1839. O primeiro problema colocado pelos especialistas é o uso da forma até então conhecida como prelúdio, tradicionalmente uma improvisação, para testar a afinação do instrumento ou preparar o público para um concerto subseqüente[15]. Chopin apropriou-se do rótulo para criar algo totalmente diferente. Seus prelúdios funcionam como peças autônomas dentro de um único ciclo. Cada um dos prelúdios, como um fragmento, é completo em si mesmo, com sua melodia e ritmo próprios, mas todos encontram-se ligados por laços melódicos sutis e pela lógica de sua ordenação. Obra orgânica, diriam os românticos, em que todos os componentes são vitais para a existência do todo, como na natureza. Miniaturas, fragmentos musicais, os vinte e quatro prelúdios, em sua limpidez abstrata, rejeitam qualquer tipo de nomeação, convivendo perfeitos em sua ausência de títulos ou temas explicitados (traço essencial da música de Chopin, que resistia em dar nomes a suas peças musicais, ou fazer qualquer associação destas com o mundo exterior). Também não há palavras nos prelúdios de Chopin, gênero híbrido, criação romântica.

Apesar das características intrínsecas a cada uma das artes aqui analisadas, que muitas vezes implicam em diferenças intransponíveis, é inegável a semelhança dos processos utilizados por Azevedo, Ingres e Chopin na criação de suas obras. A visão de mundo romântica leva o autor a deixar em cada obra as suas marcas indeléveis, através da hibridização dos gêneros e formas, dos defeitos e da aparência de obra inacabada, e provoca no leitor/espectador/ouvinte o impulso análogo de completar, corrigir, classificar. Efeitos do Romantismo, incansável na sua busca por uma unidade e uma harmonia há muito perdidas: nostalgia da obra perfeita, expressa em sua forma antípoda.

Referências Bibliográficas:

AZEVEDO, M. A. Álvares de, *Macário*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1984.

_____, *Lira dos Vinte Anos*, Rio de Janeiro, Garnier, 1995.

CAMPOS, Haroldo de, *Metalinguagem e Outras Metas*, São Paulo, Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio, *A Educação pela Noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1989.

HUGO, Victor, *Do Grotesco e do Sublime* (Prefácio de *Cromwell*), Tradução e notas de Célia Berretini, São Paulo, Perspectiva, 1988.

LIMA, Luiz Costa, *O Controle do Imaginário* – Razão e Imaginação no Ocidente, São Paulo, Brasiliense, 1984.

NOVAES, Adauto, *Artepensamento*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

SCHLEGEL, Friedrich, *Conversa sobre poesia e outros fragmentos*, Tradução, prefácio e notas: Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo, Iluminuras, 1994.

TEMPERLEY, Nicholas, *Chopin*, Tradução de Celso Loureiro Chaves, Porto Alegre, L&PM, 1989.

Notas

1. Assim o caracterizam Lima, 1984, p. 145 e Campos, 1992, p. 127-145, por exemplo.

2. SCHLEGEL, 1994, p. 99.

3. Idem, p. 99.

4. AZEVEDO, 1995, p. 85.

5. SCHLEGEL, op. cit., p. 113.

6. Idem, p. 68.

7. HUGO, 1988, p. 42 e outras.

8. AZEVEDO, 1984, p. 22.

9. Este julgamento está, por exemplo, em S. Romero, J. Veríssimo, A. Candido, D. A. Prado.

10. CANDIDO, 1989, p. 7.

11. SCHLEGEL, op. cit., p. 103.

12. STIRNIMANN, in SCHLEGEL, op. cit., p. 17.

13. Estou seguindo, aqui, o ensaio de Jorge Coli: "Pintura sem palavras ou os paradoxos de Ingres." in: NOVAES, 1994, p. 275-285.

14. COLI, in NOVAES, op. cit., p. 283.

15. Consultar, a este respeito, Temperley, 1989, p. 77-78.

Geografias da memória a literatura brasileira entre história e genealogia

Ettore Finazzi Agrò
Universidade de Roma "La Sapienza"

O problema está no início. O problema é o Início: quando e onde é a Origem? E o que é, aliás, uma Origem? Afinal, como é que a gente consegue reconhecer num ato, num gesto, numa palavra ou num texto, que é ali, exatamente, que tudo verdadeiramente começa? Um problema, como se vê, que são dois; uma interrogação que se desdobra e que se alastra, abrigando na verdade, na fissura que se cria no interior dela, um enredo problemático, um enleio duvidoso de elementos heterogêneos que deve ser indagado — sabendo porém, de antemão, que a solução não existe ou existe apenas como hipótese de solução. De um lado, teremos, de fato, a questão substancial da localização, no espaço e no tempo, daquilo que pode ser considerado como o Princípio; do outro, teremos a ver com a possibilidade de uma forma originária, isto é, do modo de ser daquilo que consideramos o fundamento de tudo o que virá a ser.

O lugar do início, nesse sentido, só pode ser indicado a partir da forma que ele assume e que o delimita e o institui, do mesmo modo como a forma é função do espaço e do tempo em que tudo começa. Dito isto, porém, deveríamos reiniciar tudo de novo, visto que, afinal de contas, a Origem, entendida na sua forma e na dimensão que a contém e a molda, apresenta-se como uma noção auto-referencial, afigura-se, justamente, como uma torção lógica remetendo para si mesma: o Início seria apenas aquilo que, por convenção, uma pessoa ou um grupo de pessoas decide assumir como Início. Nesta tautologia, em que se revela o caráter de-cisivo (isto é, produto de um corte arbitrário) e altamente ideológico do Princípio, pode-se todavia descobrir uma verdade importante que se encontra em todo Início: ou seja, que a dimensão e a estrutura do Começo são, na sua essência, puramente convencionais e, na sua forma, meramente ficcionais.

Quase todos aqueles — filósofos ou teólogos, cientistas ou historiadores — que refletiram sobre a Origem, acabaram, de fato, por reconhecer que dela só se pode fazer experiência enquanto Mito da Origem; acabaram, em geral, por admitir que aquilo que está no Exórdio só pode se configurar como conto ou como ficção. E isto, repare-se, vale tanto para os que confiam na unicidade do Começo, quanto para aqueles que certificam o caráter dual e diferencial do Princípio: em ambos os casos, aquilo que "se esconde desde a fundação" só pode ser inscrito, só pode ser continuamente lido e incessantemente interpretado, no interior de uma narração em que os elementos fundamentais e fundacionais pululam e vêm à tona, combinando-se numa constelação mítica, harmonizando-se numa configuração precária e ao mesmo tempo cheia de Sentido.

Não sei se vocês repararam que eu usei o verbo "configurar" e o substantivo "configuração": uma repetição necessária se considerarmos a outra noção decisiva — incorporando a de Mito — para entender o modo de ser do Começo, a forma do Início que está escondida na definição de Figura. De fato, a Figura, segundo um importante filósofo italiano, é «o próprio movimento de um "outro pensamento", em relação àquele da filosofia clássica, de um pensamento que transita pelas "imagens" literárias e pelos conceitos, que junta as duas "meias verdades" que sempre se manifestam no tempo da modernidade: a abstração máxima do conceito e a máxima força daquilo que foi sucessivamente denominado como mito, desrazão, analogia, imagem» (Rella, 10). Uma definição útil, então, para entender a sobrevivência do Mito no interior desse tempo híbrido que é o Moderno, mas que dá conta também de um modo diferente de se aproximar da Origem, que não é nem aquele ligado à filosofia tradicional (digamos, à filosofia que se delineia e toma forma a partir de Platão) nem aquele que a História relegou no âmbito do irracionalismo, do "pensamento" outro e inconseqüente, analógico ou mitológico — sendo porém, ao mesmo tempo, uma combinação e uma neutralização dos dois no interior de um "pensar de outra forma", de um relacionar elementos diferentes ou até opostos dentro do enigma fundamental instituído e constituído pela linguagem figural (considerando a expressão enigmática, na esteira de Aristóteles, como um «pôr em conjunto coisas impossíveis»).

Tentando traduzir tudo isto no âmbito do historicismo — e da historiografia literária em particular — teremos que tomar consciência da impossibilidade de uma história linear e conseqüencial, teleológica no sentido mais pontual, que vai desde o Início até o Fim, que explica o futuro a partir do passado e faz do presente uma ponte continuamente reconstruída sobre um tempo que, infinitamente e sem parar, transcorre. Contra este modo de se reportar à cronologia humana, contra toda "razão historicista", já se pronunciou de modo decisivo Friedrich Nietzsche, na sua condenação dos falsos historiadores, daqueles que vão à procura da Origem, assumindo que ela é "aquilo que já era" desde sempre, o princípio imóvel de todas as possibilidades sucessivas, o fundamento único de tudo aquilo que vem a ser depois. A esta história impregnada de metafísica, a este pensamento que postula um Início absoluto, o filósofo alemão contrapõe a "verdadeira história" (*wirkliche Historie*), que não sai à procura de Aquilo que está antes de tudo — antes do corpo, antes do tempo, antes do mundo…— mas que trabalha, pelo contrário, para descobrir os "inúmeros

inícios" desta realidade complexa, deste "mundo misturado" em que o homem é jogado sem ter nas mãos nenhum fio de Ariadne que o leve até o centro do labirinto, até descobrir a razão de seu estar-no-mundo, até explicar o princípio único de que tudo procede.

Esse trabalho paciente e erudito, esse inventário das origens plurais, esse estudo das ordens infinitas que constituem a trama do real (e vale talvez a pena de lembrar que o latim *ex-ordium* tem a ver justamente com uma ordem retecida), assume, para Nietzsche, um nome alternativo ao de história, no seu sentido tradicional: para ser verdadeira ou efetiva a história deveria, de fato, se transformar em *genealogia*, isto é, no estudo da proveniência dos eventos, dos valores, dos conceitos, num caminho ao contrário que (como sublinhou magistralmente Foucault) não tende a descobrir uma evolução ou um destino, mas a «manter aquilo que foi na dispersão que lhe é própria» (Foucault, 152). Assim que o papel do historiador não seria o de remontar o curso do tempo para descobrir no passado uma possível razão de ser do presente, mas o de investigar a "disseminação" do fatos e das imagens, até recompor uma constelação precária de figuras em que se pode — e nos pode — surpreender um sentido comum (aquele de Nação, por exemplo, escondido na idéia, aparentemente longínqua, de *DissemiNation* estudada por Homi Bhabha).

Aplicando finalmente tudo isso à cultura brasileira, é fácil verificar como a historiografia mais acreditada tenha descoberto desde cedo — de modo análogo ao de Nietzsche — a impossibilidade de uma história linear e conseqüencial, provindo duma Origem e prevendo um Fim, isto é, funcionando como um sistema peculiar ou como um organismo autônomo. Para citar apenas um exemplo, basta lembrar as palavras de Sílvio Romero escritas em 1878:

Na história do desenvolvimento espiritual do Brasil há uma lacuna a considerar: a falta de seriação nas idéias, a ausência de uma genética. Por outros termos: um autor não procede do outro; um sistema não é conseqüência de algum que o precedeu. […] Na história espiritual das nações cultas cada fenômeno de hoje é um último elo de uma cadeia; a evolução é uma lei. […] Neste país, ao contrário, os fenômenos mentais seguem outra marcha. (Arantes, 15)

Pode-se afirmar que decorre desta constatação negativa a obrigação a utilizar, em vez de *História*, a palavra *Formação*, para pensar e dar conta, exatamente, dessa "outra marcha" seguida pela cultura nacional. Num livro recente (de que tirei a citação anterior) foi justamente estudado o *Sentido da Formação* presente nas reflexões mais agudas sobre a cultura brasileira, mas aquilo que acho importante sublinhar é a ligação, talvez involuntária, entre esse modo de entender a história e a memória nacionais e a *genealogia* nietzscheana.

Na obra talvez mais conhecida que traz no título a palavra "formação" (a *Formação da Literatura Brasileira*) esse parentesco ressalta de modo evidente, até se tornar coincidência no uso do atributo *genealógico* utilizado para os fenômenos considerados, pelo autor, como exordiais da cultura literária brasileira. Tanto na obra maior, como em vários outros lugares da sua pesquisa historiográfica e crítica, Antonio Candido tem sublinhado, com efeito, a «tendência genealógica» que está inscrita na origem da literatura brasileira — ou melhor, «na história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura» (Candido, 1975, 25) — e que ele considera «típica da nossa civilização» (Candido, 1985, 171). Tendência, essa, que ele liga ao afã em ter — ou melhor, em *inventar* — uma Tradição por parte dos intelectuais da colônia no séc. XVIII, mas que se transforma a meu ver (ou já o é, implicitamente, desde o início) em método de análise, na medida em que o próprio Candido, recusando o papel tradicional de historiador, enquanto investigador da Origem e defensor da continuidade entre passado e presente, se torna "genealogista" no sentido nietzscheano, tentando justamente fazer a história daquela "falta", daquela *ausência* que Sílvio Romero tinha assinalado em 1878.

Paradoxo interessante este de construir uma história a partir de uma lacuna, de um vazio histórico, mas paradoxo que acaba por fazer sentido no momento em que consideramos a possibilidade — que é obrigação para um país colonial — de instituir um discurso e de seguir um percurso não na direção da homogeneidade e da unidade, mas no da heterogeneidade e da diferença, inventariando as figuras que aparecem no caminho, sem pretender descobrir nelas uma coerência necessária, uma continuidade lógica com uma suposta Origem — que não existe ou que, pelo menos, nunca está aí onde a procuramos —, mas considerando os eventos na sua dispersão, na sua singularidade e na sua irredutibilidade ao Uno da metafísica historicista. Para entender e re-conhecer a cultura brasileira, em suma, teremos mais uma vez que "pensar de outra forma", inventariando vagarosamente as diferentes figuras que nelas se inscrevem; aviando-nos pelo caminho íngreme de uma indagação a-sistemática de um objeto que se apresenta, já nas palavras de Romero, como a-sistemático, fora e longe de qualquer dialética histórica.

Eu poderia, desde já, citar alguns autores que, depois de Candido, empreenderam, a meu ver, esse caminho (Flora Süssekind, por exemplo, em vários lugares do seu trabalho hermenêutico — e em particular onde ela reconstrói os vínculos ficcionais juntando história, genealogia e paisagem na literatura brasileira (Süssekind 1990 e 1994) —, ou Raul Antelo, de quem li há pouco um texto magistral intitulado, significativamente, "Genealogia do vazio"). Prefiro, porém, me ater à proposta humilde de estudar o modo em que a cultura brasileira tem enfrentado o problema do Começo e da sua ausência, apontando para alguns, poucos, escritores que, com maior clarividência e com mais aguda consciência, se colocaram diante da questão de representar o sentido e a forma da identidade nacional sem recorrer a hipotéticas reconstruções históricas

da Origem, mas, pelo contrário, escrevendo justamente a partir da Falta, ou seja, instalando-se nesse caráter não histórico da história brasileira.

O caso que eu considero exemplar e paradigmático é, obviamente, o de Euclides da Cunha: brasileiro que, dentro da sua adesão inquieta ao positivismo, teve a coragem de descobrir e denunciar aquilo que outros brasileiros tinham escondido sob o tapete da história e das boas intenções nacionalistas. Ou seja, que sendo, a sua Pátria, uma «terra sem a pátria» (o que significa também sem pai, sem descendência ou tradição paterna), sendo um espaço imenso e fundamentalmente sem história, era preciso pensar o país a partir não do tempo que ele ocupa, que ele organiza e pelo qual é supostamente organizado, mas, justamente, a partir do espaço — espaço fundamentalmente vácuo — que ele realmente preenche e que lhe dá sentido. Toda a sua obra maior pode, de fato, ser lida como uma grande tentativa, finalmente consciente, de substituir a História com a Geografia e, por isso, de encontrar o Passado no Longínquo, o Antigo no Distante e, sobretudo, de identificar o Princípio histórico com o Centro geográfico. "Finalmente consciente", eu disse e o repito, porque a Paisagem não é tomada, em *Os Sertões*, no seu sentido puramente cenográfico ou ambiguamente prosopopeico (Candido, 1989, 170), como na produção anterior — em que a exaltação do País passava obrigatoriamente pelo enaltecimento das peculiaridades geográficas, metáforas, nem tanto disfarçadas, da autonomia histórica —, mas pela primeira vez se tenta re-escrever a geografia como história, interpretando o "ao lado" como um "antes", numa adesão implicita àquela «ideologia do progresso» (fundamental para a leitura da obra de Euclides) que «privilegia a *não-contemporaneidade* do que é contemporâneo» (Moretti, 49). O Homem, de fato, é função e produto da Terra que o age e o deserto (que é aqui o sertão como o será depois a selva) é o espaço emblemâtico e "ignoto" de uma Luta ímpar, na qual um presente degradado, opaco, mestiço, destrói o seu passado anacrônico, porém ainda encrustado de *mythos*, todavia incontaminado e "cristalino", condenando o brasileiro a ficar suspenso num tempo sem tempo, num lugar marginal que é apenas uma beira, uma orla, uma borda sem dentro.

O sertanejo, nesse epos negativo, é o *mostrum*, fascinante e terrível, que ocupa um Centro medonho onde se manifesta e, ao mesmo tempo, se oculta o Passado nacional: ele é o mito racionalizado da Origem, ele é o ser irracional que logicamente, como todo Fundamento, «vai ao fundo e some» (Agamben, 49), deixando no seu lugar apenas e sempre um vazio. Desse espaço que está no começo dos tempos, desse homem primordial que fica *à margem da história*, só um geógrafo disfarçado de cronista, só um autor épico mascarado de cientista, tenta manter viva a lembrança, tenta dar voz ao seu silêncio, tenta recuperá-lo, justamente, como "figura", isto é, como presença de uma ausência. E não estamos muito longe, como se vê, de uma outra obra fundacional da literatura brasileira, dado que no Epílogo de *Macunaíma* temos a ver, basicamente, com os mesmos elementos, os mesmos temas, só que, neste caso, a figura não é a de um sertanejo mas a de um indígena. Um índio, repare-se, que é tão longe de Peri ou de Iracema, como o sertanejo de Euclides o é do *Sertanejo* do mesmo Alencar ou de Bernardo Guimarães: em ambos os casos a história mítica e/ou o mito historicizado, deixam lugar a uma genealogia da falta, a uma linhagem interrompida, a uma história que, na sua imperfeição e na sua abertura, fica a única possível História, verdadeira e efetiva, do ser brasileiro. *Wirkliche Historie* que nos conta, de fato, uma identidade que é apenas uma paródia da identidade visto que «o plural a habita, almas inumeráveis disputam nela, os sistemas se entrecruzam e se dominam uns aos outros. […] E em cada uma dessas almas, a história não descobrirá uma identidade esquecida, sempre prestes a renascer, mas um sistema complexo de elementos, por sua vez multíplices, distintos, e que nenhum poder de síntese domina» (Foucault, 168-69).

Nessa constelação de coisas diferentes («Então Pauí-Pódole teve dó de Macunaíma. Fez uma feitiçaria. Agarrou três pauzinhos jogou pro alto fez em encruzilhada e virou Macunaíma com todo o estenderete dele, galo galinha gaiola revólver relógio, numa constelação nova. É a constelação da Ursa maior» [Andrade, 166]), nessa combinação precária de elementos heterogêneos — que sefaz "figura" da identidade e da sua origem implausível — resta a considerar evidentemente o papel e o uso da memória. A cultura e a literatura brasileiras estão, de fato, literalmente ensopadas de memorialismo: mas que tipo de memória atua nesse lugar do esquecimento, nessa terra sem história descrita por Euclides e por Mário? A resposta talvez mais lúcida e mais elucidativa se encontra num famoso poema de Drummond:

> *Já não coleciono selos. O mundo me inquizila.*
> *Tem países demais, geografias demais.*
> *Desisto.*
> *[…]*
> *Agora coleciono cacos de louça*
> *quebrada há muito tempo.*
> *Cacos novos não servem.*
> *Brancos também não.*
> *Têm de ser coloridos e vetustos,*
> *desenterrados — faço questão — da horta.*
> *[…]*
> *Lavrar, lavrar com mãos impacientes*
> *um ouro desprezado*
> *por todos da família. Bichos pequeninos*

fogem do revolvido lar subterrâneo.
Vidros agressivos
ferem os dedos, preço de descobrimento:
a coleção e seu sinal de sangue;
a coleção e seu risco de tétano;
a coleção que nenhum outro imita.
Escondo-a de José, porque não ria
nem jogue fora esse museu de sonho.
(Drummond: 734-35)

Numa terra sem pátria ou numa pátria que "devorou" os seus pais, a memória só pode recolher o restos ocultos de uma tradição extinta, de uma civilização sepulta, que por sua vez se espelha, com todas as suas falhas e lacunas, num "museu de sonho". Tanto quanto numa Europa sacudida pelo vento que arrasta consigo o Anjo da modernidade, assim num Brasil cujo passado se apresenta desde sempre como um "cúmulo de ruínas", a única figura que nos fala de uma redenção possível desse tempo em frangalhos, dessa memória esfarrapada, é o Colecionador, aquele para quem, segundo Benjamin, a história «se torna objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo vácuo, mas aquela determinada época, aquela determinada vida, aquela determinada obra»: a sua tarefa é a de tirar «a época do âmbito da *continuidade histórica* reificada, e assim a vida da época, e assim a obra da obra de uma vida» (Benjamin, 83).

O memorialismo, nesse contexto, representa o trabalho minucioso de quem desenterra da "horta" — não, repare-se, de uma indeterminada terra sem pátria, mas de um lugar delimitado e paterno, do *hortus clausus* da tradição familiar — os indícios dispersos da sua existência presente, num movimento que é, ao mesmo tempo, arqueológico e genealógico, e que pode fazer sentido se, graças a ele, se consegue reconstruir a origem plural e o destino incerto de uma Comunidade que não tem, na verdade, nada em comum senão, justamente, o Nada que a institui, o Esquecimento que a funda. A memória, por isso, sai à procura da identidade, mas volta trazendo consigo apenas fragmentos do tempo vivido, segmentos do espaço percorrido: «cacos coloridos e vetustos» que cada um recompõe a seu modo em tantos, pessoais, museus de sonho, nas mil pátrias que não fazem *uma* Pátria (Miranda, 132-35).

O exemplo mais próximo dessa tentativa falhada de desvendar a Origem e de assentar nela uma eventual Comunidade, é nos oferecido por um amigo de Drummond: aquele Pedro Nava que tentou, justamente, construir um monumento à memória pessoal e através dela, por via analógica, à do grupo a que pertencia, tendo talvez em mente o modelo "perfeito" do *Theatrum memoriae* renascentista, mas seguindo um método genealógico, uma atitude de colecionador, que o levou, afinal, a se extraviar num labirinto sem saída de coisas, pessoas, imagens, eventos heterogêneos, em que lhe era, no fim, impossível recuperar e recompor o sentido fundador da identidade — tanto da individual, quanto da coletiva (Arrigucci, 83-88).

O resultado, mais uma vez, é que a procura do Princípio e a tentativa de instituir uma continuidade e uma comunidade a partir dele, se concretizam apenas numa disseminação memorial, num percurso caótico e emaranhado que se reflete e encontra a sua possível razão de ser só num discurso novo e outro, oblíquo em relação a qualquer lógica historicista, suspenso entre a verdade e o desejo, entre a coisa e a palavra que a diz, entre a memória e o esquecimento. Num contexto, aliás, em que a dialética histórica tende a se resolver na estaticidade de uma descrição geográfica; numa terra em que o passado se espelha apenas numa coleção de coisas diferentes, juntadas e reconstruídas de modo subjetivo, a única possibilidade (para citar ainda Foucault, parafraseando mais uma vez Nietzsche) fica a de «fazer da história uma contramémoria, — e de desenvolver nela, por conseguinte, uma forma de tempo totalmente diferente» (Foucault, 167). Uma forma plural e esgarçada, em que a identidade não se recompõe na sua perfeição e integridade, mas se mantém (como acontece na obra de Nava) na maravilhosa complexidade e opacidade das suas origens, na dissipição de um espaço heterogêneo, na forma inacabada e arbitrária de uma genealogia que se ramifica e se disperde em vez de se concentrar num Fim, de se recolher numa Coerência, de se solidificar num Sentido.

Sobre as ruínas, de fato, sobre os vazios que se entreabrem na compacidade ilusória do espaço e do tempo, não se pode — nunca, talvez, foi possível — construir uma História, decifrar um Destino, supor uma Origem única. Aquilo que resta são, de fato, apenas os restos: os míseros restos de um tempo morto e irrecuperável na sua inteireza, de um passado que só com amor e paciência, com os dedos feridos e com o desencanto irônico do genealogista, pode ser desenterrado e reorganizado em novas constelações de sentido, em muitas pequenas "pátrias". Em figuras precárias, enfim, nas quais a razão co-habita com o seu contrário, nas quais a identidade convive com a pluralidade, nas quais cada Presença esconde uma Ausência, nas quais o Início guarda a forma antiga e enigmática de uma interrogação sem resposta.

Bibliografia

Agamben, Giorgio, *Il Linguaggio e la Morte*, Torino, Einaudi, 1982.

Andrade, Carlos Drummond de, *Nova Reunião, 19 Livros de Poesia*, Rio de Janeiro, José

Olympio, 1985, 2ª ed., 2 vols.

Andrade, Mário de, *Macunaíma o herói sem nenhum caráter* (Ed. crítica org. por Telê Porto Ancona Lopez), . 2ª ed. Madrid–Paris-México-Buenos Aires-São Paulo-Rio de Janeiro-Lima, ALLCA XX, 1996 (Col. Arquivos, 6).

Antelo, Raul, "Genealogia do Vazio", *Studi Portoghesi e Brasiliani*. I,1 (no prelo).

Arantes, Otília Beatriz Fiori e Arantes, Paulo Eduardo, *Sentido da Formação*., São Paulo, Paz e Terra, 1997.

Arrigucci, Davi Jr., "Móbile da Memória." *In*: D. A. *Enigma e Comentário*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987. 67-111.

Bhabha, Homi K., "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation", *Nation and Narration* (org. por H.Bhabha), London-New York, Routledge, 1990. 291-322.

Candido, Antonio, *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*., Belo Horizonte, Itatiaia, 1959, 6ª ed., vol. I.

———, "Estrutura Literária e Função Histórica," *In:* A. C. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1985, 7ª ed., 169-92.

———, "Literatura de dois gumes" *In:* A. C. *A Educação pela Noite & outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1989, 2ª ed., 163-80.

Foucault, Michel, "Nietzsche, la généalogie, l'histoire" *In*: *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, PUF, 1971, 145-72 [agora republicado em: M. Foucault, *Dits et Écrits*., Paris, Gallimard, 1994, vol. II (texto n° 84), 136-56].

Miranda, Wander Melo, "Imagens de Memória, Imagens de Nação", *Scripta* I, 2 (1° semestre 1998) 125-39.

Moretti, Franco, *Opere Mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di Solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.

Rella, Franco, *Miti e figure del Moderno*, Milano, Feltrinelli, 1993, 2ª ed.

Süssekind, Flora, *O Brasil não é longe daqui*. *O Narrador, a Viagem*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

———, "O Escritor como Genealogista" *América Latina. Palavra, Literatura e Cultura* (org. por Ana Pizarro), São Paulo, Memorial; Campinas, UNICAMP, 1994, vol II, 451-85.

Imagens da imigração: o português na literatura naturalista brasileira

Orna Messer Levin
(Unicamp)

O contexto a partir do qual procurarei discutir algumas imagens literárias do imigrante português é o do Luso-brasilianismo, movimento de aproximação político-cultural que ganhou fôlego no início deste século e deixou órfãos alguns defensores da unidade lusofônica até os dias de hoje. Interessa-me pensar o contato entre estas duas culturas de língua portuguesa dentro da moldura do projeto luso-brasileiro, porque nela estão delineadas as conseqüências, em longa duração, do domínio colonial, tanto do ponto de vista da pátria-mãe, que deposita nos empreendimentos binacionais as aspirações de restabelecimento da filiação ao Império do XVI, quanto da perspectiva da ex-colônia em que os espíritos nacionalistas da Independência se reanimam, desta vez irmanados pela herança sangüínea comum, a fim de enfrentar os inimigos externos que se levantam com a Grande Guerra. Os esforços empreendidos para fortalecer o projeto luso-brasileiro no período de consolidação do regime republicano brasileiro, que coincidem com o esmorecimento do modelo crítico do realismo e o desgaste das formas naturalistas, justificam, a meu ver, o perfil ambígüo que ganham certas caracterizações do imigrante do além mar. A exemplo do que David Treece já demonstrou com o estudo comparativo entre as deliberações políticas do Império e a representação nativista na fase de afirmação da prosa romântica, aqui a investigação do elemento lusitano pretende chamar a atenção para as oscilações produzidas pela atitude de revolta dos intelectuais republicanos diante da cultura portuguesa.

A primeira manifestação daquilo que viria a se chamar luso-brasilianismo foi o Tratado de Paz e Aliança assinado por D. Pedro a 29 de agosto de 1825 e ratificado por Portugal a 15 de novembro de 1825. Com este tratado, Portugal reconhecia a soberania do governo independente e buscava assegurar uma união de base econômica que mantivesse as duas monarquias irmanadas. A declaração de perpétua aliança e os acordos comerciais tornavam Portugal a nação amiga, gozando de vantagens tributárias sobre as demais nações. Os privilégios na concorrência do comércio marítimo são decorrências evidentes da singular declaração de Independência, pela qual o Brasil manteve em seu trono um membro da dinastia portuguesa. Era quase natural que os laços familiares e a continuidade do regime monárquico levassem D. João VI a empenhar-se nas negociações para assegurar medidas diplomáticas dirigidas aos interesses da coroa portuguesa, tais como, proteção aos produtos manufaturados, tarifas aduaneiras inferiores, redução de impostos, etc. Uma questão delicada, que preocupava sobremaneira a monarquia européia era o da cidadania recíproca, garantindo direitos civis iguais aos residentes do Brasil e de Portugal. Embora a tese da dupla nacionalidade não tenha sido implementada, a opção pela cidadania brasileira não foi compulsória e muitos residentes da ex-colônia preferiram conservar a portuguesa. Especialmente aqueles que representavam empresas de importação cuja matriz ficava na cidade do Porto[1].

Os negociantes portugueses, na grande maioria donos de estabelecimentos de comércio varejista e armazéns de secos e molhados, incentivados pelo tratamento diferenciado para os produtos importados e pela mobilidade que desfrutavam dentro do segmento urbano da sociedade de ordem escravocrata, puderam acumular fortunas significativas. Os privilégios que possibilitaram este rápido enriquecimento e a marcada diferenciação social estão na base do profundo ressentimento alimentado contra o imigrante português, seja por parte do habitante local, seja pelos demais estrangeiros, desgostosos com a falta de oportunidades. Se na literatura portuguesa do XIX a figura do torna-viagem sustentou o mito do ouro, enaltecendo o sucesso dos que sobreviveram ao ambiente hostil e às doenças tropicais e voltaram ostentando pesadas correntes de ouro, no Brasil, esta mesma vitória nos negócios foi lida com sinal invertido. A superação dos problemas de adaptação e das adversidades do meio, mobilizou um sentimento antilusitano na população, enraizando para sempre o preconceito contra o colonizador. A este preconceito vincula-se a imagem do forasteiro e do aproveitador, do usurpador das riquezas naturais e do explorador da gente pobre, do indivíduo independente, que ou não constitui família ou não compartilha dos valores da comunidade.

José de Alencar em *A guerra dos mascates* (1873-1874), ilustra bem as feições do tipo português predominante na narrativa romântica. Tratando da disputa entre os comerciantes estabelecidos na cidade de Recife e a nobreza rural sediada em Olinda ele nos dá a medida do descontentamento dos nativos diante da presença do estrangeiro. Um elemento estranho, que se introduz por meio da atividade econômica, aos poucos adquire aspirações políticas e passa a configurar uma ameaça concreta aos cidadãos locais. Da desconfiança ao combate, a trajetória de projeção no comércio vai fixando uma feição caricatural do imigrante, associado de modo pejorativo à acumulação e à usura.

No plano político, o apelo nacionalista que ainda ecoava nas décadas posteriores à Independência, somado à crescente lusofobia entre os intelectuais, parlamentares e grupos dirigentes do Império impediu que novos acordos diplomáticos com Portugal fossem assinados. A aliança comercial deixava de ser vantajosa para o

Brasil e a afinidade das monarquias se resumia aos documentos oficiais e às declarações de intenções. O ideal de união lusa perdia seu espaço na vida política. Em compensação, a disponibilidade econômica e a organização da colônia portuguesa levou os imigrantes a assumirem a promoção e a preservação dos vínculos culturais. O que significa dizer que o projeto de continuidade da empresa colonizadora saiu da esfera oficial da coroa para firmar um compromisso das instituições culturais, artísticas, educacionais e filantrópicas fundadas pelos imigrantes. Na esfera da vida cultural, a influência portuguesa se fazia notar não apenas pela vitalidade e amplitude, pois incluía desde a vinda das companhias teatrais, de artistas e músicos, bem como a intensa atuação no mercado editorial, mas sobretudo pelo peso que nunca deixou de exercer na formação universitária dos bacharéis. Sobre estes dois eixos opostos, o da xenofobia nacionalista e o da continuidade cultural do luso-brasilianismo, é que se debatem os nossos escritores bacharéis do XIX, no afã de conquistar a autonomia de pensamento e a fidelidade artística à cor local.

Vale notar que, a partir dos anos 1880, o imigrante pobre português passa a concorrer com os italianos e espanhóis, formando o maior contingente populacional imigrado nos últimos decênios do XIX, em substituição à mão-de-obra escrava nas áreas rurais ou sendo absorvido pela proletarização dos centros urbanos. São conhecidas as preferências dos grupos dominantes do Segundo Império por esta imigração branca, católica e européia, em contraposição à chinesa. Esta política imigratória de cunho europeizante predominou também após a República e culminou com o decreto de 1890, que proibia a entrada de africanos e asiáticos no país[2]. Mesmo Silvio Romero, defensor de teses raciais e anti-lusitano na juventude, se mostra atento ao fenômeno da imigração a ponto de ficar convencido das vantagens da imigração portuguesa sobre as demais. Em discurso pronunciado no Gabinete Português de Leitura, em 1902, ao reafirmar as preocupações com o futuro do povo brasileiro[3], sustenta a valorização da imigração portuguesa sobre a a alemã no sul e a italiana em São Paulo. Para ele, a língua e os costumes eram fatores de identificação espontânea que facilitavam a formação de um bloco cultural, impedindo a descaracterização da população brasileira. Além disso, acreditava que a criação de um bloco militar poderia ser capaz de enfrentar a ameaça latente vinda das nações do Norte. Argumentos que acentuam o enfoque cultural, derivando muitas vezes para posturas militaristas, ganharam adeptos entre os intelectuais identificados com o ideário civilizador dos republicanos, dentre os quais se poderia citar Olavo Bilac e João do Rio. Assim, opiniões advogando o enlace patriótico como alternativa ao germanismo e aos perigos de italianização linguística servem de contraponto ao discurso jacobino de um Raul Pompéia, ou às idéias extremadas de Antonio Torres.

Neste aspecto, a prosa naturalista de Aluísio de Azevedo, descendente de portugueses e adepto das idéias anti-lusitanas, é paradigmática. *O Mulato* (1881) projeta na pessoa de Manuel Pescada as características do imigrante trabalhador, ambicioso e persistente que só pode despertar a desconfiança e a inveja nos vizinhos. Os planos de enriquecimento e o comportamento traduzem a natureza arrivista de sua vinda ao País, interpretada naquele momento como ameaça para a sociedade. Segundo Nelson Vieira, esta imagem negativa – focalizada na ganância enquanto característica moral, na aparência corpulenta como marca física e na rusticidade como dado de comportamento – constitui a tipologia do romance naturalista pela qual o imigrante é transformado em mito, nunca chegando a desempenhar de fato um papel individualizante[4].

Em *O Cortiço* (1890), relaciona o abrasileiramento de Jerônimo ao processo de sujeição aos imperativos do ambiente, enquanto a demonstração de patologias de comportamento, tomando o estrangeiro como dado de experimentação, ressalta a decadência do próprio meio. Mas, Antonio Candido nos chama a atenção para a acomodação das premissas do naturalismo europeu à sociedade brasileira, fazendo corresponder o preconceito de base que produz as três imagens do imigrante português (Jerônimo, João Romão, Miranda) ao significado mais profundo da noção de trabalho. Porque, em uma sociedade semi-escravizada as marcas de animalidade instintiva deixam de ser um traço de identificação estilística para expressarem a simbologia social do trabalho.[5] Tal figuração simbólica, que joga tintas fortes no desdobramento da tipologia do usurário português, opera de modo similar na tematização da sexualidade, atenuando os princípios da objetividade preconizados na matriz européia. É o caso da iniciação sexual de Pombinha, a qual se segue um sonho de tonalidades poéticas. O interessante é observar que aquilo que n' *O Cortiço* ainda aparece embrionário, como uma pequena miniatura do universo maior da problemática sexual, recebe uma dimensão central no romance *O Bom Crioulo* (1895) de Adolfo Caminha. Ali, a cobiça pelo amante e não pelo dinheiro serve de experimentação para a abordagem direta e ousada do homossexualismo. A tônica na inversão das escolhas, surge também com a descoberta da sexualidade, agora de modo duplicado: para Amaro (homem maduro, negro e ex-escravo) e para Aleixo (moço, virgem, branco e de olhos verdes). A sexualidade desviante, neste caso, sai do interior do universo prostituído das pensões e cortiços para se acomodar ao espaço de reclusão da marinha. Contam, é claro, o isolamento, a solidão e a rotina exaustiva do trabalho contra o qual não há outra forma de satisfação possível. Mas, a originalidade de Adolfo Caminha, longe de estar neste tratamento do vício e da degradação tomados pela ótica masculina, está na maneira como ele subverte a própria mímese naturalista. A conduta antinormativa, ao mesmo tempo em que define um padrão novo, é posta em dúvida já que Aleixo se inclina em resposta aos apelos sedutores de Carolina e este triângulo amoroso heterossexual desestabiliza a perspectiva do relato realista. Trata-se de uma polarização complexa entre o negro (forte e protetor) e a portuguesa (gorda e generosa), em torno da disputa pela posse de Aleixo. E, nestes termos, a disputa pressupõe uma escolha que na verdade não ocorre, porque Aleixo

jamais chega a se tornar a parte complementar e ativa da dinâmica amorosa que o introduziria no mundo adulto. O comportamento de Aleixo contraria a lei da natureza. Nele, a maturidade sexual não funciona como um elo de desesncadeamento das relações sociais, tal qual se dá com Pombinha, que passa a reproduzir sua iniciação na homossexualidade ao "proteger " a filha de Jerônimo.

Para Aleixo, o conhecimento "daquilo" é uma forma de sobrevivência. A astúcia que retira da puberdade juvenil as marcas de fragilidade e inocência permitem-no negociar o sexo em troca de casa, comida, sustento e proteção. Daí a sua transformação em objeto de cobiça e de vingança. Não sendo realimentada, a degradação deixa de se desdobrar enquanto resposta aos estímulos do ambiente.

Ora, o ataque aos preconceitos raciais e à hipocrisia moral da sociedade explica esta abordagem inovadora e anticonvencional do amor. Mas, o duelo silencioso entre Amaro e Carolina introduz no andamento do texto uma dimensão trágica que vai além do enfrentamento de um tema tabu. Esta composição das tensões que lança as personagens no campo minado da introspecção e dos pensamentos aponta no meu entender para a consciência dos limites da própria representação naturalista. Penso que o descompasso criado entre a substância crítica do tema e a forma romanesca da narrativa realista foi solucionado por Adolfo Caminha com a releitura do *Othelo* de Shakespeare. O modelo trágico do teatro se sobrepõe às exigências da prosa e dá densidade à problemática individual do protagonista, superando em certo sentido as perspectivas limitadoras do desenvolvimento dos tipos sociais.

Operando a partir desta chave intertextual, a polarização negro/branco, homem/mulher, africano/europeu, turco/cristão, redimenciona os significados simbólicos da disputa, e simultaneamente, a funcionalidade da figura lusitana na economia amorosa. Do ponto de vista objetivo, Carolina é uma prostituta, com vocação comercial, interesseira e desavergonhada. Como figuração simbólica, ela significa a tormenta dos presságios e das intuições que desestabiliza a realidade diurna pela interferência dos sonhos e dos pesadelos. Ela instaura a ameaça constante das intrigas, é aquela que acolhe e depois trai, oferece e explora, doa e pune. Instaura-se, assim, um jogo de dualidades que, falando da satisfação sexual, acaba dizendo mais sobre a complexidade da relações entre o português colonizador e o brasileiro colonizado.

A esta altura, gostaria de finalizar retomando a questão do luso-brasilianismo, para mostrar como a campanha em prol da aliança entre as duas nações, a propósito do revigoramento dos sentimentos patrióticos, para além das questões meramente diplomáticas e comerciais, resultou num empreendimento cultural conjunto e produziu uma nova imagem literária do trabalhador português. A oportunidade de estreitamento de relações por ocasião das comemorações do centenário de Abertura dos Portos, em 1908, se frustrou com o assassinato do rei Carlos I, que visitaria o Brasil. Mas em 1909, um programa oficial foi lançado depois do qual criou-se uma Comissão Luso-Brasileira. Surge então a noção de uma comunidade lusofônica, que teve em João do Rio um de seus ativos defensores com as crônicas na *Gazeta de Notícias*, reunidas, em 1911, no volume *Portugal d'Agora*. Ao lado do jornalista e poeta João de Barros, ele funda a revista bi nacional *Atlântida* onde chamará a atenção para a necessidade de atualizar as glórias do Império Português. A vocação heróica das raças íberas e as potencialidades dos descobridores é evocada para justificar as ações conjuntas. O espírito patriótico dos portugueses serve de exemplo às nações jovens como o Brasil, que desejam se projetar no cenário internacional.

Como jornalista e homem de letras, João do Rio desempenha um papel importante na campanha luso-brasileira durante a fase nacionalista dos anos 1910. Acompanha Epitácio Pessoa na Conferência da Paz, em 1919, sobre a qual aliás publica um livro, e testemunha sua passagem por Lisboa, quando revoga a expulsão da família real, o que permitiu que os restos mortais de D. Pedro II e da Imperatriz fossem transladados para Petrópolis.

É evidente, que, na minha opinião, a participação direta e interessada no reestabalecimento das relações com Portugal faz de João do Rio um dos principais estimuladores e recriadores da imagem do imigrante no período pós naturalista. Embora isto não se dê de forma programática, até porque, em sua obra não são muito numerosas as personagem de origem portuguesa, a presença do estrangeiro na cidade é uma das revelações mais contundentes de suas crônicas. Portugueses, espanhóis, argentinos, franceses, chineses e tantos outros são constantemente aludidos e entrevistados. A observação de suas atividades e formas de sobrevivência na capital em transformação servem de estímulo e substrato para as reflexões do dândi-cronista. É neste sentido, que um conto como "A última noite" publicado no livro *Dentro da Noite,* de 1910, revela a sensibilidade do escritor, não mais encastelado nos gabinetes, para o drama do homem comum. O texto narra a história de um jovem português de 20 anos que trabalhando numa taverna perde o emprego por ter descoberto os encantos do teatro. Sem dinheiro para freqüentar as salas de espetáculo, ele subtraía do caixa o valor dos ingressos, até o dia em que o patrão descobre. Sem emprego e sem o prazer das representações, ele vaga pela cidade, misturado aos jogadores, bêbados e viciados. A fome e a falta de perspectivas o leva à uma marginalidade sem volta, cujo fim será a morte. Numa noite de luar, Armando morre esmagado pelas rodas do trem depois de ter passado a noite nos vagões que iam para o subúrbio. Neste percurso da personagem em direção à periferia, o leitor se verá diante de um imigrante fracassado, que se aproxima dos párias da sociedade a quem Lima Barreto emprestou sua voz. Flagrante cruel da contraface miserável da Belle Époque carioca, a imagem deste português sacrificado parece enterrar junto

com seu drama pessoal a prosa cristalizada do nosso final de século naturalista e prenunciar uma sensibilidade moderna na percepção da realidade brasileira.

Notas

1. Luiz Felipe de Alencastro e Maria Luiza Renaux, "Caras e modos dos migrantes e imigrantes" em *História da Vida Privada no Brasil* vol 2, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

2. Luiz Felipe de Alencastro e Maria Luiza Renaux – idem, ibidem.

3. Silvio Romero , *O elemento Português no Brasil*, Lisboa, Tipografia Companhia Nacional, 1902. O livro traz em apêndice o texto "A imigração e o futuro do povo brasileiro " (1890) que sintetiza as idéias expostas no volume *A imigração e o futuro da raça portuguesa no Brasil*, Rio de Janeiro, Casa da Moeda, 1891.

4. Nelson Vieira – *Brasil e Portugal, a imagem recíproca*, Lisboa , Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991.

5. Antonio Candido – "De cortiço a cortiço", em revista Novos Estudos Cebrap, n. 30, julho de 1991.

Interpretação e ética: a afirmação das diferenças culturais como vigor da poiesis

Prof. Dr. Manuel Antônio de Castro
Titular de Poética
Faculdade de Letras - UFRJ

A globalização cultural tende a provocar profundas transformações nos modos naturais e sociais de as sociedades e os seres humanos se relacionarem. Mais imediatamente duas conseqüências se tornaram evidentes: uma homogeinização que desfaz o vigor das diferenças culturais e a adoção generalizada e inquestionada de um determinado modelo cultural como único verdadeiro e referência para os demais.

Uma das dimensões fascistas de todo modelo é pré-estabelecer o quadro de valores em que se vão mover as interpretações. Isto provoca um círculo vicioso: o paradigma pressupõe o quadro de valores que possibilita as interpretações e estas, aparentemente livres e objetivas, acabam por referendá-lo.

Como sair deste impasse? Como salvaguardar as diferenças culturais? Como redefinir e fundar a interpretação criativa? Como repensar a ética sem a compulsão de um sistema referencial?

Estas questões suscitam muitos caminhos de reflexão, mas é necessário, sobretudo, perguntar pelo lugar da palavra poética e pelo seu alcance num mundo dominado pela comunicação, quando esta se tornou uma mercadoria cujo valor é estabelecido pelo potencial de venda (mercado). Não adianta ignorar estas realidades e muito menos, ainda, subestimar seu poder de se impor e determinar as relações de produção e a produção de relações. Diante deste círculo férreo, qual o poder da palavra poética? Qual o lugar de atuação livre de cada cidadão?

Uma breve reflexão será encaminhada em dois momentos, tendo como tópicos principais as diferenças culturais e a relação interpretação e ética, ambos centrados na questão da *poiesis.*

A tematização das diferenças culturais parte, geralmente, de um equívoco prévio: a definição de cultura. Esta é entendida a partir do modelo ocidental, onde se trabalha com oposições lógicas, claras e excludentes. Dentro deste jogo dicotômico, cultura se opõe a natureza. Na trilha desta oposição se distingue o saber científico de outros saberes como o mítico-religioso e até o poético. Mais ainda: confinam-se os produtos culturais a expressões da imaginação e do entretenimento por oposição aos conhecimentos técnico-científicos. Torna-se evidente o empobrecimento da amplitude do conceito de cultura. Quando se fala em diferenças culturais, com qual destes conceitos se está trabalhando? Sem dúvida a dicotomia mais radical é a que distingue cultura de natureza. Nesse caso, o que seria a natureza para que se possa opô-la à cultura? Comparemos duas situações: um ser humano vivendo numa tribo recém-descoberta na Amazônia e um outro, internauta, tendo à disposição as mais recentes descobertas técnicas. Os termos "diferenças culturais" dariam conta de apreender a radicalidade da singularidade de cada um desses mundos? Como falar de diferenças culturais sem antes repensar a relação natureza e cultura? Aparentemente já solucionamos o problema ao poder afirmar: um vive num mundo mais natural e o outro num mundo mais técnico-cultural. A ilusão dicotômica se mantém ao deslocá-la para novos conceitos, dando a impressão de que o círculo lógico se torna a fechar. No caso, os conceitos *mundo* e *técnico.* Mundo passaria a ser o que identifica, ou seja, o termo comum a "mundo mais natural" e "mundo mais técnico". E a *diferença* adviria dos predicativos *natural* e *técnico,* sendo determinantes das *diferenças* dos mundos. Resta saber se os predicativos podem fundar não só a diferença mas também a identidade do conceito *mundo.* Na realidade, está-se escamoteando a problemática inicial, expressa nos conceitos: natureza e cultura. Ou seja, não se saiu da problemática inicial. E aí é que está o grande problema. O ser humano não pode negar a sua dimensão natural. E falar das diferenças culturais é encarar em primeiro lugar essa questão.

A dicotomia natureza / cultura é uma falsa dicotomia e, por isso mesmo, não se pode, como se faz normalmente, reduzir a natureza a um conceito cultural. É neste equívoco que caem as afirmações sobre diferenças culturais. A grande questão prévia é: O que é a natureza? Mas não é já esta questão uma formulação cultural? Esta objeção dá ensejo à formulação da outra questão: O que é cultura? Para sair deste círculo voltemos ao conceito que pareceu ser uma resposta: mundo. Eis um conceito de uma semântica abrangente. Inicialmente se confunde com o conceito cultura. Mas há outras possibilidades. Referimo-nos a um mundo pessoal. Empregamo-lo como sinônimo de universo. Manifesta também o processo histórico-cultural quando, por exemplo, distinguirmos o mundo medieval e o mundo moderno. Uma mesma cultura, por exemplo, a portuguesa, pode apresentar esses dois mundos. Uma outra possibilidade bastante usada é a que diz respeito ao seu emprego para diferenciar realidades distintas, como por exemplo, mundo religioso e mundo profano. Podemos aplicar todas estas distinções ao conceito cultura? Creio que não, porque algumas distinções podem ocorrer dentro de uma mesma cultura e num mesmo período histórico, numa dimensão pessoal e numa social. Mundo como conceito traz dimensões que o

conceito de cultura estratificado não comporta. Contudo, são distinções essenciais para se entenderem as diferenças culturais.

Por isso mesmo, achamos que é necessário aprofundar o conceito de mundo. É o que faz Martin Heidegger em sua obra *Ser e tempo.* Aí lança os fundamentos de ultrapassagem da dicotomia metafísica natureza/cultura. O seu pensamento se estrutura, quanto a esta questão, em torno de três expressões: *Dasein* (ser aí), *Mitsein* (ser-com)*, In der Welt sein* (ser no mundo). Em textos posteriores o conceito de *mundo* é compartilhado por outros, sobretudo o de *Terra*. Mas tanto um como outro apresentam significados completamente novos em relação à semântica já estabelecida e conhecida. Aqui nos interessa agora o de *mundo*. Ele diz respeito ao próprio *sentido* e *verdade* do *real*. *Mundo* não é uma vivência cultural, é a própria possibilidade de cultura, de toda cultura, enquanto possibilidade de abertura do ser humano para o sentido e verdade do real. Este sentido e verdade, ou seja, *mundo*, lhe advém do próprio real e se manifesta no homem, enquanto este o manifesta ao agir (*poiein*). O homem age, mas a essência do agir provém do ser do homem. Aqui se dá o encontro tensional de natureza e cultura. Nesta tensão, o homem se humaniza à medida que o real se mundifica. Este mundificar é a identidade concreta de todas as culturas. O mundificar institui mundos, no sentido de diferentes culturas. São estas que, concretamente, afirmam a identidade de todo mundificar. Disto se conclui que toda identidade só se afirma em tensão com as diferenças. Por outro lado toda diferença é diferença da identidade. Cultura, diferença, mundo advêm enquanto agir (*poiein*). Neste agir o real se manifesta enquanto sentido e verdade. Estes eclodem pelo agir do homem, enquanto lugar de manifestação da *poiesis.* Esta é a dinâmica e essência de toda obra de arte.

A *poiesis* não é qualquer agir, por exemplo, o do nosso corpo que cresce. Mas a percepção de corpo e do crescimento já se dá porque a *poiesis* ocorre como *logos,* ou seja, *Linguagem. Linguagem* não é língua, mas a manifestação do real enquanto sentido e verdade. Por isso é que podemos nos referir à *Linguagem* da pintura, da música etc. Nestas, a cor se torna pintura; o som, música; a palavra, linguagem. É neste sentido que a *poiesis mundifica.* O *mundo* só eclode na e pela palavra poética. É o que nos afirma Wittgenstein "Os limites do mundo são os limites da linguagem (Die Grenzen der Welt sind die Grenzen der Sprache)" (Leão,1992,140). Não podemos considerar o mundo como algo dentro do qual o homem se move ou que por ele pode ser objetivado, de que a linguagem seria a mediação. Muito pelo contrário, é no discurso da *Linguagem* que o homem se constitui como homem. O homem não se apropria da *Linguagem* para fazer dela um instrumento de mediação. O homem só é homem quando é a-propriado pela *Linguagem*, pela *poiesis.* Nesta apropriação o homem se torna *poeta*. É nesse sentido que Heidegger afirma: "É a Linguagem que fala, não o homem. O homem só fala quando responde à Linguagem" (Leão, 1992, 143).

A palavra só pode ser *comunicativa* por ser *poética*. Mundo da comunicação e *mundo poético* são coisas distintas. *Mundo* verdadeiramente só se dá enquanto vigor da *poiesis,* enquanto desvelamento poético. Heidegger vai, por isso mesmo, distinguir *mundo* de relações intramundanas. O mundo da comunicação diz respeito às relações intramundanas de sobre-vivência e de con-vivência. Nestas, a Linguagem se torna mediação instrumental e, como tal, é apreendida e valorizada de acordo com a sua funcionalidade e eficácia. Nesta dimensão, o poder instaurador da palavra poética é substituído pela utilidade relacional. Mas é necessário que fique claro que não é esta que possibilita o poder criativo da palavra poética. Pelo contrário, somente por ser poética é que a palavra pode ser usada comunicativamente como mediação.

É na tensão desta dupla presença da palavra (desveladora e mediadora) que se vai colocar a questão da interpretação e da ética. As possibilidades de con-vivência emergem do próprio vigor da palavra poética. Esta, contudo, pode comparecer como diá-logo ou como comunicação. É nesta dupla faceta que se de-cide a questão da interpretação e da ética. Não podemos confundir interpretação com análise. Nesta, há uma separação entre analista e objeto analisado, dando a ilusão de um resultado, por isso mesmo, ob-jetivo. Se posso analisar um peixe ou um poema em sua organicidade morfológica, seria ingenuidade negar tal prática. Mas seria mais ingênuo ainda negar que da análise resulta um peixe morto, a morte do poema. Hoje, a política do corpo e da obra como corpo quer corpos mais vivos e não cadáveres. É necessário enterrar a análise com seus cadáveres e deixarmos a vida pulsar em seu vigor misterioso de sobre-vivência, de con-vivência e, mais, de ex-perienciação poética. A palavra viva comparece na interpretação e na ética. O que entender por interpretação? O que entender por ética? Nas relações intramundanas o mais comum e cotidiano é o nos relacionarmos com as "coisas", com os "utensílios" e com os outros. Somos seres sempre mediantes e mediados. Toda mediação pressupõe o dia-logo. Este ocorre quando a Linguagem se faz ponte entre o eu e o outro. É isso que a palavra diálogo diz: o ***logos*** enquanto mediação de dois (***diá***-). Mas é isso também o que a palavra inter-pretação significa. ***Inter*** ou entre anuncia a relação do eu e do outro. Toda interpretação é já desde sempre um diá-logo. Mas além do ***inter*** temos o ***pretium***, que significa preço, atribuição de um valor, ou seja, toda interpretação é um exercício dialógico do qual emerge sempre um valor. Este valor pode dizer respeito às relações intramundanas de sobre-vivência ou de con-vivência (relações políticas). Aí operam valores diferentes. Se num caso é númerico (tal objeto que eu fabriquei vale tanto), no outro não (é o caso do valor de um diálogo de um pai com um filho, de um padre com seus fiéis, de um professor com seus alunos etc.). E o diálogo do leitor com o texto/obra? Aqui entramos na questão fundamental do valor. Retirado o seu caráter numérico, vemo-nos diante da questão do valor enquanto modalidades de relação institucional ou não. É nesse sentido que falamos em valores da escola, da família, da religião, da cultura. São valores inerentes a uma determinada instituição. Tais valores implicam um

sentido e uma verdade. É a partir de tais valores que as relações intramundanas se instituem, que o real é vivenciado como real. Eles predeterminam as relações. Nas relações dialógicas institucionais os referentes do dialogo, o eu e o outro, tendem a convergir, a adotarem os valores comuns, daí a comunicação, em que as diferenças se anulam. E os valores comuns são os valores dos diferentes sistemas. Aí o ***logos*** se faz o lugar, enquanto mediador, do que será comum ao eu e ao outro. É isso que se opera através da palavra enquanto comunicação. No dialogo comunicacional há uma apropriação da linguagem enquanto mediação e enquanto sentido e verdade das instituições. A linguagem (***logos***) aparece aqui como sistema. Ela não mundifica, apenas operacionaliza as instituições enquanto relações intramundanas. Mas não pode haver relações intramundanas sem mundificação que é operada como *Linguagem* pelo vigor da *poiesis.* Esta ocorre também como diá-logo. Contudo, aqui não temos a Linguagem como *mediação.* Isto reduplicaria a *comunicação.* Ela se torna o núcleo gerador das diferenças em que o eu e o outro podem aparecer naquilo que têm de próprio. Ou seja, eles se apropriam do que cada um é e não são apropriados pelo que é comum. Isto não significa a afirmação de cada um como sujeito, mas a eclosão do real em cada um em sua ambigüidade fundamental. Nesse caso, o ***diá***, de diálogo, não diz dois, mas a tensão permanente daquilo que se **oculta** enquanto se **manifesta**. Nisto consiste a ambigüidade poética e não em dizer coisas com duplo significado. O mundificar de toda obra poética se funda nesta ambigüidade pela qual o real se **manifesta** enquanto se **oculta**. Disto resultam dois pontos de vista importantes. Pelo primeiro, concluímos que a obra poética não é um artefato enquanto objeto, um significante onde se esconde um significado, uma linguagem que além de denotativa também é conotativa, mas um **operar** a tensão radical do real, e só é obra enquanto **opera** a ambigüidade constitutiva do real. Este é o significado mais radical de diálogo. Disto resulta o segundo ponto de vista que diz respeito à interpretação e à ética. Interpretar uma obra de arte é se abrir para o operar de toda **obra** onde se dá a ambigüidade radical do real. Este se abrir é manifestar a verdade e sentido do real, não do interpretante nem de um ilusório objeto. Os antigos expressavam isto como a **escuta** das Musas, filhas de Mnemósine (**memória, tempo e história)**. É nesta dimensão que se coloca a questão da interpretação enquanto ética. Não se trata de um valor advindo de uma relação intramundana, mas indicia a abertura para a manifestação da verdade do real. Esta verdade é operada na obra. A interpretação salvaguarda esta manifestação da verdade operada na obra. Enquanto salvaguarda, as interpretações dizem sempre o mesmo. Isto não significa que digam as mesmas coisas. ***Ethos*** enuncia esse lugar de abertura de tensão de contrários e não uma decisão valorativa de um sujeito a partir de um sistema institucional ou de um paradigma operacional. A interpretação para ser **ética** tem de ser **poética**. E esta, fundada no vigor da *poiesis,* se manifesta enquanto Linguagem do real. Interpretação é sempre diá-logo, mas diá-logo da verdade do real se manifestando enquanto se oculta como identidade e diferença. O interpretante não é sujeito nem objeto, assim como a obra **não é** um artefato à espera de **nossa** intervenção reveladora. Compreender o intérprete e a obra assim ainda seria jogar o jogo metafísico da dicotomia do real. Não há o intérprete e a interpretação. Interpretar é sempre interpretar-se enquanto ex-perienciação radical do ser. Mas este "se" não é um mero pronome reflexivo, pelo contrário, indicia a presença do vigor da *poiesis* pela qual o real se mundifica enquanto Linguagem. Como é no discurso da *Linguagem* que o homem se torna homem, podemos agora retomar o início e compreender que as diferenças culturais podem ser entendidas em dois sentidos: diferença indica aí diferentes realizações de relações intramundanas, de que as instituições são a manifestação. Num sentido mais radical, diferença diz a própria manifestação da verdade do real enquanto diferença das diferenças. Nisso consiste a identidade ambígüa e radical de ser que se manifestação no ocultar-se. Por ser tensional e radical a identidade se dá como diferença e a diferença como identidade. Quando tal ocorre temos a obra poética e nela as diferenças culturais se tornam poéticas e como poéticas não dizem mais respeito a um determinado mundo cultural mas ao mundificar do real. É neste mundificar que a interpretação e a ética se tornam a afirmação das diferenças culturais, não a partir delas mesmas, mas como vigor da *poiesis.*

Num mundo globalizante onde a comunicação se faz cada vez mais coercitiva e ao mesmo tempo mais impessoal, cabe a nós, operários da palavra poética, trazer para cena o vigor do diálogo poético para que exerçamos uma paideia política pela qual cada um ache a sua concreta referência identitária no complexo jogo de diferenças do real, abstratamente globalizado. Tal referência identitária é a identidade das diferenças culturais.

Bibliografia

ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES, HERÁCLITO. *Os pensadores originários,* Petrópolis, Vozes, 1991.

DOLEZEL, Lubonir. *A poética ocidental,* Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1990.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação,* S. Paulo, Martins Fontes, 1997.

ELIOT, T.S. *Notas para uma definição de cultura,* Lisboa, Século XXI, 1996.

GADAMER, Hans-Georg. *L´éthique dialectique de Platon,* Paris, Actes Sud, 1994.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo,* Petrópolis, Vozes, 1988 (v. I, II).

---------- . *A origem da obra de arte,* Lisboa, 70, 1992.

---------- . *Heráclito,* Rio de Janeiro, Delume Dumará, 1998.

---------- . Identité et différence. In: *Questions I,* Paris, Gallimard, 1968.

JAEGER, Werner. *Paideia,* S. Paulo, Martins Fontes, 1979.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar,* Petrópolis, Vozes, 1977.

---------- . *Aprendendo a pensar II,* Petrópolis, Vozes, 1992.

ZUMTHOR, Paul. *Langue, texte, énigme,* Paris, Minuit, 1975.

Ironizando a fala do outro:
Análise de citações na *folha de s.paulo*

Sonia Aparecida Lopes Benites
Universidade Estadual de Maringá - Paraná
Discurso e Comunicação Social

1. Conhecendo o jornal

A leitura do Novo Manual de Redação da Folha de S.Paulo (NMR), publicado em 1992, permite captar a auto-imagem desse periódico, que se propõe *"realizar um jornalismo crítico, apartidário e pluralista"* (p. 13). Para mostrar a realidade do ponto de vista crítico, postula-se a comparação de fatos, o estabelecimento de analogias, a identificação de atitudes contraditórias e a veiculação de diferentes versões para um mesmo acontecimento. O NMR enfatiza que o jornalismo crítico não depende da opinião de quem escreve, sendo mais contundente o registro ou o confronto de dados, as informações e opiniões alheias do que as do próprio jornalista (cf. verbete *opinião*).

O apartidarismo e o pluralismo pregam o não atrelamento do jornal a grupo, tendência ideológica, ou partido político (p. 8). Estabelecem, ainda, que o jornal deve negar-se a participar de campanhas para enaltecer ou desacreditar pessoas, e adotar uma posição clara face a toda questão controversa, além de publicar posições divergentes da sua. Pode-se constatar, nessa auto-imagem do jornal em estudo, uma certa tensão entre a pretendida objetividade e o seu caráter opinativo.

Por outro lado, a idéia que a **"Folha"** faz de seu alocutário-padrão é a de um leitor mais escolarizado que a média dos brasileiros e interessado não só em notícias, mas também numa análise mais cuidadosa dos fatos e no aprofundamento de matérias referentes a um abrangente leque de atividades profissionais e socioculturais, todas elas abordadas pelo jornal.

1.1. O jornal visto por outros

Nem sempre foi possível identificar claramente a diretriz ideológica que conduz o periódico em estudo, uma vez que, segundo Marcondes Filho (1986), diferentemente de seu principal concorrente, a **Folha de S.Paulo** não tinha, até pouco tempo, uma identidade política definida.

Segundo o autor, ao contrário de **O Estado de S.Paulo**, veículo conservador, um porta-voz das elites que compuseram o empresariado do Estado, a **Folha de S.Paulo**, periódico lido majoritariamente pelos diversos setores da classe média, oscilou, como esses setores, de posições direitistas para esquerdistas. Teria chegado a ficar, por vezes, do mesmo lado de **O Estado**. Em outros momentos, como no período da censura à imprensa, imposto pelo governo Médici, enquanto outros veículos publicavam, nos espaços de matérias censuradas, receitas culinárias, versos de Camões, desenhos, arvorezinhas e faixas pretas, a Folha abstinha-se de protestar contra as arbitrariedades cometidas pelo governo.

Conforme o mesmo registro, uma outra feição do jornal começou a ser delineada, a partir do início da abertura política, quando houve uma espécie de explosão das camadas médias da população, até então sufocadas pelo fechamento político. Nesse momento, a Folha tratou de absorver rapidamente jornalistas da imprensa alternativa e, a partir daí, procurou lançar-se como o jornal da abertura.

O empenho na campanha de 82, como simpatizante do PMDB, já significara um primeiro passo na sua afirmação política. Com a perspectiva das diretas-já, em 1984, Marcondes Filho lembra que a **Folha** entrou no movimento, após curta indecisão, transformando-se em sua porta-bandeira, e, constatando a agregação de que passara a ser objeto, obteve, através dele, dividendos ideológicos e econômicos.

Poder-se-ia acrescentar que, após a derrota da emenda das eleições diretas, o jornal prosseguiu na defesa da normalidade democrática, assumindo uma atitude fiscalizadora junto a governantes de todos os níveis, o que permite classificá-lo, no período abrangido pelo "corpus", que vai de março a julho de 1991, como um veículo de oposição ao governo.

O momento histórico referido teve importância decisiva para o Brasil contemporâneo, uma vez que coincidiu com o início da veiculação dos episódios que culminariam no *"impeachment"* do presidente da República, Fernando Collor de Mello. Após um pequeno distanciamento temporal, é possível constatar que o jornal, mais do que narrar e comentar os fatos, exerceu influência sobre seu desfecho.

Como se sabe, na época, ocorria o famoso embate Folha - Collor: o presidente movia um processo judicial contra o jornal, supostamente, devido à divulgação de especulações sobre contratações ilegais que teriam sido realizadas pelo governo federal. O jornal, por seu lado, argumentava não ter sido o único nem o

primeiro periódico a fazê-lo, embora fosse o único a sofrer sanções, fato que demonstraria claramente *"um desejo de perseguir a Folha"*, por parte do governo federal.

2. Ao contar a história ...

Segundo a **Folha de S.Paulo**, a notícia, sua matéria-prima, consistiria no *"puro registro de fatos, sem opinião"* (NMR, verbete notícia). Entretanto, esse caráter impessoal, ingenuamente atribuído à notícia é altamente islusório, pois ela reflete crenças e perspectivas da coletividade que a produz.

Se é verdade que não existem discursos objetivos, existem estratégias discursivas que, habilmente empregadas, constroem o efeito de objetividade. Dentre elas, destacam-se os relatos de fala, que, na visão do NMR, conferem credibilidade à informação e dão vivacidade à reportagem, além de ajudar o leitor a conhecer melhor a personagem da notícia.

Esse efeito de objetividade comumente atribuído pela imprensa ao relato do discurso do outro revela-se, porém, ilusório, já que, conforme Bakhtin (1979), as palavras do outro introduzidas em um discurso são revestidas, inevitavelmente, da compreensão e da avaliação do locutor que delas lança mão, tornando-se, portanto, bivocais. Dessa forma, o relato de fala constitui-se em um recurso altamente argumentativo, utilizado para persuadir, *"atingir a vontade"*, buscar adesao, e envolve, basicamente, subjetividade. Dentre as funções que um relato de fala pode exercer no texto de quem dele se utiliza, aquela que visa a ridicularizar a declaração relatada ou seu autor é o objeto do presente trabalho.

3. O jornal comenta a história

Embora, na teoria, o jornal em análise recomende a seus jornalistas que evitem imprimir às palavras *tom irônico,* recurso admitido apenas em textos assinados ou em colunas de bastidores (e, mesmo assim, com cautela, já que a ironia pode não ser entendida pelo leitor) não é esse o comportamento que uma análise do periódico revela.

A ironia confluente com o processo de citação de falas aqui analisada é um fenômeno complexo no qual se revela, simultaneamente, uma polifonia de locutores e de enunciadores (Ducrot, 1984): de locutores, pelo cruzamento de falas que acompanha todo processo de dupla enunciação, típico das formas de discurso relatado; de enunciadores, porque, identificados com um e com outro locutor, entram em cena dois pontos de vista diferentes, ou dois enunciadores.

Segundo Reyes (1984), o locutor irônico cumpre dois papéis ao mesmo tempo: o de um locutor fictício, ingênuo, ao qual é atribuída uma proposição literalmente expressa, e o de um verdadeiro agente do ato de fala, que nega ou questiona essa proposição. A negação ou o questionamento são feitos de forma subentendida e só podem ser depreendidos a partir de marcas deixadas pelo locutor, que podem ser lingüísticas, gestuais ou situacionais.

A falsa adesão do locutor citante a um ponto de vista que não é propriamente o seu, enquanto enunciador tem a função argumentativa de exprimir uma concepção absurda ou distorcida de uma dada realidade e, com isso, convencer o leitor de um ponto de vista contrário. Daí, o valor polifônico-argumentativo de todo processo de ironia.

Considera-se, neste trabalho, que a citação com essa função pode pender para o sarcasmo ou para o humor. Para exemplificar a primeira modalidade, vale lembrar uma reportagem assinada por Josias de Souza, de 12 de maio de 1991, enfocando as causas da queda da ministra Zélia Cardoso de Mello, que apresenta uma conotação irônico-sarcástica, ao indicar, através de aspas, o inconveniente grau de intimidade existente entre as personagens referidas na fala (Zélia e Bernardo Cabral, dois ministros de Estado). Observa-se aí que a presença da ironia consiste em adotar e destacar pelas aspas, na estrutura interna do discurso indireto, um rápido permeio de fala da locutora citada e o ponto de vista do enunciador que ela representa, não para conjugar-se a ele, mas para expô-lo ao ridículo.

> *A então fortalecida ministra (Zélia) não negou o encontro na casa de Flores, mas disse (ao presidente Collor) que ele havia ocorrido há muito tempo. Afirmou ainda que não via "Bernardo" desde janeiro de 91.(12/05, 1-10).*

Diferentemente daquela que pende para o sarcasmo, na ironia direcionada para o humor, o locutor citante atenua sua discordância ou reprovação para com o conteúdo citado, com um posicionamento zombeteiro, jocoso. É o caso de uma referência feita pelo deputado Delfim Netto à prefeita Luíza Erundina. Como se sabe, a prefeita é natural da Paraíba, Estado sempre carente de chuvas, e cujos moradores costumam invocar o auxílio dos santos, em especial do Padre Cícero, para a solução de seus problemas. Tirando partido desse fato de conhecimento comum, representando a voz geral do povo da Paraíba e, ao mesmo tempo, adaptando-a ao novo contexto, o locutor Delfim faz uma declaração com grande efeito humorístico, captado pelo Jornal:

Do deputado federal Delfim Netto (PDS -SP) sobre o volume de chuvas que caiu sobre São Paulo, inundando a cidade, desde que a prefeita Luíza Erundina (PT) tomou posse:

- Com essa capacidade da Erundina de atrair chuva, se ela voltasse para a Paraíba ia ser chamada de "Madre Cícera".(28/04/91, 1-4).

As aspas permitem, no exemplo dado, o destaque para a expressão que cria o humor e para a intertextualidade que ela explora. Há aqui três planos: o do jornalista que cita, o de Delfim e o da fala nordestina suscitada, em uma primeira intertextualidade, por Delfim. Na acolhida da fala de Delfim, sob forma de discurso direto, manifesta-se a simpatia do jornalista para com o humor produzido e a intenção de trazer à luz uma declaração típica dos bastidores folclóricos da política.

4. Estruturas utilizadas para ironizar o discurso relatado

4.1. Diluindo a autoria

De maneira geral, no discurso irônico, a menção que duplica o uso da linguagem é velada, sendo possível estabelecer-lhe o sentido unicamente em sua relação com outros discursos e em sua relação com a situação histórico-ideológica em que foi produzido. No discurso relatado presente no texto jornalístico, particularmente, o não atendimento a esse pré-requisito pode levar o destinatário a interpretar equivocadamente a intenção irônica do locutor.

Outro fator que pode dificultar a atribuição do sentido irônico à citação é a extrema variação formal que pode ser observada em sua estrutura, particularmente no discurso jornalístico. A título de exemplificação, é possível lembrar a tendência a iniciar a citação em discurso direto, seguindo-o de uma seqüência sintetizadora do conteúdo da fala. É o que pode ser notado no registro do tom pitoresco das palavras do jornalista Paulo Francis, citadas por Roberto Romano, sem o emprego de aspas, o que torna ambígua a citação, dificultando o estabelecimento do limite entre o que diz o jornalista e o que diz o locutor citado. É evidente que essa diluição de autoria pode ser precisamente o efeito desejado pelo locutor citante.

No referido artigo, publicado na seção TENDÊNCIAS/DEBATES do dia 17 de abril de 1991, o autor, citando Erasmo, em *"Rei ou tolo, se nasce"*, aborda a tolice e cegueira de povos que admiram em seu governante atributos inteiramente dispensáveis para o exercício do cargo.

As palavras de Paulo Francis, proferidas quando da posse do presidente, são empregadas com o intuito de ilustrar a consideração de que a população brasileira elegera Collor graças a sua aparência, a seu discurso, a sua posição social e a sua formação cultural.

Entretanto, o não aspeamento das palavras citadas, torna difícil, em um primeiro momento, o estabelecimento de fronteiras entre a fala de Romano e a de Francis, não sendo possível estabelecer com exatidão se a seleção das expressões é do locutor citante ou do locutor-fonte. A dúvida se dissipa no trecho que se segue, que mais parece um comentário sintetizador da fala de Paulo Francis, com tomadas do pitoresco das declarações do locutor citado. Assim, a dificuldade inicial em estabelecer qual é o locutor responsável pelas expressões *"novo príncipe"* (Collor) e *"candidato derrotado, mas digno"* (Lula), esclarece-se logo após, quando Romano se refere a Paulo Francis como "*adulão contumaz dos fortes"*, o que desautoriza qualquer declaração sua, no artigo em questão:

Quando o atual ocupante do poder federal assumiu o cargo, Paulo Francis exclamou: ele é bonito, alto, loiro. No momento, o articulista comparava o novo príncipe com Luís Inácio da Silva, candidato derrotado, mas digno. Não só o adulão contumaz dos fortes, mas também as senhoras da classe média, viam no eleito, à guisa de dote político, o lado cosmético. (17/04/91,1-3)

Mais adiante, o autor, ainda lembrando Erasmo, afirma que a lisonja torna-se verdadeira praga no caso de o governante apresentar traços despóticos. Graças à lisonja, o crítico honesto de ontem dobra a espinha e a língua, mudando radicalmente o sentido de suas palavras. Para ilustrar essa constatação, o articulista faz referência à mudança verificada no discurso do governador Leonel Brizola, que, durante a campanha presidencial de 1989, argumentando contra a candidatura Collor, pedira à população que extraísse das entranhas o "não" às pessoas que herdaram costumes e atos ditatoriais.

Na passagem referida, há um misto de estruturas de discurso direto (na forma de introdução) e de discurso indireto (na transposição do tempo verbal). Reflete-se aí uma tendência do Jornal para a liberdade no manejo de estruturas, que consiste em uma fusão entre locutor citante e locutor citado, muito próxima daquela que ocorre no discurso indireto livre:

De forma gaiata, mas ligada ao verdadeiro, o mesmo político disse, e repetiu: escolher entre Collor e Maluf era optar entre o capeta e o coisa ruim.

A ausência de aspas, após a introdução típica de discurso direto, faculta mais ainda a simbiose entre os dois

locutores, fazendo crer que, nesse contexto, o jornalista concorda inteiramente com a afirmação do político.

4.2. Envolvendo o leitor

Na introdução de uma fala citada em discurso direto, pode ser registrado o recurso à preposição de seguida pelo nome do locutor e, ocasionalmente, por uma construção adverbial especificadora do assunto a respeito do qual trata a elocução. Essa construção parece sugerir um verbo "audiendi" elíptico no início da frase, já que se reconhece a posição de ouvinte que se auto-atribui o locutor que cita. A citação em discurso direto que se segue ao recurso gráfico dos dois pontos, pode vir aspeada ou precedida de travessão. Essa estrutura é típica do Tiroteio, seção que explora o anedótico, os casos folclóricos que são contados no meio político:

> *Do presidente do PMDB, Orestes Quercia, sobre o governo do presidente Fernando Collor:*
>
> *- O governo Collor vai muito mal. O pessoal que está tomando conta não é do ramo. Quando aprender, acaba o mandato. (08/05/91 p. 1-4).*

As chamadas citações de cultura (Maingueneau, 1989) nas quais ocorre a adesão entre os *"seres do discurso"* e entre eles e os alocutários, pelo pronto conhecimento do sentido de uma voz geral, também apresentam freqüentemente um cunho irônico.

Quando da queda da ministra Zélia e do início da chamada fase *"soft"* do governo, houve uma corrida dos governadores e parlamentares aos cofres públicos federais. Todos, inclusive os tidos como oposicionistas, como Leonel Brizola, dirigiam seus pedidos de verbas a Brasília. Visando à caracterização da situação de troca de favores tão presente nos meios políticos, o jornal utiliza-se do já comum desvirtuamento das palavras de São Francisco de *Assis "É dando que se recebe"*. A mudança do entorno da citação, ou seja, a aplicação da expressão a uma esfera diferente de experiência, confere-lhe um significado novo, irônico e cômico. Da mesma forma, para relatar a reação verbal de Brizola, quando abordado sobre o assunto, reproduz, sob forma de discurso indireto, o dito popular *"Quem não chora não mama"*. O registro de tais estereótipos reunidos, além de provocar a adesão automática do leitor, garante rendimento comunicativo eficaz: sendo o seu significado corrente conhecido de todos os leitores, a compreensão do significado cômico-irônico de toda a situação ali resumida é imediata. A citação com essa função revela-se, assim, um importante recurso textual-argumentativo e a sua exploração como palavra bivocal divergente acusa o ponto de vista crítico do jornalista:

> *Na nova versão do "é dando que se recebe", Brizola diz que "quem não chora não mama" (26/05, 1-1)*

A observação dos exemplos enumerados traz à lembrança o importante papel desempenhado pelas aspas, não apenas na busca pela fidelidade no relato, pois, através delas, o locutor rompe a aparente homogeneidade do texto, nele inserindo a voz do outro e autenticando seu próprio discurso (cf. AUTHIER-REVUZ, 1980), mas também para acrescentar ao relato uma nota de ironia. É o que pode ser observado, igualmente, em um artigo em que o jornalista Josias de Souza, comentando a (falta de) atuação do ministro do Trabalho, Antônio Rogério Magri, a ele se refere, ironicamente, como *Magri(nho), o halterofilista, lutador de judô e rasgador de listas telefônicas que Collor improvisou como ministro.* Conforme ressalta o jornalista, apesar das constantes humilhações a que era submetido, Magri via-se impossibilitado de pedir demissão, devido a uma declaração que fizera. O aspeamento da referida declaração, ressalta a situação incômoda em que o próprio ministro se colocara:

> *O pior é que Magri(nho) não pode sequer se demitir. Declarou que demissão é coisa de ministro "incompetente ou corrupto".(17/04/91, 1-2).*

5. Prevenindo mal-entendidos

Conforme se viu até o momento, na ironia, a menção que duplica o uso dos vocábulos é velada, sendo o seu reconhecimento e a sua interpretação possíveis unicamente com o auxílio de dados do contexto verbal circundante e de referências que apontam para o ponto de vista de um enunciador crítico, com o qual o locutor se identifica. Por essa razão, temendo que o leitor faça uma leitura literal e ingênua, deixando de captar sua intenção sarcástica, o autor da ironia muitas vezes aponta explicitamente a direção em que suas palavras devem ser interpretadas. Esse objetivo de evitar ambigüidades ou mal-entendidos apresenta-se, especialmente, em textos com feitio de comentário e pode ser exemplificado pelo artigo de Roberto Romano acima referido, que comenta a aproximação do governador Leonel Brizola com o presidente Fernando Collor de Mello, por ele duramente criticado durante a campanha presidencial. O autor lembra que o governador chegou a tachar o então candidato à Presidência de *"filhote da ditadura"*. Todavia, pouco mais de um ano depois, Brizola aproximou-se do presidente, em nome dos *"valores mais altos do povo brasileiro"*. O locutor citante, autor do texto, ironicamente, aspeia o torneio verbal, adotando um ponto de vista que o leva a conferir à palavra uma acepção negativa, diferente, portanto, do ponto de vista de Brizola, locutor citado. O estatuto divergente dessa palavra bivocal aspeada fica estampado, logo em seguida, por uma cadeia de

questionamentos que ridicularizam, passo a passo, a afirmação do governador, numa forma de revelação precisa do tom irônico com que é feita a referida citação:

> *Quais os "valores" prezados na santa aliança entre Brizola e Collor? O confisco impiedoso atentando diretamente contra a propriedade dos cidadãos? (...) O silêncio cúmplice face à matança de corpos infantis? A invasão de jornais, a tentativa de silenciar críticas com processos espúrios, baseados em ordenamentos espúrios, como é o caso da atual campanha contra a Folha? (...) (17/04, 1-3)*

Em algumas situações, a explicitação da ironia revela-se propícia ao emprego de verbos "sentiendi" encabeçando o processo de citação da fala do outro. É o caso, por exemplo, da informação jornalística sobre a primeira reunião do ano de 1991 da Assembléia Legislativa de São Paulo, em que ganha vulto o descontrole emocional de alguns deputados presentes.

No texto, são utilizados verbos e locuções que, embora à primeira vista possam parecer inadequados para referir-se a atitudes de parlamentares, transmitem com propriedade o clima em que se deu a discussão e revelam a total desaprovação do locutor para com o fato que cita. A seqüência de discursos diretos empregada tem o efeito cênico revelador do clima de discussão já denunciado pela manchete da reportagem *("Bate-bocas dominam primeiro dia na Assembléia de São Paulo")*:

> *Duas horas após a abertura da primeira sessão ordinária da Assembléia Legislativa, ontem, os deputados estaduais já haviam se encarregado de mandar para o espaço o decoro parlamentar. "Excludente, sectário", berrou o líder do PMDB, Arnaldo Jardim, para o deputado Ivan Valente (PT) que ocupava a tribuna. "O senhor é um intolerante", retrucou o petista.*
>
> *(...) "Isso aqui não é lugar de brincadeira", precisou lembrar aos demais o deputado Valente.*
>
> *O barulho todo começou porque os petistas resolveram devolver os carros a que têm direito. Ao todo, 14 carros modelo Opala. "Os Opalas estão com a imagem desgastada junto à opinião pública", argumentou Cunha. Aí não se sabia se o problema era com o carro oficial ou com a marca do automóvel.*
>
> *O líder do PDS, deputado Sílvio Martini, perguntou: "Mas vão devolver só os carros ou vão exonerar os motoristas também?" Não apareceu ninguém do PT para responder.(...). (20/03 p.1-4)*

Como se vê, na transcrição da fala do outro relatada sob forma de discurso direto, a avaliação do locutor citante pode ser efetuada sob forma de comentários no intervalo entre dois fragmentos de fala transcrita, ou após um deles. Nessa linha, o verbo ironizar é empregado para caracterizar a atitude comunicativa do deputado Erasmo Dias, quando questionado a respeito de nepotismo:

> *O deputado Erasmo Dias (PDS) nomeou para um dos três cargos em comissão a filha Márcia (...). "Tenho no meu gabinete uma filha minha e dez filhos dos outros", ironizou. "Nepotismo seria o contrário".(14/04/91, 1-10).*

Conclui-se, assim, que, embora afirme perseguir o máximo de objetividade possível, o jornal reflete constantemente a presença humana, a participação, o engajamento, uma vez que o locutor que cita efetua um aproveitamento diferenciado das alternâncias de vozes no interior do texto, interferindo, em graus diversificados, nas falas que relata. Dentre as funções que pode assumir o emprego do discurso de outrem destaca-se a função de ironia, que, seja de forma implícita ou explícita, revela-se um importante recurso de ordem textual-discursiva.

Referências Bibliográficas

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. 1980."Paroles tenues à distance". **Materialités Discursives**, Colloque des 24,25,26 de abril, 1980. Universit, Paris X - Nanterre Press Universitaires de Lille.

BAKHTIN, M. 1979, **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. (Trad. M. Lahud e Y. E. Vieira). Hucitec, São Paulo. (Coleção Linguagem).

DUCROT, O. 1984, **O Dizer e o Dito**. Pontes, Campinas.

Folha de S.Paulo, caderno brasil, exemplares de domingo e quarta-feira, 13/03/91 - 14/07/91.

MAINGUENEAU, D. 1989, **Novas tendências em Análise do Discurso**. (Trad. Freda

Indursky), Pontes, Campinas.

MARCONDES Fº, C. 1986, **O Capital da Notícia** (jornalismo como produção social de segunda natureza). Ática, São Paulo.

Novo Manual da Redação. 1992. Folha de São Paulo, São Paulo.

REYES, Graciela. 1984, **Polifonia Textual - La citación en el relato literario**. Gredos. (II Estudios y Ensayos), Madri.

Imagens da exclusão

Beatriz Resende
UFRJ

À memória de Gilda Salem Szklo

É próprio da literatura, especialmente em seus melhores momentos, estar sintonizada, interessada, crítica ou obcecada pelas grandes questões do tempo em que é produzida. Para ser rápida e sintética, falando do Brasil moderno, lembraria que a literatura brasileira dos anos 20 preocupa-se simultaneamente com o cosmopolitismo e com uma redescoberta do Brasil. Nos anos 30, deslocando a atenção para o Brasil fora do eixo Rio-São Paulo, politiza o regionalismo, valorizando o Brasil do interior. Pulando para os anos 60, percebemos facilmente que é neste momento de desenvolvimentismo e vivência democrática que nossa literatura atinge o internacionalismo da obra de Clarice Lispector e a força e vitalidade das narrativas de Guimarães Rosa. Já os anos 70 farão da literatura espaço para o depoimento que não encontrava abrigo em outras expressões e torna, na chamada Poesia Marginal, o "estar à margem" valor positivo como forma de não partilhar de um sistema desprezível. Os anos 80 trazem de volta a necessidade de afirmar a identidade nacional, espécie de resgate de um verde amarelo que fora usurpado.

Afirmativas generalizantes, apontando apenas para o que mais fortemente poderia mobilizar os autores de nossa modernidade mais próxima. Pretexto para olharmos os 90, a última década do milênio, e o debate crítico do Modernismo, a pós-modernidade do mundo globalizado e o Brasil das grande cidades, de mega cidades globais, como São Paulo, do campo que se organiza de formas inovadoras. Tempo de cultura e economia globalizadas e de trocas virtuais. O país periférico, ex-colônia (ainda que não goste de reconhecer esse fato) vê as distâncias se encurtarem e o tempo sucessivo ser substituído pela temporalidade simultânea. Vive o momento do "por outro lado", quando cada argumentação surgere outra contraditória que, no entanto, com a anterior coexiste, numa relativização às vezes responsável por deixar alguns conceitos ou posições pouco nítidas. Partícipe do concerto da nações globalizadas vê-se capaz de produzir novidades num universo cultural que parece tão exausto como terras que se esgotaram por séculos de plantio. Mas vive as limitações cotidianas de um país de imensas, incomensuráveis, desigualdades, onde a renda se concentra em poucas mãos, de forma ainda absolutamente perversa. Busca fazer-se ver e ouvir neste universo onde a informação circula atravessando o que até há pouco eram fronteiras. Nesta pós-modernidade brasileira, a literatura não espera mais que influências venham de além mar em cargueiros. A mídia, a informática estão aí mesmo para encurtar distâncias e quando, justamente as distâncias, são dificuldades que um país desta dimensão enfrenta a cada passo, a questão pode ser decisiva. Enfim, produz sua cultura num espaço não hegemônico, periférico, ao sul de um hemisfério onde é ao norte que se lançam os dados do jogo mundial.

É nesta condição que teria que se impor entre nós o tema tão contemporâneo da "exclusão".

Olhando a literatura dos anos 90, vemos que as grandes questões (subjetividades plurais, múltiplas identidades, tempo e espaço indefinidos, não lugares) estão presentes. O chamado narrador pós-moderno se manifesta. Mas fica claro que ao falarmos de exclusão, diferentemente de produções literárias feitas em países como EUA do politicamente correto, não é apenas da exclusão pelo sexo ou opção sexual e étnica que falamos, como acontece freqüentemente ao se tratar, por exemplo, da produção literária americana. O que surge como expressão dominante e duradoura é a do socialmente excluído, ou mais precisamente o **pobre**. É evidente que a esta forma de exclusão se somam freqüentemente outras: a do negro, da mulher, dos índios, dos deserdados do campo, dos desabrigados da cidade, e que estas exclusões freqüentemente se acumulam, compondo subjetividades múltiplas.

O economista Celso Furtado afirma em seu livro, *O capitalismo global*, que «Os desajustamentos causados pela exclusão social de parcelas crescentes de população emergem como o mais grave problema em sociedades pobres e ricas.» E mais adiante: « A globalização em escala planetária das atividades produtivas leva necessariamente a grande concentração de renda, contrapartida do processo de exclusão social».[1]

O excluído da sociedade, na verdade, é tema freqüente na nossa literatura. Não consistiria, por si só em novidade. Os românticos abolicionistas se ocuparam dele, os naturalistas republicanos denunciaram as condições subumanas de moradores da capital do país, os modernistas regionalistas apresentaram a pobreza do nordeste em clássicos com *Vidas secas*, de Graciliano Ramos e outras obras. A exótica pobreza dos malandros e prostitutas da Bahia tornaram Jorge Amado internacionalmente famoso. Os vários *sertões* do país, atrasados, esquecidos, distantes - o baiano do massacre de Canudos e o *das gerais,* em Minas - foram cenários de obras-primas da literatura brasileira como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e *Grande Sertão: veredas* de Guimarães Rosa. Clarice Lispector construiu a inesquecível imagem da mulher

empobrecida, migrante, sozinha, excluída na grande cidade de *A hora da estrela*.

Hoje, os "excluídos" são tema central da crítica ao modelo neo-liberal que domina o processo de globalização. Os pobres, os desempregados, marginalizados da sociedade globalizada são objeto de investigação sociológica (Celso Furtado e Pierre Bourdieu), de estudos de cultura de massa (Nestor Garcia Canclini), de críticos da cultura (George Yúdice). Freqüentam as galerias de arte nas fotos de Sebastião Salgado. Invadem as diversas cinematografias. As manifestações culturais da pobreza recebem, na cultura contemporânea, um novo formato que, se não exclue as manifestações da chamada "cultura popular", também não se limita a ela..

O que me parece novo é que, na literatura, o **pobre** aparece agora não apenas como uma condição sócio-econômica, mas como uma subjetividade, uma alteridade a ser reivindicada. É aí , me parece, que pode ser tomada como a última das subjetividades a ser reconsiderada, no debate contemporâneo. A condição de excluído apareceria, inevitávelmente, em sua relação com o espaço, seja o espaço da cidade real, seja o espaço imaginário da literatura.

Para Bourdieu, em *A miséria do mundo*, a estrutura do espaço social se manifesta, assim, nos contextos mais diversos, sob a forma de oposições espaciais, o espaço habitado funcionando como uma espécie de simbolização espontânea do espaço social referendando a idéia de que não há espaço, em uma sociedade hierarquizada, que não exprima as distâncias sociais.

Como o espaço social encontra-se inscrito ao mesmo tempo nas estruturas espaciais e nas estruturas mentais que são, por um lado, o produto da incorporação dessas estruturas, o espaço é um dos lugares onde o poder se afirma e se exerce, e, sem dúvida, sob a forma mais sutil, a da violência simbólica como violência desapercebida.[2]

Mas algo de muito importante mudou. Nesses espaços periféricos, excluídos muitas vezes do universo cultural da cidade, surgem, cada vez com mais força esses "sujeitos" da produção artística, agora também na literatura. As fronteiras territoriais que separavam alta cultura, cultura popular e cultura de massa vêm se diluindo. A periferia miserável de um centro urbano como São Paulo produz, hoje, a música que é consumida nos lugares caros que os jovens freqüentam. A poesia contemporânea circula por espaços não-formais de novos hábitos sociais e comportamentais, distantes da famosa "torre de marfim". Essa poesia é produzida, freqüentemente, em áreas distantes ou empobrecidas. Grupos de dança e teatro criados em favelas como a maior de todas, a da Rocinha, no Rio de Janeiro, vêm se firmando no universo artístico, conquistando prêmios como o destacado grupo teatral "Nós do morro". Evidentemente, grupos como este são resultado de formas de organização social que passaram a ser assumidas por moradores que reivindicam a condição de sujeito de sua realidade cultural.

A idéia de exclusão toma seus contornos mais nítidos quando a pobreza define o papel do homem na comunidade em que vive, em suas limitações como sujeito de direitos e responsabilidades, mas, sobretudo, como sujeito de seu próprio discurso. Inclusive o discurso artístico.

Entre nós, ao terminar o século XX, a novidade que aparece é a importância de uma categoria que dê conta da exclusão social de parte da população de um país como o Brasil, onde 80% da população vive nas cidades. Se, no início do século o excluído do campo aparecia como o habitante das regiões empobrecidas do país, mas antes de mais nada, uma vítima da natureza, do clima e da vastidão mesma do país, o excluído da grande cidade é pura e simplesmente o pobre, aquele a quem a situação econômico social afasta da organização da sociedade e que, no mais das vezes, se vê privado de condições mínimas de cidadania. Por outro lado, homem do campo surge, hoje, como ator de uma forma nova de organização social, o Movimento dos Sem Terra, talvez a mais importante manifestação política no Brasil neste momento de acomodações. Para nós interessa, em muito, este nomear a si mesmo a partir da situação de exclusão: "sem terra".

Os excluídos não são unicamente rejeitados fisicamente (como acontece no racismo ou no sexismo), espacialmente (através de segregação geográfica, na formação de guetos, campos de permanência) ou materialmente (no caso da pobreza). Os excluídos não o são apenas do mercado, do consumo, da troca. Os excluídos são também excluídos do simbólico, das artes, das produções culturais, das coisas do espírito. Seus valores não são reconhecidos ou são banidos do universo simbólico.

Fica clara na reflexão de Bourdieu a importância desta exclusão simbólica e sua relação com a exclusão espacial:

Os espaços arquitetônicos, cujas injunções mudas dirigem-se diretamente ao corpo, obtendo dele, com a mesma segurança que as etiquetas das sociedades de corte, a reverência, o respeito que nasce do distanciamento ou melhor, do estar longe, à distância respeitosa, são , sem dúvida, os componentes mais importantes, em razão de sua invisibilidade, da simbólica do poder e dos efeitos completamente reais do poder simbólico.[3]

É neste universo do simbólico que se dá o extremo da exclusão, o que acontece quando excluídos estão simplesmente ausentes, são invisíveis. É nesse sentido que o reconhecimento da exclusão, o "dizer", o "nomear" o excluído é um primeiro passo do contrapor-se a qualquer exclusão.

Podemos lembrar aqui a importância da produção artística de um fotógrafo como o brasileiro Sebastião Salgado que, na verdade, foi quem me provocou a idéia de falar em "imagens da exclusão" ao tratar de obras literárias. Salgado escolheu fotografar os excluídos de diversas espécies pelo mundo afora. Fotografa grupamentos humanos como por exemplo os curdos, o povo maior e mais antigo que não tem uma nação e é provavelmente o mais desmembrado do mundo. Em suas imagens os curdos , vestidos de forma peculiar, carregam no corpo uma identidade que não tem referência espacial. Ou, numa simbologia oposta, os trabalhadores de minas de ouro, no Brasil, que em meio à lama onde mergulham vão perdendo a identidade e a visibilidade, tornando-se figuras indistintas e pouco humanas. E ainda a pobreza que torna semelhante, indistintos, todos os excluídos de parte diversas da América Latina no livro *Outras Américas* não fora pela diferente origem étnica que acompanha sua exclusão: negros no Brasil e índios no resto da América Latina.

Voltando à literatura, a primeira imagem do excluído que gostaria de trazer aqui aparece num magnífico conto do bissexto e refinado Raduan Nassar, "Menina a caminho", que dá nome ao seu último livro. Este conto foi escrito em 1961 e guardado pelo autor, sempre avaro com seu talento, até a edição do livro, em 1997. Já é uma pergunta curiosa a de porque só agora, nos 90 e não nos anos 60, haveria sentido em publicar "Menina a caminho"?

Neste conto a menina que perambula descalça pelas ruas de algum lugar periférico e indefinido é pura e essencialmente pobre. Pobre e excluída, na rua e na casa. Aparece a menina:

Vindo de casa, a menina caminha sem pressa, andando descalça no meio da rua, às vezes se desviando ágil pra espantar as galinhas que bicam a grama crescida entre as pedras da sarjeta. O vestido caseiro, costurado provavelmente com dois retalhos, cobre seu corpo magro feito um tubo; a saia é de um pano grosso e desbotado, a blusa do vestido é de algodão acetinado, um fundo preto e brilhante, berrando em cima uma estampa enorme em cores vivas, tão grande que sobre o peito da menina não parece mais que o pedaço de uma folha tropical. Deve dormir e acordar, dia após dia, com as mesmas tranças, uns restos amarrotados.[4]

E mais adiante, sempre pela esta cidade indefinida: "Enquanto se afasta, suas pernas vão se cruzando como as de uma bailarina magricela e suja debaixo de um solão quente e vermelho"

O espaço por onde caminha é o único espaço possível, a casa aparecendo como espaço igualmente de violência, mas uma violência mais próxima. Diante da violência da rua, vai para casa, experimentando a violência da casa, volta para a rua.

Mas o mais genial do conto é a apresentação que faz em determinado momento da imagem do pobre como ilustração, do pobre como **cromo.** Não é difícil lembrar de antologias escolares ou relatos moralizantes e edificantes, ilustrados por essa imagem da pobreza, em gravura, primeiro a bico de pena, depois em outras formas de reproduções que "poetizavam" a pobreza.

Olhando pelo lado de fora da janela, excluída do espaço de acesso ao saber, a menina vê a escola, com a velha professora paralítica, onde cada aluno tem um livro aberto diante a carteira. Assim Raduam Nassar apresenta a cena:

A menina se encanta é com a gravura colorida no suporte: um sapateiro examina uma sola estragada na sua mesa de trabalho, enquanto uma menina pobre e descalça espera o lado. Que pena, pela cara do sapateiro, o sapato não tem mesmo conserto… Que história será que cada um vai contar?[5]

Que leitura poderiam aqueles meninos dar àquela representação de uma pobreza que não precisava estar na gravura, estava do outro lado da janela, próxima demais para ser vista?

Como pode a menina sem nome encontrar sua identidade, sua imagem, se não se reconhece no cromo que as outras crianças descrevem com seus lápis apontados, se os que ocupam o espaço da cidade sem nome a enxotam com um "vai embora, menina", se o pai, em sua violência não a reconhece?

O conto termina doído, no espaço da miséria da "bailarina magrinha":

No banheiro, a menina se levanta da privada, os olhos pregados no espelho de barbear do pai, guarnecido com moldura barata, como as de quadro de santo. Puxa o caixote, sobe em cima, desengancha o espelho da parede, deitando-o em seguida no chão de cimento. Acocora-se sobre o espelho como se sentasse num penico, a calcinha numa das mãos, e vê, sem compreender, o seu sexo emoldurado. Acaricia-o demoradamente com a ponta do dedo, os olhos sempre cheios de espanto.[6]

Como já afirmamos, a idéia de exclusão toma seus contornos mais nítidos quando a pobreza define o papel do homem na comunidade em que vive, em suas limitações como sujeito de direitos e responsabilidades, mas, sobretudo, como sujeito de seu próprio discurso, inclusive o discurso artístico.

É na contracorrente do processo de exclusão social que, em 1998, surge o longo e denso romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins a mais forte expressão do que é formular um discurso próprio, sem mediadores externos em nossa produção cultural recente.

A narrativa situa-se no Rio de Janeiro, em um dos espaços de exclusão criados pela política de remoção que dominou a cidade durante os anos de governo autoritário, a Cidade de Deus, favela horizontal na área suburbana da cidade. O romance tem sua origem nas anotações de Paulo Lins para a pesquisa coordenada pela antropóloga Alba Zaluar que resultou no livro *Condomínio do Diabo*. Durante a pesquisa, Paulo Lins, estudante de letras e bolsista de Iniciação Científica, surgiu como um pesquisador de informações de campo privilegiado por morar na Cidade de Deus, falar a mesma linguagem dos habitantes, transitar pacificamente mesmo em meio às movimentações do narcotráfico, usufruindo do "respeito" de ter se tornado um universitário usando camisetas com suas próprias poesias impressas.

Curiosamente, a obra de Paulo Lins já nasceu legitimada por um schollar, o crítico Roberto Schwarz que assim saudou o livro em resenha publicada em um de nossos principais jornais:

O romance de estréia de Paulo Lins, um catatau de 550 páginas sobre a criminalidade na Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, merece ser saudado como um acontecimento. O interesse explosivo do assunto, o tamanho da empresa, a sua dificuldade, o ponto de vista interno e diferente, tudo contribuiu para a aventura artística fora do comum. A literatura no caso foi levada a explorar possibilidades robustas, que pelo visto existem.[7]

O romance de Paulo Lins não tem nenhum apelo comercial, não dá da Cidade de Deus uma visão exótica ou vitimizada. A Cidade de Deus de Paulo Lins não é melhor nem é pior do que aquela que a imprensa noticia, mas é uma cidade vista de dentro. O narrador é o ator, um agente que se situa naquele mesmo espaço físico, arquitetônico e simbólico de exclusão. A força do romance está no difícil recurso da repetição, de ações, de cenas quase padronizadas, que se reiniciam inúmeras vezes, como se múltiplas cadernetas de trabalho de campo fossem sendo preenchidas. O que não torna a leitura fácil. A crueza, a violência, o desrespeito às condições mínimas de direito à vida passam como um filme, sem piedade, sem justificativas, sem desculpas, sem explicações morais ou políticas. A lógica é a lógica mesma da vida na Cidade de Deus. Como num momento, escolhido aleatoriamente, da longa narrativa da vida dos moradores do bairro:

Era tempo de compras, dar um jeitinho na casa, no corpo, prometer para si mesmo só fumar até o raiar do Ano-Novo. As festas de fim-de-ano trazem sempre a esperança de tudo se ajeitar dali em diante. A molecada juntou dinheiro da venda de areia tirada do rio, dos picolés e pães. Alguns moleques se ofereciam para capinar quintais, pintar casas, apartamentos. Outros catavam garrafas, fios, ferros, para vender no ferro-velho. Os trabalhadores contavam com o décimo terceiro salário, os bandidos com os assaltos e roubos, e Cabeção, Touro e os outros policiais se preocupavam em assaltar os maconheiros caso dessem flagrante, roubar o roubo dos ladrões, exigir uma propina das mulheres que traficavam. As ladras vendiam de mão em mão os produtos roubados nos mercados da Zona Sul.[8]

A narrativa criada "dentro" da excluída Cidade de Deus não aponta caminhos. Mas é a sua escritura, ela mesma, a sua existência, que é um caminho.

Se as fronteira entre as nações estão se enfraquecendo, se para o capital virtual não existem distâncias entre as grandes cidades globalizadas, as fronteiras que cercam o gueto, a cidade dos excluídos, parece ter se fortalecido.

O que o romance apresenta, no correr da narrativa literária, em muito se apresenta do que afirma o cientista social Zygmunt Bauman em *Globalização. As consequências humanas*[9]

O território urbano torna-se campo de batalha de uma contínua guerra espacial, que às vezes irrompe no espetáculo público de motins internos, escaramuças rituais com a polícia, ocasionais tropelias de torcida de futebol. Mas travadas diariamente logo abaixo da superfície da versão oficial pública (publicada) da ordem urbana rotineira. Os habitantes desprezados e despojados de poder das áreas pressionadas e implacavelmente ursupadas respondem com ações agressivas próprias; tentam instalar nas fronteiras de seus guetos seus próprios avisos de "não ultrapasse". (...) Eficientes ou não, essas tentativas têm a vantagem da não autorização e tendem a ser convenientemente classificadas nos registros oficiais como questões que envolvem a preservação da lei e da ordem, em vez do que são de fato: tentativas de tornar audíveis e legíveis suas reivindicações territoriais e, portanto, de apenas seguir as novas regras do jogo territorial que todo mundo está jogando com prazer.

Mas quero trazer para essa sequência de imagens a menos realista mas mais radical imagem de exclusão

por que acredito ter passado nessas minhas últimas incursões pelos textos de nossos autores brasileiros contemporâneos: o livro *As palavras secretas*, de Rubens Figueiredo e, em especial o último e magnífico conto "Ilha do caranguejo".

O tema da exclusão aparece sob formas diversas em toda a obra: a solidão do eremita, a personagem Joana que "troca de pele" deixando para trás sua identidade no excelente "sem os outros", o estranhamento dos coveiros de "Eu, o estranho" que amarravam sacos de areia na cintura a fim de impedir que suas sombras fossem puxadas para dentro das covas", mas é mais forte do que tudo em "Ilha do caranguejo", justamente pela construção do espacó insular partilhado pelos habitantes (poucos) e os caranguejos que aparecem e desaparecem.

Construindo uma representação da ilha, diz Ettore Finazzi-Agrò, no texto "A invenção da ilha: Tópica literária e topologia imaginária na descoberta do Brasil", que a ilha se apresenta como uma figura de sentido histórico –cultural, de impacto ideológico e mítico simbólico, "lugar ilocável em que se juntam e se sedimentam imagens muitas vezes contraditórias", para terminar apontando a ilha, em referência que, em relação ao texto literário de que estamos falando aparece como altamente esclarecedora, como:

Figura encontrando-se na encruzilhada entre duas realidades, espaço ubíquo localizando-se na sobreposição de vários espaços, história contando-se num presente eternamente suspenso entre passado e futuro: é isso no fundo, o Brasil sempre perdido e sempre reencontrado pelos viajantes europeus – por aqueles reais como pelos imaginários, a partir dos primeiros até os modernos.[10]

Quando Rubens Figueiredo chama a esta Ilha, Ilha do Caranguejo, fica fácil "ler" nesta imagem um Brasil. Como todas as ilhas da literatura, desde a habitada por Próspero e Calibã, a parte remete a um todo. Finazzi-Agrò fala da ilha como «aquele mundo desconhecido que ficava às margens do mundo conhecido». Diz Rubens Figueiredo no conto[11] que «Para separar a terra da terra, isolar os bichos dos bichos, existe a ilha». Pela ilha praticamente desabitada, passam viajantes, de tempos em tempos, permanecem curto tempo, encantam-se mas não retornam. «Sempre achei estranho que desejem tanto visitar a ilha, estimulem outros a vir depois, mas quase nunca retornem eles mesmos».

Nela habitam o velho alemão Athos a jovem a quem chamam Bárbara. Neste espaço de radical exclusão, a personagem-narrador teria mesmo que ser mulher. Espécie de jovem Calibã feminina e, talvez, sedutora, Bárbara do mundo só conhece a ilha, de que em sua miséria é senhora. Calibã que não disputa a ilha com seu senhor, antes partilha, conformada, a muda solidão daquele pedaço de mundo excluído.

Eu expio minha fome e vingo minha curiosidade chupando as ostras de dentro das conchas. Sinto seu visgo tatear as paredes de minha garganta, enquanto vão descendo. Depois atiro as cascas vazias para dentro do mar. Afora isso, há as aves, as nuvens. O céu parado dorme e o vento ronca no vão dos rochedos[12]

Diante do viajante que passa pela ilha, revela-se ao mesmo tempo a radical imagem da exclusão e ao mesmo tempo o saber da jovem Calibã:

Eugênio se espantava por eu ser capaz de me exprimir dessa forma. Eu parecia falar limpo demais, para quem passou a vida num local tão isolado. Por viver numa ilha, quase sem ver outras pessoas a maior parte do tempo, talvez fosse mais natural que em lugar de frases completas eu me expressasse por meio de poucos monossílabos, algumas vírgulas e reticências sem rumo.[13]

Das muitas narrativas que falaram das privações que a loucura nazista provocam, das múltiplas exclusões que as perseguições racistas causaram, poucas ou nenhuma delas falou com a força da literatura metafórica de Franz Kafka . Às narrativas de Kafka se assemelham, por vezes, as de Rubens Figueiredo, mais próximas da secura do Absurdo do que da exuberância do Fantástico, mais freqüente na América Latina.

A ilha do caranguejo é a exclusão espacial, material, humana mais completa neste mundo que parece se conhecer completamente, que globalizado, pretende superar fronteiras. Afirma também Bauman, no livro já citado, que ser local num mundo globalizado é sinal de privação e degradação social e uma parte integrante dos processos de globalização é a progressiva segregação espacial, a progressiva separação e exclusão.

Por isso me parece tão importante a luta final dos caranguejos da literatura de Rubens de Figueiredo, final do conto e do livro:

Os caranguejos não têm escrúpulos. Comem tudo e até uns aos outros, eu já vi. É fácil imaginar quem levará a melhor, quem vai sobrar quando não houver mais lugar para todos os que hoje vivem na ilha.

Os caranguejos não são da água nem são da terra, porisso parecem mais livres, Não têm contas a prestar. Vivem na faixa do mundo onde a terra e a água se misturam e não existe fronteira. Os caranguejos reinam no meio e dali. Dessa tangente, podem dominar melhor o centro e todo o resto.[14]

Finalmente, o s caranguejos são espantosos porque sobrevivem mesmo mutilados, trocam a casca inteira e recriam sua principal arma de defesa e ataque, a tenaz, a haste desproporcional, "a ponta com a qual fere e despedaça", última frase do conto.

Do fim da ditadura até os anos 90 ainda havia todo um luto a cumprir para que a literatura brasileira retomasse o fôlego que marcou seus altos momentos dos anos 60. A literatura brasileira, no entanto, é uma literatura muito jovem e uma das características da compreensão contemporânea do mundo é que, errado ou certo, à idéia de juventude não se relaciona mais a imaturidade, mas a beleza, força, principalmente potência. Talvez venha destes espaços de exclusão, dos que foram por muito tempo e de diversas formas mantidos à margem, o novo desta literatura ainda muito jovem.

Notas

1. Celso Furtado, *O capitalismo global*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1998, p. 33.

2. Pierre Bourdieu (Coord.), *A miséria do mundo*, Petrópolis, Vozes, 1997, p. 163.

3. *Idem*, *ibidem*.

4. Raduan Nassar, *Menina a caminho e outros textos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 9.

5. *Idem*, pag. 25.

6. *Idem*, p. 49.

7. Roberto Schwarz, *Sequências brasileiras.*ensaios, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 163.

8. Paulo Lins, *Cidade de Deus*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 94.

9. Zymunt Bauman, *Globalização. As consequências humanas*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.

10. Ettore Finazzi-Agro, *A invenção da ilha*. Tópica literária e topologia imaginária na descoberta do Brasil, PUC-Rio História, Rascunhos de História no. 5,1993, p. 20.

11. Rubens Figueiredo, *Palavras secretas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 130 a 169.

12. *Idem*, p. 140.

13. *Idem*, p. 147.

14. *Idem*, p. 168.

Interrupção poética: um conceito pessoano para a lírica moderna

Maria Irene Ramalho de Sousa Santos
Universidade de coimbra

trabalhos que se fazem com rupturas
— como um poema
Manoel de Barros, *Livro de pré-coisas*

É frequente, na tradição ocidental, os poetas declararem que só a poesia é livre. E queixarem-se também daquilo a que vulgarmente chamamos "interrupção", por lhes ameaçar a liberdade da imaginação criadora. Estas formulações sugerem uma concepção de poesia que implica a suspensão do tempo e da história como limite. A poesia seria, por assim dizer, ilimitada licença. Quando se queixam das interrupções que os constrangem, os poetas querem, em geral, muito simplesmente dizer que um determinado poema nunca chegou a ser escrito. Ou que resultou muito inferior ao originalmente concebido. Um exemplo clássico desta atitude poética na literatura portuguesa é a de Fernando Pessoa que, em "O homem de Porlock" (1934), a propósito do "Kubla Khan" de Coleridge, fala do "interruptor imprevisto", esse que, sem que "ninguém nos visite", nos chega "de dentro", a impedir a realização plena do poético. Neste trabalho defendo, contudo, que, sem a "interrupção" assim pessoanamente redefinida, aquilo a que chamamos "poesia", ou a lírica moderna, jamais existiria enquanto tal. É assim, de resto, que entendo a *ruptura* que Adorno invoca para definir a poesia lírica, como uma tensão entre o puro, ininterrupto grito lírico e os indeclináveis apelos da comunidade. Escreve Adorno em "Rede über Lyrik und Gesellschaft" (1957):[1]

O que, no entanto, entendemos por lírica (antes de alargarmos historicamente o conceito ou de o virarmos criticamente contra a esfera do individualismo) transporta, quanto mais "puro" se apresenta, um elemento de *ruptura* [*Bruch*]. O eu que se faz ouvir na lírica é um eu que se define e se exprime como oposto ao colectivo, à objectividade; a sua forma de expressão toma por referência a natureza, mas não está directamente unido a ela. É como se a tivesse perdido e tentasse reconstruí-la dando-lhe uma alma, mergulhando no próprio eu. Só a humanização poderá conferir de novo à natureza o direito que o domínio da natureza pelo homem lhe retirou. Mesmo as composições líricas em que já não se projecta nenhum resíduo do ser convencional e concreto, nenhuma materialidade em bruto – as obras maiores da nossa língua – devem a sua dignidade justamente à força com que o eu, renunciando à alienação, acorda nelas a imagem da natureza. A pura subjectividade dessas composições, aquilo que nelas parece sem falha [*bruchlos*] e harmónico [ou ininterrupto], dá testemunho do seu contrário, do sofrimento por uma existência estranha ao sujeito, tal como dá testemunho do amor a essa existência – a verdade é que a harmonia delas não é, no fundo, senão a consonância entre esse sofrimento e esse amor. Mesmo o "Warte nur, balde / ruhest du auch" é marcado por um gesto consolador: a sua beleza incomensurável não pode separar-se daquilo que silencia, a imagem de um mundo que recusa a paz.

Talvez tenha, pois, razão Maurice Blanchot quando propõe que concebamos todo o humano viver como uma "conversa", algo que, por definição é social e susceptível de interrupção constante. Ou, na sua fórmula feliz, *l'entretien infini*.[2] Em "L'interruption," Blanchot reflecte sobre as vicissitudes de uma conversa entre dois interlocutores, uma conversa interrompida de silêncios e esperas, e sempre ameaçada do perigo de uma pausa que indefinidamente se prolongue, ela própria, num silêncio totalitário, a fim de sugerir que os conceitos de conversa e interrupção são aqueles que melhor significam os fenómenos do ser e fazer humanos – ou *poiesis*. A *poiesis*, ou seja, a vida-humana-enquanto-coisa-construída, depende de interrupção, silenciamento, des-construção (*desouvrement*) e espera (*attente*) para a realização da obra.[3]

Se articularmos por momentos o pensamento de Blanchot com o de Adorno, entenderemos decerto que, em geral, quando falam de interrupção, os poetas têm em mente aquilo a que poderíamos chamar "a política", isto é, o ser-social ou a vida-em-comunidade. Lembremo-nos, por exemplo, do anseio de Rilke, na "Primeira Elegia de Duino", pela angélica "mensagem ininterrupta" (*die ununterbrochene Nachricht*) que, não sendo o insuportável "silêncio" (*Stille*) da "voz de Deus" (*die Stimme Gottes*), dele se ergue como o "hálito" (*das Wehende*) fragmentário da poesia. E, contudo, mesmo para o poeta, seria "estranho" (*seltsam*) "não morar mais a Terra" (*die Erde nicht mehr zu bewohnen*).[4] Estranho seria, de facto, estar morto e não mais partilhar do sentido social da aprendizagem do humano e político ser e fazer a que aqui proponho chamar "o político". O humano ser, por se constituir na troca de existires e fazeres, não é inteligível sem a noção social de interrupção. E tal como a infinita conversa do existir humano se constrói entre o dizer e o calar, entre a espera e o de novo dizer, também a poesia irrompe da tensão mutuamente interruptiva entre aquilo a chamamos o poético e aquilo a chamamos o político.

Pelo "político-que-interrompe" entenda-se aqui a estrutura *naturalizada* da sociedade ocidental que dá forma às vidas das pessoas e as condiciona, e, ao mesmo tempo, o modo como as pessoas são levadas a perceber e a experienciar a sociedade, e não a capacidade de intervir na sociedade e de a transformar e melhorar. Nesta última acepção, e a ser "possível", "o político" teria o sentido utópico-poético que lhe dá a poeta americana Adrienne Rich de "o impulso de criar" aquilo que, do ponto de vista "humano", justamente, é "possível" e, por isso, de modo algum "interruptivo do poético".[5] Este sentido poético-político seria, simplesmente, "a poesia", como a entende Roberto Corrêa dos Santos, «actividade geral do espírito . . . presente aqui e ali nos modos e práticas de vida».[6] Falei acima de "estrutura naturalizada da sociedade" porque ela é percebida, não como uma construção humana, ou sequer como potencialmente criadora, mas como uma "necessidade". É esta *Ananke* que os poetas dizem os oprime, interrompendo-lhes a visão do humano "possível". Ao contrário, a mim parece-me que é a interrupção, ao romper momentaneamente a imaginação unificadora do poeta (no ensaio citado, Adorno chama-lhe «alienação»), que dá origem ao poético. Por outras palavras, o poético precisa da interrupção do político para se fundar e assim devolver, "intacto", o poder da linguagem.[7] Seguindo Adorno, diz Fredric Jameson que o poema realiza, como que pela primeira vez, aquilo que ao mesmo tempo rejeita.[8] A interrupção é, pois, o sinal da fronteira, margem, limiar ou limite que "apenas" deseja a sua própria violação – ou por ela "espera".[9] Violar a fronteira, trespassá-la, levaria a interrupção ao limite extremo da morte, assim excluindo a possibilidade da própria poesia. Foi decerto percebendo isso mesmo que Emily Dickinson falou da morte de Nathaniel Hawthorne como *Hawthorne's interruption.*[10] A poesia é, como bem sabia a poeta, uma experiência de limites, presentificada pela marca da ruptura. Por isso entendo eu a interrupção, na leitura que faço dos poetas, como, paradoxalmente, uma muralha e um portal ao mesmo tempo, uma suspensão dos factos políticos da vida, ao mesmo tempo que os factos políticos da vida vão sem cessar interrompendo a visão do poeta, dando licença ao poema concreto para ser escrito.

A interrupção é um dos conceitos pessoanos de que me tenho servido para ler a poesia da tradição anglo-americana, que é também a de Pessoa e o meu campo de especialização maior. Mas o conceito tem aplicação mais ampla. Alguns dos poetas que na tradição anglo-americana mais tenho lido dramatizam frequentemente este gesto de interrupção nos seus poemas, ora de forma explícita, ora de forma implícita.[11] Prestes a atingir a sua "ficção de um absoluto" (*fiction of an absolute*), o poeta stevensiano interrompe-se para apostrofar o anjo necessário da sua imaginação: «Angel,/Be silent in your luminous cloud and hear/The luminous melody of proper sound.» É no preciso momento em que interrompe o seu próprio anjo que o poeta se pode gabar, satisfeito, de ser capaz de esquecer "a mão dourada da necessidade" (*need's golden hand*) – que é como quem diz "a política" – e afirmar-se totalidade divina: «I have not but I am and as I am, I am».[12] Também o poeta whitmaniano, que de resto bem pode estar presente no gesto auto-interruptivo de Stevens em "*Notes toward a Supreme Fiction*,[13]" se interrompe prontamente sempre que a política dos Estados omnívoros da nação, que funda o seu escrever, ameaça usurpar-lhe o "impulso procriador" (*procreant urge*) do seu fluido imaginar. "*Enough! … Stand back!*", exclama o Poeta da Democracia Americana em "Song of Myself", prestes a cometer o "erro do costume" (*usual mistake*) de fingir ser o "kosmos" que fala todas as malditas "vozes mudas" (*dumb voices*) do mundo. Outros exemplos de interrupção whitmaniana são ainda mais pertinentes para o nosso entendimento do poético e da identidade poética nas suas relações com o político. Em "As I Ebb'd with the Ocean of Life", o "verdadeiro Eu" (*the real Me*) do Bardo da América interrompe-lhe opressivamente os "poemas arrogantes" (*arrogant poems*) por forma a denunciar o "berro bárbaro" (*barbaric yawp*) destinado a erguer bem alto em todo o mundo o exemplo americano (*over the roofs of the world*). Veja-se como, neste caso, é a interrupção que cria espaço para o novo poema.[14] Também o poema de Keats, "Ode to a Nightingale", se funda neste modo de interrupção. Na última estrofe, a imaginação do poeta, indistinta do cantar do pássaro, deixa-se interromper pela palavra "forlorn", que devolve o poeta ao humano ser, e é assim que a concepção romântica de um poético supostamente liberto do político autoriza o poema puro, ao mesmo tempo que só o deixa ser presente no ousado gesto inicial do poeta ao interromper o canto da ave.

Bem mais perto de nós, vários outros poetas desta tradição continuam a oferecer-nos exemplos muito interessantes. O americano Edwin Honig foi ao ponto de explicitamente articular o poético e a interrupção num dos seus títulos, definindo a poesia como "louvor interrompido" (*interrupted praise*)[15]. Aliás, o primeiro poema desta colectânea, intitulado "To Restore a Dead Child", demonstra bem, a meu ver, como a noção de interrupção é indissociável da concepção poética de Honig: a imagem de um sono violentamente interrompido por ruídos de violência mecânica e sofrimento humano, a invasão de uma longa memória dolorosa para o poeta, de impotência perante um acidente que ceifara uma vida jovem muito tempo antes, o tempo presente invadido pelo tempo passado, o oceano imenso da vida arrastando culpa e esperança a um tempo só, o menino morto a interromper a imaginação do poeta para ser devolvido à existência por um poema (ou louvor) que só fragmentos conseguiriam, o menino morto e o atormentado poeta, agora velho, ambos momentaneamente recuperados na forma auto-interruptiva do poema. No fecho do poema, a morte e a memória da morte, ao recusarem ser apagadas, são os actos de interrupção que constituem o poema como um frágil "corpo impresso":

For now, if again we left
without a smile or hand wave,
he would no longer need to fret
or wonder how to weigh the meaning
since as last reminder
he had left
his body printed on us.

Em "Around the Rough and Rugged Rocks the Ragged Rascal Rudely Ran", John Ashbery vai mais longe do que Honig (explicita e politicamente mais longe, diria eu), ao combinar o paródico na sua definição interruptiva do poético.[16] Jocosamente encarada agora como uma questão de boas maneiras, como o título aliterativo comicamente sublinha, a interrupção surge neste poema como, simultaneamente, o problema e a solução do poeta. Por um lado, o poeta é confrontado com a desagradável "possibilidade omnipresente de ser interrompido" (*omnipresent possibilily of being interrupted*); por outro, anima-o ainda a ideia da inspiração romântica, se bem que em pós-moderno jeito desinsuflador. "If I could write it", lê-se a certa altura,

If I could write it
And also write about it —
The interruption —
Rudeness on the face of it, but who
Knows anything about our behavior?

Também muitas mulheres poetas encenam a interrupção em seus poemas. *Et pour cause*. Na tradição anglo-americana, Adrienne Rich, já aqui por mim citada, oferece-nos exemplos vários que belamente corroboram a minha pessoana tese, como mostrei já noutro lugar.[17] Mas hoje quero antes falar da venezuelana Hanni Ossot e do poema intitulado "Una playa sin fin":[18]

Si, habría que escribirlo así, elevado, devoto, casi total
si fuese posible, un gran poema
Pero hay interrupciones, los ruídos de la casa
la respiración del marido. El gato.

A interrupção é aqui, mais do que nunca, do foro político, porque claramente evocadora da domesticidade patriarcal. A esfera do lar interrompe a mulher poeta:

Pero el gato nos ocupa
la cocina nos llama
la solicitud nos distrae.

Porém, na estrutura geral do poema, a própria interrupção é parte do poético, pois só ela torna possível o poema. Por outras palavras, a ruptura, aquilo que interrompe, reside na política do poético: a noção romântica do poema como um absoluto inefável e impossível tem o seu contraponto na auto-representação do poeta, ela própria também romântica, como não estando à altura da missão para que foi chamado. Em Ossot é, afinal, a mulher poeta quem modestamente se deixa interromper pelas trivialidades domésticas, que assim de imediato se transformam, paradoxalmente, em novo, indeclinável chamamento. No poema de Ossot, esse não estar à altura é sexualmente definido: não é fácil ignorar marido, gato e cozinha como os símbolos domésticos da interrupção. Mas o poema aspira à superação da diferença sexual na criação poética. Tal como tantos outros belos poemas da tradição romântica ocidental, regra geral escritos por homens, o poema desta mulher poeta ambiciona abarcar tudo: a parte e o todo, o tempo e a eternidade, a morte e a imortalidade. E consegue-o, justamente por essa sua disponibilidade para ser interrompido. Apontando a carência e a pobreza da mulher, o poema encena momentaneamente o acto poético assexuado do imaginar que se deseja plena fluidez. Ou, nas imagens memoráveis do próprio poema, o desejo mais do que humano de ser musgo e estrela ao mesmo tempo. E se a mulher se "encrespa" com as circunstâncias sociais que lhe fundam a escrita, é porque a consciência poética não é incompatível com a consciencialização política. O poema termina,

Estoy ahora en una playa sin fin. Soy estrella y musgo
Me encrespo.
El poema ha llegado de mi carencia, de mi pobreza.

Da poesia portuguesa, apenas dois exemplos. Um deles da nossa contemporaneidade, de Alberto Pimenta, o outro um pouco menos recente, de Jorge de Sena. Começo pelo mais recente. Alberto Pimenta, que em 1991 pôs em cena, por assim dizer, a minha teoria da interrupção poética ao interferir interruptivamente com os poemas anteriormente publicados numa espécie de poesia toda, que intitulou *Poesia quase incompleta*, incluíra já no seu *Jogo de pedras* (1880) dois textos mutuamente interruptivos, intitulados "jogada nº 17 / nº 71: canção cuneiforme (antes e depois de lhe dar o bicho". Dir-se-ia que, em Alberto Pimenta, o gesto de

interrupção é uma dramatização do modo como a forma, as palavras, a linguagem, o significante têm total precedência sobre o significado. O que o poema diz e desdiz, antes e depois de ser comido pelo bicho, é o aparente paradoxo de que *a poesia é a mesma linguagem em qualquer língua*. E que a poesia-enquanto-linguagem interrompe o curso aparentemente desacidentado da vida-enquanto-falada-pela-linguagem-da-convenção, pondo-a radicalmente em questão e tornando-a insuportável. A verdade é que as palavras de Pimenta, por mais conscientes da sua opacidade que ele as faça ser, deixam claramente transparecer, na dialéctica que constitui a forma dupla do poema, os sentidos da alegria perante a vida e o amor, e também o peso do tempo e a dor da passagem do tempo. Eis a canção cuneiforme de Alberto Pimenta:[19]

"canção cuneiforme (antes e depois de lhe dar o bicho)"

sou feliz
nesta minha
vida debaixo
de ciclâmens si
cômoros janeiros
fevereiros assim os
passo descuidoso cant
ando na minha harpaneta
a fingida vida a qual
despetalando despe
talo despe talo d
esptalo despe
talo despetal
o despetalo
para amar

ou
esta
vida de
de men
os an os
assim os
passo idoso cant
ando pan
ida v ida a qual
es alando es
alo es alo
es alo es
alo p
p
p

De Jorge de Sena, quero trazer aqui a "Ode ao surrealismo por conta alheia". O intertexto do poema é a lenda do Milagre das Rosas. D. Dinis (que a história nos diz também poeta, e a lenda, de pouco caridosa disposição), tentou um dia impedir a sua Rainha, a bondosa e esmoler Isabel, de exercer a sua caridade. Abruptamente detida na rua pelo Rei, que, desconfiado, lhe perguntou o que levava ela escondido no manto, a Rainha respondeu, "São rosas, Senhor". E eis que, desdobrado o régio manto, as dádivas que Isabel levava para os seus pobres ali se transformam em rosas rescendentes – como se a interrupção não resultasse senão em poesia. A recriação que Sena faz da lenda traduz, de facto, a interrupção política no local estético do poético. No seu poema, a voz é a de um Dinis inquisitorial séculos mais tarde, no tempo do fascismo, que interroga o poeta sobre a natureza da sua escrita. À medida que o poema se desenrola como uma série de perguntas surrealistas sobre o papel político do poeta, a interrupção impõe-se como uma necessidade poética, pois só ela tem capacidade para realizar a forma do poema. E é assim que a ode de Sena, tal como o poeta de "Kubla Khan", é "oportunamente interrompida pela chegada de uma pessoa conhecida".[20]

O *locus classicus* da interrupção poética é, como é sabido, o "Kubla Khan" de Coleridge, que o poeta diz ter ficado interrompido por causa do homem de Porlock. Quando, vindo de Porlock em negócios, bate à porta da imaginação do poeta, Mr. Taylor traça o limite entre poema e não-poema. Embora Coleridge insista que o poema não existe realmente porque ele, o poeta, foi interrompido no seu limiar pelo homem de Porlock, a verdade é que, sem o homem de Porlock a trespassar esse limiar, o poema não existiria mesmo. O traço interruptivo é, aliás, um fio duplo, pois que o próprio poema interrompe, por sua vez, o Sr. Taylor (este, por de nome *alfaiate*, com um par de tesouras na mão...). Neste limiar, ou portal, o sentido poético constrói-se na tensão de gestos mutuamente interruptivos de entrar e sair. A poesia irrompe, intacta, dessa linha-de-fronteira, fazendo-se presente como *a interrupção da interrupção*. Num estudo já antigo sobre a recepção de "Kubla Khan" por Fernando Pessoa, analiso os factos à volta do poema, em particular a versão que Coleridge nos oferece da "génese" do "fragmento", a fim de sugerir que o conceito de interrupção é parte

integrante da concepção coleridgiana de poesia.[21] O que quero sublinhar agora é que o próprio poema, na sua estrutura fragmentária, dá corpo à noção teórica de interrupção que o funda. Embora se organize graficamente na página em três partes, "Kubla Kahn" é geralmente lido como uma estrutura em duas partes, com a quebra a seguir ao verso 36. Na primeira parte, o poema canta do fabuloso palácio do khan, sendo que a ausência do palácio mesmo no poema é, em meu entender, extremamente importante para o nosso entendimento da teoria e prática poeticas coleridgianas.[22] Na segunda parte, o poema fala da inspiração e da possessão poéticas. Mas eu defendo que o poema se deixa interromper pelo menos mais duas vezes.

"Kubla Khan" começa pela história (ou talvez devessemos dizer pela política), para contar uma história ("In Xanadu did Kubla Kahn/A stately pleasure-dome decree"). Os nove versos que se seguem desempenham, aparentemente, a tarefa apropriada de localizar o palácio numa bela terra longínqua, que exige descrição convincente: florestas e rios, campos férteis, jardins de perfumadas árvores, sol e sombra, grutas sugestivas, e o mar. Mas no exacto momento em que termina esta primeira parte com uma evocação de "*sunny spots of greenery*", a história a ser narrada é literalmente interrompida por um *but* e um *deep romantic chasm*. E interrompido é também o poema. Uma fenda na superfície da terra é tão terrível e assombrosa coisa que desvia a atenção do tema principal e convida ao mito. Mas uma fenda na terra é também, afinal, uma interrupção do *continuum*. Ora é aqui que a história do palácio de Kublai se transforma, de repente, na própria linguagem e ideia da poesia: primeiro, a origem como uma fonte poderosa jorrando abundantemente; depois, uma chuva de fragmentos; finalmente, o rio sagrado impondo no seu curso a ordem aparente da forma da imaginação. Há uma ordem, sem dúvida, até ao fim desta segunda parte, quanto mais não seja de construção imperial, até que a figura do Kublai e a própria ideia do império introduzem a guerra e natureza efémera do poder político (lembremos que o poema projecta agora o palácio, ou melhor, a sua *cúpula*, como mera sombra flutuante). E eis-nos chegados "à mais importante interrupção do poema. Em primeiro lugar, a irrupção do sujeito na visão poética da donzela abexim a cantar no monte Abora; em segundo lugar, os limites do sujeito no entendimento que o poeta revela dos seus insuficientes poderes poéticos; finalmente, a definição do poeta como sendo divinamente louco – ou seja, divinamente dividido, ou *interrompido*.

Há mais de duzentos anos que "Kubla Khan" cativa a imaginação dos poetas. Stevie Smith, Jorge Luis Borges, Fernando Pessoa, Amy Clampitt (para citar apenas alguns de diferentes países, culturas e línguas) sentiram-se inspirados, se não mesmo obcecados, por este poema. Será que o poema *fala* da teoria e prática da poesia de uma forma que resulta particularmente verdadeira? É isso justamente que sustento aqui: o "Kubla Khan" de Colerige, na sua estrutura a lembrar a figura do anacoluto, que a história do poema sublinha ainda, dá corpo a uma concepção de poesia lírica como *interrupção,* que eu vejo representada na prática de muitos poetas ao longo dos tempos.

Na leitura que em tempos fiz da leitura que Pessoa faz do "Kubla Khan" de Coleridge em "O homem de Porlock", a "interrupção" impôs-se-me como o *necessário bater porlockiano à porta da imaginação do poeta*.[23] Que é como quem diz, acrescento eu hoje, o necessário bater *político* à porta da imaginação do poeta. Neste meu estudo sobre a recepção do "homem de Porlock" coleridgiano por Pessoa, eu estava mais preocupada em entender a poesia (a partir de uma distinção oportunamente formulada por Northrop Frye) como longiniana e aristotélica ao mesmo tempo, ou seja, por um lado, como inspiração (no seu sentido romântico de visitação do espírito) e, por outro, como um deliberado fazer humano (*poiein*).[24] Que o fazer, como diria Robert Duncan, liberta o poeta (ou aquele-que-faz) do profeta (ou aquele-que-profere), percebe-se melhor, como veremos, em Fernando Pessoa. Que o fazer é um gesto político, espero demonstrar no que se segue. Das reflexões de Pessoa, em "O homem de Porlock", sobre "Kubla Kahn" e sobre a explicação que Coleridge deu da génese deste poema, temos de concluir que, para o poeta português, a poesia nasce do sonho inconsciente do poeta no exacto momento em que o sonho é interrompido para se tornar uma "coisa".[25] Se prestarmos atenção às formulações de Pessoa nesse seu breve ensaio poético de 1934, chegaremos à conclusão de que a sua aguda autoconsciência interruptiva tem afinidades estranhas com a linguagem poética e com a própria concretização do poema como um *objecto escrito*.

É que todos nós, ainda que dispertos quando compomos, compomos em sonho. E a todos nós, ainda que ninguem nos visite, chega-nos de dentro "O Homem de Porlock", o interruptor imprevisto. Tudo quanto verdadeiramente pensamos ou sentimos, tudo quanto verdadeiramente somos, soffre, (quando o vamos exprimir, ainda que só para nós mesmos), a interrupção fatal d'aquelle visitante que também somos, d'aquella pessoa externa que cada um de nós tem em si, mais real na vida do que nós proprios: –a somma viva do que aprendemos, do que julgamos que somos, e do que julgamos ser.

O que poderia ser essa "interrupção fatal", esse "interruptor imprevisto", que assim se coloca entre "o começo e o termo de um poema, inteiramente composto, que não nos damos licença que fique escripto", senão o poema de facto composto ou, na expressão romântica de Pessoa, "fragmentos do que não sabemos que seja"? A ser assim, o romance heteronímico de Pessoa torna-se mais fácil de entender. O poeta sonha, acordado, a sua ilusão de identidade, e esta deixa-se interromper pela ficção auto-reflexiva dos heterónimos enquanto *escrita*. Na famosa carta a Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos, Pessoa conta tudo. Mestre Caeiro acontece-lhe subitamente (tal como um visitante "impessoal", "incognito",

e qual interruptor ou interrupção "fatal"), e logo Caeiro, Campos, Reis, o ortónimo Pessoa e todas as outras pessoas-livros se traduzem na mais ousada encenação da interrupção como estratégia poética.[26] O que é interessante é que a ficção interruptiva do romance heteronímico se alimenta, ela própria, de formas de interrupção. As "pessoas" pessoanas não são apenas auto-interruptivas e mutuamente interruptivas. Decididamente, elas são reciprocamente adversas: vivem vidas diferentes, têm discussões, discordam sobre poesia e poética, travam-se de razões sobre os mais diversos assuntos estéticos, éticos e políticos. Mais interessante ainda é que, às vezes, adoecem – e, quer se trate de dores de cabeça ou ressacas etílicas, o que é a doença senão a forma mais grosseira de auto-interrupção? O exemplo mais flagrante da doença pessoana como interruptiva forma poética é a indisposição passageira de Caeiro que obriga o poeta, em "O guardador de Rebanhos", a precaver os seus leitores contra uma ruptura radical numa estrutura de aparente coerência poética:

> As quatro canções que seguem
> Separam-se de tudo o que eu penso,
> Mentem a tudo o que eu sinto,
> São do contrário do que eu sou …
>
> Escrevi-as estando doente
> E por isso elas são naturais
> E concordam com aquilo que sinto,
> Concordam com aquilo com que não concordam…
> Estando doente devo pensar o contrário
> Do que penso quando estou são.
> (Senão não estaria doente),
> Devo sentir o contrário do que sinto
> Quando sou eu na saúde,
> Devo mentir à minha natureza
> De criatura que sente de certa maneira…
> Devo ser todo doente—ideias e tudo.
> Quando estou doente, não estou doente para outra cousa.
>
> Por isso estas canções que me renegam
> Não são capazes de me renegar
> E são a paisagem da minha alma de noite,
> A mesma ao contrário…[27]

Repare-se como Caeiro parece aqui ecoar os poetas que citei no início, e que se queixam de não poder levar a cabo os seus poemas por constantemente se sentirem interrompidos pela "política". Mas que factos políticos da vida e da estrutura social poderiam ter causado a doença do poeta nos poemas de Caeiro? Em trabalho anterior, referi-me à doença na obra de Pessoa como metáfora da poesia. À semelhança do que acontece em outros poetas do modernismo ocidental, o mal-estar do poeta português exprime a experiência fragmentária da identidade dispersa da modernidade.[28] O que entretanto descobri ser original em Pessoa é o modo como, na sequência de Caeiro, ele interroga a própria noção de poesia, definida pela ideologia do mundo moderno ocidental como liberdade absoluta ou ilimitada licença e, enquanto tal, como uma forma superior de expressão, portadora de um particular valor de universal redenção e apaziguamento.

O Caeiro saudável é o des-comprometido poeta modernista – des-idealizado, des-sentimentalizado, des-humanizado, des-psicologizado – que o poeta "objectivo" de Eliot porventura melhor representa, esse poeta liberto do fardo da auto-expressão sincera, da compaixão moral, do compromisso consequente e de todas as demais falácias prestes a serem catalogadas pelo New Criticism. Quando Caeiro está são, ele *é*, tão-só. À medida que a poesia como uma ordem superior de pensamento e emoção vai sendo seriamente questionada, a palavra "poeta", com toda a sua carga ideológica, deixa de o definir. O olhar de Caeiro (tal como o "olho ignorante" de Stevens) é nítido como um girassol, e o poeta olha e vê sem *pensar*. Quando está são, Caeiro escreve não-poesia e chama-lhe a prosa dos seus versos.[29] Quando está são, Caeiro vê que a natureza é toda *fora* e que não há nenhum mistério oculto no mundo para ser decifrado pela metafísica ou pelo misticismo ou, muito menos, pela poesia; o único misticismo que concebe o poeta saudável é o *do corpo*. Por outras palavras, o Caeiro são não cai na falácia patética de alegorizar e metaforizar a realidade concreta em presunçosa busca de alegados sentidos ocultos e inefáveis. Mas quando a doença *interrompe* este puro ser stevensiano, Caeiro deixa-se cair na armadilha do poeta idealista tradicional, que projecta na realidade física os seus sentimentos e desejos subjectivos, para assim os instituir como sentido e valor universais. O que é interessante, porém, é que os sentimentos e os desejos que a morbidez interruptiva de Caeiro projecta exprimem justamente a ficção da severa objectividade do puro ser do poeta saudável:

> Quem me dera eu eu fosse o pó da estrada
> E que os pés dos pobres me estivessem pisando …

Quem me dera que eu fosse os rios que correm
E que as lavadeiras estivessem à minha beira…[30]

A verdade é que o Caeiro são representa a denúncia tipicamente modernista de uma poesia com um propósito para além de si própria, ou seja, a denúncia da poesia como linguagem transparente, transitiva, não-reflexiva. São, Caeiro cumpre essa denúncia. Os seus poemas "saudáveis" são a materialização mais ostensiva e provocadora da liberdade estética pura e gratuita, de que é exemplo mais escandaloso o poema em que o poeta se recusa, com desprezo, a ser interrompido pelo homem da cidade que prega a justiça social.[31] Mas quando se deixa interromper, a meio da sua sequência de poemas, pelo seu mal-estar físico, Caeiro acaba por denunciar a própria denúncia, ao pôr em causa, indirectamente, a ideia de um poeta descomprometido como uma possibilidade estética, e a ideia de uma poesia desligada e objectiva como um valor absoluto e supremo (acima, por exemplo, da justiça social). A esta luz, Caeiro impõe-se-nos como uma tripla paródia *séria*: a paródia da poesia que acredita ser capaz de fazer acontecer coisas; a paródia da poesia que acredita ser, ela apenas, um acontecer; e a paródia destas paródias.[32] Se é verdade que a interrupção heteronímica de Pessoa é o mais perfeito descentramento do sujeito na poesia modernista, a doença auto-interruptiva de Caeiro é um aviso ao modernismo, e a todos nós, seus leitores, de que a noção de despersonalização e descompromisso poéticos não encerra um valor objectivo universal de suprema redenção estética, antes é apenas mais uma muito subjectiva ficção credível, se não mesmo mais uma ideologia. Designadamente, a ideologia que ousaria substituir o poder dos imperadores pelo poder dos poetas, como em "Kubla Khan", ou, como em Shelley, acreditar que os poetas são os "legisladores não reconhecidos do mundo". Dito de outra forma, falo da ideologia que contrasta o intelectual, e sobretudo o poeta livre com o político comprometido (em todos os sentidos da palavra *comprometido*). É também esta a ideologia por detrás do discurso crítico que sempre trata de ler na poesia e nos poetas, por mais intratáveis que possam parecer uma e outros num dado momento, o poder e o privilégio estranho de serem "desinteressados" e, por isso, "mais livres", "mais verdadeiros" e "melhores". Com efeito, é bem possível que seja essa ideologia que me leva a mim, neste trabalho, a compreender a pessoana "interrupção poética", a fim de identificar os poemas "melhores", "mais livres" e "mais verdadeiros" dos poetas "maiores", para os instituir, talvez, como de perene validade universal. Contudo, uma vez que o Caeiro de Pessoa existe para nos lembrar que não é possível a nenhum poeta evitar a alienação (ou o "contágio do tempo", como diria Blake), para já nem falarmos da simples intérprete, como eu (de quem se espera um "quadro teórico", se não mesmo uma "agenda"), interrompo-me aqui e espero – até me atrever a voltar a falar de novo.

Notas

1. Theodor Adorno, *Noten zur Literatur* (1974; Frankfurt am Main, Suhkap, 1981) 48-68 [53]. Agradeço a António Sousa Ribeiro a tradução deste passo para inclusão aqui.

2. Maurice Blanchot, "L' interruption: Comme sur une surface de Riemann", *L'entretien infini,* Paris, Gallimard, 1969, p. 106-112.

3. O conceito de interrupção tem vindo a ser repensado de formas interessantes em diferentes áreas e com diferentes objectivos em mente. Veja-se, por exemplo, o uso que Stuart Hall dele faz numa reflexão recente sobre os chamados "*cultural studies*": "*Again and again, the so-called unfolding of cultural studies was interrupted by a break, by real ruptures, by exterior forces; the interruption, as it were, of new ideas, which decentered what looked like the accumulating practice of the work. There's another metaphor for theoretical work: theoretical work as interruption*." Cfr. Stuart Hall, "Cultural Studies and its Theoretical Legacies", *Cultural Studies* (Grossberg *et al*.), London, Routledge, 1992 . p. 277-294 [282].

4. Para Rilke em português, sirvo-me das traduções de Paulo Quintela: Rainer Maria Rilke, *Poemas. As elegias de Duino e sonetos a Orfeu* (Prefácios, selecção e tradução de Paulo Quintela), 1942, Porto, Oiro do Dia, 1983.

5. Cf. Adrienne Rich, "Dearest Arturo," *What is Found There: Notebook on Poetry and Politics* (AdrienneRich), New York, Norton, 1993, p. 23-25.

6. Roberto Corrêa dos Santos, "Poesia e esquemas mentais", *Poesia hoje* (Org. Celia Pedroso, Cláudia Matos e Evando Nascimento), Niterói - RJ, Editora da Universidade Federal Fluminense, 1998 p. 48.

7. O conceito do "intacto" peço-o emprestado a António Ramos Rosa. Ver, especialmente, *O livro da ignorância* (1988). Cf. também a afirmação de Adrienne Rich': "poetry is . . . a *concentration* of the *power* of language" ("power" em itálico no original; a ênfase em

"concentration" é da minha responsabilidade. "Power and Danger: Works of a Common Woman," *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose, 1966-1978*, New York, Norton, 1979, p. 248.

8. Fredric Jameson, *The Political Unconsious: Narrative as a Socially Symbolic Act* , Ithaca, NY, Cornell UP, 1981, p. 82.

9. A noção de "espera" (*attente*) retiro-a também de Maurice Blanchot em "L'interruption." Sobre interrupção, ver ainda Derrida, a dizer, na peugada de Blanchot, que a interrupção evoca sempre a marca de uma margem de fronteira, de um limiar a jamais ser ultrapassado [*l'a marque d'une bordure frontalière, d'un seuil a ne pas dépasser*). Jacques Derrida, "Apories: Mourir – s'attendre aux 'limites de la vérité'", *Le passages des frontières: Autour du travail de Jacques Derrida* (Colloque de Cerisy), Ed. Marie-Louise Mallet, Paris, Galilée, 1994, p. 309-38.

10. Em carta a Susan Gilbert Dickinson, *The Letters of Emily Dickinson* (ed. Thomas Johnson and Theodora Ward), 3 vols., Cambridge, Mass., Belknap/Harvard UP, 1958, II, p. 432.

11. Yves Bonnefoy observou recentemente que a leitura é uma interrupção *do texto*. Embora não concordando talvez com a minha tese de que a interrupção é uma estrutura fundante do poema, Bonnefoy serve-se da noção de interrupção para reinventar a leitura de poesia como uma experiência de criatividade pessoal, e não tanto como um acto especializado de desconstrução do texto. Por isso insiste que o poeta deseja ser *interrompido*, para que os seus não-ditos possam ser diversamente recriados nas diversas leituras de si, independentemente da "tirania das palavras". Cf. Yves Bonnefoy, "Lifting Your Eyes from the Page", *Critical Inquiry* 16 (Summer, 1990), 794-806.

12. Wallace Stevens, *Collected Poems*, New York, Alfred A. Knopf, 1967, p. 404 ss. Para uma tradução deste poema de Stevens, ver Wallace Stevens, *Poemas* (Trad. Paulo Henriques Britto), São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

13. Cf. Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, "Poets, Angels, and the Canon: Master Caeiro and the Supreme Fiction", *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 9 (Fall, 1996) 145-69.

14. Walt Whitman,*Leaves of Grass* (Ed. Sculley Bradley and Harold W. Blodgett), New York, Norton, 1973. Vd., esp., p. 52, 72 , 86 e 254. O "procreant urge" surge na p. 31.

15. Edwin Honig, *Interrupted Praise: New and Selected Poems*, Metuchen, N. J., The Scarecrow Press, 1983.

16. John Ashbery, *A Wave*, New York, Viking, 1984, p. 15. O poema que dá o título ao livro, "A Wave," inclui também um ambíguo elogio da interrupção (p. 68-89 ["what were the interruptions that/Led us here and then shangaied us if not sincere attempts to/Understand and so desire another person ..." p. 83]).

17. Cf. Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, "Poetic Interruption: Strategies of Form for Freedom in Adrienne Rich", *Freedom and Form: Essays in Contemporary American Poetry* (Ed. Esther Giger and Agnieszka Salska), Lodz, Wydawnictwo Uniwersytetu Loddzkiego, 1998, p. 79-93.

18. Hanni Ossot, *El reino donde la noche se abre*. 1983-1986, Caracas, Editorial Mandorla, 1987, p. 67-69.

19. Alberto Pimenta, *Poesia quase incompleta*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1991; *Jogo de Pedras*, Lisboa, apia, 1980, p. 39.

20. Jorge de Sena, "Ode ao surrealismo por conta alheia," *Poesia I*, Lisboa, Morais, 1961, p. 131-132.

21. Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, "Interrupção poética: Fernando Pessoa e o 'Kubla Kahn' de Coleridge",*Persona* 9 (1983) 15-19. Mais recentemente, George Little oferece uma leitura, até certo ponto coincidente com a minha, em que defende que a interrupção passa a ser parte da estrutura poética do poema. Cf. George Little, "'Kubla Khan': The Poet in the Poem", *Sydney Studies in English* 13 (1987-88) 91-99. Para uma reapreciação do fragmento como forma poética, cf. Marjorie Levinson, *The Romantic Fragment Poem: A Critique of a*

Form, Chapel Hill, The U of North Carolina P, 1986. Ver ainda Anne Janowitz, "Coleridge's 1816 Volume: Fragment as Rubric", *Studies in Romanticism* 24 (Spring, 1985) 21-39. A preocupação de Janowitz contra a tentação, tão frequente em muita crítica contemporânea, de transformar toda a escrita em fragmento romântico deve merecer-nos a melhor atenção. A demonstração científica mais rigorosa que conheço da integridade poética de "Kubla Khan" encontra-se em Elinor S. Shaffer's, "*Kubla Khan*" *and the Fall of Jerusalem: The Mythological School in Biblical Criticism and Secular Literature 1770-1880*, Cambridge, Cambridge UP, 1975. Para uma convincente leitura política do "fragmento" como um poema íntegro, ver Norman Rudich, "Coleridg's 'Kubla Khan': His Anti-Political Vision." In Norman Rudich (ed.), *Weapons of Criticism: Marxism in America and the Literary Tradition*, Palo Alto, Ca., Ramparts Press, 1976, p. 215-241.

22. Tive anteriormente ocasião de sublinhar que é irónica a estrutura fragmentária do poema. Fala do poder e insinua o motivo romântico da impossibilidade de escrever o poema (se, como Kublai, eu tivesse poder para ordenar a criação, insinua o poeta, escreveria o poema). Ao ausentar a "cúpula" (esse *dome* que significativamente rima com *poem*), o poeta recua metalepticamente até à origem radical da criação (por assim dizer, antes de o imperador imaginar o palácio), assim autorizando a presença total do poema por oposição à do palácio ausente (Santos, "Interrupção poética," p. 17). Cf. Levinson, "In the hypostatized dome, Coleridge offers a spatial representation of the negatively capable poem",*The Romantic Fragment Poem*, p. 10).

23. Santos, "Interrupção poética". Cf. Fernando Pessoa, "O homem de Porlock", *Fradique* 2 (15 de Fevereiro de 1934).

24. Northrop Frye, "Toward Defining an Age of Sensibility." In his *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*, New York, Harcourt, Brace & World, 1963.

25. Recordemos a descripção que Coleridge oferece da sua composição do "fragmento": "all the images rose up before him as *things*." Numa nota que acrescentou ao poema belamente auto-interruptivo, intitulado "For a Muse Meant", diz Robert Duncan: "The true poet as maker frees the thing from its prophets." Robert Duncan, *Selected Poetry*, Ed. Robert J. Bertholf, New York, New Directions, 1993, p. 36

26. A carta a Casais Monteiro, de 13 de Janeiro de 1935, pode ler-se em *Obras em prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1982, p. 93-100.

27. Fernando Pessoa, *Obra poética*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1981, p. 148.

28. Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, "A doença do poeta", *Revista Crítica de Ciências Sociais* 23 (Setembro, 1987) 259-270.

29. Tem sido apontado por vários críticos que os autores modernistas preferiram, em geral, expressar-se em prosa, e que mesmo os que escolheram a poesia consideraram muitas vezes a prosa como a norma. Cf., e. g., Douwe Fokkema, "Modernist Poetry? On the Interference of Genre and Group Code: the Case of T. S. Eliot", *Approaches to Discourse, Poetics and Psychiatry* (Ed. Iris M. Zavala et al.), Amsterdam-Philadelphia, J. Benjamin, 1987, p. 181-196. Fokkema cita a conhecida afirmação de Pound segundo a qual a poesia "must be as well written as prose" e elevada "up to the level of prose". A observação de Pessoa sobre Bernardo Soares e o *Livro do Desassossego* de que "em prosa é mais difícil de se outrar", não implicando porventura qualquer distinção estético-valorativa entre a poesia e a prosa, vai decerto no mesmo sentido. Cf. Fernando Pessoa, *Obra em prosa*, p. 86.

30. Pessoa, *Obra poética*, p. 149.

31. Pessoa, *Obra poética*, p. 154-155.

32. Para o conceito de "paródia séria" cf. Ziva Ben-Porat, "Ideology, Genre and Serious Parody", *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association, New York 1982*. (ed. Anna Balakian), New York, Garland Publishing Inc., 1985, p. 380-387.

José de Alencar e Mário de Andrade:
As fronteiras de uma língua

Solange Fiuza Cardoso Yokozawa[1]

Dentro de la comunidad del idioma (...)
el dever de cada uno es dar con su voz
Jorge Luiz Borges

Segundo Benedict Anderson, a nação seria uma 'comunidade política imaginada' (Anderson, 1989, p.56). Corrobora a conceituação do teórico do nacionalismo o fato de não se ter uma definição que abarque todas as comunidades nacionais no tempo e no espaço. Assim, seja ao longo da história, seja coexistindo em um mesmo período, esboçam-se diferentes imaginários de nação, que são delineados por diferentes projetos políticos, ideológicos, enfim, por diferentes visões.

Sendo a nação uma comunidade imaginada, verifica-se que períodos assinalados por um forte sentimento de nacionalidade sustentaram um imaginário nacional em que a língua assumiu papel central, em que a pátria era a língua.

Mas se a pátria é a língua, já que a língua reflete o jeito de ser e de pensar, a psicologia, enfim, a cultura de um povo, como ficaria a questão da identidade nacional naqueles países que têm um idioma, por assim dizer... emprestado, como é o caso do Brasil? Ao longo da nossa história literária, é possível ler diferentes respostas a essa questão. Essas respostas vão desde o repúdio à língua mãe, passam pela reação do purismo classicista e acadêmico dos parnasianos e chegam à aceitação de um idioma nacional que coincide, em linhas gerais, com a língua dos colonizadores, mas que é também uma outra coisa...

Se a busca da expressão nacional assume diferentes nuanças ao longo do nosso itinerário literário, pode-se observar também que tal busca se evidencia mais naqueles momentos críticos de tomada de consciência nacional, como o foram sobretudo o romantismo e o modernismo. Nesses períodos, a delimitação imaginária das fronteiras nacionais encontrou na língua um dos seus marcos mais significativos; marco que teve em José de Alencar e Mário de Andrade os seus defensores máximos.

O propósito deste trabalho é acompanhar o que disseram Alencar e Mário sobre o 'idioma nacional', procurando verificar como, para eles e para as gerações que representam, pode o artista se expressar com identidade mesmo tendo que se apropriar do idioma dos colonizadores, de modo a fazer com que as fronteiras da língua coincidam com aquelas da pátria

No Brasil de José de Alencar e de outros românticos, vivia-se um dos momentos mais importantes de tomada de consciência da nossa identidade cultural. Isso porque, após a independência de 1822, com a ruptura dos laços coloniais com Portugal e a organização de uma nação independente, já não podíamos mais nos considerarmos tão portugueses ou tão europeus quanto os da metrópole. E se éramos outra coisa que 'reinós' ou 'filhos de Portugal', era necessário, então, que definíssemos esta outra coisa que constituíamos.

No trabalho de organização de uma identidade nacional, em um país assinalado pela diversidade cultural e por diferenças regionais acentuadas, se lançaram os escritores da época, estes'operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo' (Alencar, 1964-65, vol. I, p. 497). Coube, assim, à literatura, um papel de destaque na tarefa de sintetizar os diversos elementos culturais e dar aos homens livres espalhados pelos mais variados lugares deste país algo comum com o que todos pudessem se identificar.

Dessa forma, se define a característica mestra do período romântico: a construção de uma literatura nacional, que refletisse e afirmasse os valores próprios da nação emergente em oposição aos portugueses, que se pretendia negar. Essa característica pode ser lida no seguinte dizer de José de Alencar: 'Se nós brasileiros, escrevêssemos livros no mesmo estilo e com o mesmo sabor dos melhores que nos envia Portugal, não passaríamos de uns autores emprestados; renegaríamos nossa pátria, e não só ela, como a nossa natureza, que é o berço dessa pátria' (Alencar, 1993, p. 61).

O elemento nacional se impõe, pois, para o escritor romântico, como o principal critério para a valorização de uma obra. 'As obras nacionais é que hão de criar os grandes artistas' (Alencar, 1964-65, vol. I, p. 128), escreve o escritor há pouco citado. São estas obras nacionais que, ao darem conta das diferenças do país em relação a outros Estados, devem concorrer para legitimar a existência de um povo à parte, com identidade própria. É a literatura nacional, 'a alma da pátria' (Alencar, 1964-65, vol. I, p. 495), que deve

confirmar, no campo intelectual, a autonomia política recentemente conquistada.

Em síntese, pode-se dizer que os artistas românticos, motivados pela independência política, aspiravam uma outra independência, decorrente da primeira e concorrendo para legitimá-la, a independência literária.

Esta outra independência, como pondera em um outro momento Machado de Assis, 'não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitos trabalharão para ela até perfazê-la de todo' (Assis, 1992, p.801). Mas para os escritores que viviam aquele momento de antítese, de ruptura, de efervescência nacional, que foi o romantismo, procurar realizar, no campo das Letras, a façanha do campo de Ipiranga, era uma tarefa, um dever, uma missão.

Essa missão, os românticos buscavam concretizá-la, no nível temático, através do aproveitamento de elementos locais (o índio, a natureza, os costumes e outros tais que) e, no nível lingüístico, que é o que interessa a este estudo, através da tentativa de legitimação e divulgação, por meio da linguagem literária, da variante do português falado no Brasil.

Acreditavam muitos intelectuais de então que, sob influência de outras culturas, do clima, da terra, entre outras, o brasileiro teria desenvolvido um jeito de falar diferente do português. Esse jeito seria o bastante para atestar a identidade lingüística do brasileiro e, conseqüentemente, a sua identidade cultural, já que a língua seria, de acordo com uma definição que reflete bem o espírito da época em evidência, 'a nacionalidade do pensamento como a pátria é a nacionalidade do povo' (Alencar, 1964-65, vol. I, p. 399). Sendo a literatura a arte da linguagem verbal, criam os contemporâneos do autor de **Iracema** que o emprego, em literatura, deste falar próprio dos brasileiros, resultaria em uma literatura nacional, que, por conseguinte, endossaria a emancipação política.

Esta revolução filológica proposta pela nova escola, assim como outras por ela advogada, vai ao encontro do espírito geral que regeu as atitudes dos românticos: a concepção do artista como um gênio e do seu trabalho como criação irreprimível da alma desse gênio. Assim compreendida, deveria a obra de arte ser liberta de quaisquer regras apriorísticas, consideradas cerceadoras, como era o caso daquelas relativas ao gênero ou à gramática da língua materna.

A questão da língua assume, portanto, no romantismo, sentidos paralelos e concomitantes. Por um lado, a desobediência à gramática lusa faz da língua um dos símbolos do espírito arrebatado, espontâneo e livre dos escritores românticos. Por outro, índice de distinção entre o Brasil e a antiga metrópole contra a qual se reagia, a língua passa a ser tomada como um dos sustentáculos de uma literatura original (o que no período em questão é sinônimo de nacional) e, por implicação, como um dos marcos delimitadores das fronteiras imaginárias da emergente nação romântica.

Mas imaginário diverso também era sustentado por outros intelectuais da época, avessos à independência lingüística. Para esses, o fato de se compartilhar de uma língua que se define pela aposição qualificativa de 'portuguesa' é indicativo da não distinção entre a literatura do Brasil e a do país ibérico. Nessa perspectiva, teoriza um certo português: 'a literatura não toma o nome da terra, toma o nome da língua' (Castro, In: César, 1978, p.124). Como bem observou Maria Eunice Moreira, se assegurar a diferenciação da língua é fórmula para declarar a emancipação literária e, sobretudo, estatal, sustentar a subordinação da literatura pela indistinção idiomática, como o faz a tese anteriormente citada, é negar, por extensão, a separação política (Moreira, 1991, p.69).

Apesar desses 'expatriadores literários', foram os defensores da existência de uma literatura brasileira através do critério lingüístico que delinearam o perfil do nosso romantismo. Entre tais defensores, José de Alencar, o ficcionista, dramaturgo e crítico romântico mais voltado para a afirmação da nossa identidade, pode ser considerado o expoente máximo. Foi ele o que mais procurou empregar, em literatura, de forma consciente e sistematizada, as variantes do português falado no Brasil daquela época. Foi ele, sobretudo, o mais preocupado em sistematizar a sua postura em escritos teóricos, como o atestam o Pós-escrito de **Diva** (Alencar, 1964-65, p.399-402, vol. I), o prefácio de **Sonhos d'Ouro** (Alencar, 1964-65, p.491-8, vol. I), o pós-escrito à 2. ed. de **Iracema (**Alencar, 1964-65, p.1125**-**36, vol. II**),** a **Questão Filológica** (Alencar, 1965, p.218-40) e o **Nosso Cancioneiro** (Alencar, 1993, p.1-70).

Alencar foi também o escritor romântico mais discutido e distorcido. Uns o louvam como o criador do 'idioma brasileiro'. Outros censuram-lhe a 'falta de correção na linguagem portuguesa', a criação de 'neologismos arrojados e injustificáveis', as 'insubordinações gramaticais' (Chagas, In: Alencar, 1965, p.199), ou ainda, a linguagem e estilo 'descuidados e por vezes desiguais e frouxos'.[2] Entre os louvores e as restrições, entre uns e outros, figuram as idéias e a produção literária de Alencar. Segui-las, e aqui se seguirá as primeiras, continua sendo, ainda e sempre, o melhor cominho para verificar a posição do autor no que se refere à questão da língua.

Já no **Ao correr da pena**, título da coluna assinada por Alencar no Correio Mercantil e cujas crônicas anunciam os traços que vão acompanhar a sua produção, inclusive os relativos ao problema do idioma, ele

discute a ‘nacionalização da língua’, que, para ele, não consistiria em misturar o português com o tupi, nem em traduzir termos intraduzíveis, que têm um cunho particular nas línguas estrangeiras (Alencar, s.d., p.119).

Mas em que consistiria, então, para o autor em evidência, a ‘nacionalização da língua’?

Alencar concebe a língua como um organismo vivo, dinâmico, mutável. E, ao fazê-lo, reconhece a revolução fatal por que passa a língua portuguesa no solo americano, para onde foi transplantada. Essa revolução já se faria sentir, no século XIX, de acordo com o nosso romântico, nos níveis fonético, lexical e sintático. As alterações fonéticas se evidenciariam, por exemplo, na ‘pronúncia muito mais suave do nosso dialeto’ (Alencar, 1964-65, vol. II, p. 1131). As transformações vocabulares, por sua vez, se deixariam ver naqueles neologismos, naqueles vocábulos novos que, desde que o país era colônia, foram se criando sem licença dos clássicos e dos gramáticos e à medida das necessidades da vida americana, tão outra da vida européia (Alencar, 1993, p. 26). Além das alterações fonéticas e vocabulares, ‘também na sintaxe da língua (...) o nosso povo exerce o seu inauferível direito de imprimir o cunho de sua individualidade, abrasileirando o instrumento das idéias’ (Alencar, 1993, p. 26).

A ‘pronúncia muito mais suave do nosso dialeto’*,* os neologismos de cunhagem nacional, a nossa sintaxe abrasileirada, além das palavras estrangeiras, que, indispensáveis, foram assimiladas pelo ‘idioma pátrio’, todos esses elementos atestariam a tendência , no Brasil, ‘**não para a formação de uma nova língua**, mas para a transformação profunda do idioma de Portugal’ (Alencar, 1964-65, vol. II, p. 1130, destacou-se).

O germe e o fomento desta revolução filológica, Alencar os encontra no falar do povo. Lembra o nosso crítico que povos de uma mesma raça, vivendo em continentes distintos, sob influência de climas diversos, teriam efetuado, além da ruptura dos vínculos políticos, uma separação nas idéias, nos costumes, nos sentimentos e, por conseguinte, na língua, que é a expressão desses fatos. Além disso, o brasileiro, como outros povos americanos, receberia as tradições das raças indígenas e viveria em contato com os emigrantes, esses ‘operários da transformação de nossas línguas (...) que fazem neste solo exuberante amálgama do sangue, das tradições e das línguas’ (Alencar, 1964-65, vol. II, p. 1130).

Além de reconhecer a soberania popular, a força do uso nas modificações por que vai passando um idioma, nota Alencar também a influência dos bons escritores. Assim, o público e o escritor exerceriam uma influência recíproca sobre o idioma: as belezas literárias dos bons livros, ‘o escritor as inspira do público e as depura de sua vulgaridade’ (Alencar, 1964-65, vol. I, p. 401)*;* ‘palavra que inventa a multidão, inovação que adota o uso, caprichos que surgem no espírito do idiota inspirado, tudo isto lança o poeta no seu cadinho, para (...) apurar o ouro fino’ (Alencar, 1964-65, vol. I, p. 497).

Reconhecendo, pois, que o escritor tem um papel ativo na transformação de um idioma e também que a linguagem literária, apesar de sua particularidade, coincide, em linhas gerais, com a que se fala diariamente (Alencar, 1964-65, vol. I, p. 400), Alencar defende, como direito do artista e seu dever neste período de formação de uma nacionalidade, a utilização, em literatura, do ‘nosso português americano’ (Alencar, 1993, p.57), ‘essa linguagem que, se não é clássica tersa e castiça, é a linguagem do coração, da felicidade, da terra irmã e hospedeira’ (Alencar, 1964-65, vol. I, p.498): ‘Nós, os escritores nacionais, se quisermos ser entendidos de nosso povo, havemos de falar-lhe em sua língua, com os termos ou locuções que ele entende, e que lhe traduz os usos e sentimentos’ (Alencar, 1993, p. 26).

Movido por esse pensamento e encabeçando-o, brada o nosso romântico: ‘Não alcançarão jamais que eu escreva neste meu Brasil cousa que nos pareça vinda em conserva lá da outra banda, como a fruta que nos mandam em lata’ (Alencar, 1964-65, vol. I, p.498). Mas, para escrever tentando seguir o sabor da fala do povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba (Alencar, 1964-65, vol. I, p.498), haveria de profanar a gramática lusa. Que lhe importavam as excomunhões dos gramáticos, as iras clássicas, as restrições daqueles que, influenciados pelo ideário português contrário à formação de uma literatura brasileira, criticavam a sua maneira de escrever! A esses respondia: ‘as obras que mais acendem as iras dos gramáticos, são as que perduram; e ao contrário, aquelas que lhes cae(m) no gosto é como se caíssem no esquecimento’ (Alencar, 1965, p. 224). E mais: ‘não formam os filólogos e gramáticos a classe mais numerosa dos leitores, para que a eles se sacrifique a clareza do discurso’(Alencar, 1964-65, vol. II, p.1127).

É claro que, no caso do ficcionista em evidência, as freqüentes insubordinações gramaticais não decorrem de ignorância, como fazia questão de esclarecer:‘aqueles que censuram minha maneira de escrever, saberão que não provém ela, marcê de Deus, da ignorância dos clássicos, mas de uma convicção profunda a respeito da decadência daquela escola’ (Alencar, 1964-5, vol. II, p.1136).

Numa retomada do que se falou até aqui, pode-se dizer, em síntese, que Alencar, partindo do ideário romântico de formação e afirmação de uma identidade brasileira através da construção de um literatura nacional e levando tal ideário mais longe do que qualquer outro seu contemporâneo, tomou as diferenças entre o português daquém e dalém mar como a principal argamassa para a edificação desse projeto político-literário. Para ele, como para outros românticos, a ‘questão da nacionalidade de nossa literatura (...) envolve necessariamente a da modificação da língua’ (Alencar, 1993, p.55), já que é através da língua que se propagam os valores característicos da nação, é ela o instrumento de expressão do espírito nacional. Assim,

organizar, difundir e legitimar, via literatura, o modo de dizer dos brasileiros, até então tido como erro, como abastardamento da língua, como enxovalhamento da gramática, é, em Alencar, concorrer para a 'nacionalização da língua', da literatura e, por extensão, para o abrasileiramento deste Brasil, 'ainda tão pouco nosso' (Alencar, 1965, p.219).

A tendência de Alencar e outros românticos de procederem a uma fixação estilística do português falado na nova terra foi amenizada pelos parnasianos, que deram especial atenção à gramática lusa. Coube, então, aos modernistas de 22, tendo à frente Mário de Andrade, retomar e levar adiante o projeto lingüístico esboçado pelos românticos.

O que igualava os modernistas contemporâneos a Mário de Andrade era a organicidade de um espírito nacional crítico, que nortearia a configuração dos três antológicos princípios caracterizadores do movimento: 'O direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional' (Andrade, 1974, p.242).

Este profundo nacionalismo que assinalou os modernistas de 22 não fez coro às vozes lusófobas (cem anos após o grito do Ipiranga e tendo já se consolidado uma literatura nacional, pode-se dizer, parafraseando um escritor da época, que os artistas não tinham mais que se importar com Portugal, bastava se amolarem com o Brasil, o que já era uma serviceira tamanha) (Andrade, 1976, p.112); nem tão pouco àquelas do tipo 'o Brasil pros brasileiros ou regionalismo exótico' (Andrade, 1982, p.14) e que se desafinavam com o universalismo. 'É só sendo brasileiro', observa Mário de Andrade em carta a Manuel Bandeira, 'que nos universalizaremos porque então concorreremos com um contingente novo, novo *assemblage* de caracteres psíquicos pro enriquecimento do universal humano' (Andrade, 1958, p.84). É só tendo consciência de nossa própria identidade que participaremos da comunhão universal, pois um povo sem identidade não pode colaborar para o crescimentoda humanidade.

Delineiam-se, a partir dessa perspectiva nacionalista, as linhas imaginárias da nação modernista, as quais aparecem bem definidas na proposta marioandradiana: 'só seremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura' (Andrade, 1983, p.18). Trata-se, pois, de um imaginário nacional em que o elemento nativo não seria nem o ponto de chegada nem fecharia a nação dentro de suas fronteiras, mas seria o ponto de partida, a abertura para a comunhão com as demais nações.

Como conseqüência desse imaginário de nação e colaborando par torná-lo legítimo, esboça-se o principal objetivo estético e ideológico do modernismo de 22: a construção de uma arte nacional capaz de se alçar ao universal; a elaboração de uma literatura em que 'as esmeraldas das araras / Os rubis dos colibris / Os abacaxis as mangas os cajus / atravessam amorosamente / A fremente celebração do Universal' (Andrade, 1993, p.188).

Esse objetivo exigia, para se efetivar, que os escritores atualizassem a linguagem literária, então distanciada da realidade lingüística brasileira. Era necessário dar com a 'voz'própria dos brasileiros para inseri-la na 'polifonia' universal

Não se trata, entretanto, de tomar a língua diferente como condição imprescindível para que se tenha uma literatura diferente, como outrora fizeram os românticos.Nesse sentido, esclarece Mário de Andrade: 'Falam que pra que tenham literatura diferente carece que tenha língua diferente... É uma semiverdade. Pra que tenha literatura diferente é só preciso que ela seja lógica e concordante com terra e povo diferente' (Andrade, 1987, p.152).

Ainda que reconhecessem a relatividade do critério lingüístico e a ele sobrepusessem o 'ser lógico e concordante com a terra e o povo', os modernistas dos primeiros tempos viam como necessário que os escritores reverificassem o seu instrumento de trabalho, para que pudessem, também no nível lingüístico, se expressar com mais identidade. Para tanto, retomaram aquela velha discussão de que no Brasil teria se desenvolvido um 'falar brasileiro' que, embora coincidindo em linhas gerais com o português de Portugal,desse se diferia, pois mais afeiçoado ao nosso caráter e condições. Apesar de tal variante ser moeda corrente na linguagem oral, o mesmo não se dava na modalidade escrita, e, conseqüentemente, na literatura, onde, malgrado o trabalho dos escritores românticos, se procurava 'macaquear a sintaxe lusíada' (Bandeira, 1991, p.107). A ficção regionalista, por exemplo, optava pelo registro lingüístico duplo, fazendo a distinção nítida entre o falar popular das personagens e a voz culta do narrador. Era preciso, então, proceder a uma atualização da linguagem literária, defasada em relação à oral. Essa atualização se faria de forma mais eficaz do que nos tempos de Alencar, pois melhor era a situação social, econômica e cultural do país.

É importante frisar que se trata, tanto para os modernistas quanto para os românticos, de uma estilização da fala diária e não de uma mera redução da literatura à modalidade coloquial. A língua literária, língua viva por excelência, é uma variante da língua 'culta'. Mas enquanto outras manifestações desta última, como a científica, tendem a se especificar ao máximo para se fazerem compreensíveis a todos os que a praticam, o artista, para fazer da sua linguagem 'culta um exato instrumento de sua expressão, da sua arte' (Andrade, 1972, 211-15) , pode (e deve!) recorrer a todas as variações lingüísticas, inclusive à popular, sem se reduzir

a nenhuma delas.[3]

Nesse sentido, vale a pena evocar o poema 'Aula de Português', de Carlos Drummond de Andrade (Andrade, 1992, p.646-7). Nesse texto, o sujeito da enunciação lírica contrapõe a linguagem oral de todo dia, 'tão fácil de falar / e de entender', com a escrita, 'a linguagem na superfície estrelada de letras, / sabe lá o que ela quer dizer?' E termina por concluir que 'o português são dois; o outro, mistério'. Este outro português, que roça a 'breve língua entrecortada / do namoro com a prima' e que dela se afasta por ser uma elaboração 'culta', vestida pelo mistério da criação artística, este outro português que tanto irritou e espicaçou aqueles críticos, mais preocupados com a gramática do que com a obra, este outro português foi a língua corrente dos poetas e escritores reunidos sob o epíteto de modernistas.

Uns mais, outros menos, a verdade é que praticamente todos os modernistas de 22 abraçaram este propósito de elevar ao nível literário os traços mais característicos do 'falar brasileiro'. Entre os primeiros, pode-se destacar Oswald de Andrade, uma das figuras mais irreverentes do movimento, dado a sabotagens gramaticais e autor dos poemas-piadas 'Vício na fala' e 'Pronominais',referências obrigatórias quando se discute a preocupação modernista com a língua nacional. Outra figura, Manuel Bandeira, apesar de ver com restrições os excessos de brasileirismos de alguns modernistas, manifesta, em sua obra, sensível inclinação para o uso de certos traços peculiares à linguagem coloquial. Tal inclinação aparece explicitada em 'Evocação do Recife' (Bandeira, 1991, p.106-7), onde o poeta investe declaradamente contra os macaqueadores da sintaxe lusíada e faz a sua apologia modernista da língua de todo dia, da'língua errada do povo'.

Mas se praticamente todos os modernistas se fizeram cúmplices nesta aventura de driblar o 'português de lei' para fazer os seus contrabandos gramaticais, nenhum outro foi tão longe nessa aventura quanto Mário de Andrade.

Mário sempre fez questão de reiterar que o problema da língua'não era senão conseqüência dum problema muito mais complexo que compreendia a cultura nacional em todas as manifestações imagináveis dela' (Andrade, 1976, p.169). Assim, empenhado em 'trabalhar a substância brasileira em todos os sentidos' (Andrade, 1982, p.105), em patrializar 'esta pátria tão despatriada' (Andrade, 1993, p.239), trabalhou também e sobretudo a língua, em defesa da qual saiu em cartas aos amigos e em artigos jornalísticos, a serviço da qual colocou a sua obra.

Já no seu provocador 'Prefácio interessantíssimo', texto que introduz **Paulicéia Desvairada**, sua primeira obra de caráter predominantemente modernista, investe contra a gramática (Andrade, 1993, p.73) e diz: 'Pronomes? Escrevo brasileiro' (Andrade, 1993, p.74). E, se se entender esse 'escrever brasileiro'conforme sugere uma interpretação (con)textualizada de suas idéias lingüísticas, ou seja, como o aproveitamento das generalizações léxicas, sintáticas e vocabulares do português falado no Brasil, escreveu mesmo.

Na sua busca de uma expressão nacional, Mário cometeu excessos. Consciente disso, ele se defendia alegando ser 'os exageros e os defeitos naturais nas revoluções e começos' (Andrade, 1958, p.88). Vivia-se uma época de transição, de ruptura com a ditadura do purismo acadêmico, de modo que, segundo ele, 'o forçar a nota'em brasileirismos foi a maneira que encontrou 'pra chamar a atenção sobre o problema' (Andrade, 1958, p. 294). Uma vez este problema estando encaminhado, o poeta dizia que se veria desobrigado de seus radicalismos e poderia se lançar ao exercício de 'uma menos ofensiva verdade, e de uma mais lógica liberdade de si mesmo' (Andrade, 1958, p. 294).

Se Mário fugiu à ortodoxia da gramática peninsular e preferiu seguir a sua 'Gramatiquinha da fala brasileira', incorrendo, às vezes, em alguns excessos, não o fez por falta de conhecimento da primeira. Para provar que os seus 'erros de português' não eram decorrentes de ignorância, ele diz ter sido propositalmente cabotino em **A escrava que não é Isaura**, escrevendo todo o livro em 'português de lei'(Andrade, 1982, p.41). Como o seu antecessor romântico, se optou pela 'língua errada do povo',o fez consciente de que ela representava mais acertadamente a cultura deste país. 'Errou'porque conhecia o certo, de modo que o seu 'erro' deixou de o ser, 'pra se tornar um ir além das convenções, tornadas inúteis pelas exigências de uma nova expressão' (Andrade, 1972, p.215).

Seus 'erros'constituíram a sua contribuição pessoal na tentativa modernista de 'uma reacomodação nova da linguagem escrita à falada' (Andrade, 1972, p.189). Essa reacomodação se fazia necessária para que o escritor pudesse incorporar as generalizações do português falado no Brasil sem deixar de ser um escritor culto. Para tanto, o poeta fez da sua obra uma pregação, um convite, um exemplo, uma demonstração.

Estava cônscio de que, ao atribuir uma função pragmática à sua arte, talvez acabasse por empobrecê-la. Não se abalava, entretanto. Abraçava a máxima machadiana'alguma coisa é preciso sacrificar'e acrescentava: 'eu me sacrifico mas é possível que se ganhe com isso' (Andrade, 1958, p.90). Em outro momento, diz de forma ainda mais explícita: 'Meu destino não é ficar. Meu destino é lembrar que existem mais coisas que as vistas e ouvidas por todos. Se conseguir que se escreva brasileiro sem ser por isso caipira, mas sistematizando erros diários de conversação, idiotismos brasileiros e sobretudo psicologia

brasileira, já cumpri o meu destino (Andrade, 1958, p.54).

A produção mais audaciosa de Mário de Andrade no seu projeto de estilização culta do português falado no Brasil foi **Macunaíma**. Nesse livro, em que o narrador rapsodo segue cantando, na 'fala impura, as frases e os casos do herói de nossa gente',sobressai, na parodística 'Carta pras icamiabas' (Andrade, 1990, p.56-64), a ironia dirigida à 'originalidade lingüística' dos brasileiros, 'que falam numa língua e escrevem noutra'. O próprio Macunaíma, que fala a 'língua errada'dos colonizados, ao se apossar da escrita, na carta, tenta reproduzir a 'língua certa'dos colonizadores. Essa tentativa, por não passar de um arremedo, já que a carta se revela propositalmente pedantíssima e cheia de tropeços vernaculares, deixa (en)trever uma ironia maior: a modalidade escrita do português não passará de um arremedo, de pedantismo, de língua dos colonizadores, caso não assimile, não atualize as variações gerais que a língua falada já legitimou pelo uso corrente na nova terra.

Em contraste lingüístico com a carta, estão as demais partes da rapsódia, vazadas numa sintaxe oral e assinaladas pela fusão, pela permuta dos falares de todas as regiões do Brasil. Com isso, o autor escapa ao regionalismo, tendência a que sempre se manifestou contrário. Mas assim como o herói Macunaíma, ao sintetizar todos os caracteres, acaba se revelando sem nenhum, a justaposição, o baralhamento das dicções de todas as regiões do País acaba edificando uma língua de ninguém. O próprio Mário demonstrou ter consciência disso ao revelar, em entrevista: 'Quis escrever um livro em todos os linguajares regionais do Brasil. O resultado foi que (...) me fiz incompreendido até para os brasileiros' (Andrade, 1983, p.105). **Macunaíma** não pode ser lido como um livro composto em 'língua brasileira', ele não representa, na escrita, a língua corrente do brasileiro. Mas nem Mário declarou ser esse o seu propósito, nem isso diminui o valor desta obra, marco representativo da busca marioandradiana da identidade nacional.

Com o passar dos tempos, Mário, sem abandonar o seu projeto estético e ideológico inicial, acaba por refazer as suas idéias lingüísticas, por se desfazer dos exageros naturais às revoluções e começos. É então que, em lugar de 'língua brasileira', prefere a expressão 'língua nacional' (Andrade, 1972, p.67), enfatiza a idéia de que temos uma língua não diferente da dos portugueses, já que com esta coincide em linhas gerais, mas o bastante diversa, pois afeiçoada ao nosso caráter e condições (Andrade, 1976, p.111), e reconhece que todos os nossos que foram verdadeiramente artistas, como Euclides, Machado, João Ribeiro (e ele próprio!) escreveram na fala brasileira (Andrade, 1976, p.113). 'Os poemas da negra' (Andrade, 1993, p.247-52), 'Os poemas da amiga'(Andrade, 1993, p.273-9),que possuem um jeito de ser tão brasileiro sem incorrer na 'fervura brasileirística' (Andrade, 1958, p. 121), constituem um bom exemplo prático deste Mário mais voltado para uma maior liberdade artística, menos subordinado ao propósito nacionalista dos românticos.

José de Alencar e Mário de Andrade desenharam, em seu pensamento e em sua arte, o imaginário de pátria de suas gerações, respectivamente, a romântica e a modernista de 22. Os românticos, dada a efervescência da ruptura política com Portugal, reforçavam os tons locais em contraste com as cores da ex-metrópole, contra a qual era preciso reagir. Nessa época, escreve José de Alencar:'Meu verdadeiro contendor é a literatura portuguesa, que tomada de um zelo excessivo, pretende por todos os meios impor-se ao império americano' (Alencar, 1965, p. 219). Os modernistas aspiravam lançar as cores nacionais na policromia universal. Para isso não precisavam mais se voltar contra os ex-colonizadores. Estando, 'nacionalmente falando, por completo divorciados de Portugal' (Andrade, 1976, p. 112), a regra era'não reagir contra Portugal. Esquecer Portugal, isso sim' (Andrade, 1958, p. 222).

Seja reagindo contra os portugueses, seja agindo desapercebidos deles, tanto os românticos quanto os modernistas (tanto Alencar quanto Mário) encontraram, na busca da expressão nacional, uma das principais diretrizes para a realização dos seus projetos de nação. Para aqueles, conferir estatuto literário ao 'nosso português americano' é condição necessária para imprimir a marca da diferença na nossa literatura e, conseqüentemente, para reforçar a separação política há pouco conquistada. Para estes, ainda que a independência político-literária não envolva, necessariamente, a modificação do idioma, proceder a uma estilização da 'fala brasileira' é quesito importante para que o escritor possa se expressar com mais identidade, para que o país possa se valer de uma língua escrita não mais distanciada da sua realidade.

Mas qual seria o 'nosso português americano' a que se refere Alencar ou 'a fala brasileira' polemizada por Mário, neste país assinalado pela existência de diversos portugueses, pela coexistência dos mais diferentes falares regionais? Neste país em que uns falam mole descansado, os cariocas arranham os erres na garganta e os capixabas e paroaras escancaram as vogais (Andrade, 1993, p.188)? Neste país em que uns chupam o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, mas outros sorvem o figo, a pêra, o damasco e a nêspera (Alencar, 1964-65, vol. I, p.498)? Pela leitura das teorias lingüísticas de Alencar e Mário, vê-se que 'o nosso português americano'ou 'a fala brasileira'não se trata de uma variante regional eleita à condição de 'língua nacional', mas daquelas generalizações vocabulares, morfológicas e sintáticas, isto é, daquelas variações comuns à oralidade das diversas regiões do Brasil. Essa postura, apenas implícita em Alencar, aparece explicitada várias vezes em seu sucessor modernista, através de considerações do tipo: 'estou tentando uma sistematização do falar brasileiro, sistematização e não à tonta, em que uso termos e modismos de toda a parte do Brasil, e **quanto a modismos geralmente uso os mais generalizados'** (Andrade, 1982, p. 50, destacou-se).

O aproveitamento, em literatura, das variantes mais gerais do português falado diariamente pelo brasileiro não pode ser confundido com a intenção de criar uma língua. Portanto, não criaram nem pretenderam os nossos escritores criar uma 'língua brasileira', como já notaram, entre outros, Gladstone Chaves de Melo (1948) e João Pacheco (1970) em relação, respectivamente, a José de Alencar e a Mário de Andrade. Era do conhecimento de Alencar que as transformações sofridas pelo português nesta terra não se faziam suficientes para a formação de uma outra língua (Alencar, 1964-65, vol. II, p. 1130). Tanto é que prefere expressões como 'dialeto brasileiro', 'nosso português americano' (Alencar, 1993, p. 56 e 57), em lugar de 'língua brasileira'. Até mesmo Mário, que, em seu radicalismo dos primeiros tempos, dizia 'escrever brasileiro' (Andrade, 1993, p. 74), afirma não ter dúvidas de que 'nas suas linhas gerais mais eficiente (...) a fala brasileira coincide com a língua portuguesa' (Andrade, 1976, p.111). E, quando acusado de tentar criar a'língua brasileira', contra-atacava:'Nunca tive essa vaidade, essa veleidade: dou minha solução, que os outros tenham a coragem de fazer o mesmo (Andrade, 1982, p.41). Pode-se dizer, pois, que tanto para Alencar quanto para Mário haveria, entre o português dos portugueses e a conversação brasileira, alguns traços diferenciadores, que seriam bastante discretos para não impedir a comunicação entre uns e outros, mas o bastante nítidos para neles ouvirmos a voz da pátria. Assim, em vez de se proporem a um trabalho criador, o que pretendiam era aproveitar, em literatura, esses traços, de modo a fazer com que as fronteiras da língua coincidissem com as da pátria, mesmo tendo o escritor que recorrer a um idioma, de certo modo, emprestado.

Uma vez tendo já se consolidado o emprego, em literatura, do 'falar brasileiro', os escritores que sucederam aos primeiros modernistas puderam se beneficiar disso. É o caso, por exemplo, de José Lins do Rego, de Graciliano Ramos, de Rachel de Queiroz, entre outros, que se valeram largamente da linguagem oral e de modismos regionais, sem suscitarem o estardalhaço que outrora a colocação de um 'pronome à brasileira'provocava. É o caso de um Guimarães Rosa, que pôde se lançar a um projeto lingüístico ainda mais audacioso do ponto de vista estético do que aquele empreendido por Mário de Andrade, mas tornado viável justamente pelo trabalho anterior desse e de outros modernista e, de certo modo, pela iniciativa de Alencar e demais românticos.

José de Alencar e Mário de Andrade estão entre os escritores que elevaram a expressão nacional a um grau máximo. Não apenas porque se expressaram numa linguagem verde amarela. A expressão nacional pode ser também isso, mas é muito mais que apenas isso; do que se depreende que'é possível **ser** sem ser nacional' (Andrade, 1982, p. 26), é possível expressar-se com identidade sem abundar em brasileirismos. Poder-se-ia pensar, então, que, dentro da comunidade do idioma, basta o escritor dar com a sua voz individual (estilo) para dar fatalmente com a voz da pátria. Mas isso não bastava a Alencar e Mário, que, em momentos críticos de tomada de consciência da nossa brasilidade, aliaram às suas inconfundíveis vozes um trabalho consciente e insistente com o idioma pátrio. Assim, falaram representativamente a linguagem de seu tempo e de seu país. E, ao fazê-lo bem, entraram para aquela família de escritores que se faz comunicar em todos os tempos e lugares.

Bibliografia

ALENCAR, José de, *Ao correr da pena*, São Paulo, Edigraf, s. d.

------*Ficção completa e outros escritos,* Rio de Janeiro, Aguilar, 1964-65, vol. I e II.

------*Iracema, lenda do Ceará*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.

------*Nosso cancioneiro*, Campinas, Pontes, 1993.

ANDERSON, Benedict, *Nação e consciência nacional*, São Paulo, Ática, 1989.

ANDRADE, Carlos Drummond de, *Poesia e prosa,* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992.

ANDRADE, Mário, *A lição do amigo, cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade***,** Rio de Janeiro, José Olympio, 1982.

------*Amar, verbo intransitivo*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1987, 14.ed.

------**-***Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro, Simões, 1958.

------*Entrevistas e depoimentos*, São Paulo, T. A Queiroz, 1983.

------*Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, Belo Horizonte, Villa Rica, 1990.

------*O empalhador de passarinho*, São Paulo, Martins, Brasília, INL, 1972, 3. ed.

------"O movimento modernista", *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo, Martins, 1974.

------*Poesias completas*, Belo Horizonte, Villa Rica, 1993.

------*Táxi e crônicas do Diário Nacional*, São Paulo, Duas Cidades, 1976.

ASSIS, Machado de, *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992, vol. III.

BANDEIRA, Manuel, *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1991, 19. ed.

------"Mário de Andrade e a questão da língua", *Poesia e prosa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, vol. II.

CABRAL, Leonor Scliar, *As idéias lingüísticas de Mário de Andrade*, Florianópolis, Ed. da UFSC, 1986.

CÉSAR, Guilhermino, *Historiadores e críticos do Romantismo*, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, São Paulo, EDUSP, 1978.

MELO, Gladstone Chaves de, "Alencar e a língua brasileira", ALENCAR, José de. *Iracema, lenda do Ceará*, Rio de Janeiro, INL, 1948.

MOREIRA, Maria Alice, *Nacionalismo literário e crítica romântica*, Porto Alegre, IEL, 1991.

PACHECO, João, "A elaboração culta sobre fundo popular", *Poesia e prosa de Mário de Andrade*, São Paulo, Martins, 1970.

Notas

1. Professora da área de Estudos Literários na Faculdade de Filosofia Cora Coralina e Doutoranda em Literatura Brasileira pela UFRGS.

2. Leal, In: Alencar, 1965, p.208.Os reparos feitos à linguagem do autor de Iracema por Antônio Henriques Leal bem como por Pinheiro Chagas, há pouco citado, ajudaram a polemizar a questão da língua em Alencar. No pós escrito à segunda edição de Iracema (Alencar, 1964-65, p.1125-36, vol. I), o ficcionista refuta as opiniões dos dois críticos. Essa refutação suscitou o aparecimento do texto 'Questão filológica, a propósito da 2 ed. de Iracema', assinado por A H. Leal e no qual o crítico reforça a sua posição discordante do pensamento e da prática alencarina no tocante à língua. Este último texto de Leal, por sua vez, motivou nova defesa de Alencar, escrita sob o mesmo título do texto de seu contendor.

3. Sobre a realização da elaboração artística 'culta' sobre fundo popular efetuada pelos modernistas cf. Andrade, 1992, p.211-15, Andrade, 1982, p.22-7, Pacheco, 1970, p.132-48.

Ler & Ver: pressupostos da representação colonial

João Adolfo Hansen
Universidade de São Paulo

Vou lhes falar de alguns pressupostos do trabalho que venho desenvolvendo sobre a representação luso-brasileira do século XVII. Com ele, tento especificar lógicas discursivas e condicionamentos materiais e institucionais da representação colonial, produzindo um diferencial histórico que permite relativizar e criticar suas apropriações anacrônicas. Desde o livro que publiquei em 1989 sobre a sátira atribuída a Gregório de Matos e Guerra, venho fazendo uma arqueologia da representação colonial, reconstruindo-a sincronicamente, segundo as categorias e os preceitos do seu presente, e diacronicamente, segundo suas apropriações e valores-de-uso. Seu presente está extinto, obviamente, mas sua reconstrução parcial é factível por meio de várias séries documentais, artísticas e não-artísticas, contemporâneas no século XVII. No caso, proponho a crítica documental e genealógica das categorias dadas por evidentes, começando por propor um século XVII que dura cerca de 200 anos, enquanto duram as instituições ibéricas da monarquia absoluta, pelo menos entre 1580, início da União Ibérica, quando Portugal e o Brasil entram diretamente na órbita da Espanha e da Itália, e 1750, morte de D. João V e início das reformas ilustradas do Marquês de Pombal. A datação é indicativa, pois, conforme a duração específica do objeto estudado, poderia ser avançada até a Missão Francesa de 1816/1817, ou recuada para bem antes. Por exemplo, para a arte helenística do século II a.C. ou para certas formulações romanas acerca do estilo ático e asiático etc. A datação é indicativa, enfim, principalmente quando lembramos as sedimentações culturais que coexistem no recorte, às vezes de longuíssimas durações que impedem que unifiquemos os mais de 200 anos do século XVII em uma etiqueta anacrônica, "O Barroco",[1] que não é necessário usar.

Para reconstituir os sistemas que regulavam as representações discursivas e plásticas no século XVII, é útil estabelecer homologias entre elas e outras práticas letradas e não-letradas não-ficcionais, contemporâneas e anteriores, como discursos das Câmaras municipais, atas e cartas; regimentos de Governadores; ordens-régias, bandos, processos, pleitos e agravos dos Tribunais; livros de alfândegas; contratos de compra e venda de escravos; inventários; tratados de Direito Canônico e textos apologéticos, como a *Raggion di Stato,* de Giovanni Botero, ou a *Defensio fidei* de Francisco Suárez, os espelhos de príncipe e inúmeros outros. As homologias funcionam como unidades de tópicas hierárquicas representadas em registros discursivos e plásticos diversos. Por meio das homologias estabelecidas entre os vários discursos e as representações plásticas, os vários meios materiais e institucionais e os vários modelos aplicados, é possível definir uma *forma mentis* específica do absolutismo católico português do século XVII. Ela é aristotélica e neo-escolástica, devendo ter suas operações especificadas na Colônia, onde evidentemente sofre adaptações.

A conceituação das categorias dessa *forma mentis* segundo a estrutura, a função e o valor que tinha em seu tempo permite construir um diferencial histórico da representação para se demonstrar que é outra a concepção de tempo, de autoria, de obra e de público no século XVII, o que permite demonstrar a radical descontinuidade da forma mental seiscentista e dos programas historiográficos, críticos e artísticos iluministas e pós-iluministas. Hoje, tais programas continuam se apropriando das representações do século XVII repetindo as categorias da crítica romântica do século XIX como universais transistóricos ou simplesmente afirmando a pós-modernidade da operação. A reconstituição arqueológica permite estabelecer regimes de representação discursiva e não-discursiva ordenados pela retórica aristotélica e latina e interpretados pela teologia-católica; com isso, permite evidenciar que as formas da pessoalidade, "eu" "tu", que definem o contrato enunciativo das representações, são efeitos da aplicação retórica de caracteres e afetos precodificados, ou seja, não são categorias psicológicas expressivas, pois "eu" e "tu" não correspondem a individualidades subjetivadas ou dotadas de direitos humanos na livre-concorrência do mercado de bens culturais. Ou seja: "eu" e "tu" são representações obtidas por meio da aplicação de preceitos de uma racionalidade não-psicológica e não-expressiva, uma racionalidade mimética, típica de esquemas coletivos e anônimos da sociedade de Corte portuguesa do século XVII transplantada para o trópico.

Koselleck propôs que a relação de "experiência do passado" e "horizonte de expectativa do futuro" é um critério historiográfico útil para especificar o modo como os homens vivem a cultura de seu tempo. Quando se faz a questão acerca dos modos de representar a experiência do passado e a expectativa de futuro para os resíduos do século XVII que chegaram até nós, aparecem algumas especificidades. A principal delas é, como penso, o modo qualitativo de conceber a temporalidade como emanação ou figura de Deus que inclui a história como projeto providencialista. Para os católicos do século XVII vivendo no Brasil, no Maranhão e Grão Pará, em Angola, em Goa e em Portugal, Deus é a Causa Primeira de tudo quanto é. Assim, a representação colonial propõe que a natureza e a história são simultaneamente efeitos criados por essa Causa e signos reflexos dessa Coisa, não se encontrando em nenhum momento as noções iluministas de "progresso", "evolução","crítica", "revolução", nem as idéias de "estética", "originalidade", "ruptura",

"autonomia estética". Nem um novo regime discursivo, a "literatura", oposto a outros regimes, como "ciência", "filosofia" e "história". Nem as noções de "autor", como individualidade psicológica, originalidade, crítica e propriedade de direitos sobre as obras concorrendo no mercado, nem mercado ou "público", como "opinião pública" etc. Então, a postulação da Causa Primeira, Deus, faz ler a natureza e a história como livros onde a Providência escreve a intenção secreta da sua Vontade. Lembro-lhes os cronistas portugueses, no Brasil dos século XVI e XVII, interpretando a disposição em cruz das sementes da banana como um signo profético da destinação cristã da terra. Da mesma maneira, a interpretação figural da história feita por Vieira, que estabelece especularidade entre eventos bíblicos e eventos de seu tempo, por exemplo as guerras holandesas e a política dos Bragança, a descoberta da América, a missão jesuítica e a catequese dos índios, afirmando a destinação essencial da história portuguesa. Quando reconstruímos essas categorias e esses modos de organizar a experiência do tempo, as categorias iluministas generalizadas transistoricamente na história literária para a sua compreensão, como "evolução", "progresso", "crítica", "ideologia" etc. revelam-se anacrônicas. O reconhecimento do anacronismo deveria impedir que se continue a universalizar a particularidade de categorias estéticas e sociológicas e, com isso, deveria levar a rever a historiografia literária brasileira.

Evidentemente, o trabalho de reconstrução arqueológica dessas particularidades não é uma atividade apenas antiquária, no sentido arcaizante e regressivo do termo "antiquário" usado por Nietzsche e repetido agora por adeptos do chamado "pós-moderno" para classificar pejorativamente uma espécie de historiador reacionário que só tem interesse no passado. Devo lhes dizer que o passado só pode interessar porque está morto para sempre. É justamente o diferencial de sua morte arqueologicamente reconstruída que pode interessar como material para uma intervenção no presente em que a noção de "Barroco", aplicada aos resíduos do século XVII, inventa tradições localistas, nacionalistas e fundamentalistas por definição dúbias e discutíveis, quando se lembra sua particularidade interessada.

Por isso, parece pertinente determinar o que, nas representações classificadas como "barroco histórico" – (representações que afinal são ruínas da sociedade pré-iluminista que não conhecia o conceito, pois não era "barroca") hoje aparece tão vivo a ponto de facultar as identificações do presente com um novo barroco, que não mais seria histórico, mas apenas neobarroco, pós-moderno ou pós-utópico. A analogia é facilitada justamente pela metáfora daquilo que, desde a segunda metade do século XVIII, está radicalmente morto, o substancialismo seiscentista, e que hoje permite determinar a diferença das artes do Antigo Regime em relação às artes iluministas produzidas a partir da segunda metade do XVIII. É a metáfora do substancialismo das representações coloniais que vem sendo apropriada transistoricamente nas definições "neobarrocas" da cultura.

Como disse, as representações do século XVII concebem a temporalidade e a história providencialmente, relacionando a experiência do passado e a expectativa do futuro como previsibilidade, pois afirmam que a identidade de Deus, Causa Primeira, repete-se em todas as diferenças do tempo, tornando análogos ou semelhantes todos os seus momentos. A repetição da identidade divina no tempo é um evento que faz previsível o intervalo entre experiência do passado e expectativa do futuro. Pensando nessa repetição, Vieira escreveu uma *História do Futuro*, título que ficou paradoxal desde a segunda metade do século XVIII, quando o substancialismo das sociedades de Antigo Regime se tornou uma ruína e a disciplina da história passou a ser a ciência do que não mais se repete. Assim, é pertinente tratar do modo de definição do acontecimento histórico figurado como repetição em Vieira e em outros autores do século XVII para especificar a natureza das representações coloniais.

Na representação de Vieira, todos os diferentes passados são dados como acontecimentos análogos armazenados pela memória de intérpretes que os comentam iluminados pela luz da Graça. O modelo de inteligibilidade do tempo é figural, pois os intérpretes estabelecem especularidade entre dois homens, dois acontecimentos ou duas coisas, um deles sempre do *Velho Testamento*, outro sempre do *Novo*, afirmando que, pela presença divina em ambos, aquilo que está latente como **tipo** no *Velho* fica patente como **protótipo** no *Novo***.** Vieira também afirma que o mesmo nexo profético se aplica aos eventos antigos e contemporâneos da história portuguesa. Do ponto de vista da profecia, o futuro é e será uma imagem da repetição da identidade já ocorrida em vários momentos anteriores. Logo, a atualidade do necessário e a potência do contingente de todos os tempos impregnam a presença histórica do presente do intérprete como Presença substancial eterna.

Um lugar-comum teológico articulado a essas práticas, nas preceptivas e em outros discursos do século XVII foi discutido por Robert Klein quando tratou dos tratados italianos de emblemas e empresas do século XVI, o do conhecimento angélico.O lugar-comum é aplicado na *Summa theologica* por santo Tomás de Aquino e foi debatido vezes sem conta nos colégios jesuíticos do Brasil e nos cursos da Universidade de Coimbra. O anjo é puro espírito, por isso se comunica com os próprios conceitos, não com signos deles; sem nenhum instrumento, sem representação, produz em outros seres a imagem espiritual de seu pensamento. Nenhum anjo conhece a representação, diferentemente do intelecto humano. Embora hoje a tópica possa ser bizantina, é fundamental no caso das artes seiscentistas, porque é por meio dela ou em contraposição a ela que então se fazia a teoria do conhecimento humano como conhecimento análogo ou indireto, mediado por imagens preferencialmente agudas.

Nas doutrinas italianas do século XVI, o *disegno interno* é o *segno di Dio*, teorizado como a iluminação da luz natural da Graça que aconselha o juízo ou desígnio de poetas e artesãos no ato intelectivo que produz a representação. No século XVII, em Portugal, o desenho é a base da agudeza. Como forma produzida na mente pela participação da alma na substância metafísica de Deus, a agudeza funde **lógica** (como **anatomia**, **dialética** ou técnica analítica do juízo que opera definições e contradefinições na classificação das matérias da representação) e **retórica** (como técnica das *res*, coisas ou lugares comuns da invenção, e *verba*, palavras da elocução). No caso, a representação é uma mediação. Aparece interposta ou posta entre a percepção dos objetos, os fantasmas produzidos na mente, o ato do juízo silogístico que os analisa e a presença da luz divina que ilumina o ato. A representação sempre alude à sua causa divina, por isso é sempre tendencialmente sublime, ainda quando é representação de gênero baixo, como a sátira atribuída a Gregório de Matos, pois sua Causa eficiente e final é Deus.

Hoje, nos discursos que teorizam o assim chamado "neobarroco" como acúmulo eclético de estilemas dos passados empilhados sem hierarquização do valor, a equivalência geral do valor estético se dá como experiência desmaterializada da repetição do valor-de-troca nos simulacros da cultura-mercadoria. Quando se estabelecem comparações entre as artes contemporâneas e as do século XVII, a experiência da desmaterialização do presente costuma ser comparada à experiência metafísica da temporalidade e da pessoa participantes no divino do século XVII. Evidentemente, a semelhança entre as artes do século XVII e as do presente ditas "pós-modernas" é justamente produzida pela diferença histórica; mas os discursos "neobarrocos" que se propõem como não-iluministas positivam e substancializam a semelhança, fixando-a como identidade transistórica ou a-histórica. Logo, enquanto positivam o presente como a desierarquização radical da historicidade dos objetos, desierarquização que constitui a cultura como positividade da coexistência de todos os tempos, também mimetizam o vazio metafísico da teologia do assim chamado "barroco histórico". Enquanto afirmam que a presença do presente é o barroco transistórico de uma "América barroca" ou um novo barroco não-histórico resultante de identificações abstratas, enfatizando o fim das assim chamadas meta-narrativas autoritárias do Iluminismo, os discursos neobarrocos são curiosamente regressivos. É que declaram abolir as unidades e as unificações ideológicas do Iluminismo, mas fazem a unidade recalcada retornar, agora como unidade puramente formal e vazia do descontínuo irrepresentável da realidade contemporânea que, assim como Deus, encarna-se como coesão nos ectoplasmas ou simulacros neobarrocos gongórico-heurísticos. Deus está morto, certamente, mas agora que o capital financeiro determina as políticas do signo na Universidade e nos **media** e a economia aparece como ficção generalizada que produz a cultura como falta de reflexão e auto-evidência da absoluta generalização da troca, o vazio da teologia torna-se a metáfora dos dispositivos neobarrocos do troca-troca geral. São dispositivos efetivamente teológicos, regressivos, unificadores e vazios, operando positivamente não com a metáfora do Deus seiscentista, mas com outra, formalmente semelhante a Deus, o princípio da equivalência geral da mercadoria.

Para criticar a destotalização totalizante dos discursos "neobarrocos", pode ser oportuno especificar o que são a linguagem e o corpo na representação do século XVII. Podemos dizer, de modo sumário, que a linguagem luso-brasileira seiscentista é antes de tudo uma jurisprudência ou usos autorizados dos signos prescrevendo que todas as imagens, discursivas, plásticas, musicais, gestuais, devem ser **boas** imagens, reguladas ou controladas em regimes analógicos de adequações verossímeis. Aqui, são atuantes a *mímesis* aristotélico-escolástica e seus efeitos, a semelhança e a diferença por participação analógica. Deus, Causa Primeira e Final da natureza e da história, faz com que as imagens estabeleçam relações simpáticas e antipáticas entre si, produzindo também relações de prazer ou desprazer regradas segundo os decoros específicos da hierarquia. Sendo neo-escolástica e pré-cartesiana, essa jurisprudência não subordina a representação a uma razão suficiente, como *cogito*, mas aos **fantasmas** ou imagens da fantasia. Diferentemente do cartesianismo, não distingue **idéia** de **imagem**, como conceito **inteligível** e imagem **sensível**, mas define a imagem como formulação e visualização **simultaneamente intelectual e sensível da idéia**. Por isso, antes mesmo de sua representação exterior, as imagens são, na mente, **definições ilustradas**, como afirma Cesare Ripa no "Proêmio" do *Iconologia*, em 1593: tornam os conceitos intelectualmente visíveis como entimemas, antes da sua representação exterior. A forma-matriz de qualquer imagem é a metáfora, pois é produzida associativamente, condensando imagens fornecidas pela memória e estabelecendo associações imaginárias com outras. Sempre definida como emanação da luz divina na consciência, segundo as analogias de atribuição, de proporção e de proporcionalidade, a imagem faz ver seu pressuposto metafísico e lógico: o atributo do Ser se aplica a todas as coisas da natureza e eventos da história, fazendo-os convenientes entre si; por isso mesmo, diversos e diferentes. Todos os seres são semelhantes *per ordinem ad unum* ou *ad maximum*, diz santo Tomás de Aquino. Em todos os análogos, enquanto são análogos, sempre se põe o Um como definição de todos os outros.[2] No caso, é preciso lembrar, com Kantorowicz, que sob a autoridade do papa como *princeps* e *verus imperator*, nos séculos XVI e XVII, o aparelho hierárquico da igreja romana mostrou uma tendência a se tornar o protótipo perfeito de uma monarquia absoluta e racional sobre uma base mística, enquanto o Estado manifestou mais e mais uma tendência a tornar-se uma quase-Igreja e uma monarquia mística sobre uma base racional. Nesse Estado da "política católica", a concepção do signo é outra, definindo-se a representação como uma estrutura quádrupla, em que a substância da expressão e a substância do conteúdo também significam, porque a substância sonora e a substância espiritual da alma são signos e efeitos reflexos da sua Causa divina. Propondo uma dupla legibilidade das coisas e palavras, uma legibilidade factual e verbal, a íntima

fusão de teologia e política afirma então que também a empiria é racional, pois apresenta as marcas da racionalidade eterna que devem ser interpretadas por hermeneutas que dominam a verdade dos textos e da *traditio* confirmados na sessão de 8 de abril de 1548 no Concílio de Trento, ao contrário justamente dos lugares maquiavélicos, luteranos, calvinistas ou já hobbesianoss, onde a luz natural da Graça inata está ausente. Nenhuma representação católica deixa de incluir, como termo especificador de sua autoridade, teologemas testamentários que definem sua eficácia como manifestação da luz da Graça da sua Causa. Os tratadistas que doutrinaram o **desenho interno** nos séculos XVI, XVII e XVIII, como Gilio, Possevino, Ripa, Peregrini, Pallavicino, Tesauro, Gracián e Francisco Leitão Ferreira, afirmam que a imaginação cria as imagens dos objetos ausentes operando sobre os fantasmas da mente. Para isso, a imaginação seleciona tópicos e tropos adequados em uma memória de usos autorizados do signo, produzindo uma representação ou uma visualização que torna o objeto intelectualmente conhecido.

A imaginação autêntica é acompanhada do juízo, que o intelecto aciona dialeticamente, fazendo **anatomias**, definições, contradefinições, enquanto faz predicações, produzindo a metáfora do objeto, que é conhecido intelectualmente. Aqui se observa imediatamente a abstração intelectualista do aristotelismo característico do processo mimético dessas práticas: nos fantasmas da mente, o intelecto agente, guiado pela luz da Graça, ilumina os aspectos inteligíveis dos objetos materiais, imprimindo as espécies deles no intelecto cognoscitivo na forma de uma imagem que é, como disse, metáfora. Tesauro a chama de **ornato dialético**; Gracián, de **silogismo retórico** e **entimema**. Outros falam de **conceito engenhoso**. Todos, de **agudeza**, pois a abstração é uma iluminação que estabelece a relação inesperada de dois conceitos, como diz o divino Aristóteles, ou ainda, como escreve Cajetano, uma iluminação da mente participada que, incidindo sobre o objeto, também faz com que a iluminação se irradie dele, demonstrando relações inesperadas. Os efeitos da Luz, como aspectos inteligíveis dos objetos, fazem com que o destinatário deduza o ato da abstração aplicada. Ao mesmo tempo, a cognição dos efeitos põe em evidência a sua Causa Primeira, como Presença que faz o mundo ser e desejar o Ser. No caso, o efeito da Luz é duplo, formal e objetivo. Formalmente, é o efeito de presentar algo irrepresentável na representação, dando-lhe forma, ou seja, tornando luminoso e determinado o que é invisível e indeterminado, Deus, quando dá visibilidade ao corpo posto entre os objetos da experiência e a Luz divina e material. Simultaneamente, o corpo das imagens que é tornado visível pelo intelecto em ato é também condição da visibilidade das operações do próprio intelecto em ato. Por ser iluminado pela Luz invisibilíssima, realiza sua presença fugidia e imaterial. E como se supõe sempre, com o Pseudo-Areopagita, que *supremum inferioris attingit infimum superioris*, que o grau supremo do inferior atinge o grau ínfimo do superior, tem-se, como em Leibniz, o princípio da continuidade do Universo como correspondência análoga dos seres conhecidos nas imagens.

Nas imagens da representação, a semelhança dos seres em relação ao Um divino é efetuada pela analogia de proporção, que é uma relação lógica e metafisicamente determinada dos entes a Deus, e pela analogia de proporcionalidade, que é uma relação indeterminada. Logicamente, assim como é determinada a relação entre 2 e 4, pois são pares próximos, um poeta escreve que a boca da amada é um **cravo**, pois são vermelhos; é indeterminada a relação entre 2 e 37, por exemplo, assim como é semanticamente indeterminada a metáfora de um soneto de Botelho de Oliveira que propõe que **serpente** é **maio**. Embora 2 e 37 sejam convenientes como números, assim como **serpente** e **maio** são nomes, não é evidente a proporção lógica que os relaciona semanticamente. Mas é justamente a proporcionalidade, que afirma uma semelhança indireta e uma distância infinita entre os seres criados e a identidade divina, que assegura aos atributos de Deus um significado positivo e uma verdadeira realidade sempre aludidos na representação como um "**para-além-da-presença-imediata**" ou um sublime.

Nas letras seiscentistas – penso principalmente em cinco dos maiores autores desse tempo, Quevedo, Francisco Manuel de Melo, Góngora, Sór Juana, Vieira – a analogia de proporção e principalmente a de proporcionalidade são tidas como os procedimentos lógico-retóricos mais desejáveis de ordenação da representação, pois evidenciam a superioridade do engenho do intelecto agente dos autores e, com isso, a presença da Luz. Também é o caso exemplar de um sermão pregado em Salvador em 1699 por um franciscano, Frei Francisco do Rosário, em que o amor de Cristo é comparado a 25 frutas tropicais, extraindo frei Francisco de cada comparação uma virtude teologal, a figura de um sacramento e um mistério. Aqui, as imagens são a *circumscriptio* definida por Sto.Tomás de Aquino na **Ética, 1,7**: um esboço exterior do *bonum finale hominis, quod est felicitas*. A imagem é notificação de um conceito ou de uma coisa por meio das características que dividem com outros conceitos e coisas participados na identidade da substância metafísica, como disse, e não propriamente por seus atributos específicos. A representação é feita *secundum quandam similitudinarium et extrinsecam quodammodo descriptionem,* ou seja, segundo certa descrição extrínseca das similitudes, exteriorizando o que *fuit prius figuraliter determinatum,* o que antes foi figuralmente determinado na mente. Como tudo se assemelha ao divino *per ordinem ad unum,* toda a representação é saturada da Presença.Os mínimos fragmentos da forma da expressão e da forma do conteúdo, ou, para falar retoricamente, dos verba da **elocução** e das *res* da invenção, são figurações exteriores dessas imagens interiores saturadas com a luz da Presença. Como o que importa é o modo da imitação e não propriamente as substâncias da expressão onde se recortam as formas, falar, escrever, cantar, dançar, pintar, arquitetar, esculpir, musicar, gesticular etc. são equivalentes e repetem, numa imagem exterior, a Presença acesa como a **sindérese** nas imagens da consciência. Sendo análoga à identidade divina, a imagem assemelha-se também a todas as outras imagens reais e virtuais, que também são efeitos

e signos da mesma Causa luminosa.

Como disse, a linguagem é um *corpus phantasticum* onde a similitude prolifera. Assim, a representação formaliza nos estilos a posição ou o ponto fixo da prudência do autor iluminada pela Graça no ato da *inventio*. Numa típica circularidade de código, o destinatário deve situar-se segundo a perspectiva do mesmo ponto fixo, aplicando-se à exegese da identidade divina parcialmente representada ou, melhor dizendo, sublimada nos efeitos Na aparência disparatada, múltipla e acumulada dos seres e eventos representados, o destinatário deve encontrar o fundamento divino justamente na prudência evidenciada na ordenação dos estilos ao fim definido pelos gêneros. Como meio-termo racional de discretos, a prudência é visível ou presentificada tecnicamente nos estilos da representação como causa formal da sua invenção.Quanto maior a agudeza, quanto maior a incongruência dos conceitos aproximados, mais se evidencia a luz que aconselha o artifício, segundo uma técnica que Tesauro chama de **despropósito proposital** e **inconveniência conveniente**.

O principais tratados retórico-poéticos do século XVII ibérico e italiano e poetas e oradores contemporâneos, como Vieira, ao teorizarem os modos mais adequados de figurar exteriormente a Presença transcendente que brilha como luz da Graça no interior da consciência, doutrinam as artes como *theatrum sacrum*. Não se trata de **representação** no sentido empirista do reflexo realista, mas de um **pôr em cena** dos rastros fugidios da Presença. Um pôr em cena não só do definido da forma, no sentido do desenho wölffliniano, mas também da sua labilidade e porosidade, seus interstícios e átomos em que a forma tangencia formas, como espaços qualificados pela Presença. Aqui, é fundamental pensar a questão da forma. Luhman lembra que não vemos a causa da luz, o Sol, mas coisas na luz. Da mesma maneira, não lemos letras, mas, com o auxílio do alfabeto, palavras; e, se quisermos ler o próprio alfabeto, teremos de ordená-lo alfabeticamente. A coordenação de elementos produz a forma, mas o próprio meio de suporte ou de coordenação da forma geralmente não chama a atenção.Na representação seiscentista, vemos coisas na luz e também vemos a Luz; lemos palavras, significantes, mas também a substância das letras e a substância dos sons. Para usar uma expressão de Hans Ulrich Gumbrecht, a representação é um dispositivo de produção de presença ou um dispositivo teológico-político de produção da Presença divina nas instituições portuguesas metropolitanas e coloniais. Os grandes tópicos seiscentistas do "sonho da vida" e do "teatro do mundo" são, no caso, uma espécie de cena ou teoria fictícia dessa iluminação generalizada do pensamento pela Luz, como uma alegoria ou diagrama do pensamento da ficção.

No caso, o corpo místico e glorioso de Cristo é irrepresentável ou só se presenta em figurações alusivas que o profetizam e confirmam como substância espiritual atravessando os objetos representados sem confundir-se com eles. Como idéia de Deus, está absolutamente fora do tempo e, contudo, no tempo, participando dele com seu ato diretivo. A principal finalidade da representação seiscentista é justamente encenar essa participação de todos os tempos na Presença. Como ocorre na figuração da gestualidade dramática dos santos, como se vê em Bernini, nas igrejas de Puebla, de Querétaro, da Bahia e de Minas, a representação encena o momento da *conformatio*, a **conformação**, o momento da produção do afeto no destinatário. Le Brun, em *L'expréssion des passions*, as conferências que fez em Versailles em 1668, afirma que o fim da representação é figurar os movimentos da alma através das atitudes dos corpos para que, vendo as imagens pintadas e esculpidas, o espectador exercite a imaginação, produzindo em si mesmo a presença de um afeto cuja forma é a mais semelhante possível à forma do afeto representado no corpo esculpido ou pintado do santo. O momento representado como **conformação** é justamente o do instante inefável do contato com Cristo ou da recepção da Graça, que os teólogos chamam de **conformação afetiva**, sublinhando seu caráter passional. Como se sabe, no século XVII, o afeto era diferente da ação. Como no poema de John Donne, em que o personagem diz a Deus que nunca poderá ser livre e casto a menos que Deus o estupre- *never shall be free/ Nor ever chaste, except you ravish mee- estar apaixonado* então significa deixar que outra vontade aja sobre o corpo, produzindo nele a presença de sua força. Aqui, numa chave neoplatônico-agostiniana, tanto o discursivo quanto o plástico são figurações da infusão mística da Luz e, conforme o modelo da Eucaristia, figurações da incorporação da luz natural da Graça pelos corpos operados como dispositivos de produção da presença.[3]

Ao mesmo tempo que intensifica a carne e seus signos de posição, a representação evidencia que o sentido está além e que só é legítimo quando encarnado politicamente como participação do corpo individual no corpo místico da comunidade. Obviamente, porque nunca pode apresentar um grau zero de si mesmo, o corpo é sempre um objeto semiótico; a representação dele segundo essa metafísica da luz é homóloga, por isso, da figura do "**corpo místico**" definido nos tratados dos juristas contra-reformistas, como *De legibus* e *Defensio fidei,* de Suárez Segundo o Direito Canônico português, os corpos individuais integram-se na vontade unificada do corpo místico do Estado definido pela doutrina do pacto de sujeição. Estabelecido como *quasi alienatio* da comunidade, que transfere o poder para o rei, define as três facultades que então constituem o humano – **memória**, **vontade**, **intelecto**- como súditas ou subordinadas. O corpo só é visível e dizível quando participa, subordinando-se na integração do "**bem comum**" do Estado. Não há nenhuma noção de subjetividade psicológica, como a conhecemos hoje; por isso, a posição do **eu** nessas práticas é imediatamente a de uma subordinação da vontade, da memória e do intelecto como livre-arbítrio que pode parecer paradoxal, pois é liberdade definida como subordinação. Subordinação dos apetites à unidade estóica da **tranqüilidade da alma** dada a ver ou ler nos signos espetaculares da luz; subordinação da

tranqüilidade da alma à concórdia em relação a todos que é dada a ver no espetáculo; por decorrência, subordinação à paz individual e coletiva, decorrente da subordinação das partes e do todo ao Ditado divino atualizado pela Igreja e pela Coroa. Aqui, a intensa sensorialidade das metáforas evidencia justamente a presença de Deus que legitima a representação. A sensorialidade é um diagrama do sentido geral dessa integração fornecido ao destinatário como critério avaliativo do efeito. Evidentemente, estou pensando no destinatário implícito e formalizado na variação elocutiva do estilo Em um tempo em que não há "**opinião pública**", é um destinatário composto como um **testemunho da representação, na representação, pela representação e como representação**.

Buscadas à *Ética Nicomaquéia,* as paixões do corpo são aplicadas ou racionalmente construídas mesmo quando são irracionais, tal como sua teoria aparece no título do tratado que o oratoriano Jean-François Senault dedica a Richelieu, em 1644, *De l'usage des passions*. A mecânica das paixões é aplicada segundo preceitos retóricos e jurídicos e o efeito resultante fixa o átimo em que uma ação deforma um gesto produzindo um afeto, como um instantâneo que congela o movimento que foi selecionado em um elenco prefixado de gestos. Sendo construído como várias paixões sucessivas ou simultâneas, o corpo aparece diverso conforme o regime aplicado. Quando há simultaneidade de paixões, imediatamente há subordinação dos páthe e éthe, paixões e caracteres secundários a um caráter ou paixão principais. Interessa-me a estase, ou seja, o momento da paixão ou do seu instantâneo fixados na representação como representação. No corpo efetuado se lê ou vê também a representação do processo produtor do efeito, ou seja, a presença de um mecanismo óptico que recicla as tópicas do *ut pictura poesis* horaciano e que faz o destinatário discreto lembrar-se do elenco de ações e da seleção feita pelo juízo do autor da representação.

Por isso, com Norbert Elias, Michel De Certeau, Pierre Bourdieu, Louis Marin e Roger Chartier, podemos entender pelo termo **representação** basicamente quatro coisas:

1. o uso de imagens exteriores no lugar das imagens da substância espiritual da alma participada na substância metafísica de Deus;

2. a aparência ou a presença da ausência dessa substância que é produzida na substituição;

3. a forma retórica da presença dessa ausência;

4. a posição hierárquica encenada nessa forma, ou seja, os conflitos das representações ou a história.

Em todos os casos, a representação teatraliza a memória de usos autorizados que a tornam também autorizada. Em todos os casos, as paixões nunca são expressivas ou psicológicas, mas retóricas, decorrendo de uma racionalidade formalizada numa técnica objetivamente precisa de produzir efeitos. Não se trata nunca de exprimir conceitos, mas de teatralizá-los.O artifício mobiliza vários saberes, retórica, dialética, arte combinatória, ética, teologia, subordinando-os à noção generalizada de *ordo*, ordem, ou *ratio*, razão, figurada nas representações da "política católica" portuguesa como presença da luz natural da Graça inata.

Lembremos novamente a escultura religiosa Nela, as torsões do corpo, ordenado dramaticamente como uma **figura serpentinata**, são realizadas segundo o cálculo exato de uma ação aplicada como deformação que representa uma paixão qualquer da alma. **Ação**, **deformação, paixão**: a escultura religiosa figura a *conformatio*, o momento do contato do corpo do santo com o corpo místico de Cristo; as várias posições possíveis de dedos, mãos, pernas, pés, olhos, boca etc. compõem, **no próprio estilo**, o lugar da observação do destinatário que recebe o efeito. A escultura prevê a distância exata; no espaço da igreja, o espectador deverá ocupar a mesma posição calculada para ser persuadido da presença da luz da Graça e ser edificado com ela, nela e por ela. As letras hoje classificadas como "barroco" ordenam a forma de maneira equivalente à *conformatio*. Hoje, os efeitos de suas agudezas geralmente são tidos como afetados, incongruentes e herméticos; ou como originais e de ruptura estética. Podemos afirmar que o fundamento do processo da sua produção não era afetado, incongruente, hermético, original ou de ruptura, porque era, antes de tudo, um fundamento técnico, especificado e regrado em várias práticas incluídas em sistemas de representação. Por exemplo, encontramos vários poemas atribuídos a Gregório de Matos e Guerra que figuram o corpo feminino e o ato sexual por meio de metáforas e alegorias náuticas. Como lê-los? Hoje, a relação de **corpo**, **sexo**, **barco** e **instrumentos de navegação** não é imediatamente evidente, embora sempre seja claro que o poeta extraiu os termos que constituem as imagens dos poemas de práticas comerciais, náuticas e militares do seu tempo, aplicando a elas uma das três analogias escolásticas, **atribuição, proporção, proporcionalidade**.Quando tais imagens poéticas são cruzadas com a representação de outros campos semânticos contemporâneos, como o da navegação, é possível explicitar a natureza da ligação dos termos metafóricos. Com o que também podemos explicitar que, na sociedade portuguesa do século XVII, a agudeza dos estilos era um processo retórico generalizado e também uma concepção providencialista da história presente em todas as práticas de representação. Era justamente a capacidade de determinar a estrutura, a função e o valor das relações de troca simbólica que se representava no uso de metáforas agudas, incongruentes e herméticas, como um padrão socialmente partilhado.É preciso lembrar mais duas coisas: primeira, que a liberdade do processo de transferência metafórica presente nas agudezas é sempre restrito pelos esquemas retóricos aplicados pelos autores como

limites convencionais da invenção poética e pelos condicionamentos sociais dos usos; segunda, que nossa leitura dos discursos coloniais é anacrônica, se não consideramos que suas imagens são produzidas como ligação aguda de conceitos de uma experiência ou de um conhecimento socialmente partilhados pelos sujeitos de enunciação e destinatários, como é o caso dos poemas que associam sexo e léxico náutico, embora nem sempre pelos autores e ouvintes/ leitores contemporâneos. Por outras palavras, trata-se de uma experiência ou um conhecimento de modelos que funcionavam como crivos da representação, definindo o que era o evento visível e dizível, representável einterpretável, e, principalmente, os modos autorizados de representá-lo e interpretá-lo. É fundamental, por isso, lembrar mais uma vez que os vários estilos dos textos compõem destinatários implícitos específicos, organizando-os por meio de prescrições que os figuram como aptos para receber o sentido da experiência representada. Como disse, é um sentido particular, historicamente especificável, que devemos reconstruir para evitar os anacronismos.

Notas

1. É o caso das sedimentações gregas e romanas que perduram até o início do século XIX na instituição retórica que organiza todas as representações. Por exemplo, como Leon Kossovitch demonstrou, padrões de figuração de paixões extremadas, desenvolvidos inicialmente em Pérgamo ou Mileto, no século III e II a.C., retomados em Roma, na época do imperador Adriano, e depois, associados ao gênero sublime na figuração de paixões, nos séculos XV e XVI, e imitados mais tarde, por exemplo em Praga, donde vinham para o Brasil, passando pelo norte de Portugal, região de origem da maior parte dos artífices mineiros, as gravuras com imagens imitadas pelo Aleijadinho. Ou sedimentações patrísticas e escolásticas observáveis no ensino jesuítico ordenado pela Ratio Studiorum e nos modelos jurídicos com que se doutrina a "política católica" ibérica. Outras sedimentações, ainda, visíveis principalmente nas artes plásticas, são datáveis da Itália dos séculos XV e XVI. Em 1814, o Aleijadinho e o Mestre Athayde imitam emblemas do livro que Cesare Ripa publicou em 1593, Iconologia, quando ornamentam a Igreja de São Francisco de Assis de Vila Rica. Outras temporalidades, mais difíceis de estabelecer devido à escassez de registros e à descontinuidade de sua apropriações coloniais, são as africanas e as orientais, principalmente chinesas e indianas.

2. -(...) in analogis omnibus, in quantum analoga sunt, semper unum ponitur in definitione aliorum. Sto. Tomás.

3. Giovanni Careri, "El Artista", El Hombre Barroco (Villari, Rosario y otros), Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 335.

Literatura afrobrasilusa: tentativa de conceito

Prof. Dr. Roberto Pontes
(UFC)

Como é de todos sabido, a Língua Portuguesa que Roma nos legou através do Latim **popular** ou **vulgar**[1], quando de sua transformação em **romanço**, foi uma decorrência do Império colonial levado além fronteiras pelos generais das hostes romanas.

Também conhecemos o processo pelo qual nosso idioma passou, ao longo de mais de uma dúzia de séculos, percurso em que a **residualidade** cultural nos proporcionou a guarda de uma **mentalidade** com a marca ocidental-ibérica.

Não é mais novidade que a Língua Portuguesa, ora falada por quase trezentos milhões de utentes em todo o mundo[2], em sua origem, foi imposta à América do Sul, África e Ásia à guisa de instrumento de dominação, no rastro de uma estratégia de conquista de mercados concebida como civilizatória, que ora bem julgamos lembrar, quando já explodem os primeiros foguetes alusivos à comemoração dos quinhentos anos das grandes navegações portuguesas, e os relógios virtuais marcam, pressurosamente, os segundos que faltam para regozijarmo-nos do nosso "Descobrimento".

A despeito do que se pense, ou não, quanto ao que estamos a dizer, formada a nação brasileira a partir da fusão de três etnias, a ameríndia, a africana e a lusitana, o cadinho em que se fundem passa a ser algo original em busca de **cristalizar-se** ao produzir cultura.

Evidentemente, a miscigenação também define seu caráter, traçando o perfil do que hoje chamamos **identidade**. Assim, exaurida a ação colonial portuguesa nas partes do mundo antes mencionadas, com a devolução de seu último encarte, Macau, à China, necessário se faz aos povos que adotaram a Língua Portuguesa em momentos decisivos de suas Histórias não abrir mão jamais do bilingüismo, com certeza aí surgido, pois a cultura consiste numa contínua transfusão de **resíduos** indispensáveis ao recorte próprio da **identidade nacional**, qualquer que seja esta.

Foi assim com todos os povos que conhecemos e, inclusive, com os portugueses que, **residualmente**, são o produto dos lusos somados aos celtas, godos, iberos, romanos, árabes, galegos, provençais, castelhanos, entre outros, pois destes e de tantos mais é que resulta a cultura portuguesa. Não é preciso dizer quanto esta se deixou impregnar pela dos brasileiros, africanos e asiáticos, sem esquecer as marcas italianas, francesas, germânicas e inglesas[3], visíveis nas produções mais notáveis daquele povo navegador. Não há, portanto, como tratar a Língua Portuguesa e as Literaturas com ela escritas se não for na perspectiva do enriquecimento cultural da humanidade.

Julgamos chegada a hora de considerar irrisórias as variantes lexicais, morfológicas, sintáticas e semânticas no uso literário que ora se faz da Língua Portuguesa, porque as Literaturas que nela têm expressão estão hoje em pleno esplendor poético, isto é, estão a **fazer-se** numa dimensão mais rica, significante e bela, do que pode ter sonhado Luís Vaz de Camões.

Exemplo do que afirmamos é a recente floração literária de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, S. Tomé e Príncipe, Brasil e Portugal, em que podemos reconhecer o uso do mesmo idioma, enriquecido por variantes surpreendentes tanto do ponto de vista fonológico e prosódico, quanto da ortografia, sem falar dos outros aspectos referidos no parágrafo anterior.

Mas o fato mais importante é que apesar das inevitáveis diferenças havidas por conta das variadas condições de tempo, espaço e uso da Língua Portuguesa pelos povos citados, as Literaturas que nelas têm expressão apresentam identidade própria e caráter típico dentro de uma diversidade geográfica, histórica e étnica.

Como as Literaturas de Língua Portuguesa têm seu espaço na Europa, América do Sul, África e Ásia, e são hoje estudadas em centros universitários de muitos países; como esta comunidade de falantes, escritores e leitores tem no momento importância cultural, econômica e política no concerto internacional; e como língua e literatura sempre foram instrumentos de afirmação de povos e nações, necessário se faz conceituar um novo dado histórico-cultural, ecumênico, surgido da expansão da Língua Portuguesa no mundo: a **Literatura Afrobrasilusa**[4], ou, a síntese das identidades na diversidade.

Admitir o termo **lusofonia** com referência a esta nova realidade é consentir, ao contrário do que argumentamos, que o idioma comum aos povos que hoje adotam a Língua Portuguesa tenha sido invenção

dos lusos, hipótese que a História desconfirma. Além disso, o termo, pragmaticamente, impõe o predomínio de apenas uma parcela das etnias que originam o fato histórico, lingüístico, literário e cultural novo, que vem a ser a **Literatura Afrobrasilusa**, quando se dá destaque a uma evidente visão eurocêntrica que parece superada nos dias correntes. Não obstante, é este o lexema que entra na composição do certame científico cujo título é "V Encontro Internacional de Língua e Culturas Lusófonas", com sede na Argentina, país vizinho do Brasil e seu parceiro no MERCOSUL. No dia 8 de julho do ano de 1998, lançou-se no Centro Cultural Belém (CCB), em Lisboa, **Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas**, dando-se ênfase a este último termo na perspectiva negativa que apontamos.

Por outro lado, a designação de um encontro científico como o que se deu em 1994, na Universidade de Lisboa, o "II Simpósio Luso-Afro-Brasileiro de Literatura", revela, pela composição do sintagma hifenizado, certa cautelosa intenção de separar o que hoje já não se distingue ou pelo menos não se deveria isolar. Do mesmo modo ocorre com o título de **SCRIPTA – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas**[5], publicação de alto nível, mas cujo nome individualiza, hifenizando, referentes já amalgamados por decisivas injunções históricas.

O sintagma **Literatura Afrobrasilusa** tem vantagens incontestáveis sobre as denominações antes questionadas, e outras ainda de uso corrente, pois seu segundo termo se compõe por **aglutinação**, com a perda do limite —"vocabular entre duas formas que se reúnem por composição ou por derivação e assim passam a constituir um único vocábulo fonético", tal e qual nos ensina J. Mattoso Camara Jr.[6] O mesmo autor nos diz que a **justaposição** reúne "duas formas lingüísticas num vocábulo mórfico, quando, ao contrário da aglutinação, cada forma se conserva como um vocábulo fonético distinto em virtude da pauta acentual; ex.: "pré-histórico", "guarda-chuva". (...) Também há nomes adjetivos, compostos por justaposição (...) como a associação de dois nomes gentílicos (**luso-brasileiro**)".

A pragmática da **justaposição** é, pois, manter separados os elementos do lexema; já a da **aglutinação** é, como vimos, nominar algo que se fundiu definitivamente, a não ser que coloquemos em dúvida o saber de J. Mattoso Câmara Jr.

Mas atenhamo-nos à questão histórica. "Todos somos gregos" – afirmava Percy Bysshe Shelley a propósito dos povos do Ocidente – "Nossas leis, nossa literatura, nossa religião, nossas artes têm raízes na Grécia" – cito cf. Fustel de Coulanges[7]. Contudo, os mitos fundantes gregos provêm do Egito cujo território fica em África. Se por um lado admitirmos que "todos somos gregos", e Portugal se imagina miticamente bafejado por Ulisses (donde provém Olisipo[8], Lisboa), a África está entranhada na fundação da Grécia antiga, dando vez a podermos afirmar que **todos somos negros**. De modo que, em **afrobrasilusa**, deve vir em primeiro lugar o elemento morfológico que sugere a idéia de mais remoto historicamente; o segundo deve ser o que patrocina a idéia de liame, de ponte, e este só pode ser o referente ao Brasil, pois é neste país que a fusão das etnias se aperfeiçoa, visando a integração e o entendimento mútuo; a Portugal cabe o fecho fonológico-ortográfico deste neologismo porque, em qualquer ritual, são lugares de honra sempre o primeiro e o último, os quais cabem aqui, respectivamente, aos africanos, que hoje reinventam a Língua Portuguesa, e aos lusitanos, que modelaram-na a partir do Lácio. A nós, brasileiros, cabe-nos a alegria de desempenhar a função de elo aglutinante nesta palavra sonora e bela que muito bem exprime a realidade nova de uma **Literatura Afrobrasilusa.**

A poesia contida em **Sagrada Esperança**, de Agostinho Neto, escrita em Língua Portuguesa por um africano, que soa familiar aos brasileiros; a poesia dos **Poemas Negros**, de Jorge de Lima, ou a ficção de Jorge Amado, por exemplo, que causam indistintamente o prazer de ler entre os de África, Brasil e Portugal; uma narrativa como **A Selva**, de Ferreira de Castro, escrita por um português, mas cuja ação se passa na Amazônia brasileira, e comove igualmente a africanos, brasileiros e portugueses; ou ainda a narrativa de **A Costa dos Murmúrios**, de Lídia Jorge, que transcorre na costa da África e recorta o tempo de encerramento da aventura colonial portuguesa, escrita por autora nascida no Algarve, mas francamente contrária à ação de seu país em Moçambique; obras assim pertencem a qual Literatura? Africana, brasileira, portuguesa?

Por isso é que reivindicamos seja qualificada de **afrobrasilusa** a Literatura dos países que aqui mencionamos, deixando no ar a seguinte indagação: – Não seria esta a melhor forma lingüística, pelo menos a **politicamente correta** para definir expressões literárias como as de Luandino Vieira, Agostinho Neto, Pepetela e Mia Couto; Jorge Amado, Jorge de Lima, Mário de Andrade e Guimarães Rosa; Alves Redol, Ferreira de Castro, José Saramago e Lídia Jorge?

Notas

1. A. Martins Afonso*, Curso de História da Civilização Portuguesa,* Porto, Porto Editora, s.d., p.114.

2. Maria Inês Castelo Branco, licenciada em Filologia Românica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, afirma: "O Português é uma das línguas mais faladas em todo o mundo. O seu uso engloba as mais remotas regiões do globo e todos os continentes. Vamos, então, tentar ver como se distribui em termos geográficos, a nossa língua, já que, em termos quantitativos, é difícil, se não, impossível, fazer um levantamento rigoroso. Muito recentemente apontou-se para uma totalidade de duzentos e/ou duzentos e cinquenta milhões de falantes, número que, no nosso modesto entender carece de rigor." In: *Pequeno Curso de Língua Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s.d., p. 9. A observação da autora deixa subentendida um número de falantes em português bem superior ao que refuta.

3. Camões, Eça, Antero e Pessoa são mais do que exemplos disso.

4. Empreguei o qualifificativo pela primeira vez ao dar título à minha dissertação de Mestrado, *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa*, em que estudo a obra de José Gomes Ferreira, Carlos Drummond de Andrade e Agostinho Neto, publicada pelas Edições UFC (Fortaleza)/Oficina do Autor (Rio de Janeiro), 1999.

5. Vol. I, número I, 2º semestre, 1997.

6. J. Mattoso Câmara Jr., *Dicionário de Lingüística e Gramática – Referente Língua Portuguesa*, Petrópolis, Vozes, 1991, 15ª ed., p. 45; 151-152.

7. Fustel de Coulanges, *A Cidade Antiga*, São Paulo, Editora das Américas, 1961, v. I, p.9.

8. A. Martins Afonso, *op. cit.* p.29.

Literatura e Cinema: Convergência e Divergência
em *Cântico Final* de Vergílio Ferreira

Luís Miguel Oliveira de Barros Cardoso
Escola Superior de Educação do Instituto
Superior Politécnico de Viseu Portugal

Le roman est un récit qui s'organise en monde,
le film un monde qui s'organise en récit.
Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*

Assim do livro ao filme não sinto que alguma coisa
de fundamental se perdesse para a intenção com que o
realizei – como sinto que alguma coisa de novo se criou
para lá da arte da imagem em que se transfigura.
Vergílio Ferreira, *Do livro ao filme*

Ingmar Bergman, num texto cortical para a compreensão das relações de dissídio e de aproximação entre a Literatura e o Cinema, afirmou, de forma radical, que « o cinema não tem nada que ver com a literatura »[1]. Esta posição maniqueísta é manifestamente um paradoxo, principalmente para o próprio cineasta que soube colher na literatura, com interessante sistematicidade, um veio profícuo com conexões inequívocas com o filme, nomeadamente no campo da narrativa.

A história das relações entre a Literatura e o Cinema é pautada ora pela intersecção, ora pelo dissídio. Os cineastas, desde cedo, viram na Literatura um universo de temas e de estruturas narrativas que poderiam constituir uma verdadeira fonte de inspiração e de trabalho.Na aurora da sétima arte, Griffith não hesitou em reconhecer que colhera em Charles Dickens modelos narrativos, técnicas, uma concepção de ritmo e de *suspense*, articulando duas acções simultâneas e paralelas[2]. Já em 1867, Méliès adaptava da literatura, *Fausto e Margarida* , em 1868, *A Gata Borralheira*, para , em 1902, iniciar o seu percurso de versões de obras de Júlio Verne com *Viagem à Lua*.

O Cinema, pela sua complexidade artística, tem vindo a suscitar inúmeros estudos. Quer abordemos o domínio semiótico, na linha de Metz, Lotman, Garroni ou Chatman, quer o abordemos em termos estéticos ou históricos, na linha de Eisenstein, Bazin ou Mitry, o Cinema não deixa nunca de estabelecer relações com a Literatura. Uma delas é destacada por Carlos Reis quando afirma: «É, pois, teoreticamente ajustado postular o cinema como linguagem que no fílmico se articula e falar em linguagem cinematográfica em termos homólogos àqueles em que se fala em linguagem literária»[3].

Assim, a proximidade narratológica entre a Literatura e o Cinema é, deste modo, um tema que merece a devida atenção, sempre que recordamos a contiguidade entre estes dois sistemas semióticos. Como bem evidencia Aguiar e Silva: «O texto fílmico narra frequentemente uma história, uma sequência de eventos ocorridos a determinadas personagens num determinado espaço e num determinado tempo, e por isso mesmo é tão frequente e congenial a sua relação intersemiótica com textos literários nos quais também se narra ou se representa uma história»[4].

Um caso relevante para o estudo das relações entre a Literatura e o Cinema é o do escritor Vergílio Ferreira.

Como bem notou o cineasta Lauro António[5], que realizou o filme *Manhã Submersa*, inspirado no romance homónimo de Vergílio Ferreira, são multímodas as ligações do escritor ao Cinema.

Em primeiro lugar, recordemos que Vergílio Ferreira, no seu itinerário estético, literário e ideológico, atravessa o Neo-Realismo e desemboca no Existencialismo. O Neo-Realismo conheceu intensas relações com o cinema (muito mais no caso italiano do que no português), os existencialistas, como Malraux, tiveram estreitas relações com o cinema, e o *nouveau roman* conseguiu mesmo esbater a fronteira entre o escritor e o cineasta. Neste contexto, podemos desde já concluir que o nosso escritor se encontra enleado nesta teia entre dois mundos que se tocaram mais do que uma vez.

Em segundo lugar, devemos ter em mente que Vergílio Ferreira viu textos seus adaptados para o cinema (*Manhã Submersa, Cântico Final* e *Mãe Genoveva*), escreveu na sua *Conta-Corrente* inúmeros comentários sobre filmes e realizadores, e desempenhou ele próprio um papel no filme *Manhã Submersa*, no qual, por inversão perversa proposta por Lauro António, representou a figura opressora do Reitor, ele, que conhecera

o sacrifício enquanto seminarista, no Fundão.

Cântico Final, romance de Vergílio Ferreira, concebido em 1956, foi transposto para o cinema, por Manuel Guimarães, em 1974, data da sua rodagem e estreado a 16 de Junho de 1976.

Levar para a tela um romance não é, de todo, um trabalho simples. Manuel Guimarães enfrentava, acima de tudo, a especificidade do romance vergiliano.

Cântico Final, segundo Nelly Novaes Coelho[6], integra a segunda fase do itinerário do escritor, juntamente com *Mudança, Apelo da Noite, A Face Sangrenta* e *Manhã Submersa* , compreendida entre 1949 e 1956, conglobando influências de Marx, Hegel e Heidegger. Neste romance, estabelece-se em definitivo uma ruptura com a fé cristã. O núcleo dos esforços humanos é agora ocupado pela arte: a pintura e a dança.

Não é inverosímil identificar uma linha de reminiscências autobiográficas. O protagonista é um pintor, Mário, que cresceu numa aldeia, foi professor de Desenho na cidade e regressa à sua terra natal, acossado por uma enfermidade fatal. A narrativa constrói-se em dois planos temporais distintos que se vão intercalar no romance: no primeiro, encontramos o pintor, nos seus últimos meses de vida, restaurando uma velha capela, desprovida de função religiosa, na sua terra de origem; no segundo, o pintor leva-nos até à grande cidade, ao seu círculo de amigos, principalmente até à misteriosa bailarina Elsa.

O homem, sem fé em Deus, encontra na Arte o seu último refúgio. Mário, o pintor, constata: "...escalado o Olimpo (...) os homens descobriram que ele estava vazio. E ficaram desapontados"[7]. O protagonista enceta uma peregrinação em busca de um valor que possa substituir a figura divina, não deixando de questionar a existência e a arte nos diálogos com os seus amigos. Nesta peregrinação, o seu único encontro com a esquiva bailarina Elsa, dilui-se no momento presente tal como a dança, pelo que só a pintura e a literatura fazem a ponte para o futuro. Com a definitiva certeza da morte, o artista realiza-se na sua própria arte, acto criador sem glória póstuma.

Como transpor para o cinema uma mundividência de recorte reflexivo, metafísico e existencial ? O próprio autor do romance responde a esta questão ao recordar: "Quando um dia Manuel Guimarães me propôs transpor a um filme o *Cântico Final*, pus como única condição o manter-se o «espírito» do livro. Nada mais."[8] A aparente redução a uma ideia de toda a problemática da adaptação ao cinema de um romance com as características de *Cântico Final,* não afasta, todavia, na mente do escritor, a necessidade de "ramificar" esse espírito "pelas várias situações, personagens, desde as falas até mesmo, se possível, ao seu aspecto físico, à entoação de uma frase, ao modo de estarem"[9].

Mário Jorge Torres, a propósito do texto "Do livro ao filme", caracteriza o pensamento de Vergílio Ferreira relativamente à adaptação fílmica através da expressão «desejo da imagem»[10]. Ao contrário de uma primeira posição do romancista, denominada por Mário Jorge Torres por «resistência à imagem», na qual podemos entrever uma concepção da imagem como reprodução técnica limitativa, a transposição de *Cântico Final* para o cinema torna-se uma experiência atractiva para Vergílio Ferreira, talvez por trabalhar um objecto literário seu, por permitir um controlo da adaptação, ressaltando uma nova ideia. O filme, para Vergílio Ferreira, já não é uma redução empobrecedora à imagem, mas antes uma continuação da problemática ancestral, que provém da Antiguidade, da conexão entre a obra plástica e a obra literária.

O filme é visto pelo romancista como um "outro" *Cântico Final* que vive em paralelo com o livro, animados ambos pelo mesmo "espírito." Em "Do livro ao filme", Vergílio Ferreira não vai colocar o filme numa posição ancilar em relação ao romance, pelo contrário: "...do livro ao filme não sinto que alguma coisa de fundamental se perdesse para a intenção com que o realizei – como sinto que alguma coisa de novo se criou para lá da arte da imagem em que se transfigura."[11].

Esta noção libertadora do fenómeno criativo não afastava, contudo, a apreensão do escritor. Como afirmou, na sua *Conta-Corrente*:

O Manuel Guimarães vai pôr em filme o meu *Cântico Final.* Li a sinopse. Interferi nos diálogos, aliás extraídos do livro. (...) Filme difícil, extremamente arriscado. Ou sai bom ou péssimo. Deste livro não se pode extrair um filme simplesmente 'razoável'. Só um Ingmar Bergman estaria à altura de. Bom. Oh, tréguas à megalomania. (...) Estou bem excitado com o projecto. Pensar uma história em 'imagens' é uma estranha experiência para quem sempre a pensou em 'palavras'[12].

Todavia, o filme de Manuel Guimarães, como afirma Mário Jorge Torres, "...não resultou bom, nem péssimo, nem razoável; para entrar no campo dos juízos de valor, eu arriscaria apenas uma formulação cuidadosa: um interessante fracasso"[13]. Jorge Leitão Ramos não o chega a considerar um filme mas uma montagem – Guimarães havia falecido e a montagem final fora feita pelo seu filho Dórdio -, cataloga-o como trabalho deficiente, "falhado, inapto, incapaz de agarrar as profundezas do romance de Vergílio Ferreira"[14]. Já Luís

de Pina destaca a excelente fotografia de Abel Escoto, considerando-o "um filme pessoal, generoso, dorido, visão de um homem em luta com a morte, numa estranha simbiose entre a arte a vida."[15]. Mais ainda, defende que "O humanismo existencial de Vergílio Ferreira está inteiro nas imagens, porventura um pouco manchado pela convenção da palavra e por uma direcção de actores nem sempre feliz"[16].

Estas opiniões revelam que o filme não conseguiu instituir-se como uma obra maior.

De uma forma sinóptica, podemos relevar um conjunto de factores que confluíram para este veredicto: as alterações do guião ao romance, a elisão da faceta de professor de Mário e a acentuação da sua vertente como pintor, a simplificação exagerada de uma figura central no romance como é a bailarina Elsa e a centralização da acção nas montanhas. Mais relevante é não se ter conseguido retratar o dilema do protagonista, que no romance é visto numa perspectiva mais abstracta e que no filme é associada ao panorama histórico e político que Portugal vivia, cristalizada na sequência final do fuzilamento.

A morte marcou definitivamente todo este processo que envolveu o romance e o filme. No texto de Vergílio Ferreira, a morte é uma meta da consciência do Homem para a sua demanda – tema aliás, que se transformará em isotopia recorrente e obsessiva no romance vergiliano -, no filme, ela é levada à hipérbole da imagem; na vida real, ela colherá o realizador Manuel Guimarães.

As relações de Vergílio Ferreira com o cinema são um cosmos ainda pouco explorado. Para além da evidência das adaptações de romances seus a filmes, há que estudar a própria tessitura vergiliana enquanto espelho do cinema. Romances como *O Caminho Fica Longe*, *Apelo da Noite* ou *Em Nome da Terra* parecem revelar um contacto entre a Literatura e o Cinema (respectivamente, pela similitude do texto com um guião, pela dupla temporalidade e sua analogia com a montagem cinematográfica e pela instrumentalização metafórica[17]) e *Signo Sinal,* por exemplo*,* patenteia uma visão cinematográfica que leva Marie-Thérèse Elshoff a declarar que "l'agencement des éléments audiovisuels de *Signo Sinal* se rapproche considérablement d'une mise en scène cinématographique et qu'il traduit avec une grande plasticité la subjectivité du narrateur"[18].

Literatura e Cinema conhecem, assim, em Vergílio Ferreira, e, no caso ilustrado de *Cântico Final*, momentos de convergência e de divergência. Esta relação, que revela o difícil problema da adaptação que é, segundo André Delveux "...une transformation de l'écriture même du film..."[19] , não oblitera o estudo do romance e do filme, pois como afirma Keith Cohen: "What makes possible, then, a study of the relation between these two separate sign systems, like novel and film, is the fact that the same codes may reappear in more than one system"[20].

Tal como André Bazin vê o cinema como arte sinérgica que assimila elementos de outras artes, como a literatura, assim podemos invocar Vergílio Ferreira, quando, pela palavra, numa celebração concomitante, revela o valor epifânico e redentor de toda a arte: « A intemporalidade da arte é a da nossa vivência, mestra e ordenadora e senhora da razão.(...) Voz intérmina, é a voz do homem, da eternidade que é sua nos instantes suspensos da sua miserável corrupção...»[21].

Bibliografia

António, Lauro, "Vergílio Ferreira e o Cinema»", *Vergílio Ferreira-Cinquenta anos de vida literária*, *Actas do Colóquio Interdisciplinar*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida,1993

Bazin, André, *O que é o cinema ?,* Horizonte, Lisboa, 1992

Bello, Maria do Rosário Lupi , "Quarto com vista sobre a cidade: ponto de vista sobre um filme «literário»", *Discursos*, 11-12 (Coimbra, 1996/1997)

Clerc, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma,* Nathan, Paris, 1993

Coelho, Nelly Novaes Coelho, *Escritores Portugueses*, S. Paulo, Ed. Quíron, 1973

Cohen, Keith*, Fiction and film: the dynamics of exchange*, Yale University Press, , New Haven

Chatman, Seymour, *Narration and point of view in fiction and the cinema*, Poetica, 1974

Chatman, Seymour, *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, Cornell University Press, Ithaca, 1978

Eco, Umberto, *Cine y literatura: la estructura de la trama*, Martinez Roca, Barcelona, 1970

Elshoff, Marie-Thérèse, "La vision photographique et cinématographique de Vergílio Ferreira dans *Signo Sinal*", *Anthropos*, Barcelona, Ed. Anthropos, Outubro de 1989

Ferreira, Vergílio, "Do livro ao filme" in *Cântico Final*, Lisboa, Arcádia, 1975, 4ª Edição

Ferreira, Vergílio, *Arte Tempo*, Lisboa, Rolim, 1988,

Ferreira, Vergílio, *Cântico Final*, Lisboa, Arcádia, 1975, 4ª Edição Ferreira

Ferreira, Vergílio, *Conta-Corrente I*, Lisboa, Bertrand, 1980

Jost, François e Delveux, André, «Du roman à l'adaptation. Au début était Zénon...», *L'avant Scène du Cinéma,* 1988

MacCann, Richard Dyer, *Film: a Montage of Theories*, New York, Dutton, 1966

Pina, Luís de, *História do Cinema Português*, Mem Martins, Publicações Europa- América, 1986

Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma,* Klincksieck, Paris, 1968

Ramos, Jorge Leitão, *Dicionário do Cinema Português*, Lisboa, Caminho, 1989

Reis, Carlos, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1987

Silva, Vítor M. Aguiar e, *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990

Silva, Vítor M. Aguiar e , *Teoria da Literatura*, Almedina, Coimbra, 1982

Torres, Mário Jorge, "A tentação da imagem – a propósito das ficções cinematográficas sobre Vergílio Ferreira", *Vergílio Ferreira-Cinquenta anos de vida literária*, *Actas do Colóquio Interdisciplinar*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1993

Notas

1. Leia-se o estudo de Richard Dyer MacCann, *Film: a Montage of Theories*, New York, Dutton, 1966, no qual podemos encontrar «Film has nothing to do with Literature», estudo do cineasta sueco.

2. *Vd.* Maria do Rosário Lupi Bello, "Quarto com vista sobre a cidade: ponto de vista sobre um filme «literário»", *Discursos*, 11-12 (Coimbra, 1996/1997) , 106.

3. *Vd.*. Reis, Carlos, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1987, p.56.

4. *Vd*. Silva, Vítor M. Aguiar e, *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990, p. 178.

5. *Vd.* António, Lauro, "Vergílio Ferreira e o Cinema", *Vergílio Ferreira-Cinquenta anos de vida literária*, *Actas do Colóquio Interdisciplinar*, Porto, Fundação Eng. Ant. Almeida, 1993, p. 69 a 80.

6. *Cf.* Coelho, Nelly Novaes Coelho, *Escritores Portugueses*, S. Paulo, Ed. Quíron, 1973

7. *Vd*. Ferreira, Vergílio, *Cântico Final*, Lisboa, Arcádia, 1975, 4ª Edição, p.35

8. *Vd.* Ferreira, Vergílio, "Do livro ao filme" in *Cântico Final*, Lisboa, Arcádia, 1975, 4ª Edição, p.243

9. *Idem, ibidem.*

10. Torres, Mário Jorge, "A tentação da imagem – a propósito das ficções cinematográficas sobre Vergílio Ferreira", *Vergílio Ferreira-Cinquenta anos de vida literária*, *Actas do Colóquio Interdisciplinar*, Porto, Fund. António de Almeida, 1993, p. 505.

11. Ferreira, Vergílio, "Do livro ao filme" in *Cântico Final*, Lisboa, Arcádia, 1975, 4ª Edição,

12. *Vd*. Ferreira, Vergílio, *Conta-Corrente I*, Lisboa, Bertrand, 1980, p. 175

13. Torres, Mário Jorge, "A tentação da imagem – a propósito das ficções cinematográficas sobre Vergílio Ferreira", *op. cit.,* 1993, p. 506

14. *Vd*. Ramos, Jorge Leitão, *Dicionário do Cinema Português*, Lisboa, Caminho, 1989, p. 75

15. *Vd*. Pina, Luís de, *História do Cinema Português*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1986, p. 187.

16. *Idem, ibidem.*

17. *Vd*. Torres, Mário Jorge, *op. cit*., p. 507 - 509

18. Elshoff, Marie-Thérèse, "La vision photographique et cinématographique de Vergílio Ferreira dans Signo Sinal", *Anthropos*, Barcelona, Ed. Anthropos, Outubro de 1989, p. XI – XVI.

19. *Vd*. Jost, François e Delveux, André, «Du roman à l' adaptation. Au début était Zénon...», *L'avant Scène du Cinéma*, 1988, p. 9

20. *Idem, ibidem*, p. 127

21. Ferreira, Vergílio, *Arte Tempo*, Lisboa, Rolim, 1988, p. 44 - 45

Literatura e jornalismo: sinais de vida no planeta Minas

Maria do Carmo Lanna Figueiredo
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Resumo: ***Literatura e jornalismo: sinais de vida no planeta Minas*** analisa o livro *Sinais de vida no planeta Minas,* de Fernando Gabeira (1982), focalizando o processo narrativo que se constrói no diálogo entre a ficção e a reportagem, e entre a literatura e a sociedade. Considera-se que, ao entrelaçar o episódio Ângela Diniz, "a pantera de Minas", que ocupou a curta duração das manchetes dos jornais das décadas de 60 e 70, com a vida de outras mineiras famosas e míticas - Beja do Araxá, Chica da Silva de Diamantina, Olímpia de Ouro Preto e Tiburtina de Montes Claros - o romance propicia o estudo de questões referentes aos gêneros literários e ao espaço social da mulher.

Palavras-chave: Fernando Gabeira – literatura e jornalismo – literatura e sociedade - estudo de gêneros literários

Abstract: *Literature and journalism: signs of life in the planet Minas* analyses the novel *Signs of life in the planet Minas*, by Fernando Gabeira (1982), focusing on the narrative process built in the dialogue between ficction and paper report, and between literature and society. In interweaving the famous "panther" Ângela Diniz affair, highlighted by ephemeral newspaper headlines in the 60's and 70's, with the life of other wide-known and mythical women from Minas Gerais – Beja, from Araxá; Chica da Silva, from Diamantina; Olímpia, from Ouro Preto; and Tiburtina, from Montes Claros – the novel paves the way to a study of issues concerning literary genres and women's social role.

Key words: Fernando Gabeira – literature and journalism – literature and society – literary gender studies

Literatura e jornalismo: sinais de vida no planeta Minas, título da presente comunicação, traz uma pequena amostra de um projeto interdisciplinar que venho desenvolvendo no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, área de Literaturas de Língua Portuguesa, em que se estudam obras de escritores brasileiros da atualidade, com vistas à caracterização do literário em sua relação com o extra-ficcional. Focalizarei o livro *Sinais de vida no planeta Minas,* de Fernando Gabeira (1982), que faz parte do *corpus* da pesquisa, a partir do processo narrativo que se constrói no diálogo entre a ficção e a reportagem, e entre a literatura e a sociedade. Considero que, ao entrelaçar o episódio Ângela Diniz, "a pantera de Minas", que ocupou a curta duração das manchetes dos jornais das décadas de 60 e 70, com a vida de outras mineiras famosas e míticas - Beja do Araxá, Chica da Silva de Diamantina, Olímpia de Ouro Preto e Tiburtina de Montes Claros - o romance propicia o estudo de questões referentes aos gêneros literários e ao espaço social da mulher.

Em janeiro de 1963, 24 notícias sobre Ângela Diniz foram veiculadas, apenas no *Estado de Minas*, nas duas colunas sociais mais importantes de Belo Horizonte. Entre 1 de janeiro e 4 de fevereiro de 1963, aparecem 45 notícias sobre o seu casamento. O evento ultrapassa o espaço do colunismo social e torna-se tema de reportagem de todos os jornais da cidade na época, inserido em espaços "nobres dos periódicos." Na década de 70, a já então "pantera de Minas" é descrita como a "locomotiva da sociedade" e inicia um percurso na reportagem policial, condições em que continua a ser notícia até a sua morte. Tem razão, pois, Maria Céres Spínola de Castro, quando analisa Ângela Diniz como personagem construída pela discursividade do jornal, a partir do acompanhamento das notícias que se ocuparam dela. Castro investiga a complexidade dos elementos que permitiram essa criação, para concluir que, como personagem mediática, a imagem da "pantera de Minas" se constrói pelas regras discursivas, nos moldes da personagem ficcional (cf. Castro, 1997, p.126).

Essa figura, no romance de Gabeira, continuará sua trajetória jornalística. Com efeito, o início do livro remete ao *lead,* quando o repórter estrutura sua notícia pela famosa pirâmide invertida, ou seja, os elementos principais da história aparecem sem delongas ou floreios de qualquer espécie. Na obra, a morte de Ângela Diniz, o advogado de defesa de seu assassino, reflexões a respeito de Minas, a tia Pantera crivada de balas respondem às perguntas básicas que se devem fazer com relação à história que se inicia como fato jornalístico. No relato literário, o narrador age como um repórter, quando faz uma pesquisa mais aprofundada junto às fontes, permitindo maior confronto de opiniões e maior espaço para análise do tema escolhido para seu trabalho. Recorta dados sobre Ângela Diniz nos jornais, nos arquivos e em outras vias - por exemplo, no livro de Aguinaldo Silva sobre o mesmo assunto e nas informações das pessoas que conviveram com ela. Recorre, pois, a um procedimento bem próximo ao *clipping,* na seleção e organização de notícias e artigos publicados, agrupando-os de acordo com o interesse que apresentem para o objetivo de sua utilização. Os resultados jornalístico e ficcional, no caso, confluem: trata-se de uma compilação de

opiniões, idéias, pensamentos, muitas vezes díspares, acerca do tema pesquisado, que é colocada à disposição do usuário e do leitor.

Na disposição de reunir múltiplas interpretações do fato ocorrido, pode-se também pensar na atuação do romance como documento noticioso. Confirma-se o processo tanto na inclusão de depoimentos ou relatos de parentes e amigos (p. 37, 44, 58, 65, 66, 67, 73, 78, 79, 88, 90), quanto na transcrição do último bilhete de Ângela (p.147) e de notícias de jornais (p. 47, 48, 49, 50) coligidos na sua íntegra e figurando no texto entre aspas. O aproveitamento da biografia do delegado Renato de Lima e das histórias de mulheres mineiras, retiradas de romances, reportagens e arquivos completam a seleção documental. A ordem que o romancista dá a esse material, como no *clipping*, possibilita e encaminha o ponto de vista que o narrador deseja imprimir à sua versão, na medida em que cada parte encaixada no relato principal, de certa forma, oferece um direcionamento de leitura que a narrativa prevê para o seu leitor-modelo.

Transitando entre o jornalístico, o histórico e o ficcional, o narrador traça o contorno do "Planeta Minas", preenche-o com acontecimentos de várias épocas, torna-o, enfim, a personagem mais importante do livro. Nesse mapeamento, uma infinidade de imagens configuram Minas como o espaço da repressão, da luta, onde a existência feminina se desenrola em constantes tensões. O entrecruzamento de histórias paralelas à de Ângela Diniz configura a narrativa, estruturada sobre a repetição. Beja, Chica de Silva, Olímpia e Tiburtina e suas histórias correm ao lado da história de Tia Pantera, doce conto de fadas que acaba em tragédia de sangue e lágrimas. O encadeamento dessas histórias e de seus respectivos contextos sociais reduplica o tema, por aproximação e distanciamento. Ao mesmo tempo, retira do episódio o caráter individual, coloca seu objeto além da emoção e leva a pensar nos laços metafóricos, simbólicos, ideológicos e sociais que ligam os fatos das décadas de 60/70 ao presente e ao passado. Porque tais eventos reorganizam o discurso aprendido sobre a repressão, a crueldade e a morte, propõem as perguntas que menos foram feitas sobre várias instâncias sociais e narrativas, e suscitam as respostas mais inesperadas sobre elas. Seria estratégia semelhante a esta a que desloca a "pantera de Minas" da mídia para outra esfera? Para esta Arcádia, onde residem as que, expulsas do paraíso, impulsionam os "sinais de vida no Planeta Minas" e sobrevivem no texto e no imaginário regional como índice de beleza, coragem e identidade?

O livro em análise parece ficar bem à vontade neste diálogo/ interpenetração de discursos, na medida em que se apropria do um fato real e fartamente divulgado na mídia para tecer o romance que propõe "bem próximo da reportagem." Por sua vez, como analisa Castro, muitas notícias e reportagens que se ocuparam da "pantera de Minas", transformam-na em "personagem mediática," cuja vida passa a acionar o imaginário do leitor. No processo de atribuir sentido à trajetória de Ângela Diniz, Castro ainda considera a ressignificaçãodo passado e o esforço de semantização da realidade, próprios do literário (cf. Castro, 1997, p. 130). Como se pode notar, os limites entre realidade e ficção tornam-se cada vez mais diluídos. Se no campo da informação privilegia-se o acontecimento que se submete facilmente às estruturas afetivas imaginárias, no campo ficcional propriamente dito seleciona-se o material imaginário que apresenta as aparências de vida vivida.

A esta particularidade vai-se referir Wolfgang Iser, em *O fictício e o imaginário. Perspectivas de uma antropologia literária* (1996),ao reafirmar a proximidade entre o texto ficcional e o não ficcional, por estarem ambos sujeitos à intencionalidade de seus autores, quando selecionam os elementos que devem aparecer na narrativa. Avaliando este processo seletivo, o autor considera que os elementos retirados do campo da referência são reforçados pelos que se ausentam e vice-versa. E se desvinculados de seu campo de referência e projetados em outra contextualização, tais elementos adquirem outro peso, promovendo uma "transgressão de limites"que lhes possibilita ultrapassar as fronteiras entre ficção e realidade (cf. Iser, 1996, p. 39).

A transgressão de limites, acentuada por Iser, opera-se no romance entre as fronteiras do Jornalismo, da História e da Literatura e manifesta-se mediante o uso explícito da intertextualidade com os discursos citados. O procedimento permite ao autor incluir, entre as já existentes sobre os fatos, a versão que lhe pareceu "a mais adequada para descrevê-los no momento", como acentua no prólogo. E permite também à narrativa abranger ampla faixa de conteúdos ideológicos que envolvem a estória das mulheres selecionadas para compor o cenário do livro. Como se pode notar pela citação que se segue, o narrador deixa claros os motivos e objetivos de sua escolha:

> "Aqui neste Planeta das matas e cachoeiras escolhemos algumas pessoas para viajar no futuro, viver por sua conta e risco nas fronteiras de uma nova época. E de suas estórias particulares tiramos nossos mitos destinados a acalmar os rebeldes ou mesmo empurrá-los para novas aventuras." (p. 85)

Constrói-se, assim, uma intrincada gama de significados para as vidas que se recusaram a repetir o estereótipo feminino que lhes era imposto. O tratamento literário que é dado ao episódio de época focalizado pela mídia pode, pois, ser relacionado com um projeto de reconstrução da sociedade mineira. Também se pode relacionar a escolha dos autores lidos e citados na obra à leitura de si próprio, na medida em que o escritor se constitui ficcionalmente a partir desses outros textos que compõem seu escrito e são

transformados por ele. Comunicar-se com a palavra do outro para transformá-la e construir sua narrativa pode ser entendido como forma de resistência a valores e tradições da comunidade, como apropriação e repasse do saber comunitário, por intermédio do sujeito que o recebe e modifica, no espaço dinâmico da diferença e da semelhança, do conflito e da contrariedade. Considero que, nesse caso, o fato de o autor ter forte ligação com Minas Gerais não é mera coincidência. Dessa ligação parte a perspectiva pela qual o escritor vê os outros, a si mesmo, o mundo e a mediação pela qual ele se comunica com a sociedade. Podem-se destacar no romance várias passagens, como a citada abaixo, em que o narrador se coloca como aquele que sabe ler as entrelinhas que tecem o social, por pertencer ao lugar e entender o seu idioleto.

> "Os jornalistas entreolharam-se desanimados. Para os de fora do Planeta, aquilo parecia uma frase generalizante e deslocada; para os que tinham passado sua existência ali, era carregada de significações. É a maneira típica de ficarmos calados, quando nos falta coragem para o silêncio aberto." (p. 109)

A perspectiva possibilita ao narrador estabelecer a crítica da memória oficial e cristalizada, a fim de responder a um novo momento histórico. Ao legitimar, por sua obra, figuras que fugiram ao estereótipo da tradicional família mineira, elege-as como exemplos de seus "sinais de vida". Negando-se a seguir o sistema de valor preestabelecido e unificador, procura dar voz a outra tradição, silenciada pelo modelo que ajudou a questionar. O encontro da literatura com o jornalismo e a história vai permitir que a urgência de participação, a necessidade de explicar a realidade social mineira e de opinar sobre ela invada o espaço literário.

Trata-se, portanto, de uma obra que se coloca como um texto ficcional e que, graças à recorrência ao documento – o arquivo e o jornal - artefatos culturais tão ligados à memória, rastreia sentidos que se perderam nas inexatidões da memória coletiva e se encontram esparsos em fragmentos de diferentes textos e no contexto presente e passado de Minas Gerais. Como já se mencionou, compõem o romance trechos de jornais da década 60 e 70, referentes a Ângela Diniz; combinações de textos literários e históricos de várias épocas, que se reportam às demais figuras femininas escolhidas para participar da estória; retalhos de lembranças das personagens, já inseridos no campo ficcional. No livro, confrontam-se o esquecimento e as desfigurações da memória coletiva com o desejo do narrador de conservar, pela literatura, aquilo que delas persiste em fragmentos e dispersão. Pelos indícios recolhidos na narrativa, pode-se visualizar um outro tipo de tradição que compõe a identidade do "planeta", em contraponto à ideologia do poder e por ele marginalizada.

Diferencia-se, nesse sentido, do discurso jornalístico, em que a produção dos acontecimentos da vida de Ângela Diniz intensifica o presente e debilita o passado e o futuro. O romance de Fernando Gabeira, ao contrário, utiliza-se do recorte jornalístico para realçar o passado, no intuito de servir-se dele, junto com o presente, como exemplo para o futuro. Pronunciam-se sobre o assunto o narrador, quando afirma: "Participei com vários anos de atraso, é claro. E no Arquivo Público de Minas, onde há toda a documentação disponível." (p. 46); e o autor, no prólogo:

> "Alguns depoimentos foram condensados num só testemunho, afastando-me assim da objetividade, em busca de um efeito que transforme a vida das pessoas mencionadas, tanto quanto o possível, numa fonte de orientação e estímulo para os que sobrevivem. Há o perigo de matá-las de novo, sob o peso dos meus esquemas abstratos. Decidi correr o risco." (p.7)

A narrativa elabora, com esse material coletivo, identificável, o que aconteceu com cada uma das mulheres citadas e o que deve ser transformado pelo discurso literário. Por essa estratégia, a história de Ângela Diniz torna-se um horizonte de debates entre narrações diversas que reaparecem quando, condenadas ao esquecimento pela mídia, são retiradas dos arquivos. Como a notícia tem a fragilidade de um discurso que pode ser esquecido, apela- se ao documento para dar à memória a força que dificulte sua talvez inevitável deterioração. Desse modo acontece como que uma negociação entre esquecimento e lembrança, na qual fatos, discursos, práticas, nomes, continuam a reconstruir, repetir, alterar o que resta do passado no presente.

O livro exclui de sua temática o triunfo e acolhe as versões das várias mortes a que são submetidas as mulheres mineiras. Focaliza as cenas do seqüestro de Beja pelo ouvidor, da compra de Chica pelo contratador, da loucura de Olímpia, da esclerose e recorrência à droga de Tiburtina, do casamento e do assassinato de Ângela e analisa as razões que conduziram à marginalidade figuras tão notáveis. Em contraponto a essas versões, o narrador lembra os romances históricos de Agripa Vasconcelos *A vida em flor de Dona Beja* e *Chica que manda*, aproveitando-os no seu relato como expressão poética que contribui para construir uma outra imagem das personagens e como possibilidade de conferir-lhes a vida que a sociedade patriarcal frustrou. Possibilidade que deseja conservar para elas, como se nota na seguinte passagem:

> "Dentro de Tia Pantera havia uma força maior que as colunas sociais, maior que a tradicional família mineira, maior que a oposição e os obstáculos. Ela continuava buscando o amor e isso a mantinha viva e elétrica, girando em torno dela uma aura que fascinava as humildes empregadas dos salões de beleza e irritava as parceiras mais conservadoras, como se o seu atrevimento

obrigasse a todas de sua classe e geração ao desagradável ato de ressuscitar." (p. 75)

Ângela Diniz, personagem construída pela mídia, torna-se, assim, personagem literária, juntamente com as outras figuras históricas. Pela leitura acoplada de situações de diferentes épocas quer-se iluminar fatos passados que restam perdidos na memória do leitor e, ao mesmo tempo, reconhecer-lhes novos significados, na tentativa de aproveitá-los no caso presente. *Sinais de vida no planeta Minas* traz o passado para o presente da história narrada, fazendo com que as personagens de um e de outro tempo se encontrem nas suas páginas, desmanchando a distância que as separa no espaço da ficção. O liame entre passado e presente acontece pelo discurso do narrador que pontua, com opiniões do presente, a sua leitura das figuras tematizadas que, mesmo já não sendo notadas pelos moradores de Minas, fazem-se sentir enquanto constituintes da formação de seu povo e pertencentes ao seu imaginário cultural.

O romance se constrói apresentando, ao mesmo tempo, a ficção - o texto -, e a multiplicidade de referências que a elucidam - o metatexto -, ou seja, o escritor deixa ver os andaimes da construção de sua obra. Por isso podem-se detectar, no livro, recursos de que se serve o romancista para revelar/interpretar a temática escolhida numa técnica discursiva que cruza planos e funções narrativas. A linguagem dos jornais mescla-se à de textos literários e históricos. Eventos históricos combinam-se ao folclore criado a partir deles, pontos de referência históricos e geográficos, como o Cassino da Pampulha, o Automóvel Clube, a rua dos Amendoins mesclam-se à imaginação do narrador. Este encanta a Minas Gerais real, tornando-a um lugar fantástico – o "Planeta Minas" - exclusivo do livro. O leitor pode, então, observar o cruzamento da Literatura com o Jornalismo e com a História, na tentativa de superação dos limites que os cercam.

Referências Bibliográficas

Aguinaldo Silva, *O crime antes da festa***,** *a história de Ângela Diniz e seus amigos,* São Paulo, Editora Lidador Ltda., 1977.

Agripa Vasconcelos, *A vida em flor de Dona Beja,* Belo Horizonte, Itatiaia, 1957.

Agripa Vasconcelos, *Chica que manda,* Belo Horizonte, Itatiaia, 1962.

Fernando Gabeira, *Sinais de vida no planeta Minas*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

Maria Ceres Pimenta Spínola Castro, "Criações e criaturas", *Na tessitura da cena, a vida***,** Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1997, p. 121-59.

Wolfgang Iser*, O fictício e o imaginário. Perspectivas de uma antropologia literária,* Trad. Johannes Kretschmer, Rio de Janeiro, EDUERJ, 1996.

Livros e pessoas de Portugal

Antonio Candido
Brasil

1.

O meu intuito é relatar alguns aspectos do que se poderia chamar experiência de época, relacionada à presença da cultura portuguesa na minha geração, nos meios em que vivi, mencionando primeiro o contacto por intermédio dos livros; depois, pela convivência com algumas pessoas. Ao fazê-lo, procurarei registrar não apenas o meu caso pessoal mas os de amigos, colegas, professores, familiares, conhecidos, usando uma espécie de amostragem certamente arbitrária e sem pretensão sistemática. No que tange aos livros, falarei da quadra da adolescência, época das leituras apaixonadas que formam a base da vida intelectual. Quanto às pessoas, aquelas com as quais tive contacto directo se situam na quadra da maturidade, quando já são mais raras as grandes aventuras da imaginação.

2.

Vejamos o primeiro caso. Na geração dos que nasceram no tempo da primeira guerra mundial, digamos entre 1910 e 1920, houve no Brasil uma presença atuante dos livros produzidos por escritores portugueses da chamada "geração de 1870". Desde a segunda metade do século XIX até o tempo da minha mocidade era avassaladora a voga de Eça de Queirós e, menos, as de Antero de Quental, Oliveira Martins, Guerra Junqueiro, Ramalho Ortigão. Hoje talvez nem sejam mais lidos aqui em escala apreciável, e naquele tempo já eram representantes do passado, pois o gosto por eles vinha de nossos pais. E a sua voga era ainda mais acentuada nas cidades do interior, onde as bibliotecas eram desatualizadas e as modas recentes custavam a chegar.

Talvez seja difícil a um jovem brasileiro imaginar a força da presença de Eça naquela época. Anoto de passagem que foi uma sorte o fato de serem contemporâneos dois narradores de nossa língua que foram dos maiores da literatura ocidental: ele e Machado de Assis. E anoto a fim de dizer que Machado era menos lido, menos conhecido e menos presente, porque menos incorporado aos hábitos mentais, que é o que faz os narradores extravasarem do livro para a experiência de vida.

Eça era objeto de verdadeira mania por parte não apenas de quem tinha certa formação intelectual, mas de leitores mentalmente modestos, nas capitais, nas pequenas cidades, nas fazendas. As pessoas sabiam de cor trechos de seus livros, os seus personagens eram comentados como se fossem gente de carne e osso, os rapazes assumiam ou atribuíam os nomes deles: um era João da Ega, outro era Carlos da Maia, um terceiro era Jacinto, não faltando quem apelidasse algum vigário de cónego Dias e muito jornalista de Palma Cavalão. No ginásio, nas universidades, no círculo familiar faziam-se testes de conhecimento da sua obra: que e em que livro tinha no meio da calva um topete que lhe valeu a alcunha? Que personagem possuía um alfinete de gravata representando um macaco comendo uma pera? Quem era o barão d'Alconchel? Qual a gravata de André Cavaleiro quando vai jantar pela primeira vez na casa dos Barrolo? Um colega meu de Colégio Universitário publicou, mal saído da adolescência, um livro intitulado *Personagens de Eça de Queirós*.

Ora, Machado de Assis não tinha essa extraordinária popularidade, pois é menos pitoresco e menos acessível, não sendo todavia maior nem menor. É uma questão de personalidade literária e (repito) foi excelente termos no universo da língua um par não apenas dessa qualidade, mas tão diverso, de maneira a proporcionar visões diferentes da realidade – como Stendal x Balzac ou Proust x Joyce.

Um indício da voga de Eça no tempo de nossa adolescência e mocidade é o número de livros publicados sobre ele no Brasil nos anos de 1930 e 1940: os de Viana Moog, Álvaro Lins, Clovis Ramalhete, José Maria Bello, Cassiano Nunes, Melo Jorge. Nos anos 50, o de Paulo Cavalcanti e, mais recentemente, o de Luís Viana Filho. Lembro de intelectuais portugueses que vinham ao Brasil nos anos de 1940 e estranhavam essa voga já inexistente em Portugal.

É preciso agora integrar Eça de Queirós na sua geração e mencionar a influência que esta teve na nossa, ressalvando que líamos outros autores portugueses, como Alexandre Herculano, Júlio Diniz, Camilo Castelo Branco, António Nobre. Mas estes não tiveram o efeito da geração de 1870, que, além do impacto literário, atuou como uma espécie de *corpus* ideológico, afetando a nossa maneira de ver a história e a sociedade, num sentido radical adequado à atmosfera mental do Brasil no decênio de 1930, depois do movimento armado de outubro daquele ano

O radicalismo pode ser alimentado pelo pessimismo em relação à marcha da sociedade e ao comportamento das suas classes dominantes, atitude de espírito favorecida em nós pelas *Farpas*, pela obra

de Oliveira Martins e em parte pelo ensaio de Antero de Quental sobre o declínio dos povos peninsulares. Decadência, incompetência, atraso, arbítrio eram não apenas males contemporâneos, nas crónicas de Eça e Ramalho, mas traços inerentes à história portuguesa depois do século XVI, segundo aqueles dois autores. A dureza com que Oliveira Martins analisa a política e a sociedade foi para nós um convite ao pessimismo em relação ao Brasil do nosso tempo e um estímulo para o desejo de transformá-lo. Contágio parecido ocorrera no livro *A América Latina* (1905), de Manoel Bonfim, cuja visão negativa da nossa história depois da Independência deve muito a Oliveira Martins. Tanto este quanto o Antero de Quental prosador influíam não apenas pelo conteúdo das idéias, mas pela eficiência da escrita. Oliveira Martins tinha o dom de mostrar os fatos e os períodos em seus aspectos mais gerais, de maneira que os pormenores eventualmente discrepantes eram dissolvidos no brilho e na eloquência da síntese, gerando um raro poder de convicção. Além disso, valia como luz sobre o presente a sua técnica de ler o passado em termos atuais, a exemplo do que fez para a história romana ao usar conceitos como proletariado, especulação financeira, capitalismo, etc.

Um dos elementos da sua obra foi o retrato negativo do clero e da Igreja Católica, o que ajudou a aguçar em nós o ânimo de contestação em face de uma instituição religiosa que na época era aliada fiel dos poderes e da mentalidade que desejávamos ver superada. E de fato nós ainda vivemos um anti-clericalismo que hoje parecerá insólito aos jovens, habituados à Igreja posterior a João XXIII, mas que naquele tempo era fator de desmascaramento e combate. Com tais posições convergia a dos escritores que abundavam no mesmo sentido, como o Guerra Junqueiro d'*A velhice do Padre Eterno*, o Eça de Queirós d'*O crime do Padre Amaro* e d'*A relíquia*.

Sobretudo no interior menos atualizado do Brasil tais livros podiam ser, ainda em nossa geração, uma força crítica virulenta, não apenas entre os moços, mas entre os que vinham da geração anterior, mais próxima da sua fatura. Profissionais liberais, fazendeiros, funcionários, professores os liam com fervor e muitos sabiam de cor trechos e poemas.

Essas leituras anti-clericais e iconoclastas podiam deslizar nos mais esclarecidos ou mais inquietos para certo inconformismo geral de caráter definido. Por isso, acho que para a nossa geração o complexo formado pelas obras sobretudo de Oliveira Martins, Eça de Queirós e Guerra Junqueiro assumiu em relação, tanto ao passado, quanto ao presente da sociedade e das instituições, uma conotação crítica de maior densidade, que acabou contribuindo para reforçar convicções e atitudes radicais.

Convém assinalar que esse apego talvez meio anacrônico a uma literatura do tempo de nossos pais convergia com o tipo de leitura que fazíamos de uma novidade daqueles anos: a dos "romances do Nordeste", marcados pela forte componente social. Romances que líamos, à medida que iam aparecendo, como algo renovador e desmistificador, a partir d'*O quinze*, de Rachel de Queirós, seguido pelos livros de Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Amando Fontes e outros, que estimulavam o inconformismo ao mostrarem um Brasil pobre, oprimido, torturado, bem diverso daquele que o ensino apresentava nas aulas. Assim, escritores portugueses que tinham sido novidade para nossos pais e avós atuavam ao modo de bombas retardo, convergindo como brasileiros nossos contemporâneos para confirmar uma consciência política, que foi das marcas diferenciadoras do tempo de nossa adolescência e primeira mocidade, nos anos de 1930 e 1940, nos quais os intelectuais do Brasil assumiram pela primeira vez massiçamente posições ideológicas definidas, quase como dever. Nesses decênios de polarização, com o fascismo numa ponta e o comunismo na outra, enquanto mergulhávamos no presente de nossa literatura, inclusive sentindo a força renovadora de semana de 1922, mergulhávamos também naquele passado atuante da literatura portuguesa.

Uma palavra final sobre Fialho de Almeida, que pouco líamos e não faz parte da atmosfera mental dos citados, para dizer que o seu sarcasmo desabusado atuou desde o começo do século no estilo de combate de alguns escritores mais velhos do que nós. Sente-se algo dele em escritos polêmicos de Gilberto Freyre e de José Lins do Rego, e ainda está por ser feito um estudo sobre a influência que teve no jornalismo contundente de Oswald de Andrade, seu leitor assíduo na mocidade.

3.

Os intelectuais portugueses que conhecemos pessoalmente em São Paulo nos anos de 1940 e 1950 estranhavam a voga desses autores do passado, sobretudo porque não havia de nossa parte conhecimento adequado da literatura e do pensamento português posteriores a eles. De fato, no caso do grupo de jovens com os quais convivi ocorreu uma espécie de hiato, um valo de ignorância, mal compensado aqui e ali pelo conhecimento de autores como António Sérgio, João Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro, José Régio. Isso só se modificou de maneira substancial com as consequências da voga avassaladora de Fernando Pessoa a partir do começo dos anos 40, quando chegaram aqui os seus primeiros livros. Essa voga foi, em compensação, uma das maiores que já houve no Brasil e marcou de maneira profunda a produção poética e a sensibilidade dos leitores.

O conhecimento da literatura portuguesa que naquele tempo era recente poderia ter sido beneficiado pela fundação das Faculdades de Filosofia a partir de 1934, quando começou o estudo sistemático da língua e

da literatura em nível superior, com vistas à obtenção de graus e à formação sistemática de professores. Na Universidade de São Paulo atuaram docentes portugueses, como Francisco Rebelo Gonçalves e Urbano Canuto Soares, filólogos, mas sobretudo Fidelino de Figueiredo, que ensinou também no Rio. Entretanto, naquela altura havia uma norma, ou acordo tácito: não deviam ser objeto de cursos e pesquisas as obras de autores vivos, ou mortos a menos de um bom meio século, senão mais, ao contrário de hoje, quando vemos quase o contrário, isto é, a abundância de dissertações e teses sobre a produção *in fieri*. Daí ter havido no ensino superior muito pouca presença da literatura portuguesa recente, perdendo-se com isso um meio importante de difusão. Devemos lembrar que a proscrição de obras contemporâneas como objeto de estudo universitário não era característica brasileira, mas decorria do exemplo europeu. Se não estou mal informado, na França (de onde veio o principal contingente de professores de literatura e ciências humanas para as nossas recentes Faculdades de Filosofia) só nos anos de 1950 foi objeto de curso um autor mais próximo: no caso, Guillaume Apollinaire, falecido... em 1918. Significativamente, quem ousou a inovação foi uma mulher, a Professora Marie-Jeanne Durry, na Sorbonne.

Privados do estímulo que a universidade poderia ter trazido, restavam os livros, que nem sempre chegavam, e o contacto com um ou outro escritor de carne e osso, que passo a mencionar, começando por alguns escoteiros que apareceram em São Paulo no início dos anos de 1940, como o pitoresco e patético Antônio Botto, que se não me engano morreu aqui no decênio seguinte. Ele chegou a ter certa voga e foi alvo de estudos, como um ensaio de Ruy Coelho na revista que publicámos entre 1941 e 1944, *Clima*. Quem ficou nosso amigo, colaborou na revista e teve uma exposição de quadros patrocinada por nós foi o surrealista Antônio Pedro, criador do Dimensionismo. Nós o aproximámos de Guiseppe Ungaretti, que leccionava Literatura Italiana na Faculdade de Filosofia e escreveu o prefácio do catálogo, interessadíssimo por aquela arte imaginosa e desabusada. Logo depois da guerra veio Agostinho da Silva, então voltado para a militância social e humanitária por meio de um movimento que criou, o Serviço de Paz Social. A sua influência foi grande e a ele se deve um incremento dos estudos afro-brasileiros na Universidade Federal da Bahia.

Para o meu grupo de amigos e conhecidos, assim como para os que pensavam como nós, foi especialmente relevante a presença dos opositores ao regime de Salazar, os que saíram de Portugal devido à ditadura instaurada em fins dos anos de 1920. Um dos primeiros foi João Sarmento Pimentel, militar inteiriço, escritor de força camiliana, homem de grande retidão que de certo modo aglutinou em São Paulo a oposição portuguesa. Eu só o conheci no decénio de 1960 e participei dos seus famosos almoços, nos quais portugueses e brasileiros de vocação democrática se confortavam naquele momento de ditadura nos dois países. Ele foi um constante apoio do jornal *Portugal Democrático* e presidia os jantares de 5 de outubro, nos quais sempre falava um brasileiro, como Paulo Duarte, Florestan Fernandes, Ruy Coelho, eu próprio.

É preciso destacar a atitude oposicionista dos jornalistas, uns radicados no Rio de Janeiro, como Paulo de Castro e, durante alguns anos, Novais Teixeira; outros, como Miguel Urbano Rodrigues e João Alves das Neves, em São Paulo, onde se fixou também um artista e escritor de participação ativa, Fernando Lemos.

Não esqueçamos a produção em outros setores, como a investigação histórica e o ensino da História, a começar por Jaime Cortesão, que publicou o material relativo ao Tratado de Madrid, com destaque para Alexandre de Gusmão. A ele se deve o primeiro toque, no Brasil, no sentido de amainar a visão extremamente pessimista a que estávamos habituados em relação ao século XVIII português. Além disso, Cortesão organizou e dirigiu a Coleção de Autores Portugueses da Editora Livros de Portugal, onde apareceu a antologia reveladora de Cecília Meirelles sobre a nova poesia portuguesa.

No ensino universitário marcaram presença Joaquim Barradas de Carvalho, que se demorou, Joaquim de Carvalho e Victorino Magalhães Godinho, que estiveram pouco tempo. Alguns pensaram em vir para cá, mas acabaram se limitando a visitas periódicas, como Antônio José Saraiva, desde quando estava exilado em Paris. Quem veio e ficou foi Victor de Almeida Ramos, também exilado inicialmente em Paris. Victor trabalhou numa editora em São Paulo, foi professor de Literatura Francesa na Faculdade de Assis e depois na Universidade de São Paulo, onde havia obtido o grau de doutor e o título de livre-docente. Era um oposicionista militante à ditadura salazarista e se caracterizava por um traço raro: a intransigência ideológica vinculada ao espírito de tolerância. Morreu alguns dias depois do 25 de abril.

No setor universitário foi inestimável a contribuição de Manuel Rodrigues Lapa, que ensinou durante alguns anos na Universidade Federal de Minas Gerais. A ele devemos obras monumentais, como as edições de Gonzaga e Alvarenga Peixoto e o estudo sobre as *Cartas Chilenas*, momento culminante da crítica erudita de língua portuguesa. Ainda quanto às universidades é preciso dizer que os portugueses se distribuíram de maneira a formar uma verdadeira rede cultural, quer se tenham radicado nelas, quer tenham dado contribuições temporárias. Na Universidade Federal da Bahia estiveram Agostinho da Silva, Eduardo Lourenço, Adolfo Casais Monteiro; na de São Paulo já mencionamos que ensinaram, além dos precursores dos anos de 1930, Joaquim de Carvalho, Barradas, Godinho e, afinal, Victor Ramos, inicialmente da Faculdade de Assis, como Jorge de Sena, que depois passou à de Araraquara, para a qual já se tinha transferido Casais Monteiro; na Universidade Federal de Pernambuco esteve um notável grupo de matemáticos, entre os quais Rui Luís Gomes, candidato de oposição à presidência da República

Portuguesa.

Praticamente todos esses intelectuais eram anti-salazaristas e muitos deles expatriados, porque não tinham condições de viver com segurança na sua terra. Alguns ampliaram a ação atuando ao mesmo tempo no ensino, no jornalismo e na militância, como Victor Ramos, Casais e Sena.

Casais Monteiro era bastante conhecido aqui antes da vinda em 1954, graças à sua poesia e sobretudo aos ensaios críticos, partilhando com João Gaspar Simões uma estima aumentada pelo papel que teve na iniciação à obra de Fernando Pessoa, por meio dos dois pequenos volumes de seleção dos seus poemas. No Brasil escreveu assiduamente nos jornais, ocupando-se com a produção local do momento, enquanto Sena focalizava de preferência autores portugueses e temas gerais. Menos conhecido ao chegar, salvo pela sua valiosa coletânea de ensaios de Pessoa, *Páginas de doutrina estética*, tornou-se rapidamente um personagem de destaque graças à vivacidade apaixonada com que abordava problemas literários e políticos. Tanto ele quanto Casais Monteiro obtiveram em São Paulo os títulos universitários que consolidaram as suas carreiras. É notável como, em pouco tempo, coisa de meia dúzia de anos, o engenheiro Jorge de Sena não apenas se qualificou formalmente para a docência universitária, mas construiu a plataforma que lhe permitiu ser chamado a ensinar em importantes universidades norte-americanas.

4.

Não conheci pessoalmente alguns dos que acabo de mencionar e conheci outros que não mencionei, com o Castro Soromenho, morto, infelizmente, antes de ter podido deixar marca em nossa vida cultural e social. O que desejei foi apresentar uma amostra significativa (para falar como os estatísticos) de intelectuais portugueses que manifestaram aqui, quase todos, idéias e posições de radicalidade democrática, bem como repúdio à ditadura de seu país. Isso criou afinidades conosco e confirmou a nossa disposição própria. Estou certo de que, reciprocamente, a nossa simpatia e o nosso apoio reforçaram neles o ânimo de prosseguir na luta. É uma história de sintonias e ações paralelas, que permite falar em comunhão ideológica de intelectuais de Portugal e do Brasil.

Nessa altura, as minhas considerações se tocam em ângulo agudo, isto é, o relato inicial das leituras de mocidade converge com o do convívio nos anos maduros, de modo a configurar um efeito de reforço das opções ideológicas de minha geração. Ela se beneficiou, no seu percurso, do exemplo radicalizador dos portugueses, seja pelos livros, seja, mais tarde, pelas relações. Boas experiências de época, para voltar ao começo desta palestra.

Metáfora Poética e Analogia Científica:
Um Ponto de Encontro

Rosa Lídia Coimbra
Departamento de Línguas e Culturas
Universidade de Aveiro

Resumo:

A linguagem metafórica está presente em toda a produção textual. No entanto, o texto científico e o texto poético são, frequentemente, apontados como exemplos paradigmáticos de dois tipos textuais situados em pólos opostos, assumindo posições antipodais tais como objectividade/subjectividade, univocidade/plurivocidade, clareza/obscuridade, etc., etc.

De facto, algumas características linguísticas que, à primeira vista, parecem afastar os dois tipos de produção, prendem-se com o uso de linguagem figurada. Neste estudo, pretendemos deixar algumas pistas sobre uma das problemáticas que, em Linguística Textual, tem sido objecto de interessantes pesquisas: o problema da linguagem metafórica no texto científico. Para tal, abordaremos exemplos de textos científicos cuja linguagem recorre à utilização de modelos analógicos explicativos, os quais serão, depois, comparados com exemplos de metáforas de texto poético. Seguindo, como enquadramento teórico, o modelo dos espaços múltiplos de Fauconnier e Turner, serão apontados alguns pontos divergentes e convergentes no que respeita à utilização de linguagem figurada nestes dois tipos de discurso.

1. Introdução

Desde que o homem da ciência começou a registar os resultados das suas pesquisas, ele sentiu, tal como o poeta em pleno percurso criativo, a grande limitação que a linguagem quotidiana impunha, já que, nos dois casos, ele se encontra perante o novo, o desconhecido, o descoberto e, portanto, o inexprimível. A analogia, fazendo a ponte com o conhecido, com o que nos é próximo e familiar, surge, assim, como um processo – comum à ciência e à poesia – de veiculação, por um lado, de novas realidades descobertas e inventadas e, por outro, de novos modos de ver o mundo, o homem e as coisas.

A questão que aqui colocamos é a seguinte: As analogias científicas serão metáforas? Aparentemente, a resposta seria não, já que a linguagem metafórica, à partida, nos faz pensar em aproximações subjectivas entre domínios conceptuais mais ou menos afastados e entre os quais se poderão encontrar maiores ou menores semelhanças estruturais. Ora, segundo David Crystal, a metodologia da ciência, com a sua procura de objectividade, investigação sistemática e quantificação exacta, acarreta várias consequências linguísticas: há a preocupação pela exposição impessoal e lógica e pela descrição precisa. Os comentários pessoais, humorísticos, expressões figuradas e outras facetas de linguagem pessoal são sistematicamente evitados, exceptuando-se o caso do texto de divulgação, dirigido a um público mais alargado (1993: 380).

Já o texto poético, e o texto literário em geral, realiza-se, como salienta Aguiar e Silva, «*in absentia* de um determinado contexto de situação e em conformidade com um especial sistema de regras pragmáticas, aceites tanto pelo emissor como pelos receptores, a que daremos, como propõe Siegfried J. Schmidt, a designação de *ficcionalidade*» (1988: 198). Na descodificação deste tipo de texto, estão envolvidos códigos que, em interacção com o linguístico, o estruturam como literário: «códigos métricos, estilísticos, retóricos, estéticos, ideológicos» (op.cit. p. 79).

2. Modelos científicos: carácter selectivo e produtivo

Seguindo a terminologia de Lakoff (1994: 202-251), diremos que a utilização de um modelo, em texto técnico e científico, projecta as relações estruturais estabelecidas entre as entidades de um domínio fonte em relações análogas entre as entidades de um domínio alvo, num fenómeno que os linguistas cognitivistas designaram por amálgama conceptual. No seu estudo, utilizaremos, por nos parecer o mais adequado como enquadramento teórico, o modelo dos espaços múltiplos de Fauconnier e Turner (cf. FAUCONNIER & TURNER, 1994 e TURNER & FAUCONNIER, 1995). De um modo muito sucinto, neste modelo, a estrutura de dois ou mais espaços de entrada (fonte e alvo, no caso da metáfora) é projectada, em virtude das propriedades comuns encontradas, num espaço amálgama, que é um espaço criado, que herda parte da estrutura dos espaços de entrada, mas que apresenta uma estrutura emergente própria. Além dos espaços de entrada, os autores consideram, portanto, a existência de dois espaços intermédios: um espaço genérico, que contém a estrutura esquemática comum que se aplica aos dois espaços de entrada, e o espaço amálgama, que é um espaço fértil, integrando, de modo parcial, estruturas específicas de ambos os espaços de entrada e, eventualmente, incluindo outros elementos próprios. Os autores aplicam o seu quadro teórico a uma multiplicidade de situações envolvendo projecções entre domínios cognitivos: soluções de adivinhas,

linguagem metafórica e metonímica, construção de neologismos, etc.

É assim que, no texto 1 (ver Apêndice), o complexo sistema do domínio das viroses é projectado nos programas informáticos destrutivos. Utilizando o sistema de mnemónicas de Lakoff (1994: 207), teremos, nesse caso, a metáfora conceptual os programas informáticos destrutivos são virus.

Os domínios fonte são geralmente sistemas mais concretos, familiares e estabelecidos na comunidade linguística que os domínios alvo, já que vão servir para explicar estes últimos, que são novos ou abstractos. Retomando o exemplo, encontramos, no texto 1, a importação de terminologia médica, já existente e conhecida, para o recente campo da informática. No texto 2, estabelece-se, por comparação, uma analogia entre os movimentos de lacunas de electrões e as bolhas de ar que sobem no líquido de uma garrafa acabada de inverter. Em qualquer dos casos, um domínio conhecido e experimentado pelo sujeito é projectado num domínio mais abstracto e desconhecido.

O modelo do vírus, bem como outros modelos explicativos, surgem, nos textos das várias ciências, com uma função de catácrese uma vez que toda uma terminologia é transferida para um campo onde nenhuma terminologia existia, e lá se cristaliza. Trata-se de um processo cujas principais características advêm, em nossa opinião, daquilo a que poderemos chamar o seu carácter selectivo e produtivo. Selectivo porque o seu introdutor tem à sua disposição uma infinidade de sistemas conhecidos, de entre os quais vai escolher aquele que, de uma forma mais sistemática, rica e inequívoca, se adapte à nova realidade imaginada, deduzida ou descoberta. Produtivo porque, uma vez estabelecida a analogia entre sistemas, há sempre um fundo remanescente de terminologia que, a qualquer momento, poderá ser importada e fixada no domínio alvo.

Voltando aos textos exemplificativos, em relação ao modelo apresentado no texto 1, poder-se-iam designar por "mutantes" os programas destrutivos que, ao serem introduzidos em novos computadores, deixam uma cópia de si mesmos ligeiramente diferente, embora funcional, dificultando ou impedindo a acção do programa antivírus. Este é um dos aspectos das analogias científicas que julgamos mais curioso, tanto mais que nada impede que muito tempo tenha decorrido entre a introdução do modelo e a sua extensão, que poderá mesmo ser feita por um cientista diferente e distante, no tempo e/ou no espaço, do primeiro. Este poder de extensão do modelo analógico não se apresenta apenas como uma possível fonte de terminologia mas poderá mesmo, eventualmente, levar o investigador a procurar novas relações entre os elementos do domínio alvo, de acordo com as que ele conhece já no domínio fonte da analogia. Assim, novas descobertas e novos caminhos de pesquisa se poderão, mesmo, abrir. Em relação ao exemplo do vírus informático, Fauconnier (1997: 24) salienta o processo de "incubação" que pode levar a que os estragos apenas se detectem mais tarde no tempo e que tem levado, em termos de prevenção, à utilização de programas de diversas origens, por analogia com a protecção proporcionada pelo fenómeno da biodiversidade.

Destinando-se, primariamente, a cobrir lacunas terminológicas, as metáforas em Ciência não nascem por um imperativo estético ou expressivo, mas destinam-se a um percurso de divulgação e convenção que culminará, eventualmente, na perda da consciência do percurso conceptual efectuado. Ou seja, quando um estudioso propõe designar determinada realidade nova através de um paralelo metafórico, ele pretende, caso seja bem sucedido na introdução das suas pesquisas na comunidade científica, que esses mesmos termos venham a ser aceites e utilizados pelos seus pares. Quando isto acontece, o uso acaba por fazer com que a consciência do paralelo metafórico se dilua. É assim que hoje, quando se fala em vírus informáticos, já não pensamos, nem por um segundo, em doenças do foro médico. A figura será, no entanto, reavivada, ainda que momentaneamente, sempre que haja uma extensão do modelo, no sentido que vimos acima. Não podemos, no entanto, segundo a Linguística Cognitiva, afirmar que a figura morre. Nesta perspectiva, pelo contrário, considera-se que ela ganha uma nova vida, já que se generaliza, e se entrosa no código linguístico.

A analogia científica surge, assim, como um modelo explicativo e um repositório de terminologia de onde se podem retirar termos para designar as novas entidades descobertas, bem como as relações estabelecidas entre elas. É uma das principais fontes de nova terminologia, juntamente com o processo de formação de palavras por derivação, pelo qual sucessivos afixos, de origem grega ou latina, são acrescentados ao radical. Este é um processo muito utilizado em domínios como a química, a medicina, a farmácia, etc., e alguns termos chegam atingir uma complexidade notável, como galactoglucomanana ou ciclo-hexanodiaminatetra-acetato de sódio. Embora precioso e indispensável, este é, no entanto, um processo gerador de uma linguagem altamente hermética, apenas acessível a especialistas. Tais termos não apresentam muitas probabilidades de integração na comunidade linguística geral e de inclusão em dicionários gerais da língua. Já a utilização, mesmo que pontual, de termos metafóricos, como acontece nos textos 3 e 4 com as expressões "arquitectura das proteínas" e "nuvens e pacotes de iões" evita a introdução de novas formas linguísticas

3. Metáforas poéticas: a expressão do irrepetível

As metáforas literárias, seguindo embora um percurso idêntico ao dos modelos científicos no que respeita à projecção de domínios fonte em domínios alvo, diferem destes em alguns pontos cruciais.

O texto poético não pode ser definido e distinguido dos outros tipos textuais através de características ou funções linguísticas próprias e únicas, até porque ele pode fazer uso de qualquer variedade linguística: linguagem técnica e científica (ver a este propósito, VERDELHO, 1997: 25-28), jornalística, burocrática, calão, gíria, regionalismos, etc. No entanto, ele distingue-se dos outros logo no momento da sua génese, através do factor da *intencionalidade* (no sentido de Beaugrande e Dressler, 1981: 113-129) com que foi produzido e, no momento da sua recepção, pela *aceitabilidade* (op. cit., pp. 129-137) com que é recebido. Assim, as analogias poéticas não têm, na sua génese, a mesma intencionalidade que as científicas. Gentner (1982: 118), ao qualificar as primeiras como expressivas e as segundas como explicativas, toca, pensamos, no fulcro da questão.

Considerando, a título exemplificativo, o texto 5, reconhecemos imediatamente a presença de uma linguagem altamente figurada em que diferentes expressões metafóricas se sobrepõem. Neste poema, ao contrário das descrições objectivas dos textos anteriores, nem o poeta pretende explicar-nos o que é, científica e anatomicamente falando, o corpo da criança subnutrida, nem o leitor encara o texto desse modo.

Assim, ao contrário dos modelos científicos, não há a preocupação pela correspondência unívoca entre as realidades do um domínio fonte e as de um domínio alvo de linguagem metafórica. A imagem cruel dos corpos magros é sucessivamente presentificada em expressões como "transparentes", "de papelão", "flores ósseas", "braços mastros", cada vez se enriquecendo de conotações e evocações. Esta expressividade da palavra não se encontra no texto 1, por exemplo, onde, caso o factor expressão ultrapassasse o factor explicação, poderíamos, por hipótese, encontrar, além da metáfora do vírus infectando o computador, metáforas de exércitos invadindo-o, de pragas de insectos assolando-o, de venenos intoxicando-o ou até de grupos de marginais vandalizando-o.

Tampouco há, na linguagem poética, a preocupação pela explicitação do significado preciso da expressão metafórica e, consequentemente, este pode ficar relativamente implícito. No texto 5, por exemplo, se a expressão "olhos grávidos de fome" talvez leve todos os leitores a imaginar as protuberâncias semiesféricas dos olhos salientando-se nos rostos magros, já uma expressão como "hesitando a dor das pedras" não reunirá decerto um tão grande consenso de interpretações. Isto não significa que, na descodificação da metáfora poética, qualquer leitura seja admissível, uma vez que o próprio texto impõe os seus limites, embora uma pluralidade de leituras seja possível. Se ler um texto constitui uma operação que pressupõe a delimitação de n campos de validade (COGNET, 1975: 54), também neste caso uma leitura "total" é utópica.

Do mesmo modo, o texto 6 não apresentará uma leitura única para todos os leitores. A identificação do próprio domínio alvo da linguagem metafórica se pode tornar problemática, embora a identificação de algo como voar é sonhar ou asas são ambições se possa revelar mais ou menos consensual.

Finalmente, em relação à vida da figura, a metáfora poética, ao contrário da científica, não nasce destinada à vulgarização (embora isso possa eventualmente acontecer). Muito pelo contrário, não encontramos na génese do poema, com a utilização de linguagem metafórica, um objectivo de propor terminologia com vista à sua utilização geral. Se o cientista espera, ao introduzir novos termos por uma analogia que esta seja considerada boa, aceite e utilizada pelos outros cientistas, o poeta, ao criar uma nova expressão metafórica não estará, à partida, a pensar que ela virá a ser utilizada pelos outros poetas. A beleza da metáfora poética prende-se, antes, com a sua originalidade, o seu carácter único e irrepetível. Assim, enquanto que uma analogia científica bem feita e útil em termos terminológicos será, em pouco tempo pertença da comunidade e utilizada em textos subsequentes até se perder a noção da projecção metafórica inicial, a linguagem figurada de um poema será única e irrepetível. De facto, mesmo que ela seja retomada em palimpsesto, por processos de intertextualidade, algo de novo lhe será, de cada vez, acrescentado e sobreposto, algo que só o génio criador do poeta será capaz de conquistar.

4. Conclusão

Tanto o cientista como o poeta, nas suas produções escritas, ultrapassam os limites do código linguístico estabelecido. Os novos campos do saber desbravados pela ciência, por um lado, e os mundos possíveis da realização poética ficcional, por outro, exigem ambos um alargamento das potencialidades semânticas da linguagem. A projecção de significados de um domínio conceptual noutro, por analogia, é nos dois casos, um recurso precioso e indispensável.

Todas as diferenças que possamos encontrar entre os dois tipos textuais não ultrapassam, no campo da expressão metafórica da linguagem, um mesmo impulso criativo, uma mesma necessidade de fantasia e de ir mais além. Seria interessante interrogarmo-nos: será, também por isto, que tantos homens da Ciência são Poetas?

5. Apêndice: textos exemplificativos

Texto 1

Um vírus informático é essencialmente um programa de computador que pode infectar outros programas,

modificando-os de modo a incluir nestes uma cópia de si próprio. (...) Novas viroses são constantemente difundidas através de troca de programas infectados entre utilizadores mais incautos./ (...) Há vários tipos de sintomas que os autores dos vírus escolheram e que passam por mensagens, sons ou gráficos./ (...) o mais aconselhável é mesmo utilizar vários tipos de detectores de vírus para assegurar uma maior imunidade.

"Vírus Informático", *NetSurfer, Boletim Informativo do Centro de Informática da Universidade de Aveiro*, n.º 1, 1995, p. 7-8.

Texto 2

A passagem de um electrão de valência a electrão livre (ou, na linguagem da teoria das bandas dos cristais, da banda de valência à banda de condução) faz com que um dos átomos da rede fique deficitário em um electrão. Este átomo deficitário pode facilmente captar um electrão de um par covalente pertencente a átomos vizinhos; desta maneira, muda o local da rede cristalina, geralmente designado por lacuna, onde falta um electrão de valência. Isto corresponde a uma deslocação virtual das lacunas no sentido contrário àquele donde provêm os electrões. É, por isso, natural falar do movimento das lacunas, tal como se fala do movimento de uma bolha de ar quando se inverte uma garrafa quase completamente cheia de líquido. Neste caso, a deslocação da bolha corresponde ao preenchimento do espaço que ela ocupa pelo líquido que está na sua vizinhança; no caso dos semicondutores, a deslocação da lacuna corresponde ao seu preenchimento por um dos electrões vizinhos. (...)

J. Sousa Lopes, *Introdução à Electrónica*, Sacavém, LFEN, p. 373-374.

Texto 3

(...) Estes estudos têm permitido compreender melhor os princípios básicos da arquitectura das proteínas (...).

Maria João Romão, "Cristalografia de Proteínas: Metodologias e Aplicações em Bioquímica", *Boletim de Biotecnologia* 53 (Lisboa, 1996) 18.

Texto 4

(...) Assim, iões com a mesma razão massa/carga passarão a mover-se agrupados no que é frequentemente referido como um "pacote" de iões ("ion packet"). (...)

(...) obrigar uma nuvem de iões dispersos a formarem um "pacote" compacto de iões no centro da célula.

Joaquim Marçalo, "A Espectrometria de Massa de ressonância Ciclotrónica de Iões com transformada de Fourier", *Química, Boletim da Sociedade Portuguesa de Química* 66 (Lisboa, 1997) 35-39

Texto 5

Meninos Transparentes

Nunca serão piratas,
nem índios ou cow-boys,
os meninos de papelão.

Frágeis flores ósseas,
olhos grávidos de fome,
enxotados contra a morte.

Nos seus braços, mastros,
o vento poisa,
hesitando a dor das pedras.

Secos, hirtos, inflamados,
os meninos transparentes
nunca choram;

a água é rara de rara,
- e as Moscas não têm sede.
João de Mancelos, *O Labor das Marés,*

Aveiro, Estante Editora, 1994, p.38.

Texto 6

Meninos

Nas ruas mais estreitas
E nos quartos alugados,
Os meninos também nascem alados como os outros
(Os das grandes alamedas e das amplas casas!)

Simplesmente
Como o espaço é curto,
nascem-lhes para dentro
As asas...
Mário A. Monteiro Martins,
Gaveta Impressa, Lisboa, s.d.

6. Referências:

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, 1988 *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 8ª ed.

BEAUGRANDE Robert & DRESSLER, Wolfgang, 1981 *Introduction to Text Linguistics*, London/New York, Longman.

COGNET, Jean-Claude, 1975 "Poética e Linguística", in: GREIMAS, A.J. et al., *Ensaios de Semiótica Poética*, São Paulo, Cultrix, p. 35-55.

CRYSTAL, David, 1993 "The Language of Science", in: *The Cambridge Encyclopedia of Language*, Cambridge University Press, p. 380-381.

FAUCONNIER, Gilles, 1997 *Mappings in Thought and Language*, Cambridge, Cambridge University Press.

FAUCONNIER, Gilles & TURNER, Mark, 1994 "Conceptual Projection and Middle Spaces", *Cognitive Science Technical Report*, 94/01.

GENTNER, Dedre, 1982 "Are Scientific Analogies Metaphors?", in: MIALL, David S. (org.), *Metaphors: Problems and Perspectives*, Sussex, The Harvester Press, p. 106-132.

LAKOFF, George, 1994 "The Contemporary Theory of Metaphor", in: ORTONY, A. (org.), *Metaphor and Thought*, 2ª ed., Cambridge, Cambridge University Press, p. 202-251.

TURNER, Mark & FAUCONNIER, Gilles, 1995 "Conceptual Projections and Formal Expression", *Journal of Metaphor and Symbolic Activity* 10/3, p. 183-203.

VERDELHO, Telmo, 1997 *As Linguagens Científicas e Técnicas em Português: Perspectiva Diacrónica*, Aveiro, Universidade de Aveiro.

7. Agradecimentos

Agradeço à Fundação Calouste Gulbenkian e ao Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro o suporte financeiro que me permitiu apresentar este estudo no 6º Congresso da AIL.

"O clichê da terra: a Bahia de Dorival Caymmi"

Christopher F. Laferl
Departamento de Filologia Românica
Universidade de Viena - Áustria

I.

Entre os grandes compositores e poetas da Música Popular Brasileira Dorival Caymmi é até os anos 70 sem dúvida o representante mais "baiano": a sua música é associada à Bahia e ele mesmo faz questão de ser conhecido como um músico baiano[1]. Mas ele não é somente o cantor da Bahia, pois ele fala também de outras regiões brasileiras e de temas que não podem ser qualificados como baianos. Para esta pequena comunicação, que faz parte de um projeto científico maior sobre a música latinoamericana negra entre os anos 20 e 50, analisei o *Cancioneiro da Bahia* editado por Caymmi[2] mesmo e os quatro CDs da série *Song Book* [3]que foram gravados e lançados no começo dos anos 90. Sendo assim, o corpus de minha análise consiste de 93 canções, na sua grande maioria compostas e escritas por Caymmi mesmo. Muitas destas 93 canções têm temáticas que podem ser consideradas como universais, sobretudo as canções de amor como *Marina*, grande sucesso em 1947, *Nunca mais* lançada com igual popularidade em 1949 ou a não menos conhecida *E eu sem Maria* de 1952. Estas canções não estão ligadas a um lugar específico e podem ser compreendidas e também "sentidas" emocionalmente no mundo ocidental inteiro. Outras composições muito conhecidas de Caymmi, mesmo não sendo sobre assuntos universais, também não tratam da Bahia, porque elas estão situadas em outras regiões brasileiras. Todo brasileiro conhece o samba-canção combinado com um frevo *Dora*, que é sobre uma pernambucana, a toada *Peguei um Ita no norte*, que trata de um paraense que emigra para o Rio, sucesso como *Dora* no ano de 1945, ou então o samba *Sábado em Copacabana*.

Mas se Caymmi não dedicou a sua obra inteira à Bahia, a maioria das suas composições são sobre os homens, as mulheres e a cultura deste estado. Como nem todas falam da mesma maneira e com a mesma intensidade sobre a Bahia, é necessário diferenciar. Enquanto alguns textos falam claramente sobre a Bahia, a temática de outros só pode ser considerada ligada à terra do autor se se leva em consideração o contexto.

A marcação clara e inconfundível dentro do texto pode ser feita através da nomeação de nomes próprios, normalmente designações toponímicas como a palavra Bahia mesma, a cidade de Salvador, lugares ou edificações dentro desta cidade como o Bonfim, Itapoã, a Conceição da Praia, a lagoa do Abaeté, ou pequenas cidades menos conhecidas do Recôncavo Baiano como Alagoinhas ou Maracangalha. De uma maneira mais sutil, mas igualmente clara para o conhecedor da cultura brasileira, funciona a marcação interior através da menção de personagens baianos conhecidos, como a Mãe Menininha, sem dúvida a mãe-de-santo mais conhecida da Bahia, ou as figuras fictícias Gabriela ou Teresa Batista, duas personagens de romances de Jorge Amado. Mesmo que o Brasil inteiro não tenha lido as obras de Jorge Amado, quase todos os brasileiros conhecem as telenovelas feitas a partir de suas obras literárias e, no caso de *Gabriela* por exemplo, a melodia da abertura, composta por Caymmi. Mas a Bahia não está só inconfundivelmente marcada através de nomes próprios, senão também através de "produtos" da cultura baiana, como as prácticas religiosas ou a comida.

É mais difícil porém afirmar que uma canção é sobre a Bahia se a marcação do texto é exclusivamente externa, quero dizer, através apenas do conhecimento do contexto, como por exemplo, o fato de que Caymmi é baiano e faz questão de enfatizar que ele é da Bahia ou a aceitação por parte do ouvinte de que ele escreve só sobre a Bahia, o que não é verdade, como já vimos. Isso chega a ser um problema concreto com o samba de roda *Samba da minha terra,* sucesso em 1940, ou com o samba menos conhecido *Melodia do meu bairro*. Nas duas canções não se fala em nenhum verso da Bahia, mas como o leitor/ouvinte sabe que Caymmi é baiano, ele asumirá facilmente que elas são sobre a Bahia, e que o valor dêictico dos pronomes pessoais "meu" ou "minha" equivale a "baiano" ou "baiana". Um simples ouvinte diria provavelmente que isso tem que ser assim, mas uma das regras básicas de qualquer análise de um texto lírico ensina que o "eu" enunciativo não pode ser considerado a voz do autor do texto. Textos da música popular no entanto instauram um problema a mais: que valor tem este "eu" para o público se a canção não está interpretada pelo autor do texto mesmo, senão por um cantor ou uma cantora qualquer. Todo pronome pessoal da primeira pessoa pode mudar de significado segundo o sexo do intérprete e pela mesma razão alguns cantores e algumas cantoras mudam até o objeito do desejo das canções. Mas como o poder imaginativo da platéia é grande, nem sempre é necessário este ato de adaptação do sexo do "eu" enunciador das canções. Não obstante uma das perguntas básicas permanece: Que valor de autenticidade deve ser dado ao "eu" de um texto de música popular? Este "eu" corresponde mais ao "eu" de uma literatura altamente estilizada e regulamentada como a barroca por exemplo, ou melhor ao "eu" do romantismo, que quer ser interpretado como a voz autêntica do autor? Não cabe dúvida que, em última instância, qualquer

"eu" autêntico é uma ficção, dado que todos os seres humanos se expressam através de línguas culturalmente aprendidas e em caminhos discursivos pré-traçados. Sem deixar de lado este conhecimento que hoje quase já parece uma banalidade, deve-se observar e aceitar que em diferentes épocas e culturas o valor do "eu" de um texto lírico muda. Sem querer arriscar-me demais, creio que Caymmi estaria mais de acordo se relacionássemos o "eu" masculino da maioria dos seus textos com ele mesmo, do que Gregório de Matos com os sujeitos de sua lírica. Neste sentido "minha terra" significaria Bahia, o que corresponde também ao ritmo escolhido, ao samba de roda, que é de origem baiana. Mas, para um brasileiro – principalmente estando no estrangeiro – "minha terra" pode significar o Brasil, fazendo o samba da minha terra não ser mais um tipo de samba contraposto a outro tipo de samba de outra terra, senão simplesmente o samba, que só pode ser de uma única terra e de nenhuma outra, quer dizer só do Brasil.

Um problema um pouco diferente apresentam as chamadas *Cancões praieiras* que tratam do mundo dos pescadores e saveiristas. Caymmi pensou – como ele mesmo escreve em vários comentarios sobre a sua própria produção[4] – nos pescadores baianos, no mar e nas praias da Bahia. Mas muitos textos não especificam o lugar geográfico da ação descrita e podem ser lidos de uma maneira mais aberta. Os pescadores mencionados poderiam viver em qualquer costa do mundo e a descrição de sua luta com o mar pode ser compreendida também fora da cultura negra baiana. Inclusive as alusões a Iemanjá ou Dona Janaína, sem citá-la nominalmente, podem ser entendidas como referências a uma deusa-sedutora, que é presente em diferentes culturas. E claro que se a palavra Iemanjá é usada qualquer pessoa que lê ou ouve este texto tem que se perguntar o que isto significa – e só poderá fazer uma leitura coerente e com sentido se ela tiver alguma noção da cultura e religião afro-brasileiras. As canções praieiras nas quais não é mencionado nenhum nome próprio com significado exclusivo dentro da cultura baiana podem portanto ser descontextualizadas sem se tornarem incompreensíveis, mas sem dúvida nenhuma elas adquirem uma riqueza semântica maior caso o seu conteúdo venha a ser relacionado com a cultura da Bahia.

II.

Das 93 canções que analisei, 26 falam claramente da Bahia, 32 podem ser lidas através de sinais contextuais como textos sobre a Bahia, e 35 não podem ser consideradas de temática baiana. Que imagem da Bahia transmitem então estas canções que falam diretamente da Bahia e aquelas cujos enredos a maioria do público no Brasil tenderia a localizar na Bahia?

Em geral a Bahia aparece nas canções de Dorival Caymmi, que começou a sua carreira no final dos anos 30, na condição de lugar exótico dentro da tradição de um discurso já estabelecido nas primeiras décadas do século XX. Se se lêem atentamente os exemplos colecionados por Luiz Américo Lisboa Junior nos seu livro *A presença da Bahia na música popular brasileira*,[5] chega-se à conclusão que muito do que se encontra nos textos de Caymmi já está em textos da música popular brasileira anterior ao autor baiano: referências à cultura africana, sobretudo à religião, à comida, às danças e à roupa. Antes da Primeira Guerra Mundial um lundu de autoria anônima, intitulado *A Farofa*,[6] trata não só da mesma, senão também de vatapá e dendê, e uma outra canção, *O Vatapá*[7], também anônima, ensina como se deve fazer esta iguaria. Por sua vez, o compositor José Luís de Moraes, chamado Caninha, já usa antes de 1921 a palavra balangandã no samba *Quem vem atrás fecha a porta*[8]. As delícias da comida baiana foram consagradas no maxixe *Cristo nasceu na Bahia*[9], que foi lançado no ano 1926. E a partir do final dos anos 20 associa-se sempre com a Bahia a baiana que rebola, ginga, requebra, mexe e remexe as cadeiras quando está sambando. (Para alguém cuja língua materna não é o português do Brasil a riqueza de expressões para este movimento corporal é realmente surpreendente.) Mas se tudo isto – a comida baiana, a roupa das baianas, a sensualidade e o feitiço das negras e morenas da Bahia e as alusões à religião do candomblé – já existia na música popular brasileira antes da aparição de Caymmi no palco, deve-se dizer também que mesmo assim o impacto do seu primeiro sucesso foi enorme: *O que é que a baiana tem?* cantada por Carmen Miranda em 1939 não só marca o começo da carreira internacional da Pequena Notável vestida de baiana, mas influenciou também a música popular dentro do Brasil[10]. Pode ser que o momento do lançamento do filme *Banana da Terra* tenha sido muito propício para Caymmi, e pode ser que o marketing próprio das suas músicas tenha sida muito bem feito, mas é inquestionável que a alta qualidade de suas melodias e dos seus textos, e sobretudo a mais perfeita harmonia entre palavras e música também é responsável pelo sucesso das músicas de Caymmi. *O que é que a baiana tem?* tornou-se tão conhecida que foi não só citada e imitada, senão também parodiada, como por exemplo no chorinho *O que é que tem a baiana* de Pedro Caetano e Joel de Almeida[11] ou na canção *A baiana diz que tem* de Raul Torres[12]. E, à diferença da maioria das outras canções sobre a Bahia, sobre a comida, a indumentária ou a religião baianas, que hoje estão esquecidas, as de Caymmi sobreviveram.

A imagem da Bahia na música de Dorival Caymmi não só é exótica, mas também nostálgica – como já disse Antônio Risério no seu livro *Caymmi: Uma utopia de lugar*[13]. Caymmi fala de uma Bahia do século passado, ou melhor dizendo, de uma Bahia que não sofre o percurso do tempo. Ele menciona a igreja de Nosso Senhor do Bonfim, a Conceição da Praia, a lagoa do Abaeté, mas ele não fala da Bahia do século XX. Isso o

diferencia de outros "poetas" da música popular brasileira, como Luiz Gonzaga ou Waldeck Arthur de Macedo, conhecido como Gordurinha, que sim falam do petróleo ou da usina hidroelétrica de Paulo Afonso[14]. Com a exceção da Mãe Menininha, Caymmi evita fazer alusões a personagens reais e concretos, ele não fala nem sequer de Castro Alves ou Rui Barbosa, cujos nomes podem ser encontrados em outras canções deste século sobre a Bahia.

III.

Caymmi também não participa de maneira direta no processo de abreviação da cultura brasileira através da cultura baiana, como fazem outros representantes da música popular brasileira, para os quais a Bahia é o Brasil verdadeiro, a terra onde não só começou a história do Brasil senão onde se encontra também o verdadeiro coração da cultura brasileira. Mas com as suas músicas sobre a Bahia e a sua difusão não só no Brasil inteiro senão também nos Estados Unidos, e com menos intensidade na Europa, Caymmi contribuiu no aceleramento do processo da identificação da cultura brasileira com a cultura negra associada por boa parte à Bahia. Ainda que hoje quase ninguém fora do Brasil saiba onde estão Salvador e a Bahia, a imagem do Brasil difundida por Carmen Miranda tem as suas raízes em parte na cultura baiana. E ainda que quase todo o mundo nos Estados Unidos ou na Europa associe hoje o samba com o Brasil em geral, e talvez com o Rio de Janeiro em particular, uma das raízes do samba se encontra na Bahia. Ao lado de Carmen Miranda e Ari Barroso, Caymmi contribuiu para difundir uma imagem do Brasil que é em boa parte uma imagem que antes se associava com a Bahia, principalmente com a cultura negra baiana. Este processo de nacionalização de um aspecto da cultura negra se pode ver de maneira muito similar também em Cuba[15]. Nesta ilha do Caribe a imagem do próprio país também se transformou – tanto para o estrangeiro como para a construção interna da identidade – nos anos 30 e 40 de uma maneira inesperada. Tanto Cuba como o Brasil passam a se apresentar no campo cultural como países caracterizados por uma cultura mestiça diferente da européia, na qual a parte africana desempenha um papel importantíssimo. Esta apropriação e nacionalização da cultura negra antes menosprezada não está acompanhada de um melhoramento da situação econômica ou social da população negro-mestiça, nem em Cuba nem no Brasil.

IV.

Em nenhuma canção Caymmi diz que a Bahia representa o Brasil "in nuce", mas como ele ajudou de maneira mais o menos direta a formar esta imagem da cultura brasileira negra arraigada boa parte pela Bahia, a pergunta que "cor" e que "sexo" a Bahia de Dorival Caymmi tem, adquire uma importância adicional.

Para poder dar uma resposta a estas duas perguntas não é só necesário analisar sobre o quê se fala nas canções, senão também olhar as instâncias enunciadoras dos textos; para isso o "eu" enunciador e o destinatário interno do texto têm que ser clasificados. Das 58 canções de Caymmi que podem ser consideradas de temática baiana só 13 tem um caráter narrativo, o resto tem um "eu" articulado dentro do texto; destas 45 restantes nem a metade tem também um "tu" ou um "você", ao qual o texto está dirigido. O "eu" destes 45 textos só é feminino em 6 casos; a etnicidade destas mulheres que falam de si mesmas não está mencionada, mas pelo contexto pode-se deduzir que são "mulatas", como é o caso de Gabriela na *Modinha para Gabriela*. 20 canções possuem um "eu" que se identifica claramente como masculino; este "eu" masculino está em alguns poucos casos marcado como negro, mas em geral não há referências à cor da pele do sujeito enunciador dentro do texto mesmo. Nas 19 canções restantes o sexo do "eu" não está marcado, mas ainda que a nossa cultura ocidental nos condicionou a pensar o neutro, o universal, o "não marcado", como masculino e em geral – mas talvez não com esta exclusividade no Brasil – como branco, o neutro não pode ser visto como tal[16].

Das poucas canções com um destinatário interno, este é em 13 casos feminino, como era de se esperar, e na maioria este não é só mulher senão também uma mulher negra ou mulata. Em cinco casos o destinatário é masculino, em dois destes negro ou mulato. E em outras cinco canções o "você" não está marcado.

Os resultados desta pequena análise mostram claramente tendências que não são completamente uniformes: em geral o sujeito, a instância que tem voz, é masculino, e não só masculino, senão também não marcado pelo ponto de vista étnico. O "você", a instância que não tem voz, a quem se dirige o "eu", muitas vezes com o desejo de possuir a pessoa a quem se dirige a palavra, é na maioria feminino, e não é só mulher, senão também uma mulher negra ou mestiça. Na sua maneira de criar Caymmi segue as regras discursivas gerais da cultura ocidental, o homem tem a palavra no espaço público, a mulher ouve esta palavra ou a reproduz cantando a palavra do homem. E também desde o ponto de vista da etnicidade ele segue os padrões estabelecidos: o "eu" ou o "você" só recebem uma marcação quando se trata de negros, e nunca quando se trata de brancos, e isso lembrando que os brancos não são a maioria na Bahia. O adjetivo branco relacionado a seres humanos se usa uma vez só dentro do cancioneiro caymmiano: na canção *São Salvador* a Bahia é a terra do "branco mulato" e do "negro doutor". Uma frase que resume de uma maneira impressionante a diferença básica entre o racismo brasileiro e o racismo norteamericano.

Mas, se Caymmi segue as linhas discursivas traçadas pela sociedade brasileira na construção enunciadora

das suas canções de caráter lírico, ele se desvia destas nas suas canções narrativas. A imagem que ele apresenta dos homens e mulheres da Bahia é bastante ambivalente. Se por um lado ele fala de mulatas ou negras sensuais que sabem enfeitiçar, embelezar, mostrar e usar o seu corpo para serem atraentes para os homens e eleitas por eles, por outro lado ele fala também de uma Iemanjá que escolhe os homens e os toma para ela se estes são do seu agrado. Mas é interesante observar que nunca é mencionado o atrativo que esta deusa do mar encontra nas sua vítimas masculinas. À diferença da obra de Jorge Amado, a sensualidade masculina não está presente nas canções de Caymmi. Os homens de Caymmi, tanto os jovens quanto os velhos, desejam a mulher sensual negra ou mulata e eles trabalham como pescadores e saveiristas, as mulheres são desejadas e temem por seus maridos quando estes estão no mar, e elas trabalham fazendo e vendendo as delícias da comida baiana.

Em geral Caymmi repete a imagem da Bahia que já existia quando ele começou a ter sucesso como compositor, mas ele não só escreveu textos mais sugestivos e melodias mais modernas que a maioria dos seus antecesores, ele acrescenta também esta imagem de alguns detalhes de uma religião matriarcal e do mundo do trabalho dos pescadores baianos, mesmo que – em comparação com as negras e mulatas que rebolam e dançam o samba – estes pescadores são muito menos claramente descritos como negros e baianos, e eles não são sensuais. O lado feminino da Bahia de Caymmi é negro e desejado, o lado masculino é universal e ao mesmo tempo o sujeito que deseja.

Notas

1. Dorival Caymmi, "Porque estou musicando motivos de *Mar Morto* e *Jubiabá*", Anuário brasileiro de literatura 1940, p. 60; Jorge Amado, Obá Onikoyi, *Cancioneiro da Bahia* (Dorival Caymmi), Rio de Janeiro, Editora Record, 1978, p. 7.

2. Dorival Caymmi (1940), op. cit., p. 60; Dorival Caymmi, *Cancioneiro da Bahia*, Rio de Janeiro, Editora Record, 1978, 5ª ed.

3. *Songbook Dorival Caymmi*, Lumiar Discos 1993, LD 05/93-08/93 (107.406).

4. Dorival Caymmi (1940), op. cit., p. 60; Dorival Caymmi (1978), op. cit., pp. 34, 62.

5. Luiz Américo Lisboa Junior, *A presença da Bahia na música popular brasileira*, Brasília, MusiMed / Linha Gráfica Editora, 1990.

6. Luiz Américo Lisboa Junior (1990), op. cit., p. 27.

7. Ibidem, pp. 29-30.

8. José Luís de Moraes, "Quem vem atrás fecha a porta", ibidem, pp. 36-37

9. Sebastião Cirino / Antônio Lopes de Amorim, "Cristo nasceu na Bahia", ibidem, p. 38.

10. Jairo Severiano / Zuza Homem de Mello, *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 1: 1901-1957, vol. 2: 1958-1985, São Paulo, editora 34, 2ª1998 / 2ª1999, p. 181.

11. Pedro Caetano e Joel de Almeida, "O que é que tem a baiana", Luiz Américo Lisboa Junior (1990), op. cit., p. 89.

12. Raul Torres, "A baiana diz que tem", Luiz Américo Lisboa Junior (1990), op. cit., p. 100.

13. Antônio Risério no seu livro *Caymmi: Uma utopia de lugar,* São Paulo / Salvador, Perspectiva / COPENE, 1993 (= Debates, vol. 253).

14. Luiz Gonzaga, "Paulo Afonso", Waldeck Arthur de Macedo, "Paulo Afonso", Luiz Américo Lisboa Junior (1990), op. cit., p 155, 167.

15. Robin Dale Moore, *Nationalizing Blackness. Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, University of Pittsburgh Press 1997.

16. Um fraco reflexo disso se vê nos quatro CDs do *Songbook* sobre Caymmi, onde muitas cantoras interpretam canções com um "eu" masculino, o que é tradicionalmente aceito, mas das seis canções com um "eu" feminino quatro são cantadas por mulheres, as outras duas por

Ney Matogrosso e Edson Cordeiro. A cultura brasileira dos anos 90 é muito mais permissiva do que se acha em geral.

O Diálogo entre as Artes na Época de *Orpheu*

Ermelinda Ferreira*

A presente comunicação baseia-se na minha tese de doutoramento, defendida na PUC-Rio em março de 1998, que se intitula "A *Mensagem e a Imagem:* Orpheu *e a Relação entre Literatura e Pintura no Primeiro Modernismo Português",* eque consiste num estudo sobre essa fase da história da Literatura Portuguesa, focalizada sob um dos aspectos que mais a caracterizaram: a relação entre a literatura e as outras artes, particularmente a pintura.

Da pesquisa realizada na PUC-Rio e em Portugal, como bolsista da CAPES, resultaram as análises que compõem esse trabalho, e que procurei agrupar em cinco capítulos: uma introdução e problematização do tema; três capítulos centrais, nos quais estudo textos dos três principais representantes de *Orpheu:* Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros; e um capítulo final*,* onde analiso a recepção plástica da imagem de Fernando Pessoa pelos pintores portugueses contemporâneos.

A Revista *Orpheu,* que veio a público em Lisboa em 1915 com apenas dois números editados, destacou-se no cenário cultural português tornando-se o marco do primeiro modernismo. O intercâmbio que propiciou entre escritores e pintores, até então inédito numa publicação portuguesa, não só contribuiu para divulgar os talentos mais recentes das artes plásticas, mas também acentuou a invulgar qualidade dos projetos produzidos pelos seus colaboradores na área da literatura, todos eles marcados por uma inclinação notadamente interdisciplinar.

A significativa presença do olhar e da visão na obra de Alberto Caeiro, o mestre da heteronímia pessoana; assim como a plasticidade e o apreço à cor, elementos por demais conhecidos na obra de Sá-Carneiro; para não falar de Almada Negreiros, artista híbrido e plural, que atuou como romancista, poeta, pintor, dramaturgo, cenógrafo, figurinista, ator e crítico, são exemplos de como a interferência plástica foi o determinante principal da originalidade dessa publicação.

E é o próprio Almada Negreiros quem ressalta que "o encontro das letras e da pintura é no *Orpheu* o seu evidente sentido mesmo", afirmação que Maria Aliete Galhoz corrobora, quando diz que:

> Curiosamente *Orpheu,* oferecendo escassa reprodução e quase sem desenho é, entre nós, uma das poucas revistas - exclusão feita às de informação pictural! - onde a pintura não é enriquecimento exterior ou ilustração condicionada, mas sim participação insubstituível. Convívio de plásticos e poetas, *Orpheu* cria-se um clima estimulante de interesses discutidos e conhecimentos partilhados que o leva ao invulgar de certas experiências estéticas, tentadas a partir da utilização de processos semelhantes.

No capítulo introdutório da tese, procurei discutir alguns aspectos teóricos relacionados à questão da correspondência entre as artes, traduzida na frase de Simônides de Ceos, registrada por Plutarco: "a *pintura é poesia muda e a poesia é pintura eloqüente*", que reflete a histórica disputa entre a poesia e a pintura, ou entre o poder da mensagem *versus* o poder da imagem. Nos três capítulos centrais procurei relacionar cada artista estudado a um tipo de olhar cuja designação fui buscar na mitologia, partindo da sugestão do próprio título da revista*, Orpheu*, mito cujo "olhar", na minha opinião, estaria mais ligado a Pessoa, por sugerir o conflito tão pessoano entre a sensação e a razão, ou entre a cegueira e a visão.

Dediquei o capítulo intitulado "Fernando Pessoa: o olhar de *Orfeu*" à análise do poema *Chuva Oblíqua,* escrito por Pessoa em 1914 e publicado em *Orpheu 2*, porque trata-se do poema-chave para a compreensão do *Interseccionismo,* subdivisão do *Sensacionismo*, escola vanguardista tipicamente portuguesa criada por Pessoa para rivalizar com os demais "ismos" surgidos na Europa, como o Cubismo e o Futurismo. O Interseccionismo seria o Sensacionismo em duas dimensões, um sensacionismo visual, por assim dizer, que procuraria filosofar através de imagens ambíguas e paradoxos visuais transpostos para a poesia.

Pessoa descreve o Sensacionismo como a realização, em arte, de uma "decomposição da realidade em seus elementos geométricos *psíquicos,* com a finalidade de aumentar a autoconsciência humana", e compara a sensação a uma figura geométrica, o *cubo,* declarando que, apesar de reconhecer a influência das telas cubistas na criação do movimento, não pretende, porém, realizar a decomposição das *coisas*, mas da *sensação* das coisas, ressaltando o componente psicológico de sua criação, na qual o paradoxo sempre exerceu um papel fundamental.

Partindo desses elementos, busquei mostrar como alguns psicólogos e matemáticos descreveram o fenômeno da *inversão óptica da percepção do cubo,* uma reação involuntária que permite ao sujeito

experimentar percepções alternativas e reversíveis da mesma figura geométrica, que ora é vista da direita para a esquerda, ora da esquerda para a direita (como a figura do palíndromo, na linguagem), ora é percebida de baixo para cima ou de cima para baixo, ou ainda de fora para dentro e vice-versa. Assim, o cubo, como as imagens ambíguas e os objetos impossíveis - base dos desenhos do mais popular criador de paradoxos visuais dos nossos tempos, M.C. Escher, cujas gravuras utilizei para ilustrar alguns procedimentos pessoanos em *Chuva Oblíqua* - permite o estabelecimento de hipóteses perceptivas rivais a partir do mesmo objeto no espaço, evidenciando, portanto, o relativismo ao qual a razão, através de seu órgão eletivo, a visão, está submetida.

O questionamento da verdade absolutaproposto ao longo desse poema preside o impulso da despersonalização do poeta que dará ensejo à sua grande criação: a heteronímia. A partir de sua multiplicação em personalidades detentoras de "hipóteses perceptivas rivais" sobre a realidade, como as que ele exercita ao longo do poema, Pessoa consegue compor, no conjunto, o seu "drama em gente" como um exercício do Sensacionismo em três dimensões, daí provavelmente a alusão dramática ou teatral sugerida pelos corpoemas - poemas-corporalizados - que são as suas criaturas.

No terceiro capítulo, "Mário de Sá-Carneiro: o olhar de Narciso", procurei abordar em dois itens a questão do narcisismo, do culto da personalidade e da predileção pelo ornamentalismo e pela cor, características que se destacam na obra desse poeta.

O primeiro item trata da crescente importância que a figura do artista de vanguarda adquiriu no mundo moderno, como o sujeito privilegiado capaz de imprimir a sua marca de originalidade num projeto de transformação da sociedade, e de como esta responsabilidade evoluiu, muitas vezes, de maneira extremada e distorcida, esvaziando-se de seus propósitos iniciais e tendendo para o culto gratuito da personalidade e da aparência, e para a supremacia do ego sobre a obra. Neste aspecto, procurei aproximar dois dos colaboradores de *Orpheu* que, morando em Paris nos primeiros anos do século, tiveram a oportunidade de vivenciar mais de perto as novidades e as conquistas mais revolucionárias da arte, transmitindo-as e divulgando-as em Portugal: Mário de Sá-Carneiro e Santa Rita Pintor.

Da estreita, embora complexa relação entre Santa Rita e Mário, podem-se apreender detalhes importantes. Primeiro, o caráter grotesco da dupla, tal como é retratada pelo caricaturista Stuart, que sugere a permanente contradição existente entre eles: um magro, leve, superficial; o outro gordo, pesado, profundo. Mas seria verdadeira essa contradição? De fato, parece haver entre o pintor e o poeta - apesar da declarada hostilidade que ambos professavam um pelo outro - uma profunda identificação pessoal, que às vezes se traduz numa constrangida, embora recíproca, admiração, e até numa não-admitida cumplicidade no campo estético.

O que ocorre é que a aparência física de Santa-Rita não entrava em conflito com a sua personalidade nem com os seus projetos artísticos. Ele sempre foi fisicamente belo - a considerar a opinião do próprio Mário - magro, elegante, desenvolto, um perfeito estereótipo do artista moderno e cosmopolita, sociável, articulador, enfim, um performático, que fez da própria vida um *happening* a ser lembrado, e que, muito ao estilo futurista, mandou queimar todos os seus quadros após a sua morte, uma vez que não creditava à obra um valor de permanência. Desta obra, restou apenas um quadro, emblemático do modernismo português, intitulado *Cabeça*.

Um tal carisma já não existia na figura de Mário, que padeceu toda a sua vida de um doloroso complexo físico de peso, relacionado à sua obesidade, e de um não menos doloroso complexo intelectual de leveza, relacionado ao estilo superficial, sensual e narcisista de sua escritura, quase sempre voltada para a autocontemplação e para a expressão de um inconfesso desejo de exposição, fama e celebridade. Uma escritura plástica, na qual imprime uma dicção *feminina,* pela exploração maior da materialidade da linguagem do que do seu sentido, do espaço físico da escrita do que da sua temporalidade, da beleza mais do que da verdade, aspectos totalmente incompatíveis com as severas lições iniciáticas do poeta que absurdamente elegeu para mestre de si-mesmo: Fernando Pessoa.

Não podendo ser um homem superficial do *meio artístico* como Santa Rita, nem um poeta denso e profundo como Fernando Pessoa, aventura-se, então, no suicídio, aspecto para o qual toda a sua obra parece convergir e mesmo antecipar e anunciar. Este item procura acompanhar os passos deste conflito através da leitura da correspondência de Sá-Carneiro a Pessoa, talvez a melhor e mais autêntica obra que o jovem autor tenha produzido.

O segundo item trata mais especificamente do projeto de uma poética cubista que Sá-Carneiro tentou criar, e cuja leveza exprimiu através de seu alter-ego, o escritor Petrus Ivanovitch Zagoriansky, protagonista do conto "Asas", do livro *Céu em Fogo*, que pretendia criar uma "arte gasosa, uma arte sobre a qual a gravidade não tivesse ação". Através do poema "Bailado", tentativa de transposição intersemiótica de sugestões de formas, cores e movimentos para a poesia, Sá-Carneiro ensaia alguns passos na senda que o seu companheiro de geração, Amadeo de Souza-Cardoso, perseguiria, obviamente, com mais sucesso na pintura, tornando-se o melhor, e provavelmente o único legítimo pintor cubista de Portugal do início do século, tendo acompanhado e produzido obras representativas de todas as fases deste movimento, desde o

Cubismo analítico - a exemplo *d'A Procissão de Corpus Christi em Amarante*, com o tratamento modernista da forma dado a um tema da cultura popular, bem ao estilo antropofágico -, passando pelas colagens do Cubismo sintético, como o quadro *Entrada*, até as influências das formas circulares e das cores vibrantes do Cubismo órfico de Robert e Sonia Delaunay, com os quais conviveu durante a sua estada em Portugal, e em cujas pinturas de mulheres portuguesas se inspirou para pintar *A Canção Popular e o Pássaro do Brasil*, por exemplo.

Neste item, procurei discutir sobre a dificuldade de realização das propostas aproximativas entre diferentes meios de expressão artística, tal como pode ser percebida nos projetos de Sá-Carneiro, e sobre as várias justificativas teóricas atribuídas a esta dificuldade, como a rígida distinção entre artes espaciais e artes temporais proposta por Lessing em sua obra *Laocoonte ou sobre os Limites da Pintura e da Poesia*, de 1766. Procurei, ainda, mostrar como a arte moderna questionou estes princípios e realizou experiências interessantes e provocativas para o redimensionamento dos conceitos sobre espaço e tempo na arte, desafiando os limites da especificidade entre os meios, ainda que correndo sérios riscos, como os do hermetismo ou do *nonsense* que atingiram algumas obras, mas estimulando teóricos, críticos e leitores à reformulação de critérios, à reeducação de sua visão, e ao aprendizado de formas mais sutis, novas e diferentes de fruição e apreciação estética.

O quarto capítulo intitula-se "Almada Negreiros: o olhar de Medusa". A figura mitológica de Medusa tem sido mencionada, em vários estudos, como um símbolo da ameaça da petrificação, do silêncio e do esvaziamento do sentido e da mensagem propiciados pelo poder da imagem, um efeito perseguido pelos experimentos narrativos plásticos de Almada em sua juventude.

Apesar disso, e de cultivar um certo exibicionismo próximo ao de Sá-Carneiro e de Santa-Rita, numa posição singularmente oposta à do reservado e tímido Fernando Pessoa, com quem mantinha relações um tanto problemáticas, Almada parece ser, dentre os colaboradores de *Orpheu*, o que melhor comunga da responsabilidade quase missionária com que Pessoa encara o seu destino como artista.

A "poética da ingenuidade" de Almada encontra-se, assim, próxima à poética de Alberto Caeiro, o ingênuo mestre fundador da heteronímia pessoana. Ambos expressam o desejo modernista de superação do passado em direção à construção do futuro, sem prescindir, porém, da idéia da tradição e do retorno às origens como um caminho necessário a esta realização. Embora seja concebido como uma origem vazia, como o mito do nada que é tudo, Caeiro ainda é um mestre e uma referência, que continua a "aparecer" mesmo após ter sido "assassinado" pelo seu criador, numa paradoxal representação da possibilidade de vida da tradição para além da morte dos mitos.

Neste capítulo procurei estudar as três peças ficcionais de Almada produzidas nos anos da efervescência modernista (1915-1917) - *A Engomadeira, K4 o Quadrado Azul,* e *Saltimbancos (Contrastes Simultâneos*) - que juntas representam um conjunto literário experimental ímpar nas letras portuguesas. Destaca-se neste conjunto o abandono do tema, o enfraquecimento do enredo, a quebra da ordem temporal tradicional e das demais convenções narrativas, transformando-se a escritura numa tentativa de composição plástica, não só pelas muitas referências a formas e cores como pelo aproveitamento da palavra em sua materialidade, tal como na escrita dita "feminina" de Sá-Carneiro. Mas Almada evoluirá, no âmbito da ficção, para a narrativa convencional de seu romance de tese *Nome de Guerra*.

Curiosamente, porém, sua evolução na pintura parece seguir uma direção oposta, passando do figurativismo e da representação convencional dos primeiros tempos para a abstração geométrica, matemática e numérica, exercitada apenas na sua obra de maturidade. Assim, na primeira fase, mais figurativa, o texto visual tem uma função comunicacional. Almada dedica-se aos retratos, às caricaturas, às ilustrações de textos e à confecção dos grandes murais, vitrais, frescos e painéis dos anos 30 a 50, que captam cenas do cotidiano, da história e da memória do país e de seu povo. São exemplos da tendência abstracionista de uma segunda fase de sua obra a tapeçaria *O Número* e o painel *Começar*.

O último capítulo da tese é dedicado às muitas leituras plásticas da imagem do poeta Fernando Pessoa pela arte portuguesa contemporânea, que parecem encontrar no famoso retrato de Pessoa feito por Almada Negreiros para o Café Irmãos Unidos, em 1954, uma outra imagem emblemática do modernismo português, tão carismática que é com ela, e não propriamente com as fotografias do poeta, que a maioria dos pintores prefere dialogar.

Em alguns casos - como o de Costa Pinheiro - os pintores procuram se autobiografar através da figura mítica do poeta criada por Almada. Mário Botas também revela essa inclinação, utilizando a imagem de Pessoa como um espelho de si mesmo. Em outros casos, os pintores dialogam com textos de Pessoa através das imagens, confrontando suas teorias estéticas com as do poeta, como se tentassem, à semelhança de Magritte, "tornar o pensamento visível". É o que acontece, por exemplo, com a pintura de temática pessoana de Miguel Yeco e Bartolomeu dos Santos. Julio Pomar, por sua vez, desmistifica a figura do poeta, levando-a para espaços públicos como o do metropolitano de Lisboa. Outros artistas preferem investir numa faceta irônica, crítica ou simplesmente lúdica do modelo, como se observa nos divertidos retratos de Emília Nadal, da série "A arca e a fábula"; nas leves e bem-humoradas pinturas de Alfredo

Margarido, e nos objetos criados por José João Brito. Ao longo deste capítulo, procurei analisar essas posturas, através de um estudo das principais obras de temática pessoana que alguns artistas portugueses realizaram dos anos 70 aos anos 90.

É possível que o autor de *Mensagem,* que julgava a glória um plebeísmo vulgar, que se esquivava da fama e do sucesso procurando ocultar-se nas sombras durante toda a vida, ficasse deveras horrorizado se pudesse voltar no tempo e contemplar a si mesmo transformado em *Imagem*, na imagem de uma das maiores celebridades do seu país, constatando, assim, a realização de todos os seus piores temores a respeito: a banalização de sua figura, a simplificação de suas idéias, a satirização de seus mais graves pensamentos, aspectos que de certa forma refletem algumas características da apreensão pós-moderna das propostas feitas pelos primeiros modernistas. E, no entanto, este fato já parecia estar previsto e ser até mesmo desejado pelo poeta, quando comenta:

> Disse-me certa ocasião um português que o que Portugal tinha de pior era que ninguém sabia nada a respeito dele, nem mesmo os portugueses. O Cubismo, o Futurismo e outros ismos menores tornaram-se bem conhecidos e muito falados porque se originaram nos admitidos centros da cultura européia. O Sensacionismo, que é um movimento bem mais importante, original e atraente do que aqueles, permanece desconhecido porque nasceu longe daqueles centros. Seus autores nunca tentaram torná-lo bem divulgado. *Mas cumpre-lhes dar ao movimento aquela publicidade que eles parecem, se não desprezar, dificilmente desejar.*

Assim procedem os artistas que buscam um rosto para Pessoa e com isso dão ao poeta - mas também à revista *Orpheu* e aos personagens históricos e ficcionais que conferiram corpo e voz ao Sensacionismo, a publicidade mais ampla e popularizada de que necessitavam. Além disso, muitas destas leituras plásticas realizadas pelos artistas contemporâneos revela um impulso reiterado de busca da mensagem perdida dos modernistas, presente no próprio diálogo que tentam estabelecer com a literatura e com a palavra.

Notas

* Mestre em Teoria da Literatura e Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa.

O *Dis-cursus* do Fantástico em *A Varanda do Frangipani*

Maria Manuela J. C. de Araújo
Lisboa

Na agitação do inactual e refractário a todo o gregarismo que o proscreve, o discurso fantástico foi-se construindo pela força inerente à sua vivência de margem. O carácter subversivo deste discurso é, assim, a razão da versatilidade que o caracteriza.

Discursu é, desde a origem do termo, " o acto de correr de um lado para o outro, de se espalhar para diversos lados "[1]. Neste trajecto desassossegado de idas e vindas, que correm no reverso da tranquilidade dos discursos aceites, o *dis-cursu(s)* fantástico foi, ao longo do tempo, integrando outras vozes, que a instituição literária silenciou.

O fantástico, presente no realismo mágico da narrativa hispano-americana contemporânea, assim como nas narrativas moçambicanas de Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa, é um instrumento retórico inversor, que põe em causa a lógica racionalista do pensamento europeu, contribuindo para a ruptura com a tradição canónica colonial, ao priveligiar os modelos da tradição oral, radicados numa cosmovisão diferente dos olhares eurocêntricos dominantes.

No entanto, e dizendo pelas palavras de Teresa Sousa de Almeida, " A história da literatura não foi construída a partir de um cânone preestabelecido, mas a partir de géneros que, colocando-se contra a tradição, acabaram por ser absorvidos a partir do momento em que puderam ser classificados[2]. " . As literaturas oficiais hispano-americanas, mais antigas do que a instituição literária moçambicana, constituem um exemplo deste processo, pelo facto de o seu comportamento de ruptura ter ganho já projecção universal.

Reflectindo sobre esta nova situação da palavra escrita, no contexto literário moçambicano, o presente texto pretende observar a recepção do discurso fantástico pela escrita de Mia Couto, em *A Varanda do Frangipani*, sendo também sua intenção dar conta de como o discurso figurado em questão se constitui espelho de outros viveres e emergência de outras vozes, às quais as narrativas do colonialismo foram indiferentes.

A palavra surge, assim, como lugar de Mistério e Revelação, sítio de fusão cósmica, em que as fronteiras normais entre o "EU" e o mundo desaparecem, manifestação de tradições e crenças, recordação de "coisas" vividas e de outras inventadas, maravilhosas - invocação do Mito, pelo reencontro com a arte de Contar ou Mentir.

Pois, se no princípio era o mito, este logo se tornou sinónimo de ficção. O conto oral, " comum a todas as culturas e continentes "[3], é fabulação criadora, reinventada pelo gesto oral de quem conta, é drama ou teatro de vozes trazidas ao círculo de claridade, ou seja, à visibilidade do centro de cena. O conto é ainda um estado de vigília, onde o "EU", na atemporalidade da psiqué romanesca, busca a sua história emanente, ganhando voz.

Dentro desta alusão diacrónica à literatura oral tradicional, o acto de contar, quer como forma de emaravilhamento, quer como meio de criar e exorcizar o medo, afigura-se, assim, lendário no tempo. As estórias de espíritos que vagueiam no espaço, seres invisíveis ou transfigurados que interferem no mundo dos vivos, encontraram no conto oral a sua manifestação mais remota. No texto fantástico, a palavra é a voz desse passado, ao transportar também consigo o desejo de libertar o homem do ontem trágico, ou seja, do orbe da tragédia.

Se a narrativa fantástica rompe a unidimensionalidade da escrita fictícia convencional, ao propor a irrupção do inexplicável, numa situação normal de quotidiano[4], na obra *A Varanda do Frangipani* é a estrutura narrativa que, alternadamente, introduz dois planos contrários: o sobrenatural, ou a voz do morto, e o real, ou a voz dos velhos do asilo.

No romance, o plano sobrenatural ganha voz através do morto Ermelindo Mucanga, "Sou o morto". Narrador da sua história de vida e de morte, o relato do "xipoco"[5] introduz a bidimensionalidade do percurso de escrita, operando, simultaneamente, uma disrupção na normalidade racional de quem lê.

Os "seis dias nos viventes"[6], enquanto narrativa de transmutação fantasmática, do morto na falsa aparência de Izidine Naíta, constituem um processo meândrico desencadeado pelo animal mágico, o Pangolim. O

Pangolim ou Halakavuma aconselha o morto a "remorrer"[7], e a escolher um corpo que estivesse "próximo para acabar"[8]. Tudo isto, "por falta de cerimónia e tradição quando o enterraram"[9].

Este mamífero com escamas mora com os falecidos e habita o céu, mas desce à terra para anunciar o futuro dos chefes tribais - conciliador entre a vida e a morte, entre a natureza e os homens, é o viageiro alado de um espaço sem tempo, onde o maravilhoso abre as asas à grande metáfora da imaginação.

Por conseguinte, todo o referido processo de transformação, reencarnação, trânsito para fantasma, "xipoco" que deseja ascender ao estado de "xicuembo" [10], é um jogo entre matéria e espírito, em que o mundo físico se interpenetra com o mundo espiritual e, consequentemente, as suas categorias fundamentais se encontram modificadas - o tempo e o espaço perdem o seu referente real, apresentando-se suspenso e prolongando-se para além do possível.

Ermelindo Mucanga é um morto que sonha, vivendo neste estado atemporal de transcendência uma situação absurda entre ser e não ser. Sonhar é uma característica do ser com vida, e este ente invisível diz ser um xipoco, alma vadia "desencontrada de sua morte ... desses mortos a quem não cortaram o cordão desumbilical."[11] Ermelindo Mucanga padece, deste modo, a sua própria transcendência.

Mas se todo este percurso, "das profundezas para as nuvens", é privado de tempo, a noção de atemporalidade é retomada pelo símbolo de insularidade que a estranha fortaleza de S. Nicolau representa. Longe do mundo, a inacessível fortaleza colonial adquire no texto a figuração de uma ilha, não-lugar onde simbolicamente sobrevivem as remotas culturas tradicionais ameaçadas pela guerra.

A referida ínsula inóspita, cercada por mar e rochas intransponíveis, assim como por terra mortífera, cheia de minas, "barranco definhado em escombros, frente à praia rochosa" [12], ergue-se em varanda sobre o mar, como uma espécie de monstro que, ao longo dos séculos, se veio metamorfoseando em licantropias várias. Desde porto de escravos a asilo de corpos morrentes, passando por prisão de revolucionários, esta "fraqueleza"[13] foi lugar de verdadeiros horrores humanos.

Assim, a edificação desta imagem, cuja intensidade de representação textual é regulada pela superlativização do sofrimento e da morte, emerge, ao longo da malha narrativa, como incidência temática do discurso fantástico, que busca, concomitantemente, fenómenos geradores de enigma. O facto inexplicável de o corpo de Vasto Excelêncio misteriosamente aparecer e desaparecer, dos rochedos que circundavam a fortaleza, cria no texto um jogo ambíguo entre realidade e sonho, entre verdade e ilusão. A incerteza do olhar, enquanto artifício de escrita que faz oscilar o sujeito entre o ver e o não ver, provoca igualmente no leitor uma sensação de hesitação entre o que se disse ver e o que se disse não ver. Este movimento vacilante de olhares, que se fazem espelho uns dos outros, perplexidade da personagem transmitida ao leitor, é outra das inquietações do *dis-cursus* fantástico, pois, dizendo pelas palavras de Tzvetan Todorov, "O fantástico...dura só o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem"[14].

O processo de transfiguração de Ermelindo Mucanga, enquanto recorrência temática do discurso fantástico ao longo da narrativa, pode configurar-se, simultaneamente, como elemento de diagnose social e cultural.

Ermelindo Mucanga vai-se construindo como figura que parodia o estereótipo do herói nacional. Desenterrado para dele se fazer um herói é uma situação incongruente, que tem como objectivo ironizar os gestos de espectacularidade, através dos quais a ideologia política se impõe, manipulando a vontade dos indivíduos e inibindo a capacidade de se inventarem.

Além disso, o fenómeno de transmutação em corpo de polícia, na figura do inspector Izidine Naíta que vai investigar o assassinato do director Vasto Excelêncio, sugere uma hierarquia de posições políticas e sociais, onde repressão e corrupção se associam, jogando papéis complementares, o que recorda o aparelho ideológico colonial, na referida projecção de modelos repressores.

Dentro deste contexto, eliminador de qualquer índice de dignidade humana, a linguagem verbal põe fim à dor muda do indivíduo, revelando-se, não só, como seu meio de expressão interior, assim como instrumento de representação da inadequaçao do mundo à integridade do "Eu" humano. A linguagem verbal manifesta o seu carácter vital, ao mostrar ser inseparável do ser. Os asilados, alienados pelo ciclo de sangue instaurado pela guerra[15], sobrevivem, no esforço contínuo de se darem a conhecer pela Palavra. Cada um, ávido de contar a sua estória, fala para manter viva uma outra ordem: o ciclo dos sonhos[16].

Navaia Caetano, buscando na palavra o abrigo do tempo, mente para continuar vivo. A criança-velha está proibida de contar a sua própria história, pois morrerá logo que ela terminar. No entanto, o velho português Xidimingo, Nhonhoso, Nãozinha, Ernestina e, por fim, Marta Gimo, todos eles contam a sua história.

Pelas confissões de Xidimingo, Nhonhoso e Nãozinha, a investigação policial da morte de Vasto Excelêncio induz a que a execução do crime seja um procedimento de significado colectivo - todas estas personagens confessam ter morto o director do asilo.

Se considerarmos os "velhos" do asilo como representantes de um tempo passado, "antigamente", e Vasto Excelêncio como produto de um presente corrupto e conturbado pela guerra, melhor se esclarece o significado simbolicamente colectivo deste delito. O indivíduo não é só produto do tempo em que vive, mas também da relação que desenvolve ou não com as forças ideológicas do sistema vigente - dois grupos humanos de difícil coexistência, em que a privação de identidade, geradora de violência, alimenta o instinto aniquilador do sujeito relativamente ao elemento repressor que, por ter desenvolvido uma relação muito próxima com os centros de poder, sofreu, de forma mais imediata, o processo de destituição do "Eu".

Aliás, Marta Gimo, figura feminina que manteve com Vasto Excelêncio uma relação descontínua de erotismo, à margem do casamento, esclarece acerca da causa de alienação desta personagem masculina: os mecanismos corruptos do poder político e as desumanas consequências a que este pode conduzir.

A Morte, em teatro macabro de guerra, é, assim, a linha de sentido que, de forma mais visível, percorre todos os fios do tecido narrativo, permitindo a alegorização do texto: velhos que pareciam morrer espetados em seus próprios ossos[17], criaturas que morrem presas ao catavento[18], vivos com olhos mortos e mortos com olhos vivos[19], mortos sentados no seu próprio túmulo[20].

A composição deste quadro fantasmagórico, em que a hipérbole distorce os contornos figurativos do normal, não vive unicamente enquanto enunciação. A ficção encontra, de facto, no mundo real o seu referente, operando, no entanto, a sua transfiguração, ao romper com as fronteiras racionais do universo fictício da escrita.

A referida de-formação, que é conjuntamente transgressão e criação de outras formas, linguagem que pelo exagero busca representar a intensidade da dor humana, encontra, no espaço moçambicano, afinidades estéticas com a expressão plástica do pintor Malangatana. No universo fantástico que as suas telas reproduzem, as des-figurações humanas vivem em contínua e ardente tensão: rostos que se repetem até não caberem mais, olhos que espreitam de todas e para todas as direcções, uma multidão estranha que persegue, inquire e incomoda. Esta mensagem é tornada explícita, não só pela imagem de contornos repetidos, como também pela ferocidade das gamas cromáticas que a sintetizam.

As duas formas diferentes de expressão têm em comum o facto de infringirem os contornos da convencionalidade, para gritarem a integridade de uma *Terra* que, no universo de ambos os criadores, só é metaforicamente *Sonâmbula* - terra-fantasma que reflecte o vazio do ideário moderno, mas que, no persistente esforço de recontextualização face ao mundo, busca a sua superação.

Em conclusão, e retomando as linhas de força desta análise, em *A Varanda do Frangipani*, o universo de fantasia rompe não só a norma unidimensional da escrita, como conjuga feérico e fantástico, num texto de literariedade pluridimensional em que realidade, sonho e maravilhoso entretecem, na malha da ficção, estórias vividas num lugar que a Árvore de Vida do Frangipani tornou sagrado - terraço de pedra invulnerável ao tempo, aberto ao infinito do céu e do mar.

Bibliografia

Bibliografia Primária

Couto, Mia, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1996, 2ª ed.

Bibliografia Secundária

Almeida, Teresa Sousa de, *Fronteiras - Na Periferia do Império - 3ºs. Encontros de Ficção Científica & Fantástico*, Cascais, Simetria - FC & F, 1998, 1ª ed.

Leite, Ana Mafalda, *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, 1ª ed.

Machado, José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1990, 2ª ed., Vol.II

Martín, Alejo Martínez, *Antología Española de Literatura Fantástica*, Madrid, El Club Diógenes Valdemar, 1996, 3ª ed.

Matusse, Gilberto, *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*, Maputo, Livraria Universitária Universidade Eduardo Mondlane, 1998

Todorov, Tzvetan, *Introdução à Literatura Fantástica*, Trad. de Maria Ondina Braga, Lisboa, Moraes Editores, 1977, 1ª ed.

Vax, Louis, *A Arte e a Literatura Fantásticas*, trad. de João Costa, Lisboa, Editora Arcádia, 1977

Notas

1. José Pedro Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1990, Vol.II, p.345

2. Teresa Sousa de Almeida, *A Ficção Científica em Portugal: Desenho de um território in Fronteira - Na Periferia Do Império - 3ºs Encontros De Ficção Científica & Fantástico,* Cascais, Simetria - FC & F, 1998,p.13/14

3. Ana Mafalda Leite, *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p.24

4. Cf. Louis Vax, *A Arte E A Literatura Fantásticas*, Lisboa, Editora Arcádia, 1972, cap.I

5. Fantasma, alma que ainda vagueia.

6. Expressão utilizada pelo autor e de uso recorrente na obra.

7. Mia couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1996, p.16

8. *IIdem*

9. *ibidem*, p.11

10. Antepassado divinizado pela família, defunto definitivo.

11. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, p.12

12. *Ibidem*, p.22

13. *Idem*

14. Tzvetan Todorov, *Introdução À Literatura Fantástica,* Lisboa, Moraes Editores, 1977, p. 41

15. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, p.127

16. I*bidem*, p.128

17. Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, p.106

18. I*bidem*, p.115

19. *Ibidem*, p.116

20. *Ibidem,* p.120

O Elogio ao Progresso na obra dos Intelectuais de Umbanda

Artur Cesar Isaia
UFSC: Curso de
Pós-Graduação em História

A data tida como marco "oficial" do nascimento da Umbanda foi o 15 de novembro de 1908, quando, em uma sessão espírita kardecista, "manifestou-se" pela primeira vez, no Estado do Rio de Janeiro, o caboclo das Sete Encruzilhadas. Essa entidade traria a mensagem fundadora da Umbanda, através da mediunidade de um homem comum, residente na cidade de Neves, no Rio de Janeiro: Zélio Fernandino de Moraes. Zélio, egresso do kardecismo, teria sofrido uma grave enfermidade que o tornara paraplégico. O relato de sua cura, da manifestação do Caboclo das Sete Encruzilhadas revelando a missão de Zélio de fundar uma nova religião, forma o que Brown denomina de "mito de origem"[1] da Umbanda. Pensamos que a significação desse "mito de origem" merece ser explorada para compreendermos a riqueza simbólica do mesmo. Se, como Brown observa, não se pode, com cerrteza absoluta, afirmar-se que Zélio de Moraes tenha "fundado" a Umbanda[2], a data da primeira manifestação do Caboclo das Sete Encruzilhadas passou a ser aceita pela maioria dos umbandistas como o marco inicial da nova religião, corroborando a idéia de "mito de origem". Por outro lado, é bastante sintomático que essse marco fundador coincida com uma data tão significativa para a "biografia" do Estado brasileiro, como a comemoração do advento do regime republicano. A afirmação da relação entre a história recente do Brasil e o surgimento da Umbanda é constante na obra de intelectuais umbandistas da primeira metade do século, que assumem um caráter claramente evolucionista. Nesta visão, o surgimento da Umbanda integraria um plano do "astral superior" visando ao aprimoramento moral e material dos brasileiros. Por exemplo, Diamantino Trindade, ao contextualizar o surgimento da Umbanda, acentua que o advento do regime republicano e a libertação dos escravos representariam etapas necessárias para o aparecimento de uma religião tipicamente brasileira. Banindo a escravidão e a monarquia, o Brasil aproximava-se de um estágio mais próximo das conquistas da racionalidade humana, ao qual se vinculava a Umbanda. Por outro lado, integraria o esforço evolutivo da humanidade atestada pela codificação do Espiritismo por Kardec no século passado:

> "Gradativamente, as Entidades integrantes da Corrente Astral da Umbanda (governo da Terra, segundo o autor) foram, através de seus médiuns, lançando as bases do Movimemnto Umbandista, que numa primeira fase, visa abarcar o maior número de pessoas, no menor espaço de tempo possível. O final do século XIX é marcado no Brasil por um grande balanço social devido a libertação dos escravos e a instauração da República, **uma forma mais justa de governo** que iniciava sua peregrinação no Brasil. A Corrente Astral de Umbanda aproveita esta reviravolta social e, por volta de 1889, lança o vocábulo Umbanda em vários pontos do país. A essa altura o mediunismo já invadira os cultos **deturpados e miscigenados entre os indígenas e os escravos africanos[3]."**

A ligação estabelecida entre surgimento da Umbanda, abolição da escravatura e proclamação da República no Brasil pode ser melhor compreendida ao acrescentarmos a essa relação o surgimento e difusão do Espiritismo Kardecista no Brasil. De fato, os intelectuais espíritas faziam questão de relacionar a difusão do Espiritismo no Brasil com as conquistas pós-revolucionárias, advindo daí a relação entre espírita, republicano e abolicionista[4]. Por outro lado, aflora em argumentos como esse, a defesa da Umbanda como uma religião essencialmente nacional, surgida em consonância com os planos do "astral", visando a tornar o Brasil mais próximo da civilização e da razão. Portanto, afirmando a idéia de progresso evolutivo, caríssima ao Espiritismo codificado por Kardec. Se o surgimento da Umbanda integrava, para os intelectuais umbandistas, um processo evolutivo no caminho da construção de uma civilização baseada nos ideais da racionalidade e do progresso, nada mais necessário do que a separação total da nova religião de tudo o que tangenciasse práticas tidas como "bárbaras" e "atrasadas". A Umbanda assumia a herança afro-indígena, aproximando-se de uma representação sincrética da nacionalidade, própria de uma parcela da intelectualidade brasileira da primeira metade do século XX. Ao assumir o passado afro-indígena e ao representar-se como religião nacional e sincrética, a Umbanda acentuava em seu discurso as cores do evolucionismo de matiz kardecista. Sendo assim, a valorização do passado afro-indígena só existia, no discurso desses intelectuais, dentro de uma perspectiva processual. Valorizavam o índio e o negro como importantes elementos formadores da nacionalidade, mas sob a ótica da evolução constante, capaz de "aprimorar" o que de "selvagem" e "bárbaro" prendia-os a um passado distante da civilização. Nesse sentido, os intelectuais umbandistas desenvolveram todo um discurso denunciador de práticas "fetichistas e supersticiosas", avessas ao "progresso e civilização".

Em obra surgida no início dos anos cinqüenta, Aluizio Fontenelle profetizava o futuro da Umbanda como religião predominante no Brasil, mas fazia questão de afirmar que estava referindo-se:

> ..."não a essa Umbanda mistificada e misturada com os diversos credos fetichistas hoje conhecida no Brasil inteiro. Será uma Umbanda codificada, uma Umbanda pura, na qual se aproveitará de todas as religiões existentes na terra somente aquilo que for sublime e perfeito(...)Quanto aos praticantes dos candomblés e aos que praticam a magia negra, estes serão devidamente orientados e instruídos em novas práticas, abandonando por completo os rituais bárbaros que os identificam. **O Espiritismo na Lei de Umbanda em sua nova fase, surgirá com o progresso do mundo; novos horizontes nos serão apresentados e o mundo marchará de fronte erguida na direção do aperfeiçoamento universal."**[5]

A nova religião era apresentada como totalmente inserida em um modo de vida urbano e civilizado. A Umbanda, na ótica desses intelectuais, aparecia como uma religião que incorporava os códigos simbólicos da modernidade. Portanto, lançavam seu interdito às práticas "em completo contraste com a evolução moral, material e espiritual" da vida moderna, que misturavam "rituais bárbaros provindos do africanismo, com práticas católicas e concepções kardecistas"[6]. A Umbanda, através de seu esforço racionalizador, de seu substrato doutrinário, deveria banir as práticas do africanismo. Estas, segundo João de Freitas mostravam-se totalmente "impraticáveis entre nós porque não se coadunavam com nossos foros de civilização"[7]. Apresentando a discrepância entre as práticas rituais de matriz africana e a vida urbana, assim refere-se Emanuel Zespo:

> "...suas práticas de religião primitiva estão incompatíveis com o mundo atual; e, sua subistência em nosso meio só seria possível mediante uma modernização e adaptação no ritual externo. Não estamos mais em condições de sacrificar galos vermelhos a Exu e largá-los na primeira encruzilhada de um centro urbano. Tal rito, no mato, não estaria fora de ambiente, mas em plena Avenida Rio Branco... isto não é mais exeqüível. Os próprios orixás não aceitam estas violências de rito primitivo."[8]

A inserção da Umbanda no curso evolutivo da humanidade e, particularmente, no "progresso" revelado por um Brasil, que acentuava características industriais e urbanas em alguns centros do sudeste do país, é enfatizada em tese defendida por Martha Justina no Primeiro Congresso do Espiritismo de Umbanda, celebrado no Rio de Janeiro em 1941. Esse Congresso, acontecido ainda em plena vigência do Estado Novo, fixou explicitamente a posição dos intelectuais da nova religião em relação à identidade, doutrina e ritual. Na tese de Martha Justina, a autora sustenta, que, apesar de trazida do continente africano, a Umbanda possuía um princípio evolutivo capaz de "aprimorá-la" constantemente, em sintonia com o "progresso" do país. Assim, se os ritos observados pelos africanos possuíam "uma série de coisas exóticas e horripilantes", a religião, em contato com a civilização, abandonaria essas práticas "bárbaras", com o esforço racionalizador da Umbanda no século XX. Entre as práticas "horripilantes" detectadas pela autora incluem-se as observadas pelo candomblé no Brasil, tais como: "raspar totalmente a cabeça... fazer jejum, ficar em retiro durante muitos dias, em um camarim, e quando daí sair dançar sob o som de músicas africanas...sacrificar animais e oferecer bebidas". A Umbanda trazida pelo Caboclo das Sete Encruzilhadas, por outro lado, inserindo-se totalmente no curso evolutivo da humanidade e no "progresso" revelado pelo país, deveria revelar uma mensagem totalmente compatível com o modo de vida de pessoas educadas, letradas e urbanas. Assim, referindo-se à evolução das práticas religiosas africanas na Umbanda brasileira escreve:

> "Isto no Brasil já dista de mais de meio século; e como nada estaciona no mundo, obedecendo à lei imutável do Criador, a Lei de Umbanda também segue seu curso evolutivo, **saindo das grotas, das furnas, das matas, abandonando os anciões alquebrados, fugindo dos ignorantes, quebrando as lanças mãos dos perversos, vem nessa vertigem louca de progresso**, **infiltrando-se nas cidades para receber o banho de luz da civilização**, e em troca nos oferece a sua utilidade que não é mais do que suas obras de Caridade praticadas pelos espíritos que formam as grandes falanges dos africanos, digo, os que tiveram por berço material a África; eles trabalham no grande laboratório de Universo, manipulando os fortes remédios para curar as terríveis enfermidades da humanidade."[9]

A questão referente às origens africanas da Umbanda, defendida pela tese de Martha Justina a partir de uma perspectiva evolucionista, é retomada por outros congressistas. Essa evidência aponta para a necessidade que os umbandistas do período revelavam de, ao mesmo tempo, apresentar uma religião com características sincréticas, de fácil identificação popular e distanciá-la de conteúdos imagéticos que a divorciavam do convívio com os valores socialmente dominantes no Brasil da primeira metade do século XX. Interessante é que esta visão desenvolvida por alguns intelectuais de Umbanda e que defendia, ao lado de suas origens africanas, a diluição de sua africanidade no contexto urbano que viu nascer a nova religião apresentará pontos de aproximação com a tese defendida por Roger Bastide e reinterpretada, posteriormente, por Renato Ortiz.

Os trabalhos apresentados nesse Primeiro Congressso, recuam as origens da Umbanda a um passado totalmente distante do "barbarismo" negro africano. Assim, se a Umbanda entra no Brasil com os negros, as

suas origens estavam totalmente fora do "estágio evolutivo" dos povos africanos. Persistem esses intelectuais na visão processual e evolutiva da Umbanda, que fazem questão em não identificar pura e simplesmente com o passado negro. A tese de Diamantino Coelho Fernandes, por exemplo, reabilita a lenda da existência do continente da Lemúria, o qual teria sido, em grande parte, dominado pelos antigos povos africanos no passado. Do contato com os indus é que os negros africanos teriam aprendido os fundamentos da Umbanda. Segundo Fernandes, com o passar do tempo, com a destruição do poderio africano na Lemúria, os negros, pouco a pouco, abandonam a riqueza dos ensinamentos iniciáticos revelada pelo contato com os povos orientais, "involuindo" e "deturpando" seus ensinamentos. Ficaram princípios gerais, capazes de fazer a Umbanda retomar seu curso evolutivo em meio á "civilização" brasileira:

> "Morta, porém, a antiga civilização africana, após o cataclismo que destruiu a Lemúria, empobrecida e desprestigiada a raça negra, - segundo algumas opiniões, devido à sua desmedida prepotência no passado, em que chegou a escravizar uma boa parte da raça branca - os vários cultos e pompas religiosas daqueles povos sofreram então os efeitos do embrutecimento da raça, vindo, de degrau em degrau, até ao nível em que a Umbanda se nos tornou conhecida. Desde, porém, que estudiosos da doutrina de Jesus se dedicaram a pesquisar os fundamentos desta grande filosofia, que é, ao mesmo tempo, luz, amor e verdade, e a praticam hoje, sincera e devotadamente em sua alta finalidade de congregar, educar e encaminhar as almas para Deus, o Espiritismo de Umbanda readquiriu o seu prestígio milenar, assim como o acatamento e respeito das autoridades brasileiras..."[10]

As palavras acima devem ser contextualizadas na conjuntura em que se realizou o Primeiro Congresso de Espiritismo de Umbanda no Brasil. A ditadura varguista, ciosa na desmobilização popular e na manutenção do monopólio absoluto da resolução da "questão social", via com muito bons olhos a religião espírita[11]. A tolerância da ditadura com a realização do congresso, a tentativa explícita dos umbandistas em aparecerem como espíritas, a sua busca de reconhecimento frente às autoridades governamentais, evidenciam a importância e a tolerância que o Estado Novo passava a dar ao Espiritismo no Brasil.

A tentativa dos umbandistas em demarcar seu distanciamento das práticas religiosas de matriz africana, aproximando-se do kardecismo, extrapola as teses do Primeiro Congresso, aparecendo nas obras dos seus intelectuais. O beneplácito do Estado Novo ao Espiritismo fazia eco com os valores assumidos pela elite brasileira e pelo senso comum. Em um país em que a prática mediúnica alastrara-se consideravelmente, a elite passava a tolerar bem mais o contato com os seres invisíveis, desde que fosse resguardado seu caráter experimental e científico. O discurso espírita, justamente, insistia nesse aspecto, apresentando Kardec o Espiritismo como "une science d'observation et une doctrine philosophique". Assim, o Espiritismo definia-se como "une science qui traite de la nature, de l'origine et de la destinée des esprits, et de leurs rapports avec le monde corporal." O caráter científico do Espiritismo seduzia membros da elite brasileira, desde o fim do século XIX, em um momento fortemente marcado pela influência cientificista. Parte da elite brasileira serve, portanto, de introdutora das práticas espíritas no Brasil[13], fornecendo ainda um considerável peso legitimante à nova religião em uma sociedade como a brasileira da primeira metade do século XX.[14]

O peso do Espiritismo kardecista na formação da identidade dos primeiros umbandistas é bastante grande no Brasil. O próprio mito de fundação da Umbanda já traz a inequívoca presença do kardecismo, se atentarmos para o fato de ter acontecido a primeira manifestação do caboclo das Sete Encruzilhadas em uma sessão espírita. Inclusive, o centro fundado, em 1908, como primeiro núcleo da nova religião, a Tenda Nossa Senhora da Piedade, conservou por muito tempo alguns procedimentos tipicamente kardecistas, como a presença da mesa em torno da qual aconteciam as manifestações mediúnicas[15]. Igualmente, a Umbanda conservou a característica terapêutica da reinterpretação brasileira do Espiritismo francês do século XIX, persistindo, em alguns lugares, ainda em meados do século XX, a prática do receituário "de mesa", notadamente na região sudeste do país[16]. Por outro lado, os intelectuais da nova religião, ao tentarem uma racionalização de seus princípios, passavam a apresentá-la como uma modalidade do Espiritismo, acrescida do ritual, inexistente no kardecismo. O Espiritismo francês do século XIX, na ótica dos intelectuais de Umbanda, era reinterpretado em terras brasileiras, dotado de uma característica que lhe facultava um acesso mais direto às massas: o ritual de natureza sincrética. Antônio Teixeira, por exemplo, divide o Espiritismo em duas grandes correntes oriundas do século XIX: a anti-reencarnacionista (de matriz norte-americana, com as irmãs Fox e André Jackson Davis) e a reencarnacionista (de matriz francesa). Esta última corrente, o autor subdivide em Espiritismo kardecista e Umbanda[17]. Florisbela Franco, escrevendo sobre a Umbanda em um meio marcadamente propício ao kardecismo, como o interior de Minas Gerais[18], apresenta o seu livro "Umbanda" como: "Obra mediúnica sobre este ramo do Espiritismo prático, ditado pelos espíritos de Pai João, Mãe Maria da Serra e Aleijadinho, no Grupo Espírita Unidos pelo Amor de Jesus, Juiz de Fora, MG"[19]. A característica evolucionista apresentada pelos intelectuais de Umbanda do período, matiza-se, nessa obra, de uma peculiaridade: a Umbanda, sendo uma modalidade ritualística do Espiritismo francês do século XIX, tenderia a diluir-se completamente nos ensinamentos kardecistas,

abandonando todo o aparato de culto externo, ao atingirem os brasileiros um estágio evolutivo capaz de prescindir do ritual sincrético:

> "Deus...procura auxiliar a todos os filhos...para que todos possam atingir mais rapidamente a perfeição espiritual. Umbanda, que foi criada com essa finalidade, poderá ser modificada segundo o grau de aperfeiçoamento que uns e outros forem atingindo; seu desaparecimento, contudo, só se dará quando os homens se tornarem verdadeiros **espíritas**, isto é, despreendidos dos interesses materiais, unidos por uma só fé, mansos e humanos, de coração puro como Jesus foi."[20]

Posicionamento semelhante tem Aluízio Fontenelle. Segundo o autor, a Umbanda tenderia a desenvolver uma racionalidade próxima à cultivada pelo Espiritismo kardecista à medida em que acontecesse a evolução dos umbandistas e do próprio país. A tendência, então, seria o abandono de práticas rituais em completa desarmonia com o estágio evolutivo de seus adeptos e com o grau de racionalização apresentado pelos ensinamentos da nova religião. Inclusive, chega a propor, no futuro, a supressão das imagens e "congás" pois:

> ..."isso acarreta um misticismo incompreensível de adoração a fetiches criados pela Igreja Católica, em completa desacordo com as leis de Cristo que foi bem explícito em determinar: 'nada se faça a imagem ou semelhança'. Portanto, esses bonecos que enfeitam os altares das igrejas e inúmeros centros espíritas, nada mais representam do que uma desobediência às leis de Deus.Por outro lado, certos rituais utilizados nessa falsa Umbanda de hoje, estão em completo contraste com nossa evolução moral, material e espiritual ..."[21]

A aproximação tentada pelos primeiros umbandistas com o kardecismo no Brasil ,contou com a enérgica oposição dos círculos espíritas do centro do país. Esses não admitiam a ligação entre o kardecismo, que se credenciava à sociedade com uma identidade próxima aos valores consentidos pela elite e a Umbanda, ainda presa a conteúdos imagéticos que a confinavam aos subterrâneos sociais. A esse respeito, manifestou-se o Primeiro Congresso Espírita, reunido em São Paulo em 1947, organizado pela União Social Espírita. Entre as conclusões do referido congresso estava a de que era preciso unificar o Espiritismo, devido a sua "dispersão generalizada e sistemática", que levava a práticas totalmente desvirtuadas do substrato científico, filosófico e religioso da codificação kardecista. Essa dispersão era vista como a

> "Disseminação de práticas exóticas, misto de magia e de superstição, com a introdução de ritos de outros credos, e cerimônias religiosas de estranho aspecto e significação, tudo o que está designado como 'baixo espiritismo', mas não passa de 'falso espiritismo'."[22]

O endosso ao evolucionismo kardecista dava-se, para os intelectuais umbandistas, juntamente com o esforço desafricanizante encetado na primeira metade do século XX. Ao aceitarem a idéia de progresso cara ao evolucionismo do Espiritismo francês do século XIX, endossavam a visão kardecista acerca dos desiguais estágios dos povos. Aceitavam, igualmente, a tarefa "educadora" dos povos mais "evoluídos" sobre os "irmãos" mergulhados ainda em um estágio inferior. Para Kardec, a história dos povos estava totalmente inserida na grande lei de evolução que rege tudo no universo. Desta forma, o karma coletivo burilaria os povos, tornando-os paulatinamente melhores e mais próximos da razão e do progresso. Aceitava Kardec a desigualdade dos povos sob um prisma processual. Os povos não traziam o estigma da inferioridade marcados indelevelmente por toda a sua história. Inseridos na grande lei da evolução, os povos resgatavam karmicamente, como os indivíduos, seus erros. O rumo de todos os homens só era um: o progresso, rumo a uma convivência assentada sob princípios racionais e acordes às leis que regem a natureza, a vida e o destino humano. Sobre esse assunto referiu-se especificamente a "Revue Spirite", resumindo a doutrina kardecista, em artigo que tratava sobre a raça negra e sua pretensa inferioridade: se a raça negra "est vouée par Dieu à une éternelle inferiorité", a consequência seria pura e simplesmente aceitar a impossibilidade de "civilizar" os negros, de ajudá-los a trilhar um processo evolutivo inexistente, o que equivaleria a aceitar "qu'il faut se borner à faire du nègre une sorte d'animal domestique."[23] O artigo em questão enfoca o lugar dos negros frente ao ocidente, concluindo que, se a situação vivida pelos mesmos denotava um "inferior modo de vida" em relação aos "civilizados", isso não era decorrência de uma inferioridade imanente. Apenas era sintoma de seu devir evolutivo, trazendo os negros, igualmente, a potencialidade ao progresso e ao aperfeiçoamento.

O papel dos povos "civilizados" em relação aos negros seria, portanto, o de levar-lhes as "luzes" do aperfoeiçoamento moral, auxiliar-lhes a trilhar o seu plano evolutivo. À população branca, "qui a donné peuvres de la supériorité de sa intelligence"[24] era destinado um trabalho educador por excelência, "libertando" os negros dos "maus hábitos", que, caracterizando seu "inferior" estágio evolutivo, granjeavam-lhes cada vez mais dívidas kármicas, dificultando seu progresso.

Gravitando em torno do discurso do Espiritismo francês do século XIX, os intelectuais de Umbanda irão posicionar-se com explícitas reservas frente a tudo o que sugerisse uma aproximação com o passado negro.

Esse posicionamento chega ao ponto de um jornal umbandista do Rio de Janeiro, na década de cinqüenta, afirmar categoricamente que o samba era indício visível de primitivismo, capaz de catalizar estados patológicos, próximos ao "barbarismo" dos povos incultos:

> "O tantã do carnaval é um ritmo obsidiante, prejudicial ao psiquismo de todos nós em geral e em especial aos espíritos em transição. Todas as vibrações das baixas esferas sintonizam-se com o ritmo carnavalesco.(...) Daí porque os que ainda preferem o gozo material, o entorpecimento da consciência pela exaltação dos sentidos e a euforia pelo espasmo da libido exacerbada e satisfeita, sintonizam-se perfeitamente com as vibrações inferiores que se traduzem literalmente na monotonia dos atabaques bárbaros, na melancolia frenética e histérica das zumbaias cadenciadas.E vão desfilando em grupos, em blocos e em multidões...qual horda primitiva e sonambúlica, dantesca e louca. É o delírio do instinto genésico desvirtuado, a morbidez e o desespero de vícios incontidos e incofessáveis."[25]

Progresso, evolução, civilização, são idéias recorrentes na obra desses intelectuais. Perpetua-se, portanto, uma formação discursiva extremamente presente em toda a primeira metade do século XX, reafirmada na voz de boa parte da "inteligentsia" brasileira, da Igreja Católica, do Estado e de saberes aceitos como aptos para interpretar a realidade. A aproximação da Umbanda e de seus intelectuais com o discurso do progresso, cara ao Espiritismo do século XIX, ganha ainda maior visibilidade ao atentarmos para a distinção que a maioria de seus intelectuais fará entre Umbanda e Quimbanda. A Quimbanda, representaria, na ótica desses intelectuais o mundo instintivo, baixo, "esquerdo"[26], dominado pelas falanges de seres não evoluídos, as diversas modalidades de Exus[27]. Esses seres estão associados para Oliveira Magno, com o "eu inferior", que necessita curvar-se ao superior[28],conformando-se, portanto, à grande lei da evolução. Na exegese dos intelectuais umbandistas, esses seres, como qualquer espírito, teriam condições de evoluírem, de abandonarem as "trevas", buscando a "luz". Isso dá-se, à medida em que passam a integrar os trabalhos de "caridade" propostos pela Umbanda, segundo a ética cristã reinterpretada por Kardec. Renato Ortiz interpreta essa "evolução" como correspondendo a sua inserção e submissão às regras simbólicas nas quais se move a sociedade[29]. A tentativa explícita dos intelectuais de Umbanda de separá-la das manifestações mediúnicas tidas como primitivas, aéticas, ligadas à marginalidade, opôs, por um lado, a Umbanda, ligada à ética cristã e ao Espiritismo francês, por outro, uma realidade ritual julgada totalmente despida de preocupações axiológicas, próxima dos interesses materiais e imediatos. Com isso reproduziam o jogo de alteridades criado por outros discursos em relação à Umbanda, acentuando as cores luminosas de uma religião de encontro a qual passavam a existir práticas escuras, aéticas abrigadas em regiões subterrâneas e perigosas da realidade[30]. Assim, os intelectuais de Umbanda tentaram plasmar uma identidade completamente distinta, tanto do Candomblé, como da macumba e da Quimbanda. Essa oposição, tentada pelos intelectuais de Umbanda da primeira metade do século XX, não encontra correspondência na realidade vivida pelos centros, que, ao lado de filiar-se a federações umbandistas, longe estão de cumprir a risca as determinações doutrinárias e rituais propostas pelos intelectuais da nova religião e assumidas por essas organizações[31].

No caso do relacionamento específico da Umbanda com a Quimbanda, os estudos de George Lapassade indicam, para a última, uma identidade especial, em contraste, tanto com a cultura dominante, quanto com a Umbanda. Para o autor, a Quimbanda representaria "le retour du refoulé". Ou seja, a Quimbanda, estaria ligada a um código simbólico muitíssimo próximo à história do negro brasileiro e de suas lutas. Assim, enquanto a Umbanda afastar-se-ia das raízes africanas, na Quimbanda dar-se-ia, uma aproximação com as mesmas, endossando uma negritude próxima dos valores e lutas dos brasileiros pobres e marginalizados. Ao invés de cultuar o negro como um "preto velho", ou seja, um escravo ancião, familiar e submisso ao senhor branco e a seus valores, como acontece na Umbanda[32], a Quimbanda incorporaria um outro estereótipo, o negro contestador, capaz de assumir a luta por seus direitos contra o opressor[33]. Para Lapassade, que estudou, sobretudo, macumbeiros e quimbandeiros no eixo Rio-São Paulo, a maior evidência desse fato seria a presença, ainda em nossos dias, do mundo islâmico, na memória de numerosos adeptos da Quimbanda. A referência ao mundo islâmico na memória dos macumbeiros e quimbandeiros seria, para o autor, uma evidência do aspecto contracultural da Quimbanda, justamente por atualizar a saga dos negros islamizados, os malés, sublevados na Bahia no início do século XIX[34]. Em oposição ao caráter contracultural de macumbeiros e quimbandeiros, os intelectuais umbandistas, ao assumirem o discurso do Espiritismo francês do século XIX, seu apego a idéias como ordem, evolução, progresso, assumiram, igualmente, o elogio à educação, capaz de alçar as populações "atrasadas" às "luzes" do conhecimento das leis eternas que regem harmonicamente o cosmos. Como no Espiritismo francês do século XIX, altamente influenciado pela escola pedagógica de Pestalozzi, nesse processo educativo, papel preponderante desempenharia o livro, capaz de socializar verdades democraticamente[35]. Os intelectuais de Umbanda, ao mesmo tempo em que faziam o elogio ao livro e seu papel na nova religião, marcavam claramente as fronteiras que a separavam do candomblé e demais cultos africanos. Ao contrário do candomblé, onde as normas rituais, as orações e preceitos são oralmente transmitidos, a Umbanda, nos

seus primórdios, fez questão em apresentar-se como uma religião letrada, próxima, portanto, aos valores consentidos pelas regras dominantes na sociedade. Segundo Ortiz e Montero, o sagrado umbandista é apreendido através do livro, nesse sentido opinam que "a passagem do Candomblé para a Umbanda corresponde à passagem histórica de uma cultura oral para uma cultura escrita."[36] Preferimos dizer que a exegese dos intelectuais de Umbanda da primeira metade do século XX (no seu afã de ter a palavra definitiva do que seria a Umbanda) tentou impor a representação de uma religião letrada, nacional e perfeitamente harmonizada com as regras simbólicas orientadoras do agir coletivo, imposição nem de longe reproduzida canonicamente na cotidianidade umbandista.

Após o Primeiro Congresso do Espiritismo de Umbanda irão multiplicar-se os livros de intelectuais da nova religião, que tentavam propor codificações rituais e doutrinárias, aparecendo catecismos, manuais de condução dos trabalhos, etc., que, não raras vezes, conflitavam em suas interpretações.. Ao esforço desafricanizante e erudito da maioria desses intelectuais irá somar-se uma tentativa inversa: a da valorização das raízes explicitamente negras. Essa tendência irá consubstanciar-se, principalmente no final dos anos cinqüenta, com o líder umbandista Tancredo da Silva Pinto[37]. Contudo, a nota dominante da obra dos intelectuais de Umbanda de meados do século XX aponta para um efetivo trabalho de desafricanização, de aproximação com os valores dominantes na sociedade.

Notas

1. BROWN, Diana. Uma História da Umbanda no Rio. In: BROWN et al. ***Umbanda e Política***. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985 p. 10.

2. Idem.

3. TRINDADE, Diamantino. ***Umbanda e sua História***. São Paulo: Ícone, 1991, p. 54 (o grifo é nosso).

4. A esse respeito ver MACHADO, Ubiratan. Op. cit.

5. FONTENELLE, Aluízio. ***A Umbanda através dos séculos***. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1953, p. 76 (o grifo é nosso).

6. Idem, p. 99.

7. FREITAS, João de. Umbanda em revista. s.l. s.ed., 1941, p.17.

8. ZESPO, Emanuel. ***Codificação da Lei de Umbanda (Parte científica).*** Rio de Janeiro: s.ed., 1951, p. 53-4 (o grifo é nosso).

9. JUSTINA, Martha. Atualidade da Lei de Umbanda. In: ***Primeiro Congresso Brasileiro do Espiritismo de Umbanda***. Trabalhos apresentados ao 1º Congresso Brasileiro do Espiritismo de Umbanda, reunido no Rio de Janeiro, de 19 a 26 de outubro de 1941.Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1942, p. 93-4 (o grifo é nosso).

10. FERNANDES, Diamantino Coelho. O Espiritismo de Umbanda na Evolução dos Povos. In: **Primeiro Congresso Brasileiro do Espiritismo de Umbanda**. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1942, p. 46-7 (o grifo é nosso).

11. Ver a esse respeito o relatório elaborado pelo Serviço de Inquéritos Políticos e Sociais, que, sob o comando de Filinto Muller, pronunciou-se totalmente favorável às atividades do Espiritismo, julgado inonfensivo ao Estado. Segundo o documento, o Espiritismo não demonstrava qualquer perigo ao regime, ao contrário do catolicismo. Este, poderia transformar-se em inimigo do Estado, ao julgar-se alijado na condução da "questão social" e no controle sobre a classe trabalhadora. ***As forças religiosas no Brasil do ponto de vista de suas influências políticas e econômicas.*** Arquivo Fillinto Muller. Ref./Relatório CHP-SIPS,I. CPDOC/Fundação Getúlio Vargas-RJ.

12. KARDEC, Allan. ***Qu'est-ce que le Spiritisme? Introduction à la connaissance du monde invisible par les manifestations des esprits.*** Paris: Éditions Vermet, s.d, p.8.

13. Ver a respeito da importância da elite na introdução do Espiritismo no Brasil: MACHADO, Paulo Ubiratan. ***Os intelectuais e o Espiritismo.*** Niterói: Lachatres, 1997.

14. A reinterpretação brasileira das teses kardecistas, acentuando o caráter terapêutico do Espiritismo, em detrimento da estrita experimentação proposta pelo codificador, foi estudada por Warren. O autor salienta que a interpretação que Bezerra de Menezes, o médico que se notabilizará como o "pai do Espiritismo" no Brasil, deu às teses kardecistas, relativizava o peso inexorável do karma, substituindo-o por uma explícita tentativa de minorar os males corpóreos e espirituais pela prática da invocação dos espíritos.WARREN, Donald. Op. cit. Partindo-se da constatação de que os pioneiros dirigentes da nova religião pertenciam a uma elite (pelo menos nos grandes centros e na Federação Espírita Brasileira), com isso via-se aprofundada a ética paternalista, com que a elite brasileira vivenciava o lema kardecista "hors la charité, point de salut".

15. MORAES, Zélia de. ***Entrevista***.Rio de Janeiro, 10 de junho de 1997. Arquivo do autor (A/A). Ver, igualmente, a esse respeito, a foto da "mesa branca" da Tenda Nossa Senhora da Piedade, publicada em TRINDADE, Diamantino Fernandes. Op. cit., p.71.

16. SOUZA, Luci Calvoso de. ***Entrevista***. Rio de Janeiro, 10 de junho de 1997. (A/A).

17. TEIXEIRA, Antonio Alves. ***Umbandismo***. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Aurora, 1957, p. 24.

18. O interior do Estado de Minas Gerais apresenta uma grande concentração de médiuns kardecistas e centros espíritas no Brasil, salientando-se a presença de Francisco Cândido Xavier em Uberaba

19. FRANCO, Florisbela M. Sousa. ***Umbanda***. Rio de Janeiro: Gráfica e Editora Aurora, 1957, p.1.

20. Idem, p.41(o grifo é nosso).

21. FONTENELLE, Aluízio. Op. cit., p. 99

22. ANAIS DO PRIMEIRO CONGRESSO ESPÍRITA DO ESTADO DE SÃO PAULO. São Paulo: s.ed., 1947, p.6.

23. Perfectilité de la race nègre. ***Revue Spirite***. ***Journal d'ÉtudesPsychologiques***. Paris, (4), abr., 1862, p. 97.

24. La barbarie dans la civilization. ***Revue Spirite***. Paris, jan. 1863, p. 25. É mister que se esclareça que o Espiritismo francês do século XIX endossava as teses de Gall, o pai da frenologia, dando-lhes, porém, uma óbvia conotação espiritual. Segundo Gall, sendo o cérebro o centro de onde partiam as manifestações das faculdades intelectuais e morais, havia a necessidade de desenvolver-se as regiões cerebrais de onde se originavam as operações mentais mais elaboradas. Os povos "atrasados" possuiam, momentaneamente, pouco desenvolvidas, as regiões do cérebro que viabilizavam tais faculdades. Com o curso do "processo evolutivo" passariam a desenvolvê-las, aproximando-se da conformação cerebral encontrada entre os "povos evoluídos". Ver a esse respeito: La phrénologie et la phisiognomie. ***Revue Spirite***. Paris, (7), jull, 1860, p. 198; Les Crétins.Idem, out., 1861.

25. FONSECA JR, J.B. de Paula. Carnaval.***Jornal de Umbanda***. Rio de Janeiro, n.38, fev., 1954, p. 1

26. A influência do pensamento religioso na dicotomia entre o mundo dos valores consentidos e marginais à sociedade foi estudado por Hertz. HERTZ,Robert. La prééminence de la main droite. Étude sur la polarité religieuse.In: ***Sociologie Religieuse et Folklore.*** Paris: Presses Universitaires de France, 1970.

27. Originariamente, nos cultos africanos, o Exu desempenhava a função de mensageiro entre os Orixás. A identificação do Exu com o demônio católico, portanto, foge completamente de sua identidade original. Por outro lado, essa "demonização" do Exu está bastante ligada às transformações operadas entre os cultos africanos no contexto urbano do sudeste brasileiro, particularmente, da macumba. Jerônymo Vanzellotti, na sua tentativa de criar um corpo doutrinário para a Umbanda, critica essa identificação, salientando a impropriedade das manifestações mediúnicas atribuídas a Exu. Para o autor, Exu, sendo o mensageiro dos orixás africanos não seria um espírito (assim como não o são os orixás). Portanto, haveria uma completa oposição entre os espíritos com características de sofredores que muitas vezes

"baixam" nos terreiros e o mensageiro dos orixás africanos. VANZELLOTTI, Jerônymo Huberto. ***Umbanda Corpo de Doutrina e Código de Ética***. S.l.: Secretaria de Comunicação Social da Confraria N.S. do Carmo, 1983.

28. MAGNO, Oliveira. ***Umbanda e Ocultismo.*** Rio de Janeiro:Ed. Espiritualista, 1952, p.24.

29. ORTIZ, Renato. Umbanda, magie blanche, Quimbanda, magie noire. ***Archives de Sciences Sociales des Religions.*** 24(47):142, p. 1979.

30. Sobre a importância da instituição das diferenças na construção das identidades dos grupos ver: MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo na sociedade de massa.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

31. Ver a esse respeito a entrevista feita com a esposa de um dos intelectuais de Umbanda mais ativos no Brasil nas décadas de cinqüenta e sessenta, Jerônymo Vanzellotti e atual presidenta do Conselho Nacional da Umbanda e dos Cultos Afro-Brasileiros, Mariabélia Vanzellotti. Respondendo sobre a aceitação das normas rituais e doutrinárias emanadas das federações e intelectuais de Umbanda, fala: "...os dirigentes se acham como eles fossem um rei, e eles não aceitam a doutrina. Ele implanta o que ele quer naquele centro e acabou. Ele não escuta a voz de outra pessoa que sabe mais. Então algumas pessoas diziam que meu marido queria ser o Papa da Umbanda. Não era isso. Ao contrário. Ele queria que eles aprendessem e se fizesse a distinção entre os segmentos da Umbanda, do Omolocô, da Nação e do Candomblé. Mas infelizmente ele não conseguiu. A não ser em alguns centros, que continuam a fazer o ritual só da Umbanda, sem mistura." VANZELOTTI, Mariabélia. ***Entrevista***. Rio de Janeiro, 04 de maio de 1997. (A/A.)

32. A inserção em uma representação essencialmente sincrética da cultura nacional aparece claramente na obra dos intelectuais de Umbanda do período. Nesse sentido são bastante representativas as palavras de Jacy Rego Barros, em um curso por ele realizado no Departamento de Cultura da Tenda Espírita Jorge do Rio de Janeiro. Referindo-se à figura da "mãe preta", o autor faz todo um elogio a um Brasil essencialmente sincrético, onde reina a maior harmonia racial, completamente à Gilberto Freyre: "Tão grande se fazia por vezes a ligação afetiva da mãe preta com seus filhos brancos, que, em tal condição ela se esquecia da posição servil da própria entidade para dispensar carinhos iguais aos garotos brancos e pretos... tendo o seu catolicismo africanizado, mãe preta passa a seus filhinhos pretos e brancos, todas as suas crendices, dizendo dos esplendores das ramas de gameleira, quando conta as histórias do compadre rico e do compadre pobre, tementes a Jesus um e outro." BARROS, Jacy Rego. ***Senzala e macumba.*** Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1939, p. 107.

33. O mesmo acontece com o indígena. Este, na Umbanda, aparece como um ser forte, leal, altivo, dotado de um código de ética muito próximo do mundo judaico-cristão. Sua representação está bastante próxima dos heróis indígenas românticos brasileiros, notadamente dos personagens de José de Alencar. Sua vinculação ao mundo branco é evidente a partir mesmo da forma como são tratados: "caboclos". Isto é, apesar de serem apresentados como índios, não estão completamente inseridos em suas raízes, lutando por uma identidade diferente, são mestiços de branco com indígena. A Quimbanda, contrariamente, apresentaria um outro indígena, desafiador das normas socialmente dominantes. Por outro lado, essa inversão de imagens acontece nas infinitas entidades surgidas nas adaptações regionais do culto, tais como boiadeiros, marinheiros, soldados. A figura da Pomba-Gira, igualmente, incorporando a transgressão feminina, sofre inúmeras adaptações regionais aparecendo como bailarina, prostituta, cigana, etc. (N.A)

34. "Cette origine du symbole commençait à m'apparaître lorsque j'essayais de comprendre la sympathie de certains chefs de Centres, dans les favelas, pour la religion des Musulmans. L'Islam noir a disparu au Brésil; mas cette disparition dans les faits ne signifie pas qu'il est complètement oublié. Dans la tradition orale de la macumba, on se souvient, on en parle à mots couverts, et dans un language codé qui n'existe que parmi les noirs des favelas." LAPASSADE, Georges. La macumba, une contre-culture en noir et rouge. ***L'homme et la societé.*** Paris, (22), 1971, p. 161.

35. KARDEC, Allan. ***Oevres Postumes***. Croissy-Beauborg: Dervy-Livres, 1978, p.53-155. DUMAS, André. Allan Kardec. Sa vie et son oevre. In: KARDEC, Allan. Op. cit., p.I e II.

36. MONTERO, Paula; ORTIZ, Renato. Contribuição para um estudo quantitativo da religião

umbandista. ***Ciência e Cultura***. 28(4):407-16,1976, p. 412.

37. BOYER, Veronique. ***Umbanda et Societé***. ***La magie au confluent des contradictions.*** Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, Memoire de D.E.A d'Ethnologie, 1985, p.24. PINTO, Tancredo da Silva.; FREITAS, Byron Torres de. ***Guia e ritual para organização de terreiros de Umbanda***. Rio de Janeiro: Edição Eco, 1972 (6ª edição)

O herói em viagem na *CGE1344*: ao (re)encontro com a fama

Elisa Gomes da Torre
Departamento de Letras
Universidade de Trás-os-montes e Alto Douro

A *CGE1344*,[1] obra magna da expressão historiográfica da escola afonsina, em Portugal, deve a sua popularidade, ao longo dos séculos, sobretudo ao carácter lendário da sua prosa, que se desenvolve em inúmeras narrativas de aventuras, tão do apreço do público cortês medieval. Com uma forte intenção didáctica e , até, propagandística, são essas narrativas, de tema épico ou romanesco, que demoverão o auditor a construir modelos de conduta, na concretização do que as retóricas clássicas antigas atribuíam à figura do *exemplum.*

Sendo a exemplaridade uma das finalidades primordiais do texto historiográfico, serão as personagens heróicas uma das componentes principais na "moralização" da História. Logo no prólogo, espaço privilegiado de expressão da intencionaliodade da obra, se anuncia como ponto de partida para a narração:

Os muy nobres barõoes e de grande entendimento, que screveron as storias antigas das cavalarias e dos outros nobres feitos e acharon os saberes e as outras cousas de façanhas per que os homees podem aprender os boos costumes e saber os famosos feitos que fezerom os antigos, teverom que minguariã muyto en seus boos feitos e e sua bondade e lealdade se o assi no quisessen fazer pera os que avyam de viir despois como pera sy meesmos e pera os outros que eran en seus tempos.(II,p3)

Tornam-se, por isso, alvo fulcral da História os "boos costumes" e os "famosos feitos", "por que os que despois veessen trabalhassen de fazer ben per exemplo dos bõos e que pello dos maaos se castegassen" (II, p5). A fama tem um papel relevante na costrução dos modelos. Remetendo para a imortalidade, é, pela fama, creditada nos epitáfios fúnebres e pelos louvores dos prantos, que as personagens ganham os estatutos de heróis. Associada, na maioria dos casos, a um evento - feito - específico a fama do herói concretiza-se, não raras vezes, na aquisição de um cognome. Basta lembrar o exemplo de D.Rodrigo de Vivar, "El Cid", ou os exemplos das figuras reais.

Se, na prosa históriográfica, o herói ganha um cognome, no romance de aventura cavaleiresca o processo é bem mais significativo, dado que a personagem só desvenda o seu nome após a concretização de algum feito notável. O cavaleiro que inicia a aventura sem nome, tem de ganhar o direito a ser nomeado pela façanha, ou então, passará anónimo que é, nestas narrativas, sinónimo de não herói. Estas similaridades entre a construção das narrativas tanto histórica como de ficção, mais uma vez, nos remetem para o uso dos mesmos códigos na prosa assumida como verdadeira e a prosa ficcional.

Poderá ser discutível o conceito de fama e glória na Idade Média. Se foi fundamental na civilização grega e de notável proporção em Roma, nos primórdios da Idade Média, com a afirmação do Cristianismo, a fama e glória vão sendo relegadas para um plano inferior de sujeição à glória suprema: a de Deus. Mas, mesmo nos meios eclesiásticos, abundam exemplos de heroísmo e fama, com a longa lista de mártires e pregadores, cujas histórias vão sendo vertidas para o pergaminho, na ânsia da imortalidade, ou seja, do não esqueciomento. Ainda que sublinhando a suprema finalidade dos seus feitos: servir Deus, renegando os bens terrenos, a verdade é que a sua perpetuação é idêntica à dos heróis laicos e eles figuram lado a lado em muitas das produções narrativas medievais, como é o caso da cronística.

Esta questão foi inclusivamente alvo de longas análises por parte dos mais ilustres Padres da Igreja. Santo Agostinho detém-se ao longo de várias páginas da *Cidade de Deus* sobre as noções de celebridade, glória e fama. Partindo da realidade romana antiga, ainda que admitindo que a procura da glória e da fama tenham impulsionado o homem para a virtude, sublinha uqe os bens alcançados foram meramente terrenos e adverte os homens para a vergonha que é submeter a virtude à fama quando na Cidade Eterna só há lugar para a glória divina, a verdadeira virtude. Conclui que o homem de virtude não necessita da aliciante da glória e que desdenha o juízo dos que o louvam.

S.Tomás de Aquino é outra referência. Com base no conceito de *inanis gloria*, admite inclusivamente que não sendo um bem em si o possa ser acidentalmente,[2] mas conclui que ainda que não sendo pecado capital, o amor à glória é um pecado perigoso que predispõe o homem a esquecer o verdadeiro fim das sua boas acções. Assim, a *inanis gloria* assume-se como um vício capital, muito próximo da soberba e causa ou agravante de muitos outros vícios.

Perante este panorama, a posição oficial da Igreja na Idade Média,admite-se que neste período não se apresente um campo intelectual à propagaçõ da fama. Mas, curiosamente, ao mais comum dos mortais, a Idade Média surge repleta de heróis, de cavalaria ou de santidade, que parece contrariar a postura

eclesiástica. Com efeito, estando o historial da Igreja medieva cheia de exemplos de bravura e heroísmo, coloca-se a questão de averiguar se o público receptor das narrativas hagiográfica sería capaz de discernir que a fama e glória alcançada pelo mártir, p.ex., era uma mera sombra do bem supremo divino. Ou, como supomos mais credível, tendería a reter nessas histórias os exemplos de bravura e heroísmo humanos, ainda que ao serviço de Deus?

Mas, se na produção narrativa de índole eclesiástica se pode confundir estes valores, nos exemplos laicos não há confusão possível. A cultura cortês medieval desenvolve a idealização do homem e da mulher, em modelos que perpassam toda a literatura cortesã, tanto lírica como romanesca ou tratadística. O ideal do cavaleiro solitário "enamorado" dos narrativas de aventura cavaleiresca ou a "senhor" das cantigas de amor, com origem na expressão provençal, são dois exemplos de como a meio laico, em contra corrente com a Igreja, incentiva a procura da fama e o alcance da glória. Aliás, toda a actividade lúdica do serão cortesão aponta para a primazia, o refinamento do ser humano no alcance de uma fama que o faça sobressair dos demais. Com vista a valores nobres de cortesania - a poesia trovadoresca propaga como virtudes máximas cortesia, largueza, joi e mesura - o ser cortesão angaria honras e valor que lhe conferem um espaço privilegiliado na exigente esfera social.

Quando contactamos com a prosa histórica ou com a poesia épica, a fama e glória assumem, ainda, proporções maiores, pela exemplaridade que cumprem no texto.

Nesta comunicação, tentámo-nos a tratar a fama em agregação à viagem, tema do congresso. Consideramos, inclusivamente, pertinente esta questão na construção das personagens heróicas. Num período histórico em que viajar é, acima de tudo, conotado com morosidade e perigo, nos textos de índole histórica e épica a viagem oferece-se à personagem como o tempo, espaço e opurtunidade mais favoráveis ao alcance da glória e consequentemente à fama. Facilmente nos lembrámos das cruzadas, das longas batalhas ou, muito simplesmente, das aventuras que estes textos tão recorrentemente nos relatam e que vão formando o carácter dos heróis. Sabe-se que, na Idade Média, um grupo grande de viajantes incluía os estudantes e estudiosos - professores e intelectuais - que percorriam a Europa, o mundo árabe e a Ásia, na procura dos melhores mestres, das melhores escolas ou das melhores bibliotecas. Mas, infelizmente, o texto que abordaremos, hoje, não nos fornece exemplos destas viagens de procura do saber. No entanto, gostaríamos de incluir nesta categoria, dois relatos inseridos na *CGE1344* que desenvolvem o tema da procura do saber, numa viagem: o episódio da demanda do *Moralia* de S.Gregório, o Magno[3] e a história do misterioso rei Rotas.[4] Trata-se a primeira narrativa de um pequeno relato que narra a procura, por parte de Tajom, bispo de Saragoça, de um dos livros que maior importância têm na educação na Hispânia medieval, o comentário de Gregório Magno ao Livro de Job[5]. A importância do livro leva a que o rei Cindasundo decida, em concelho em Toledo, enviar o bispo numa viagem marítima até Roma, para que o Papa lhe desse um exemplar. A viagem física não nos é descrita - mas a referência ao facto de ter sido efectuada por mar é significativa, dado os símbolos que este representa na Alta Idade Média, quando decorre a história - pois é desenvolvido o milagre a que o bispo assiste na Catedral de Roma. Continua, no entanto, apesar da "aparente" ausência de relevo da viagem em si, a ser o relato de uma aventura de um homem solitário (o texto não nos fornece dados relativos a uma hipotética embaixada, como era tão frequente), que enfrenta os perigos da viagem por mar e depois por terra[6], num processo de enriquecimento pessoal que culmina no contacto, durante uma visão, com os mais altos símbolos da Igreja: S.Pedro, S.Paulo, S.Gregório e Santo Ambrósio.

O exemplo do Rei Rotas é simplesmente apaixonante. Original do Oriente "daquella parte em que dizen que he o paraiso terrel"(II, p35) "tanto houve este rey Rotas grande sabor de aprender os saberes que leixou seu reyno e quanto avya e foisse pello mundo andar de huas terras em outras por saber mais"(*ibidem*). Atente-se no modelo evangélico, e franciscano, do despojamento de todas as posses - bens e família - para uma entrega total e pura na procura do conhecimento. Curioso é, no decorrer da narrativa, uma outra motivação para a viagem que se assume, nessa segunda parte, como fuga. Uma vez adquirido o conhecimento, que no texto se afirma total, e que Rotas reune num livro onde "eran scriptos todollos saberes e as naturas das cousas e como se devyam obrar", Rotas vê-se obrigado a fugir de terra em terra, para se esconder "tantas eran as gentes que viinham a elle que el fogya delles". Rotas, com a ajuda do seu livro ganhara a fama de adivinho. É nesta fuga que Rotas vem para a Hispânia, refugiando-se no local onde nascería Toledo porque "vyo que aquelle logar era en meo da Espanha"[7], vivendo , a partir de então, com as feras. A sua missão, concreta e física, na Península, cumpre-se quando, descoberto por Tarcos, casa com uma filha deste e tem dois filhos. Mas, mais uma vez, abandona a família, reino e todos os bens para retomar a sua demanda: " E despois se foy andar pello mundo como da prymeira".

São estes dois episódios, sobretudo o último, perfeitos exemplos da viagem enquanto processo de aquisição de conhecimento no contacto com o desconhecido que, por seu lado, motiva a revelação de facetasnovas da personagem, transfigurada pelo novo saber.

No entanto, o grosso dos exemplos que nos fornece a *CGE1344*, remete para os ideais militares e de cavalaria. Por múltiplas páginas desta crónica, deparamos com heróis que vão granjeando fama, glória e

honras graças aos feitos bélicos que, também nestes casos, se efectuam em viagem. As batalhas implicam, quase necessariamnte, uma deslocação do seu espaço doméstico, senhorio ou reino e, tal como uma qualquer viagem, implica preparativos e bagagem. Aliás, muitos nobres guerreiros, mesmo quando em tempo de paz, não mais parecem fazer do que preparar-se para as batalhas. Tem esse fim, os torneios, os jogos de força - como o tabulado - , as cavalgadas e a própria caça. Como é de esperar, na *CGE1344* encontrámos muitos relatos de batalhas (desde a Antiguidade até à coetaneidade). São alvos de particular realce as descrições das Batalhas de Lérida(II,pp114-25), entre as tropas de Pompeio e de Júlio César, com base no relato de Lucano; Batalha dos Campos Catalanos, entre as tropas de rei Teodoredo e o rei Átila (II, 138-42); Batalha enre as tropas de ABetihen e as do Infante Afonso de Castela (IV, pp394-401); Batalha de Navas de Tolosa (Iv, pp.320-37); Tomada de Córdovo por Fernando de Castela (IV, pp 401-12) e Tomada de Badajoz, que concluía a Gesta de AFonso Henriques (IV, pp235-6 ; IV, pp 287-9). São estes textos minuciosas descrições da lide campal, com supremo cuidado em descrever os movimentos, as estratégias, os cercos, o chispar das armas no recurso a descrições muitas vezes cromáticas, metáforas e adjectivos que pretendem, pela *demonstratio*, realçar o dinamismo do confronto guerreiro. Como se tratam de batalhas de um grupo contra um outro, em geral o invasor e o invadido, sobressai quase sempre um herói colectivo, frequentemente representado pela figura do seu *dux* que encarna as virtudes de todo o grupo. São qualidades mais enaltecidas na lide campal. a força, a destreza com que se maneja as armas e se cavalga, a inteligência das estratégias e o sentido de.... que faz com que se superem as dificuldades inesperadas. É este o exemplo dado por um representante de uma das famílias nobres mais enaltecidas nesta crónica: os Peres de Vargas. Lutando junto às tropas deinfante Afonso, futuro Afonso X de Castela, Diego Perez de Vargas perdeu todas as suas armas durante a lide campal[8].

E, quando vyo que non avya a que se tornar nem cõ que ferir, foisse a hua oliveyra e britou huu ramo que tiinha no fundo huu çepo a maneira de porra. E con tal arma se meteo na mayor pressa e começou de ferir dhua e da outra parte, de tal guisa que qualquer a que elle dava hua pancada nõ avia mais mester. E fez con aquelle çepo tal façanha que seria muyto de o fazer con todallas armas que trager podesse.(IV, p400).

Os feitos de D.Diego com tão inusitada arma vão-lhe conferir fama que, como havíamos referido ser usual, se concretiza na aquisição do cognome de "Machuca":

E dom Alvaro Perez, quando o assy vyo, con o grande prazer que ouve das pãacadas que o cavaleiro dava con aquel cepo tãto aaw sua vontade, cada vez que lhe ouvya dar o golpe, dizialhe:

- Assi, Diego, macheca! Assi!

E, por esto que lhe assy disse, des aquel dia en deante sempre lhe chamaron Diego Machuca. E este sobre nome ouveron despois todollosw do seu linhagem e en esto pareceo homem de grande coraçõ[9].

Muitos outros exemplos de façanhas militares se poderiam retirar da *CGE1344* porque como se afirma "foron muytos cavaleiros que se estremaron antre os outros pera fazer per suas mãaos de que ouvesse nomeada". A fama é, sem dúvida, um dos maiores triunfos que o guerreiro poderá levar no retorno ao espaço doméstico. A par com as honras, recompensas reais, a fama que conseguir alcançar, abarcará toda a sua linhagem , em especial os seus herdeiros que, assim, herdam não só os bens materiais mas também os bens morais que a fama acarreta.

Há um outro grupo de heróis cujas viagens, aliadas à aventura, remetem para o universo romanesco, dos livros de aventura de cavalaria.Deste grupo sobressai, sem dúvida, a narrativa das aventuras do rei Pedro III de Aragão (III, pp.278-87). Aventureiro, intrépido, arguto, valente e orgulhoso, este rei encarna um verdadeiro herói de romance de cavalaria, a que só falta a trama amorosa. Herdeiro de um reino sem trono - seu pai havia sido excomungado pelo Papa que doa o reino de Aragão ao rei de França - D. Pedro, sem grandes meios militares nem apoios políticos, recorre à sua argúcia para reconquistar o trono. Tentado a declarar guerra ao rei de França, sabendo que este marcara um "allardo"[10], arquitecta uma operação de espionagem em que se mascara de mordomo de um comerciante de cavalos e auxiliado por dois fidalgos vai a Paris em segredo:

E elles erã em este modo regidos: el rey dõ Pedro hya por moordomo da cas de dõ Arnal de Figueiras e dõ Pellegri, por despenseiro, e dom Pero Martym, por cozinheiro. E assy andarõ desconhecidos per suas jornadas, ataa que chegarom a Paris...

Contabilizado o poder militar do rei de França, D.pedro, consciente dos seus escassos meios, propõe, por carta entregue pelos seus dois fiadalgos, ao rei de França um duelo entre ambos com o testemunho de dois fidalgos de cada parte. Deixando a missiva entregue aos seus companheiros, em Paris, "levantaronsse de grande madurgada, elle e dõ Arnal de Figeueiras, e foronssse sua vya quandto poderom pera Aragõ". A primeira reacção do rei de França é de surpresa, pelo facto de D.Pedro se ter consigo infiltrar em Paris sem seu conhecimento. No resto, concorda com aproposta e são assinadas as cartas e marcado o prazo de uma ano para os preparativos para o duelo, a realizar-se em terras do rei de Inglaterra. Mas, durante esse período, o reio francês prepara tropas que o acompanharão e que, no caso de sair vencido, deverão matar o

rei aragonês.

E elle, depois que desto foy certo, entendeo que o seu poder nõ era tamanho como o del rey de França e que, se allo ouvesse de levar sua companha, pois que el rey de França tragia a sua , que nem poderia hy passar bem. E, por esto, ouve de buscar arte per que podesse cumprir o que prometera e sayr de vergonça.

A artimanha implica o recurso ao mesmo disfarce. Declarado por dois médicos como doente, pretexto para não ter de se apresentar em público, mais uma vez parte incógnito com o vendedor de cavalos e os seus fieis fidalgos. Vai percorrendo os caminhos até ao local do confronto. Pelo caminho, vai deixando, em cada pousada, dois cavalos dos de Arnal de Figueiredo que "leixoulhes o seu seello e diselhes que,qualquer homen que vehesse a elles con tal sello, que lhe dessen cada huu dos cavallos, ou ambos, se o quisesse levar". Além dos cavalos, compram "muytas vyandas" e com os burgueses e homens boos da cidade preparam um banquete de recepção à comitiva do rei de França, a que não falta a contratação de "todollos jograres". Na madrugada do dia acordado, apresenta-se aos representantes do rei francês, ainda não chegado, que o reconhecem. Pede então a dois notários que redijam um documento em "como estava ally aprestes pera fazer sua batalha, assy como era contheudo en aquellas cartas. E assy lho fezerom logo os notairos." Na posse desse documento, D:pedro dirige-se para a cidade que havia já recebia os condes franceses. E o banquete inicia-se "cõ muitos jograrese cõ muytos trebelhos e cõ tanta honrra". D.Pedro afirma então que "querya folgar. E meteysse logo em hua camara e, como entrou per hua porta, assy sayo logo por outra. E Cavalgou en seu cavallo e foise seu camynho." De montada em montada chega a Girona. Entretanto, quando chega o rei de França, vendo que foi enganado, "juntou muy grande hoste e foy cecar a cidade de Girona". O confronto faz-se por mar e por terra e nele morre o rei francês e alguns dos seus mais valorosos nobres. E, quando parecia já alcançada a vitória, D.Pedro vai no rasto das tropas francesas. na sua hoste leva mais de mil cavaleiros da Catalhuna que, aproveitando a situação, pedem ao rei favores. Como esta adia a decisão para depois da batalha, esses cavaleiros abandonam o rei aragonês que se vê reduzido a duzentos cavaleiros. "E el rey, depois que elles se partirom, vyo que lhe era forçado de tomar a batalha, ca em outra guysa seerlhe ya vergonça." É derrotado, humilhado - levado atado pelas rédeas do seu cavalo - e caba por morrer ao sétimo dia[11]. Reune, assim, esta aventura alguns dos tópicos mais característicos das narrativas de aventura medievais, para além do carácter do herói: o companheirismo entre os aventureiros, que, inclusivamente subvertem a hierarquia social[12]; o recurso ao disfarce e ao uso do selo como sinal de reconhecimento[13]; as viagens a cavalo durante a noite, uma óptima aliada dos aventureiros; a própria inclusão de um serão de corte, com as actividades que lhe estão associadas: cantares dos jograis, jogos, comidas....A motivação para a acção é igualmente conforme este universo: D.Pedro entra nestas aventuras para evitar a vergonha e para granjear honra para o seu reino.

Outra figura que nos aparece num percurso muito interessante é Hércules. As suas façanhas são por demais famosas, mas o que nos interessa, neste passo, sublinhar é a natureza aventureira que o narrador confere às suas viagens pela Hispânia. Na introdução que se faz às gesta de Hércules na Península Ibérica, além de se resumirem os trabalhos de Hércules realça-se o seu papel de povoado, na continuidade dos que partiram de Babilónia, inclusivamente nas várias cidades que vai fundando em Espanha. Mas no capítulo seguinte diz-se que depois de fundar Sevilha "ouve sabor de veer toda a terra d'Espanha e partiosse". A partir deste momento, Hércules assume-se tel como um cavaleiro medieval: paerte sem função, as sabor da aventura, por uma vontade interior gratuita. Se quando chegou à Hispânia tinha uma missão - povoar - agora sente simplesmente desejo de viajar, de ver a Espanha. Curiosamente, tal como num romance aconteceria ao protagonista, será este o início da sua real aventura, dos seus maiores feitos em espanha: o confronto com Gedeão. Hércules é verdadeiramente o modelo do viajante que viaja para alcançar a glória. Como conclui a *CGE1344*:

E, despois que ouve feytas todallas obras que em Espanha quis fazer, tornousse pera hyr em Grecia ou em outras partes honde achasse alguus feytos grandes e perigosos pera lhe dar acabamento, como aquelle que era o mais esforçado e mais valente e mais ligeyro que entom no mundo avya[14].

Este texto está repleto de heróis e todos eles em viagem. Alguns de extrema fama como El Cid cuja fama é alcançada também em viajem, mais concretamente no exílio. O exílio, tema querido da épica, é igualmente o período propício ao alcance da glória de outro herói, D. fernão Rodrigues de Castro.(IV, 284-6). No exílio, cuja origem é necessariamente injusta - por vezes fruto de traições ou por vingança - o herói realiza os feitos que o legitimam a repor a justiça, a exigir o reconhecimento do seu retorno aos seus senhorios.

Mas não queríamos finalizar sem abordar um outro tipo de fama alcançada em viagem, em missão de paz, e personificada num rei português: D.Dinis. Num relato minucioso, que muitos[15] comparam a um diário de viagem e que se justifica pela autoria de D.Pedro, Conde de Barcelos, também ele presente nesta missão, surge-nos D.Dinis, como o árbitro da paz entre os reis de Aragão e de Castela. Obrigado a viajar várias vezes entre Castela e Aragão sempre rodeado de pompa, D.Dinis perfaz o papel de um rei magnânimo, generoso, respeitado pelo seu bom senso e sentido de estado e de isenção. O narrador, inclusive, justifica o relato como meio para evitar que caiam no esquecimento as ofertas sobejamente generosas com que D.Dinis agraciou reis, rainhas e fidalgos, durante o processo de implantação da paz entre Castela e Aragão.

E esto he posto em livro por averem memoria todos os que leerem e ouvirem que el rey dom Denis de Portugal, seendo juiz antre el rey de Castella e el rey d'Aragom , lhes deu grandes algos e muitas doas em suas terras e outrossi a seus vassallos. E elles teveronsse por contentes de o tomar e elle nunca tomou delles nehua cousa.(IV, p.252

A narrativa é pois um louvor a D.Dinis, diplomata bem sucedido e rei abastado que dá provas de *largesse*.

Das mulheres e seus feitos heróicos não "reza" a história. Confinadas ao espaço doméstico pouco se fala de mulheres na *CGE1344*, a não ser para referir os casamentos e o número de filhos que tiveram. Mas, o ponto de vista assumidamente masculino, que relega a mulher para o papel secundário que sabemos quantas vezes é depreciativo do papel relevante que tantas mulheres preeencheram na sociedade e na História medieval, é gritante na narrativa do cerco ao castelo de Martos(IV, pp420-3). Conta o narrador que a condessa havia ficado só acompanhada de mulheres, tendo partido o conde com os seus homens numa missão régia e os popucos homens que haviam ficado a guardar o castelo, tinham ido em cavalgada, um exercício de preparação militar. O castelo é atacado por mouros.

A condessa, quando aquelo vyo, ella e todas as suas donas, tiraron as toucas e vestironse en armas e tomarõ lanças nas mãaos e andavon plellos andaymos.

Quando os homens regressam da cavalgada, assistem ao combate entre os mouros e as donas. Diego Peres de Vargas incentiva, então, os outros cavaleiros receosos do combate, lembrando as honras e a fam que ganhariam no combate e na deshonr que sería deixarem levar cativas a condessa e as outras donas:

...tomaryam cativa a condessa con todallas donas filhas d'algo que con ella son, a qual cousa nos seria gram quebranto e desonrra e seriamos por ello menos preçados.(...) E vos todos sooes cavaleiros fidalgos e devees de saber o que avedes de fazer en tal feito como este, ca nos de morrer avemos e da morte nehuu de nos se pode escusar. Pois porque avemos de aver della tam gram medo? E, se agora nos alçar, viir nos ha en grande honrra e leixaremos boa fama, fazendo dereito e lealdade, o que todo fidalgo deve fazer.."

Afirma-se ainda disposto alutar sozinho se o não quiserem acompanhar. A promessa de fama e honras motiva, por fim, os cavaleiros que, em torpel, numa grupo compacto, cortam caminho entre os mouros e resgatam a porta do castelo. A luta é favorável aos cristãos. Conclui o narrador: "E, desta guisa que avedes ouvido, fpy livre a condessa e o castelo...e esto por o esforço de D.Diego Perez Machuca." Nem um pequeno louvor se tece pelo acto das mulheres cuja bravura é intencionalmente apagada da história.

É o tema proposto para esta comunicação assaz longo e frutuoso, não avançando nós grandemente, mas, esperamos, ter, pelo menos, despertado a curiosidade e incentivado outros a alguns dos aspectos aqui, brevemente, tratados.

Tenho Dito!

Notas

1. Utilizamos a edição de Lindley Cintra, 4 vols, LIsboa, INCM, 1951-1990

2. "etiam homo laudabiliter potest ad aliorum utilitatem gloriam suam appetere, secundum illud Matthaei, V,16: "Videant opera uestra bona et glorificent Patrem vestrum qui in caelis est..." Prouocantur etiam aliquid ad uirtutum opera ex appetitu gloriae humanae, sicut etiam ex appetitu aliorum terrenorum bonorum." (*Summa Theologica, Secunda secundae, Quaestio CXXXII,* art.I).

3. Livro II, pp.221-3.

4. Livro II, pp35-7.

5. Cf. sobre a importância deste livro na Idade Média hispânica Marcelino Menéndez y Pelayo - *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Tomo I, Santander,Consejo de Investigaciones Científicas, 1964.

6. As dificuldades impostas pela viagem são sublinhados, no textos, com a referência à lonjura - "viindo de tam longa terra"- e arduidade - "porque tu as tomado tanto trabalho".

7. Este tema é recorrente na *Crónica Geral de Espanha*. Toledo é o centro umbilical da Espanha, justificando-se, em grande parte, assim, a sua glória enquanto cidade predestinada.

8. O texto enumera que eram :"lança, espada e maça".

9. Coração, neste contexto, é sinónimo de coragem, com frequentemente se usa na épica medieva.

10. revista às tropas.

11. O apego à pátria por D.Pedro atesta-se nos últimos dias no seguinte episódio:"E huu, que era seu moordomo, lhe disse: -Senhor, voles mãjar mõtõ? E Elle disse:-Nõ, ca en maao ponto eu tãto crii per elle e tanto fiz por os desta linhagem, per que hey de viir a morte. Mas quero comer carneiro, que he linguagem d'Aragon."

12. O rei faz-se passar por vassalo do seu vassalo.

13. Muito frequente entre os amntes, mas não só.

14. Sublinhado nosso.

15. Diego Catalan e Inés Fernández Ordoñez, entre outros.

O pensamento crítico de Fidelino de Figueiredo

Irene Jeanete Lemos Gilberto[1]

Este trabalho objetiva apresentar uma reflexão sobre os estudos críticos de Fidelino de Figueiredo, tomando como ponto de partida o conjunto de ensaios intitulado *Um Colecionador de Angústias* (1953)[2], coletânea de textos que possibilita uma análise sobre o método crítico do autor.

As contribuições de Fidelino de Figueiredo para a história da crítica portuguesa, entre os anos de 1910 e 1930, assim como suas reflexões sobre o fazer literário, produzidas nas décadas de 30 e 50, período em que exerceu atividade docente em Universidades da Europa, dos Estados Unidos e Brasil, são relevantes para os estudos literários, pois oferecem a visão de um olhar crítico sempre atualizado, não apenas em relação às contribuições da crítica literária mundial, mas também no que diz respeito ao seu próprio modo de ver a literatura.

Segundo Fidelino de Figueiredo, que não hesitava em reformular seus conceitos, conforme deixa claro no Epílogo de *A Luta pela Expressão* (1960), a reflexão crítica deveria estar sempre aberta aos modos de formar da literatura, cabendo à crítica moderna analisar a complexidade presente nas obras literárias, exercício fundamental para o desenvolvimento do pensamento crítico. Em *Últimas Aventuras* (1941)[3] afirma a respeito da literatura produzida naquele momento que "o que há de melhor, humanamente e mais forte e mais rico (...) é a reflexão crítica sobre essa confusão, é o espaço criador de idéias"[4].

Em toda a obra de Fidelino de Figueiredo pode-se ler a importância do crítico na recriação da obra literária, pois em seus estudos dá ênfase à idéia de que, para atingir-se a "leitura total da obra", é necessário haver a somatória de leituras do texto literário, leituras essas que vão iluminando a obra e incorporando novos enfoques críticos.

O enfoque de Fidelino de Figueiredo centra-se na linguagem escrita como arte da expressão e das inquietações e problemas de consciência do homem civilizado. Ao discutir a questão da interpretação biográfica, não chega a eliminar o problema da personalidade do escritor de literatura. Se o arcabouço biográfico representa um auxílio no estudo do desenvolvimento da obra literária de um determinado autor e ilumina certa curiosidade do leitor em torno da vida dos criadores, nenhuma evidência biográfica, do ponto de vista do autor, deverá modificar ou influenciar o julgamento crítico.

O traçado da biografia de um homem mede-se não no estudo da cronologia ou nas ações de sua vida. Fidelino de Figueiredo define a biografia como "uma unidade ideal ou inexistente, que se dispersou em impressões através de livros de memórias de autores desconhecidos, escritas ou não, publicadas ou inéditas por longo tempo ou para sempre"[5].

Sob esse aspecto, a obra *Um Colecionador de Angústias* representa uma contribuição para a análise do pensamento crítico de Fidelino de Figueiredo. Nesses ensaios, na revelação de como se processa o desenvolvimento do olhar crítico sobre o mundo, pode-se vislumbrar a formação do escritor e do crítico, pois o aprendiz de leitura do mundo é também o aprendiz do método de análise e interpretação do real. O escritor leva consigo esse leitor do mundo e para o texto convergem as mentes do escritor e do leitor, o leitor intérprete do mundo.

Um Colecionador de Angústias é um conjunto de textos que mescla cenas da vida cotidiana aos estudos críticos e, ao advertir seu leitor sobre o conteúdo que irá ler, lembra-lhe a especificidade de tal texto que, de certa forma, incorpora as "impressões" do autor sobre o mundo.

"Talvez fosse mais exato ver nestas páginas traços biográficos e morais de uma geração que vê extinguir-se o seu estilo, mas não ergue de entre as derrocadas literárias pungentes, nem teme o futuro. Bem sabe ela que a história se compõe de sucessivos e impiedosos movimentos renovadores, mesmo quando só acordam figurinos esquecidos - e que todas as vagas renovadoras são fanáticas e suspendem a liberdade de cada um ser quem é - a angústia das angústias"[6]

Define, portanto, o colecionador como aquele a quem cabe registrar as novas tendências críticas e analisar com um olhar distanciado as "vagas renovadoras", evitando as injustiças, ao interpretar a obra literária ou os juízos que se detêm unicamente na intenção declarada dos criadores. Os conceitos de angústia e de solidão, por sua vez, enquadram-se dentro do modo de ver o universo, pois, do ponto de vista do crítico, a solidão é uma característica do homem exuberante, enquanto a angústia tem essência cognitiva e estética.

Os estudos críticos contidos em *Um Colecionador de Angústias* possibilitam uma reflexão sobre a relação

entre a linguagem da crítica e a linguagem literária, pois ao lado do ensaísta, podemos detectar o cronista do cotidiano que pinça aqui e ali os motivos que lhe servirão de base para a discussão teórico-crítica. A linguagem dos textos também se modifica, adquirindo acentos poéticos, na leitura do cotidiano e distanciando-se, ao adentrar nas questões teóricas. Estabelece-se dessa forma uma correlação entre a linguagem artística e a linguagem da crítica, uma linguagem que analisa e outra que é analisada. A linguagem expressiva, criativa, com que Fidelino de Figueiredo descreve as memórias do leitor iniciante na arte de ver e de selecionar as formas de ver surge em contraponto com a linguagem descritiva, interpretativa e valorativa do crítico em outros momentos de sua obra.

É sob o signo da contemplação e da busca de recortes da paisagem urbana e humana que se abre a obra *Um Colecionador de Angústias*. O capítulo inicial, intitulado "A Rua", pode ser lido como a imagem dos procedimentos de leitura e possibilita ao leitor de Fidelino de Figueiredo estabelecer um confronto entre a forma iniciática da aprendizagem de ver o mundo e a formação do espírito do colecionador/crítico.

O olhar do leitor atrai a atenção para os fragmentos espaciais e projeta a imagem valorativa desses fragmentos. A produção dessas imagens valorativas constitui uma complexa operação da mente acionada, de um lado, pela sensação, de outro pela atenção.

A leitura feita por esse olhar aprendiz do mundo representa uma tentativa de organização entre convergências e divergências, pois, ao operar com o heterogêneo, estabelece o jogo comparativo - método fundamental para o desenvolvimento do olhar diferenciado.

A rua representa o mundo a ser descoberto. O olhar do narrador espraia-se sobre o espaço e, na visão da rua, vícios, virtudes, segredos dos casarões formam um caleidoscópio, cujas imagens deverão ser interpretadas. A relação entre a visão do narrador-observador e a rua é marcada pelo isolamento do "eu", condição essencial, segundo o crítico, para melhor poder observar o objeto de estudo.

As descrições e as narrativas intercaladas em *Um Colecionador de Angústias* recebem um enfoque poético que o leitor assimila, auxiliando-o na composição do retrato desenhado pelo crítico. Para se atingir o método crítico, é necessário desenvolver o método de análise do objeto e aprender com o mundo à volta, para que se opere, posteriormente, a síntese interpretativa. Escreve o crítico nesse capítulo intitulado "A Rua":

"Aquela rua foi o seu primeiro universo e sua grande escola para certas noções que jamais se apagam da alma, antes se vincam e crescem com ela, como se ampliam indelevelmente as inscrições na casca das árvores". [7]

O aprendizado do crítico se fez no conhecimento da rua e "com os materiais ministrados pela rua é que elaborou a sua enciclopédia e a sua primeira imagem da vida."[8]

Merleau-Ponty[9] chama a atenção para esse olhar retrospectivo e ao mesmo tempo prospectivo, que busca o estímulo no passado e ao mesmo tempo projeta-o em direção ao vir-a-ser. As constantes mudanças da paisagem oferecidas ao olhar do observador e registradas cuidadosamente em sua memória são recapituladas no segredo da noite e reinterpretadas pelo colecionador:

"E à noite, na sua camita, às escuras, recapitulava as aquisições do dia, ao mesmo tempo que se entretinha a interpretar as formas fantásticas desenhadas pela luz que vinha da rua, através da janelinha da casa de fora"[10]

Ao operar a leitura do mundo e decifrar o código espacial, o ensaísta português, para quem o conhecimento literário está em gérmen no ato inicial de pensar, descreve como o aprendiz de crítica, com seu olhar tátil, sinestésico, recuperava as imagens diárias, interpretando-as à noite, selecionando-as, decifrando o código visual como um método que lhe possibilitaria a compreensão da pluralidade e da complexidade do espaço.

A leitura de *Um Colecionador de Angústias*, ao mesmo tempo que é um deleite para o leitor, representa um passeio pelos meandros da linguagem poética Fidelino de Figueiredo, pois reúne questões filosóficas, teóricas, críticas, obra composta de textos narrativos e descritivos que lhe servem de apoio para a discussão teórica, cujo resultado é um diálogo entre o que se diz e sobre o que se diz. Os intervalos existentes entre os textos críticos e criativos possibilitam ao leitor a compreensão da obra como um todo, na qual é constante a troca de papéis entre emissor e receptor do texto. A leitura do capítulo em análise possibilita ao leitor aproximar o conceito de leitura proposto pelo ensaísta em outras obras.

Na visão de Fidelino de Figueiredo, a literatura é uma forma de conhecimento do homem e de seus reflexos deformadores sobre o universo, "conhecimento intuitivo que expressa as suas conquistas por meio da ficção, da melodia métrica e das idéias", conforme afirma em *Últimas Aventuras*. [11] Cabe ao crítico, portanto, interpretar a obra, de modo a traduzir a sensação estética por ela produzida, pois uma vez que a literatura é uma forma de conhecimento, não pode ser lida desprevinidamente, pois, conforme afirma, "ler

desprevinidamente é ler com desconhecimento da carreira póstuma da obra. Como tocar as cordas de um violino sem caixa de ressonância"[12].

Segundo o crítico, a leitura em profundidade é formadora do gosto e, ao observar a forma como os críticos de seu tempo viam a obra literária, chama a atenção para a importância da crítica enquanto atividade que tem por objeto a literatura como manifestação estética:

"(...) no dia em que a crítica for sinônimo de leitura em profundidade e não de erudição marginal, quando o conteúdo e o destino da obra forem o tema principal dessa crítica e o recebimento da força promotora ou dos estímulos estéticos prevalecer sobre a preocupação avaliadora ou quando se conseguir algum critério judicativo articulado à filosofia do conhecimento - nesse dia a crítica literária ou a ciência da literatura terá dado um passo decisivo para sua dignificação"[13].

Seguindo o método histórico, sem descartar o estilístico, Fidelino de Figueiredo afirma reiteradas vezes em seus ensaios a importância de uma leitura crítica que apreenda a obra literária como um todo, embora deixe claro que cada obra só atinge a sua plenitude após uma longa carreira histórica.

Na leitura que faz da obra literária (a grande literatura, como ele a denomina), esta é definida como "um feixe de luz disparado em leque para o futuro, como estrela que se acendesse de novo nos espaços e soltasse aqui um reflexo luminoso, criasse ali uma sombra fantástica, deformasse e recriasse acolá toda a realidade" [14].

Sob esse aspecto, a obra *Um Colecionador de Angústias* pode ser descrita como uma crítica da recriação, pois o duplo papel de leitor crítico e de criador possibilita a leitura das perspectivas críticas na relação leitor-obra.

O método histórico é uma forma de se chegar ao juízo crítico sobre o valor estético das obras literárias e, ao referir-se às diferentes leituras do *Quixote*, Fidelino de Figueiredo mostra o percurso da crítica em suas fases sucessivas de interpretação da obra de Cervantes: "sátira política, sátira literária de chave autobiográfica, um símbolo e outro, para chegar a ser o que é: o mais representativo mito da Idade Moderna"[15].

Em busca de novas interpretações guiadas pelo "feixe de luz", uma das expressões com que define a obra literária, o crítico vai desvendando os múltiplos pontos de vista do texto, dele extraindo as categorias necessárias para distinguir os fenômenos específicos da obra de arte.

Na visão do ensaísta, "toda obra literária viva se compõe funcionalmente desse conjunto: o criador ou autor, que concentra todas as influências que determinam a obra; a obra, que dele se solta como organismo vivo do ventre materno e vai viver destino próprio; e os meios sucessivos ou a ondulação infinita das gerações que recebem a obra e lhes incutem um destino ou uma "vária fortuna"[16].

As obras literárias têm um crescimento próprio, em acordo ou desacordo com o público receptor e, no fundo dessa acordo/desacordo está o gosto estético da comunidade. A crítica é, sob esse prisma, poderoso instrumento de formação humana. Ao rastrear as interpretações da crítica sobre a obra de Balzac, o leitor poderá analisar, segundo Fidelino de Figueiredo, a própria evolução da crítica, no seu século áureo e no reinado francês.

A leitura profunda do texto literário deve ser feita na sua relação com a tradição literária, com a história da cultura e com outras disciplinas, entre elas a Filosofia, e a História.

Ao definir o conjunto de ensaios de *Um Colecionador de Angústias* como uma viagem através de documentos vivos, o crítico revela o critério colecionista: a observação, a leitura em profundidade, a interpretação crítica. E ao lançar seu olhar sobre textos críticos e filosóficos que compõem seu repertório de leituras, Fidelino de Figueiredo chama a atenção para o método comparatista, para a importância dos estudos da literatura oral e para o estudo entre a arte literária, a visual e a musical.

Sob esse aspecto, é fecunda a contribuição crítica de Fidelino de Figueiredo aos estudos literários, pois seu pensamento incorpora às tendências filosóficas a avaliação de métodos críticos, a historiografia, os estudos de literatura comparada, além das referências à oralidade e às artes não verbais.

A comparação entre a arte verbal e a não verbal permeia o discurso do crítico que recorre, a cada passo, a comparações entre artes plásticas e a música. Na sua concepção, a deformação tendenciosa que o escritor busca exprimir em sua obra representa a procura da grande linha dos artistas plásticos, que eliminam os pormenores, fundem os planos, ampliam como fez Rodin com os seus mármores ciclópicos.

Em relação ao ensino da literatura, o ensaísta observa que ensinar literatura é apenas estudar ou ensinar a ler, pois o bom ensino da literatura é o bom ensino da leitura, questão que se torna o ponto central das

reflexões deste trabalho.

Em *Ultimas Aventuras*, define a leitura como "a procura afanosa, incansável e impossível dessa mesma refração individual, da adulteração da realidade pelos melhores espíritos - porque só se chega a interpretar o mundo desfigurando-o, para o pôr de acordo com o mesmo pequeno mundo interior".[17] Segundo o crítico, cada palavra há de ter seu valor coletivo e seu valor pessoal, mas só raramente coincidirá com a vibração, com toda a vibração que nela pôs o artista, pois escrever é praticar a arte da léxico-estesia.

Se, ao entrar em contato com os textos do ensaísta português, o leitor sente-se em casa, familiarizado com conceitos que já leu e releu em outros textos críticos, há que se recuar no tempo e verificar a cronologia dos ensaios, a maioria produzida durante a primeira metade do século XX. Por outro lado, essa visão se enquadra no pensamento do crítico, segundo a qual o autor desconhecido representa um papel relevante na cultura, pois suas idéias estão espraiadas em muitas obras de pensadores conhecidos.

Ao acompanhar o pensamento crítico de Fidelino de Figueiredo, o leitor poderá detectar uma crítica da totalidade que não é apenas um produto de tendências culturais e pessoais. Noções sobre conceitos de literatura, gêneros literários, estilo, métodos da crítica e ensino da literatura estão presentes no conjunto de suas obras, das quais extraio um fragmento representativo sobre a crítica:

" É a atitude ou a tendência iniludível de quem assenta os seus apreços e simpatias, preferências e juízos sobre uma análise dos fundamentos da verdade, uma procura dos resíduos de absoluto em cada pensamento, cada palavra ou cada obra. É o esforço por pautar a conduta por uma vontade racional e sequiosa do absoluto"[18]

Ao partir de uma perspectiva individual, o crítico passa a ver a obra de arte como uma construção, um complexo de idéias sobre as quais irá se debruçar o estudioso de literatura. Criticar é, acima de tudo, repensar o percurso criador da obra e é por isso que cada geração crítica contribui para a leitura do texto literário, formando o gosto e elevando o sentido crítico.

Notas

1. Professor Assistente Doutor do Departamento de Letras da Universidade Católica de Santos. Profa. do Curso de Pós-Graduação da UNESP- Câmpus de Assis

2. FIGUEIREDO, Fidelino. *Um Colecionador de Angústias*. Lisboa: Guimarães Editores, 1953.

3. FIGUEIREDO, Fidelino. *Ultimas Aventuras*. Rio de Janeiro: Edição de "A Noite", 1941.

4. FIGUREIREDO,Fidelino. *Últimas Aventuras*, p. 143

5. FIGUEIREDO, Fidelino. *Um Colecionador de Angústias*, p. 20.

6. FIGUEIREDO, Fidelino. *Um Colecionador de Angústias*, p. 23.

7. FIGUEIREDO, Fidelino. *Um Colecionador de Angústias*, p. 33.

8. FIGUEIREDO, Fidelino. *Um Colecionador de Angústias*, p. 33.

9. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

10. FIGEUIREDO, Fidelino. *Um Colecionador de Angústias*, p. 44.

11. FIGUEIREDO, Fidelino. *Últimas Aventuras*, p. 190.

12. FIGUEIREDO, Fidelino. *Ideário Crítico*. Organização, Prefácio e Notas de Carlos Assis Pereira. São Paulo: Faculdade de Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1962, p. 181., p. 181

13. FIGUEIREDO, Fidelino. *Ideário Crítico*, p. 195.

14. FIGUEIREDO, Fidelino. *Ideário Crítico*, p. 195

15. FIGUEIREDO, Fidelino. *Ideário Crítico*, p. 184.

16. FIGUEIREDO, Fidelino. *Ideário Crítico*, p. 187.
17. FIGUEIREDO, Fidelino. *Últimas Aventuras*, p. 195.
18. FIGUEIREDO, Fidelino. *Ideário Crítico*, p. 415.

O pensamento indígena, à luz
do elemento lírico em mitos desana

Suzi Frankl Sperber
UNICAMP

Ao estudar o mito[1], sua conceituação e função em mais de uma cultura, trabalhei também com mitos Taulipang e Arekuná recolhidos por Koch-Grünberg no início do século. Dentre eles há o das Amazonas, que é aproveitado por Mário de Andrade, em *Macunaíma* (a partir da coleta já referida). O mito da Idade de Ouro aparece de leve em *Grande Sertão: Veredas*. Já o mito da terra sem morte é incorporado na trilogia alemã, escrita por Alfred Döblin, *Amazonas* [2]. Dediquei-me mais a três mitos: o das Amazonas; "Por que o sol anda mais devagar" e "A tartaruga e o tapir". Pelo menos aparentemente, a análise destes três mitos indígenas nos levaria a entender o mito primitivo como tendo função diferente do mito grego, com um papel social e particular também diferente.

É sempre bom tirar a prova dos nove. Foi o que tentei fazer lendo e estudando mitos registrados recentemente por índios desana alfabetizados, letrados. Recorri a dois livros: *Antes o mundo não existia. Mitologia dos antigos Desana-Kêhíripõrã* [3] e *A mitologia sagrada dos antigos Desana do Grupo Wari Dihputiro Põrã* [4].

Em *Antes o mundo não existia. Mitologia dos antigos Desana - Kêhíripõrã*, existem algumas explicações dos três mitos de Buhtari Gõãmû, elucidativas, que não lerei neste momento[5] .

A concepção dos mitos de origem registrados por Pãrõkumu se assemelha à de Ovídio, na medida em que o autor registra as diferentes transformações como a explicação da origem do mundo, da e das espécie/s, da natureza e dos rituais.

O Trovão disse:

- "Procedem (sic) dessa forma quando forem colocar as Malocas da Transformação para criar a futura humanidade"[6].

Os desana concebem a origem tanto por transformação, como por geração, assim como por nomeação. A rigor, a origem se dá por expansão: uma coisa está dentro da outra; uma gera a outra. Todas 'nascem', quer por vômito, quer por cuspida, quer por parto.

Dentre os mitos de origem, um, volta e meia repetido, e sobre o qual o narrador insiste, é o dos nomes. Os nomes, segundo o narrador, são condicionados. (Para os indígenas não haveria arbitrariedade nos signos, ao contrário). O pajé-chefe dos Desana, que é também deus, ou um espírito, entidade superior e forte, serve-se de cores, ou matérias primas para fazer delas outra coisa, que nomeia segundo esta origem. Os nomes, como o universo, seriam gerados e geradores, ao contrário do que coloca Saussure. Os nomes têm certo poder para o qual os indígenas são especialmente sensíveis. Esta motivação dos nomes, faz com que ser e parecer tenham equivalências. Esta é a maior magia da cultura indígena.

Esse paricá tinha o poder de fazer um homem virar onça[7]. [...] Boreka tirou fibras de tucum da Maloca do Universo, da Umukowi'i. Essas fibras de tucum chamavam-se umusîñahkãsumidari, isto é, "fibras de tucum do universo". [...]

Boreka fez a dele (pele de onça) mais escura, pintada de preto nas costas e de branco na barriga. Ele disse:[8]

- "Eu vou aparecer como (o peixe) uaracu".

Aí, ele recebeu esse nome de Boreka. O peixe uaracu parece assim mesmo! Por isso, ele se chama Umukomahsû Boreka[9].

[...]

Umukomahsû Uari Dihputiro "Gente do Universo de Cabeça Chata", disse por sua vez:

- "Eu vou fazer a minha pele de onça pintada e com cabeça chata".

Por isso, ele recebeu o nome de Dihputiro "cabeça chata". Seus descendentes chamam-se Dihputiropõrã "Filhos da Cabeça Chata"[10].

As situações são geradoras de nomes, parecidos a algo já existente, que passa a levar esse nome.

Os mitos de origem preocupam-se tanto em explicar a natureza, como os costumes, os rituais, a razão e função dos rituais, que servirão para curar uma doença correlata à narrativa do mito. O mundo e a existência são circulares: contêm alfa e ômega. Explicam e ao mesmo tempo são explicados, são gerados e geradores permanentemente. Esclarece aspectos da tribo, mas também da humanidade, ou do universo.

Umukomahsû Tõramû Kêhíri "Gente do Universo (dos Desenhos) do Sonho", o nosso ancestral maior, disse:

- Eu vou fazer minha pele de onça branca".

E ele recebeu o nome de Yebore, "Onça Branca". A sua pele não era branca assim como cal, era branca como o dia. Assim foi que Boreka transmitiu à sua gente todo o seu conhecimento. Esse nosso chefe era o mais feroz de todos, o que mais gente matou. Por isso, a sua geração é brava e sábia.

'Bravo e sábio' é exatamente a tradução de 'fortitudo et sapientia' a marca caracterizadora dos heróis, especialmente de Odisseu, ou Ulisses!... O deus desana, de múltiplas funções, também espírito, ou criador, também é heróico, isto é, é valente e forte, feroz. Como herói, e uma espécie de deus, confere , ou transmite sabedoria e heroísmo à sua descendência. Porque para o espírito, criador indígena, o patriarca, importante é a noção de coletivo e sua geração é que deve ser brava e sábia. Sua descendência é marcada por uma característica especial: tem nome poético. Este nome, como os nomes próprios, está investido de um programa – belo, criativo e utópico:

Porque ele era um sábio! Os seus descendentes se chamam Tõramû Kêhíripõrã, isto é, "Os Filhos (dos Desenhos) do Sonho"[11].

O nome teria a ver com o fazer poético dos mitos? Da atribuição de nomes? Este nome tão bonito me sugere que as análises 'práticas', utilitaristas, de tribos indígenas, que vêem mais o prosaico, o quotidiano indígena, os costumes de sobrevivência da espécie, de cada um e suas normas mínimas de comportamento, deixa de lado os sonhos, as fantasias, as comparações, as imagens, o uso das palavras investidas de poder criativo, de função geradora, assim como o são a função e o poder do próprio relato, que no decorrer dos textos de ambos os livros analisados, aparece sob a forma das semelhanças, do 'isto parece aquilo' (a rigor são imagens, metáforas ou metonímias), dos efeitos e relações mágicos. É verdade que uma das características atribuídas à oralidade (portanto, por extensão, ao mito primitivo) é o pensamento mágico. Mas o pensamento tem de mágico justamente a onipotência. E a onipotência está tanto na *hybris*, como na analogia entre pensamento (ou palavra) e acontecimento. Estes não são exclusividade indígenas. Aliás, o pensamento perceptível nos mitos indígenas só apresenta excesso em poucas figuras míticas. A outra magia é a da palavra, que ocorre na poesia. E o pensamento indígena será tão utilitário quanto os mitos de outros povos, que têm também uma função ético-social, como os mitos gregos.

A magia existe no trecho abaixo, como existe na transformação de Narciso em flor, de Mirra em árvore. Será mais difícil entender a mutação em onça do que a mutação em flor ou árvore? A onça é presença ameaçadora no quotidiano indígena, inclusive na região do rio Negro e de seus principais tributários, os rios Uaupés, Tiquié, Papuri, Içana, Xiê e áreas de interflúvio como os igarapés Umari e Cucura do rio Tiquié e o igarapé Urucu do rio Papuri, onde vivem os desana (cultura dos Umuri mahsã).

Quando terminaram de tecer as suas peles de onça, Boreka perguntou:

- Já aprontaram?"

Eles responderam que sim. Então, ele disse:

- "Olham (sic) bem como eu vou fazer, estejam atentos".

E mostrou-lhes a maneira de vesti-las. A pele não foi envergada como camisa. Bastava tocá-la e ela entrava dentro da pessoa. O primeiro a vestir a sua pele foi Boreka, o chefe supremo dos Desana. Sua barriga ficou nas costas da onça e suas próprias costas na barriga da mesma.

O espaço se abre em mistérios e amplidões de caráter mágico:

Ao cabo dessa lição, Umukomahsû Boreka abriu caminhos invisíveis no mundo e, em primeiro lugar, a sua morada original, a Maloca de Paricá.

Sensibiliza-me a preocupação em ensinar, aprender e pesquisar deste mito, que é especialmente belo e

comovente. Comovente por quê? Porque a pesquisa que Umukomahsû Boreka faz é acerca de vida e morte da humanidade. Porque os protetores (soldados) são o próprio grupo de apoio, são a comunidade, o coletivo: as onças. As onças são o além, o espírito, elas mesmas vida, mas tecedoras da morte, porque matam. O ensinamento da morte corresponde à aprendizagem da mortalidade. Aparece neste mito o incondicionado e o condicionado, a imortalidade e a mortalidade. E mesmo a concepção tão grega da falibilidade dos deuses, já que Umukomahsû Boreka será vítima da inveja, uma inveja de homens sábios que percebem a hybris de Umukomahsû Boreka e decidem limitar o seu poder, enganá-lo e perdê-lo.

Na linha do Equador, onde se encontrava, ele não queria fazer mal a ninguém, porque viviam aí os seus irmãos. Eles iam estudar nos quatro cantos do mundo antes de voltarem para a Maloca de Paricá. Ao iniciar esse estudo, Boreka deixou o seu trocano[12] de paricá[13] (wihõtoatore), que era um grande tambor invisível, na Maloca de Oaricá, a fim de guiá-lo, já que esse trocano tocava sozinho. Ouvindo o trocano, saberia onde se situava a sua maloca. Depois, ele deixou nesse mesmo lugar seu outro poder, um tipo de espelho chamado em desana umukodiuru, o "espelho do universo", um espelho resplandecente invisível, que serviria também para guiá-lo porque, enquanto percorria o mundo, o espelho soltava faíscas como raios ao refletir a luz.

Nessa peregrinação Umukomahsû Boreka teria de matar muita gente e precisava de onças selvagens para devorá-las. Para isso, ele abriu quatro malocas. [...] Somente a primeira ("Maloca do Adorno de Nuca") era uma Maloca de Transformação. Já lhe pertencia e aí ele guardou as peles de onça que ele e os seus irmãos haviam tecido. As outras três malocas são malocas da terra. Aí, estavam as onças mais ferozes que comiam gente e que passariam a ser os seus soldados durante o estudo que ele estava realizando.

Saíram muitas onças destas malocas. O mundo ficou infestado de onças. Com elas, saíram também muitos Wahtî, espíritos do mato. O universo escureceu. Em certos lugares, chuviscou um pouco. Ninguém podia ir longe. Quando Umukomahsû Boreka acabou de abrir as quatro malocas, ele passou a dar lições para os seus irmãos. Só então é que ele começou o seu estudo. A primeira parte do universo onde ele fez os seus ensinamentos foi o leste. Ele fez-se acompanhar de todas as onças selvagens. Aí, ele começou a ensinar aos seus irmãos como matar gente. Mas eles não comiam gente. Matavam e jogavam-nas para as verdadeiras onças comerem. Suas armas eram um poder invisível chamado em desana yohokaduhpu, isto é "cabo de enxó". Dele, eles se serviam como se fosse espada e terçado. Com ele, eles cortavam cabeças humanas que jogavam em seguida para as onças selvagens.

Voltando ao centro do mundo, ao Equador, Boreka dirigiu-se para a Maloca de Paricá onde estavam o trocano e o espelho mágico que o vinham guiando e chamando. Depois, ele tomou o rumo do oeste, levando os seus irmãos e ensinando-os a fazerem a mesma coisa. Depois, foi para o norte, agindo do mesmo modo. Por toda parte existiam onças. Os lugares onde ele andou ensinando para os seus irmãos. Vendo que ele estava ficando muito perigoso, alguns homens sábios, os kumua, disseram:

- "Ele pensa que, tendo nascido do paricá, ele pode fazer o que bem entende. Vamos procurá-lo".

Após essa fala, fizeram seus rituais com breu para que ele errasse o caminho de volta à sua maloca. Com esses rituais de breu, eles tiraram o trocano de paricá da Maloca de Paricá, bem como o espelho do universo e os colocaram na Maloca do Norte (Dihpamahawi'i). Assim, mudaram a posição da maloca, que estava no sul, a fim de confundi-lo.

Boreka não pôde mais voltar à Maloca de Paricá. Não encontrou o caminho. O trocano e o espelho não sinalizavam mais nada. Ele passou então pelo maior perigo: as onças, que eram seus soldados, descontroladas, comiam mais e mais gente [14]. [...]

O homem dirigiu-se ao primeiro da fila, que era Boreka, e perguntou:

- "Aonde vais??"

Boreka respondeu:

- "Vou andando por aí porque desapareceu o meu caminho".

O homem prosseguiu:

- "Você é aquele de quem todo mundo está falando?"

- "Sou eu mesmo", respondeu Boreka.

Então o homem contou-lhe o que os kumua fizeram para atrapalhá-lo. [...] Ao chegar à Maloca de Paricá, Boreka percebeu o que os kumua tinham feito e consertou tudo. Assim, ele terminou seu estudo. Ele fechou as quatro malocas que havia aberto no mundo e, na 65ª (sic) maloca, a Maloca do Adorno de Nuca, ele deixou sua veste de onça e aquelas dos seus acompanhantes. Por isso, essa maloca é importante: é a

guardiã das peles de onça de Boreka e dos seus irmãos.

Nessa mesma maloca, está Umukoye, a onça invisível do universo. Ela está aí amarrada e só pode soltar-se quando se cheira o paricá chamado abeyeru. Por isso, desde aquele tempo, ninguém mais cheirou desse paricá. Esses caminhos que Umukomahsû Boreka traçou ficaram para sempre. Ainda hoje, poderosos pajés invisíveis andam por eles, cortando o espaço, durante a estação chuvosa. O resto do tempo, eles vivem na Maloca de Paricá, isto é, na Maloca do Sul. Quando aparecem, começa a relampejar. É sinal de que eles estão passando. Dirigem-se à Maloca do Norte. Depois, eles voltam novamente à Maloca de Paricá. Chamam-se Îîmahsãyea. Esses pajés invisíveis existem em todo o universo.

[...] Com a reza de breu, escondem suas malocas e renovam o fio emplumado invisível para que os pajés invisíveis pisem sobre ele e não deixem cair os raios sobre as malocas[15].

Ao cabo dessa lição, Umukomahsû Boreka abriu caminhos invisíveis no mundo e, em primeiro lugar, a sua morada original, a Maloca de Paricá. Retirou daí um fio emplumado invisível (wihtõda) e o estendeu rumo ao norte, até a Maloca do Norte (Dihpamahawi'i). Ele estava traçando os caminhos do universo, através do espaço, para poder viajar. Depois disso, ele estendeu um outro fio emplumado que atravessou o centro do universo, desde as Malocas do Universo (Umukowi'iri) do leste até as do oeste. Assim, ele pôde andar sobre esses caminhos no espaço enquanto transmitia os seus conhecimentos.

As plumas representam beleza, colorido, leveza, versatilidade, liberdade pela sua capacidade de flutuação e de deslocamento. Correspondem à dimensão espacial, como o arco, como as aves, como o raio e os espíritos. São espaço e tempo, união de Norte e Sul, de Leste e Oeste. Reúnem os lados do universo. Compreendem o cosmos. A compreensão desta união de diferenças e contrários, da dimensão de espaço, deslocado, espalhado, corresponde, também, ao conhecimento que precisa ser transferido de geração em geração. A ciência desta dimensão do mundo e do ser humano constróem uma resistência aos limites normalmente colocados pelo mito. Talvez o mito indígena - ou mais propriamente primitivo - desvende estas duas dimensões entrelaçadas: a social e a humana, pessoal, com as suas respectivas limitações e anseios de superação. O mais poético dos relatos (textos, já que os li impressos) lança o indivíduo para fora dos limites sociais. A poesia do relato visa a liberdade para abranger a vastidão cósmica, sua beleza e dimensões. É generoso e descobre o conhecimento como forma em si da superação dos limites. É uma cifra do mistério da existência e do universo que lembra um trecho da Cabala:

Dez sefirot belimah. Sua medida é dez, contudo é infinita. Profundeza do princípio, profundeza do fim, profundeza do bem, profundeza do mal, profundeza do alto, profundeza do baixo, profundeza do leste, profundeza do oeste, profundeza do norte, profundeza do sul[16].

A referência às diferentes dimensões do indivíduo e do mundo corresponde à busca de decifração do universo, tanto nos mitos desana, como na Cabala...

O conhecimento precisa de todos os órgãos dos sentidos, inclusive - e de grande importância - o som, que serve de guia territorial e espiritual.

Ao iniciar esse estudo, Boreka deixou o seu trocano de paricá (wihõtoatore), que era um grande tambor invisível, na Maloca de Oaricá, a fim de guiá-lo, já que esse trocano tocava sozinho. Ouvindo o trocano, saberia onde se situava a sua maloca.

O impulso é invisível, como é da natureza dos impulsos, e soa, guiando o anseio de busca e de superação.

Depois, ele deixou nesse mesmo lugar seu outro poder, um tipo de espelho chamado em desana umukodiuru, o "espelho do universo", um espelho resplandecente invisível, que serviria também para guiá-lo porque, enquanto percorria o mundo, o espelho soltava faíscas como raios ao refletir a luz.

O anseio é de plenitude, como a luz refletida pelo espelho do universo, como a sua energia forte. A aprendizagem é de vida e morte. Vale dizer, é a aprendizagem da não perenidade. O anseio de superação e de plenitude, que se encontram no centro do mundo, são vistos como onipotentemente abusivos.

- "Ele pensa que, tendo nascido do paricá, ele pode fazer o que bem entende. Vamos procurá-lo".

Após essa fala, fizeram seus rituais com breu para que ele errasse o caminho de volta à sua maloca. Com esses rituais de breu, eles tiraram o trocano de paricá da Maloca de Paricá, bem como o espelho do universo e os colocaram na Maloca do Norte (Dihpamahawi'i). Assim, mudaram a posição da maloca, que estava no sul, a fim de confundi-lo.

Ao 'perder o norte', Boreka 'erra', o que leva à morte. O conserto do mal-feito consiste em ao mesmo tempo ter o anseio pelo invisível - beleza, energia, superação de limites, luz - e ao mesmo tempo ter consciência de limites. Este equilíbrio é o que se afigura, para qualquer cultura, como o mais difícil, raramente encontrável.

Lévi-Strauss distingue a sua concepção a respeito do pensamento indígena, do de Lévy-Bruhl e do de Malinowski[17]. Define o seu como:

- tratando de povos ágrafos (e não primitivos);

- considera que Malinowski entende a etnologia como funcionalista; este funcionalismo consiste em explicar até mesmo as instituições sociais, as suas crenças, sua mitologia como determinada por suas necessidades primárias de alimentação ou de sexualidade; neste sentido é um pensamento utilitarista;

- considera que Lévy-Bruhl distingue a cultura primitiva do pensamento moderno, consistindo o pensamento primitivo em ser determinado pelas emoções e afetos- pensamento afetivo.

O pensamento de Lévi-Strauss consiste em ver o indígena como capaz de formular um pensamento com a ajuda do intelecto, como um filósofo, ou, até certo ponto até mesmo como um cientista, sem precisar ter motivação utilitária. Porém de um materialismo "que alguns chamariam de rústico". A diferença entre o pensamento primitivo - indígena - e o civilizado existe. Mas certa similaridade abre para a possibilidade do estudo de estruturas comuns e faz supor um pensamento, aptidões e mesmo necessidades de conhecimento, ética e filosofia comuns.

Pela minha observação dos mitos estudados, o pensamento indígena não seria nem utilitarista, nem apenas afetivo, mas misturadamente intelectual (como é o conhecimento) utilitarista e afetivo. E, fundamental, uma vez formulado, trata-se de um pensamento que se preocupa com o aspecto estético, poético. Daí, lírico. Passa pela busca da palavra, pela palavra gerada e geradora.

O mito acima referido revela a partida e a volta à descoberta da plenitude e da atemporalidade. O medo da morte é costurado com o desejo da superação destas fronteiras - através do mito, que é conhecimento, entrega - e da poesia, contida na enunciação. A poesia neles encontrada visa a liberdade – o maior valor do horizonte indígena, seu mais importante norte - para abranger a vastidão do universo do belo. Os mitos dos desana retomam, quase o tempo todo, a potenciação da palavra - na busca das imagens guardiãs de uma verdade que dê conta do mistério da existência e do mundo. E, como disse certa vez Adélia Prado:

É este o papel da arte. É o de desvelar o real, que é a coisa mais alucinante, mais assustadora que tem,

Em palavras de outro poeta, Octavio Paz:

Palabras, sonidos, colores y demás materiales sufren una transmutación apenas ingresan en el círculo de la poesía. Sin dejar de ser instrumentos de significación y comunicación, se convierten en "otra cosa". Ese cambio - al contrario de lo que ocurre en la técnica - no consiste en abandonar su naturaleza original, sino en volver a ella. Ser "otra cosa" quiere decir ser la "misma cosa": la cosa misma, aquello que real y primitivamente son [18].

Concluindo. Em primeiro lugar, o conceito de realidade também para os indígenas é rico em camadas, tendo apenas como referência inicial elementos da realidade fatual, imediata. os mitos primitivos desvelam o real de uma vez por todas no conjunto de mitos de cada nação indígena. Este conjunto precisará ser preservado pela memória. Ainda que os mitos primitivos não se posicionem frente a manifestações anteriores, com a necessidade de superá-las graças a novas e diferentes nuances, como o faz a literatura, eles também são produto (manifestação) artística, ficcional. Se assentirmos, estes também seriam textos básicos, fundadores, referências estéticas para os estudiosos, para os letrados ou para aqueles que se estariam letrando.

Notas

1. Quero lembrar que Claude Lévi-Strauss diz que o mito é contemporâneo a seu contexto. Isto é, a explicação do fenômeno da natureza contida pelo mito corresponde a uma carência de seu tempo e repercute o seu contexto.

2. Cf. Sperber, George Bernard. *Wegweiser im "Amazonas". Studien zur Rezeption, zu den Quellen und zur Textkritik der Südamerika-Trilogie Alfred Döblins*. München: Tuduv, 1975.

3. Pãrõkumu, Umusî (Firmiano Arantes Lana) e Kêhíri, Tõrãmû (Luiz Gomes Lana). *Antes o mundo não existia. Mitologia dos antigos Desana-Kêhíripõrã*. Desenhos de Luiz e Feliciano Lana). 2ª ed.. São João Batista do Rio Tiquié -São Gabriel da Cachoeira (Amazonas): UNIRT (União das Nações Indígenas do Rio Tiquié) / FOIRN (Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro), 1995.

4. Diakuru (Américo Castro Fernandes) e KISIBI (Dorvalino Moura Fernandes). *A mitologia*

sagrada dos antigos Desana do Grupo Wari Dihputiro Põrã. Cucura do Igarapé Cucura - São Gabriel da Cachoeira (Amazonas): UNIRT (União das Nações Indígenas do Rio Tiquié) / FOIRN (Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro), 1996.

5. Destes mitos é que saiam os mandamentos dos Antigos. O primeiro mito de Buhtari Gõãmû era o Sexto Mandamento da Lei de Deus: "Não pecar contra a castidade". Porque Buhtari Gõãmû cometeu o pecado contra a castidade com as filhas do Irara, ele foi castigado pelo pai das moças. Esse mito era contado para os rapazes e para as moças, para eles não cometerem isto sem a ordem dos pais; para não haver estragos por causa disso, para não acontecer nenhum mal por causa disso. É que os tuxauas e os sábios ou kumua, isto é, os rezadores, faziam esta pregação aos seus filhos. Ademais, Buhtari Gõãmû cometeu também pecado com Amõ, e recebeu um castigo terrível por isso. Este mito era assim narrado para mandar respeitar as velhas de idade. Era também dirigido aos rapazes. Segundo mito era como o Nono Mandamento da Lei de Deus: "Não desejar a mulher do próximo". Esta lei era para os homens: não roubar a mulher do outro, e também não pecar com a mulher do outro. Porque isto era caso de briga, podia causar até a morte, como aconteceu com Uwawá. Terceiro mito era destinado às mulheres. Esta lei era "Não pecar com outro, mesmo tendo marido". Para não acontecer a mesma coisa nesse mito, onde se viu Buhtari Gõãmû abandonar para sempre a sua mulher. No meio desses mitos, tiram-se cerimônias bem comprovadas e eficazes. Aqui terminaram os três mitos sobre Buhtari Gõãmû. (Pãrõkumu 1995: 146-7).

6. Pãrõkumu 1995: 28.

7. Pãrõkumu 1995: 45.

8. Pãrõkumu 1995: 45.

9. Pãrõkumu 1995: 46.

10. Pãrõkumu 1995: 46.

11. Pãrõkumu 1995: 46.

12. Trocano, ou torocana é um tambor, feito de um toro de madeira, com que, em grande parte da zona tropical sul-americana, os índios dão sinais às tabas vizinhas.

13. Árvore da região amazônica da família das leguminosas (Piptadenia peregrina), que prefere lugares abertos, tem casca grossa e verrucosa, é rica em tanino, de madeira pardo-avermelhada, empregada em vários tipos de construção.

14. Pãrõkumu 1995: 47-49.

15. Pãrõkumu 1995: 50-51.

16. "Os dez sefirot", In Matt, Daniel C.. *O essencial da Cabala* Tradução de Ivone Castilho. São Paulo: Best Seller (Círculo do Livro), 1995: 93-4.

17. Lévi-Strauss, Claude. *Mythos und Bedeutung*. Fünf Radiovorträge. Gespräche mit Claude Lévi-Strauss. Hrsg. Adelbert Reif. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1980.

18. Paz, Octavio. *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e Historia*. México: Fondo de Cultura Economica, 1956: 22.

O processo de mercantilização da cultura
no século XX e suas conseqüências para o Brasil

Telenia Hill*

Ao se refletir sobre a transformação da cultura e da comunicação na segunda metade do século XX, avalia-se até que ponto o fenômeno da Revolução e o movimento revolucionário de maio 68, terão influído na dinamização daquele processo. Não se tem o objetivo de estabelecer a relação causa e efeito, mas o de flagrar a interrelação que se opera entre *revolução, comunicação* e *cultura*.

Partindo da concepção estrutural de cultura proposta por Thompson, já se delineia o altíssimo grau de importância do contexto nas formas simbólicas (gestos, ações, obras de arte, etc.), sem excluir a perspectiva do funcionamento em círculo vicioso.

Parece óbvio dizer que tudo o que se produz vai depender do ponto de vista da *emissão* e da *recepção*, do condicionamento à *ocasião*, ao *ambiente* e ao *veículo transmissor*; mudando os elementos do ambiente, que é o contexto gerador, naturalmente haverá modificações na *produção* e na *recepção*.

O estudo do aspecto contextual das formas simbólicas vai além da análise dos traços de sua estrutura interna. Devem-se privilegiar os processos, as instituições e os contextos sociais dentro dos quais o discurso é *pronunciado, transmitido* e *recebido,* pela análise das relações de poder, formas de autoridade, tipos de recursos e outras características desses contextos. Desta forma, justifica-se o caminho pelo qual se optou.

Procurando aprender a lição do maio 68 no Brasil, e tomando a França como referência, pelas transformações ali ocorridas, vai-se registrar a crise da burguesia, que provocará uma fissura no tecido social. O movimento estudantil contribuiu para demonstrar os impasses econômicos. Mascarava-se a destruição dos antigos valores sobre os quais era moldada a burguesia pela "dinâmica econômica da época" e pelo "derramamento dos valores sobre o individualismo privado".

A manifestação pública dos jovens ofereceu um belo exemplo de nacionalismo, e conscientizou a decadência, ou, mesmo, a morte da sociedade que assistia à derrocada dos *valores familiares e religiosos*. Esta é apontada como causa, talvez, de desordens da alma e da consciência observadas, e do surgimento de uma sociedade sobretudo *indiferente, anônima* e *cibernética,* que irá constituir uma comunidade muito frágil. A partir daí coloca-se em evidência uma nova postura humana e, segundo Morin *(MORIN, E. et alii, 1988, p. 124),* o movimento de 68 reintroduziu, no mundo moderno, em países prósperos, "fermentos tradicionais de contestação" que, trabalhando o terreno novo, pôde acelerar as mutações dos séculos XX e XXI. Castoriadis *(MORIN, E. et alii, ibidem, p. 124),* entretanto, argumenta que o fermento da "crise" se instala na juventude (estudantes, operários, professores, etc.), e questiona se, no futuro, terão elas coesão suficiente para desempenhar uma função histórica. Não serão tragadas pelo império da cultura a que são subjugadas?

Pensa-se que a resposta já está sendo dada pela cultura dos tempos de hoje que, cada vez mais, faz parte de um processo de mercantilização que se diz de caráter global.

Featherstone *(FEATHERSTONE, M. et alii, 1994, p. 7)* questiona a expressão *cultura global* se global referir-se à "cultura do estado nacional como um todo". Entretanto, segundo ele, seria admissível se se abandonasse a estaticidade do conceito de *global* e se se reportasse a processos de integração e desintegração cultural que ocorrem a nível transnacional ou transocial. Como afirma o autor, "pode ser possível destacar processos culturais transociais (...) que sustentam a permuta e o fluxo de mercadorias, de pessoas, de informações, conhecimentos e imagens que dão origem aos processos de comunicação e que adquirem uma certa autonomia a nível global". São os chamados sistemas emergentes de "terceiras culturas" que ultrapassam o simples sistema de trocas bilaterais. Featherstone salienta ainda que o processo de aculturamento global não concorre necessariamente para o enfraquecimento dos países, e, também, as terceiras culturas não concorrerão obrigatoriamente para a homogeneização.

É importante que se chame atenção para o fato de que uma discussão sobre cultura global é delimitada por um tempo, um espaço e por agentes de discussão específicos. O próprio tempo em que se discute está sujeito a discordâncias no que toca à sua caracterização.

Marshall Berman, por exemplo, não aceita que se denomine como pós-modernidade a época em que se vive. Ele é um dos maiores defensores do termo *Modernismo*. Para esse autor, "ser moderno é descobrir que estamos em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de nós mesmos e do mundo - e que, ao mesmo tempo, ameaça destruir tudo o que temos, o que sabemos, tudo o que somos". A modernidade unifica toda a humanidade, mas "é uma unificação paradoxal, uma unificação de desunião; despeja todos nós no turbilhão de eterna desintegração e renovação, de luta e contradição,

ambigüidade e angústia" *(BERMAN, M. In: KUMAR, K., 1997, p.185*). Berman é implacável com pensadores do grupo de pós-modernos da década de 70: Derrida, Barthes, Lacan, Foucault, Baudrillard e seguidores. Afirma que eles se retiraram para um mundo intelectual abstrato, alienado de qualquer realidade política e social -- se apropriaram da linguagem modernista de progresso radical, transformando-a num jogo essencialmente estético, dissociada de seus contextos político e moral. Seriam eles os herdeiros das esperanças frustradas de maio 68 na França, e "se enterraram em uma grande tumba metafísica, espessa e apertada o suficiente para fornecer conforto duradouro contra as cruéis esperanças da primavera" *(Idem, ibidem, p.186).* Está-se ainda representando no palco da modernidade, e Berman, Habermas e pensadores afins crêem que a modernidade ainda não se concluiu, do momento em que em grandes espaços do mundo está-se começando a viver a sua plenitude. É um processo que tem ainda um potencial a ser vivido, e "apropriar-se da modernidade de ontem pode ser simultaneamente uma crítica à modernidade de hoje e professar um ato de fé na modernidade ... do amanhã e do depois de amanhã " *(Idem, ibidem).* Isso atesta a concordância com o pensamento de muitos estudiosos de que o manancial de estudo sobre a modernidade se encontra nos pensadores, filósofos e escritores do século XIX, como Marx, Nietzsche, Baudelaire e Dostoiévski. Estes, testemunhando a origem do movimento, puderam vivê-lo e dele participar com mais profundidade.

O caminho para a civilização científico-industrial, escolhido pela maioria das sociedades, foi o do fundamentalismo secular do Iluminismo, e Gellner assinala que "vivemos em um mundo no qual o estilo de conhecimento (a racionalidade do Iluminismo), embora nascido de uma única cultura , está sendo adaptado por e a cada uma das múltiplas culturas surgidas, com enorme rapidez e ânsia, subvertendo muitas delas e transformando totalmente o ambiente em que vive o homem. Isso é apenas um fato" *(Idem, ibidem, p. 187).*

Diante dos prós e dos contras, cabe a pergunta: A pós-modernidade realmente existe? Segundo Krishan Kumar, se não existe, ela nos cerca por toda parte. A criação incessante de "um ambiente saturado de imagens" autentica-a, segundo o autor, uma vez que é veiculada pelas indústrias da cultura. Vive-se, pelo menos durante grande parte do tempo, uma realidade virtual que é experimentada extaticamente por meio da Internet, com deleite ou sofrimento, no trabalho ou no lazer. Vive-se o momento da cultura-mercadoria, em que a cultura deixou de ser um complemento à nossa atividade de trabalho para constituir a própria atividade, que toma uma dimensão industrial, sendo produzida e consumida inclusive nas horas de folga.

Alguns estudiosos, apesar de sua cautela em afirmar o pós-modernismo como teoria, denominam-no "a lógica do capitalismo tardio". Se se quer proceder a uma análise que produza frutos, deve-se focalizar as áreas econômica, social e política.

Segundo ainda Kumar, a pós-modernidade se concentra mais nos efeitos perceptivos e expressivos da tecnologia da informação do que em seu impacto econômico, como atestam os trabalhos de Jean Baudrillard e outros.

Já se fez referência às importantes transformações que a visão da realidade e o comportamento individuais vêm sofrendo, mas seria duvidoso afirmar que a sociedade de informação estaria inaugurando "uma nova ordem social".

Com respeito aos novos movimentos sociais, ao invés da propalada homogeneização automática, flagra-se uma tensão entre o *local* e o *global*, avultando a importância que se dá à interação com as operações do capitalismo contemporâneo.

Como declara Harvey, "quanto mais unificado o espaço, mais importantes se tornam as características da fragmentação para nossa identidade e ação social. A livre circulação do capital pela face do globo (...) coloca uma forte ênfase nas qualidades particulares dos espaços para os quais esse capital poderia ser atraído. O encurtamento do espaço, que põe em concorrência comunidades diferentes em todo o mundo, implica estratégias competitivas voltadas para o local e um senso aguçado de percepção do que torna um deles especial e lhe confere vantagem competitiva. Esse tipo de reação interessa-se muito mais pela identificação do local, pelo reforço e identificação de suas qualidades excepcionais, em um mundo cada vez mais homogêneo, mas também cada vez mais fragmentado" *(Idem, ibidem, p. 197).*

Indiretamente o global estimula o local mas esse assunto se reveste de muita complexidade. Como acrescenta Harvey, "a acumulação flexível explora tipicamente uma larga faixa de circunstâncias geográficas aparentemente contingentes e as reconstitui como elementos internos estruturados de sua própria lógica abrangente" *(HARVEY, P., 1989, p. 294).*

Parece que o pós-modernismo, na defesa da característica de apologia ao lugar e às identidades locais, ignora esse fator irrefutável, uma vez que o constata e o louva, como se fossem verdadeiras essas manifestações de aparente autonomia, geradas por forças ocultas que dissimulam a liberdade de uma auto-afirmação local. Faz-se mister que a produção local se adapte a um capital cada vez mais versátil da economia mundial. Cria-se um produto, com pequenas variações de características específicas, ligando-se o *global* ao *local* e ao *diverso*. Poder-se-ia fazer referência, entre outros, ao *marketing* global do McDonald's, da Disneylandia, das cadeias de hotéis Hilton e Holiday Inn (de origem americana). Também veículos de

comunicação global, como a News Corporation, de Rupert Murdoch, ou a Sony Corporation, do Japão, constroem e propagam as preferências e as posturas de destaque por todo o mundo. Pode-se identicamente considerar Londres, Nova York ou Tóquio como cidades globais, de onde provém o controle mundial da circulação de "imagens, informações, bens e serviços padronizados".

Se se refletir aí sobre o emprego do termo *global* , vê-se que ele é postiço, do momento em que ele encobre sua procedência. É compreensível que essa ideologia de *marketing* se difunda principalmente a partir dos Estados Unidos, do momento em que ela concorre para lhes fortalecer a hegemonia. É de interesse deles que se diga, por exemplo, que a Coca-Cola , a Disneylandia ou os hotéis Hilton sejam empresas globais antes de serem norte-americanas, o que, nesse contexto, faz certo sentido. Entretanto, o que não se compreende é que o resto do mundo aceite tal impostura.

A ilusória especificidade do produto atende à demanda de um *marketing* global, que se realiza por meio dos *shopping centers* existentes em grande quantidade no mundo capitalista moderno. Constata-se neste último quarto de século uma vitalidade do capitalismo que se dissemina e atinge todo o globo, verticalizando a influência sobre o quotidiano das sociedades ocidental e ocidentalizada, e interiorizando-se na política e na cultura, e no bem-estar social. Essa influência faz-se sentir também na educação, nas artes, nos meios de divulgação, na saúde, na seguridade social, e até na polícia e nos serviços penitenciários.

Lamentavelmente, tem-se de reconhecer que o planeta passa por uma metamorfose que busca transformá-lo numa imensa zona de livre comércio. Isto é expresso sintomaticamente, no quotidiano, por uma ideologia que busca fazer-nos ingressar numa sociedade global. Como aponta Alain Touraine, "uma coisa é afirmar o triunfo de uma sociedade de mercado; outra, totalmente diferente, é dizer que a sociedade deve ser regulada como um mercado, e, portanto, ser liberal, ou seja, capaz de reduzir, tanto quanto possível, as intervenções voluntaristas do Estado, dos monopólios, da Igreja *(TOURAINE, A., 1996, p. 6).*

A política de consumo passou a visar o corpo e o sexo. Como afirma Kumar, "a publicidade tem procurado nos conscientizar de novas ansiedades de identidade e segurança pessoal e garantir-nos que há mercadorias e serviços que podem satisfazer todas as nossas necessidades e aliviar todos os nossos medos" *(KUMAR, K., 1997, p. 201).* Em todos os espaços o capitalismo formou uma estratégia para transformar tudo em mercadoria a ser consumida.

A partir desse *statu quo* muitos teóricos concentram no capitalismo a causa das mudanças do mundo atual. Vêem-no como um processo em constante mutação que forja novas formas de arte, valoriza a cultura e a informação e mantém um equilíbrio entre o público e o privado. Tudo isso seria propulsionado pela acumulação do capital e pela ampliação cada vez maior do mercado.

Se existem teóricos que admitem a óptica do "imperativo capitalista", outros há que vêem nela um exagero. O "império capitalista" não é exclusivo do tempo presente. Ele se fez sentir em outras épocas do passado, como, por exemplo, na Renascença e no Romantismo.Também no início do século já se falava de economia global, ou do triunfo da economia financeira. Entretanto,anos mais tarde,estouraram guerras e revoluções locais, que revigoraram a situação dos Estados nacionais. Touraine acredita que se dissipará num amanhã a ilusão de um mundo globalizado, e que o império chinês ascenderá, como aconteceu com o poderio japonês, anteriormente à "grave crise financeira" que reduziu "durante alguns anos as ambições das empresas nipônicas".

Apesar de reconhecer-se que ainda não se deixou de viver num mundo dominado pelo capital, se se fala em pós-modernismo, pergunta-se até que ponto, em sua abrangência, ele só pode ser explicado pela sistemática do movimento capitalista?

Diversos autores distinguem duas formas principais do que chamam pós-modernismo: "um pós modernismo de reação" e "um pós-modernismo de resistência". Há um pós-modernismo que parece ajustar-se à demanda do chamado "capitalismo tardio". Incensa a cultura de massa, o consumismo e o comercialismo. Com respeito à cultura de elite, assume uma postura marcadamente populista. Adere ao *slogan* "Compro, logo existo". Como atitude de vida, ao menos aparentemente, se ajusta aos diversos aspectos do modo de vida da nova classe média "pós-industrial", como "na mídia, na publicidade, na educação superior e nas finanças". De outra parte, há um pós-modernismo que reage à cultura capitalista contemporânea, gerando movimentos sociais que reivindicam maior liberdade de pensamento e ação no que toca aos reclamos das minorias, com respeito a sexo, raça, ou mesmo melhores condições locais de vida, preservando sua singularidade doméstica. São solidários aos que se opõem à homogeneização capitalista.

A globalização pode significar ainda uma nova perspectiva de cidadania e de consciência global. O chamado pensamento pós-moderno, que veicula a globalização, nesse aspecto, se volta contra a tentativa de unificar a história ou o segmento geográfico do globo. Se por um lado, há o reconhecimento de uma utopia nacionalista ou localista, por outro, paradoxalmente, reconhece-se o direito de mobilização de um novo florescimento de qualquer nação ou local.

Pode-se ainda acrescentar que "o pós-modernismo, de uma maneira, reage contra o universalismo do

Iluminismo, mas, de outra, promove o cosmopolitismo iluminista" *(Idem, ibidem, p. 203),* isto é, obviamente, o produto multinacional, ao invadir o local, encontrará resistências que provêm das peculiaridades contextuais e culturais. Aí são mobilizadas forças locais que podem aproveitar o máximo da interação entre o global e o local. Tomar uma atitude reacionária poderá também prejudicar o fluxo da história. Defende-se, ainda, que a identidade do lugar e das pessoas está em constante transformação e que poderá, também, se beneficiar das influências estrangeiras, sem abrir mão de suas características essenciais.

As mudanças no mundo de hoje acontecem principalmente nos setores político, cultural, social e espacial, que, naturalmente, são interdependentes. Em vez de se absolutizar e eternizar a vigência do capitalismo, tem-se de analisá-lo como um ocorrência circunstancial. Este se fortaleceu mais com a queda da União Soviética, e o declínio, em geral, do socialismo. Há ainda possibilidade de que o capitalismo avance, e não há como fugir da sua face global. Entretanto, tem-se de reconhecer as características peculiares de que ele se reveste, por meio de certa flexibilidade, condicionada à diversidade de lugares e ocasiões, e que, de certa forma, se caracterizará como o "capitalismo pós-moderno".

Mesmo sem concluir se o momento que se vive é plenamente pós-moderno ou ainda moderno, sente-se que ele é de essencial importância, e que dirige a reflexão sobre si, principalmente pela tendência globalizadora da cultura. Se por um lado se constata este aspecto horizontal da rede de relações que se impõe, por outro, tem-se de reconhecer o aspecto vertical, ou, seja, o da especificidade localista. Dependendo da situação, a atuação globalizadora da cultura pode tornar-se uma força sobre a qual a sociedade não tenha controle. Qualquer sociedade, para se unir, necessita de que seus valores sejam compartilhados, mas não os de mercado em que um participante, numa troca livre, será *o que paga* ou *o que recebe*; tudo nessa troca, como seres humanos (trabalho) e natureza (terra) são reduzidos a mercadorias. Ao contrário da economia de mercado, uma sociedade de mercado jamais vingará porque a sociedade, que tem como agentes seres humanos, necessita de instituições que estejam coerentes com seus objetivos, como liberdade política e justiça social. O que se pode flagrar é que o crescimento da sociedade global, se isto, realmente, está sendo possível, tem-se defasado com relação ao da economia global.

A partir daí é-se levado a pensar nos chamados países do Terceiro Mundo, em que "o êxodo rural, migrações, explosão demográfica, pobreza e marginalidade", fazem com que eles se apresentem quase que completamente frágeis e impotentes diante da ação de agentes político-sociais poderosos.

Como exemplo ilustrativo, poder-se-ia citar, *mutatis mutandis,* a visita do presidente Clinton em outubro de 1997 ao Brasil, revestida, aparentemente, de encantadora simpatia, mas nem por isso destituída de séria busca de objetivos.

Pela competente cobertura feita pelo *Jornal do Brasil*, de 16.10.97, Primeiro Caderno, com abundância de detalhes e imagens, destacando-se a foto do presidente tentando tocar tamborim e ocupando quase toda a primeira página, pode-se apreciar a performance de um estratego político exemplar. Consciente dos conflitos sociais gerados pelos impasses neoliberais, Clinton se adianta a dizer que "a globalização não reduziu os problemas sociais". E acrescenta: "Estudamos as possibilidades de incrementar nosso comércio global, mas temos de trabalhar arduamente para reduzir as lacunas entre os que têm e os que não têm, e assim garantir que todos tenham trabalho no futuro que estamos construindo." Aí pode-se registrar a preocupação de negociar nas duas frentes, a da integração comercial e a do progresso social.

É bem contraditória a referência acima,do momento em que, segundo alguns estudiosos, é a própria globalização do sistema que se coloca como a causa que impede a garantia do bem-estar dos cidadãos, até no chamado Primeiro Mundo.

Principalmente nos países mais desenvolvidos da Europa e da América do Norte, logo após o final da Segunda Guerra Mundial, o Estado teve papel importante na manutenção da estabilidade econômica, buscando oferecer igualdade de oportunidades e assistência social básica . Entretanto, bem diferente desse passado não tão longínquo, na era globalizada os recursos para fins sociais foram duramente prejudicados, porque o capital escapa da taxação muito mais facilmente do que o trabalho.

Segundo o economista Dani Rodrik, apud George Soros *(SOROS, G., 1997, p. 90),* "a globalização aumenta as demandas sobre o Estado, para que ele proveja benefícios sociais, enquanto reduz a capacidade de atender a essas demandas", o que conduz ao cerne do conflito social. "Se os serviços são muito reduzidos, no momento em que a instabilidade está em alta, o ressentimento popular pode levar a uma nova onda de protecionismo, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa".

Continuando o discurso: "No Brasil, nos Estados Unidos e pelo hemisfério afora, muitas pessoas questionam a pressão da competição e não sentem os benefícios das mudanças que estão em curso." Com relação aos que têm e aos que não têm, o tal abismo é, para ele, "uma praga antiga na América Latina, a qual precisa ser tratada com mais seriedade, não só por governos, mas também pela iniciativa privada".

Esta fala nos faz pensar no relacionamento entre capitalismo e democracia. Como aconteceu no Japão, na Coréia e nos "tigres" do Sudeste Asiático, o Estado se aliou a empresas locais que necessitavam de ajuda e

colaborou para que eles acumulassem capital. Tem-se um modelo de desenvolvimento que transita da autocracia e da acumulação de capital para a democracia e a prosperidade. Naturalmente, isso ocorre mais facilmente em países prósperos do que em países pobres. Entretanto, não é assegurada a transição da autocracia para a democracia, porque os que estão em posição de mando não querem, de maneira alguma, abrir mão de seu poder.

O pomo da discórdia, a Área de Livre Comércio das Américas (ALCA), só foi mencionado uma vez, apoiando-se argutamente na referência ao Mercosul, sobre o qual teve sua opinião mudada, em virtude de circunstâncias políticas contrárias: "Esperamos que cada passo desse processo de integração hemisférica, seja no Mercosul ou no Nafta, seja onde for, nos leve ao objetivo comum, que é uma área de livre comércio das Américas em 2005". Américas, para o presidente, é a parcela do globo que vai do Alaska à Patagônia.

Mercados comuns foram um tema recorrente. E com a idéia obsessiva de garantir a hegemonia dos Estados Unidos, referia-se sempre ao Mercosul como algo compatível com aquela pretensão: "Eu quero que a América lidere o processo de integração econômica, elevando os padrões de vida do nosso hemisfério e também do mundo."

É ilusório crer que um país se desenvolva sem uma política forte, do ponto de vista de seu sistema e de sua vontade. Daí a existência do Mercosul que busca, para o Cone Sul, uma união econômica, do tipo europeu, que concorra para criar um ator político nacional. Naturalmente, esse vislumbre de fortalecimento assusta o presidente americano, que não quer que se enfraqueçam os laços comerciais com a periferia, e tem uma meta a alcançar, mais ampla, em 2005, que é o livre comércio das Américas.

Plano Real, prosperidade brasileira, educação e tecnologia, Internet e novas tecnologias de comunicação, foram também assuntos inseridos inteligentemente em seu discurso.

E com um fecho de ouro, no discurso em São Paulo, questiona: "Que países têm feito mais pela economia global?" Ao que responde: "As nações precisam ter o globo dentro de suas fronteiras. Esta é uma lição que Brasil e Estados Unidos não devem jamais esquecer."

No discurso pronunciado em Brasília, Clinton declara que "Brasil e Estados Unidos têm uma responsabilidade muito especial, que é a de liderar as Américas no século XXI". Segundo analistas de diferentes tendências, essa afirmação seria resultante da impressão que lhe causaram o peso da economia brasileira, a extensão geográfica, a população expressiva, e a política externa adotada neste século. Mesmo assim, é de se admirar que um país de Primeiro Mundo, que tem a dianteira econômica, queira aliar-se a um país "em desenvolvimento". Com respeito ao que José Carlos Braga expõe sobre o assunto em foco, acusa-se um abismo entre os dois pontos de vista. Segundo este autor, a globalização vive sob o seu espectro de nem colapso nem desenvolvimento. A instabilidade contemporânea tem sido perversa, no sentido de querer "combinar alta especulação financeira com crescimento mínimo, coisa capaz de evitar o colapso, garantir, em geral -- com o apoio dos tesouros nacionais e dos bancos centrais -- os lucros de todo tipo e arrebentar com a maior parte das periferias sociais e geográficas" *(BRAGA, J. C., 1996, p. 3).*

Ainda segundo o autor citado, ao invés de um porvir promissor, se nos afigura uma catástrofe que tem sua causa: na paulatina estagnação da economia desde os anos 70, em comparação com anos anteriores; no declínio gradativo da força econômica dos Estados Unidos, apesar de ainda hegemônico, do ponto de vista monetário, industrial, comercial e fiscal; no fenômeno de desemprego estrutural da Europa; na tendência, nos anos 90, à desestruturação do capitalismo japonês, caracterizado, antes, pela organização; na mercantilização desordenada e bárbara da Rússia; no processo de desindustrialização da América Latina, que tem, incondicionalmente, como meta, a "estabilização a qualquer preço, baseada em âncoras artificiais, sobretudo, a cambial"; na situação da África, que torna o continente indesejável aos investidores, no que toca à qualquer missão civilizatória.

Salta aos olhos, finalmente, "uma economia fetichizada em que a circulação monetário-financeira ampliada em vertiginosa espiral guarda tênue correspondência com os fundamentos econômicos esmaecidos do investimento produtivo, da renda (lucros operacionais e salários), do emprego, da infra-estrutura econômica e social" *(Idem, ibidem).* Acrescente-se, ainda, a decadência das dívidas financeirizadas dos Estados nacionais que crescem gradativamente, em vista de seus títulos nutrirem a juros o capital globalizado.

O que se disse até agora seria suficiente para fornecer elementos de análise da visita do presidente americano ao Brasil. Preservando a hegemonia do país que governa, será bastante conveniente, para ele, associar-se a um país que ainda guarda reservas de extensão territorial e latência de progresso, fortalecido ainda pela existência de uma Amazônia, já caracterizada como "o pulmão do mundo".

Ao acolher o globo em sua fronteiras, o Brasil terá nelas, prioritariamente, os Estados Unidos, que, com isso, alargarão seus limites territoriais.

O Brasil e os demais países das Américas, de economias periféricas, de acordo com o quadro atual da divisão internacional do trabalho, da renda e da riqueza, já têm reduzidos seus graus de liberdade na

reestruturação de suas economias. E o que ainda estará por vir?!

Nota

* Crítica e ensaísta. Professora de Mestrado e Doutorado na Escola de Comunicação da UFRJ

Bibliografia

BERMAN, Marshall.*Tudo o que é sólido desmancha no ar - a aventura da Modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

BRAGA, José Carlos de Souza. O espectro que sonda o capitalismo. In: *Folha de São Paulo, Caderno Mais*, 01.09.96.

FEATHERSTONE, Mike et alii. *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade.* Trad. De Attilio Brunetta. Petrópolis (RJ), Vozes, 1994.

HARVEY, P. *The condition of Postmodernity: an inquiry into the origins of cultural change.* Oxford, Basil Blackwell, 1989.

KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna*. Trad. De Ruy Jungmann. Rio de Janeiro, Zahar, 1997.

MORIN, E., LEFORT, C. E CASTORIADIS, C. *Mai 68: La Brèche suivi de Vingt ans après*. Bruxelles, Complexe, 1988.

SFEZ, Lucien. *Crítica da comunicação*. Trad. de Maria Stela Gonçalves & Adail Ubirajara Sobral. São Paulo, Loyola, 1994

SOROS, George. Por uma sociedade global aberta. In: Rev. *Veja*, São Paulo, Abril, 24.12.97. Ano 30, n. 51.

THOMPSON, John. *Ideologia e cultura moderna*. Trad. Instituto de Psicologia CUPRS. Petrópolis (RJ), Vozes, 1995.

TOURAINE, Alain. O canto de sereia da globalização. In: *Folha de São Paulo, Caderno Mais*, 14.07.96.

Os impossíveis grilhões do futuro

Isabel de Barros Dias
(Universidade Aberta)

- Por el mes era de mayo, cuando hace la calor,
cuando canta la calandria y responde el ruiseñor,
cuando los enamorados van a servir al amor;
sino yo, triste cuitado, que vivo en esta prisión,
que ni sé cuándo es de día ni cuándo las noches son
sino por una avecilla que me cantaba al albor;
matómela un ballestero, déle Dios mal galardón.
"El Prisionero" (Romanceiro tradicional)

A historiografia em vernáculo escrita na Península Ibérica nos sécs. XIII e XIV está, na sua maior parte dependente dos trabalhos compilatórios levados a cabo sob os auspícios de Afonso X, o Sábio, rei de Castela e de Leão. O projecto de elaboração de uma *Estoria de Espanna* não chegou, porém, a realizar-se na sua integralidade. Restou no entanto, toda uma série de trabalho preparatório e textos em diferentes fases de elaboração.[1] A partir deste material desenvolveu-se uma extensa e complexa família textual centrada não só na área de influência castelhano-leonesa mas também com ramificações no Ocidente peninsular.

É nesta tradição que se integra a segunda redacção da *Crónica Geral de Espanha de 1344*.[2] Este texto, escrito em português durante a segunda metade do séc. XIV apresenta uma certa especificidade uma vez que aproveita o filão de grande Autoridade que estava mais ou menos ligado às produções do *scriptorium* afonsino, mas, ao mesmo tempo, mantém uma tradição nacionalista que, por sua vez, se inscreve na historiografia portuguesa anterior.[3]

Esta família textual, dadas as suas características e particularidades, fornece pois um extenso material de análise a partir do qual é possível tomar alguns exemplos de passagens onde a Autoridade da obra afonsina ou pseudo-afonsina é absorvida pelos textos portugueses que, lançando mão de uma série de ferramentas retóricas, não hesitam em manipular essas passagens a fim de promover noções e ideais diversos, senão opostos, àqueles anteriormente defendidos.

Um caso bastante pontual mas paradigmático desta tendência consiste na forma como as diversas crónicas apresentam Garcia de Portugal, o filho mais novo de Fernando I, "Par de Emperador". Soberano de uma Espanha unida, este rei terá decidido repartir os seus domínios pelos filhos a fim de evitar possíveis conflitos. Apesar das boas intenções, Fernando I acaba sim por provocar uma série de lutas fratricidas que começam logo numa série de fricções que têm lugar à beira do seu leito de morte, prolongando-se posteriormente em várias batalhas onde os irmãos se degladiam pela supremacia.

O relato deste período conturbado foi feito de modo muito distinto tanto no que respeita ao desenvolvimento textual como ao ponto de vista adoptado.[4] O texto editado como *Primera Crónica General*[5] apresenta uma versão relativamente concisa mas não tanto como a que surge na sua fonte principal, a *Historia de Rebus Hispanie* do arcebispo de Toledo.[6] Já os relatos da *Crónica de Veinte Reyes*[7] e da *Crónica de 1344* [8] são consideravelmente mais desenvolvidos, ao contrário da versão do *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*[9], bastante abreviada. A cronística ibérica em língua vernácula dos sécs. XIII-XIV construiu os seus relatos com base nas narrativas anteriores em latim[10] e, possivelmente, em cantares de gesta hoje perdidos ao primeiro dos quais têm sido dados nomes diversos como "Cantar de Fernando el Magno", "Cantar de la Partición del Reino" ou "Don Fernando Par de Emperador" e cujas características têm sido objecto de bastantes conjecturas[11] e ao qual se seguiria o "Cantar de Sancho II". Apesar de se ignorar a forma exacta que terão tido as tradições populares acerca destas personagens, a sua existência e uso é assegurada pelas diversas referências que surgem na *Crónica de Veinte Reyes*, texto que desvaloriza sistematicamente a veracidade do relato tradicional em permanente confronto com o filão erudito.[12]

Com base nestes materiais, é curioso constatar como as diversas redacções se diferenciam consoante são apresentadas por textos produzidos em zona de influência castelhano-leonesa ou portuguesa. Ao que parece, os diversos relatos afastam-se consideravelmente do que teria sido a sequência histórica dos acontecimentos, colorindo as atitudes entre os irmãos de forma a beneficiar ou pelos menos a danificar o menos possível os seus diferentes interesses.[13]

Assim, se o relato mais antigo da *Crónica Najerense* apresenta Sancho II de Castela, o filho mais velho de Fernando I, como o iniciador das hostilidades, já o texto da *Primera Crónica General* e o da *Crónica de Veinte Reyes*, atribuem esse papel a Garcia, rei da Galiza e da parte conquistada de Portugal.[14] Esta modificação vai no sentido de preservar os reis de Castela e Leão relativamente aos reiterados conselhos, ameaças e, finalmente, maldições vociferadas por Fernando I e consequentes juramentos de não-agressão mútua por parte dos filhos.[15] Quando posteriormente há que optar entre Sancho II e Afonso VI, umas crónicas serão mais marcadamente pró-leonesas outras pró-castelhanas.[16] No entanto, é Afonso VI quem, como parte sobrevivente e vitoriosa do conflito, é naturalmente apresentado como o mais virtuoso dos três irmãos. É ele o mais sensato e a quem o pai bendiz quando o vê largar mão de terras que lhe pertenceriam para que as irmãs não fiquem deserdadas.[17] O texto da *Primera Crónica General* escamoteia os confrontos junto do leito de Fernando I moribundo e respectiva maldição. Chega mesmo a omitir o facto de Afonso VI ter sido o autor da segunda prisão de Garcia. A *Crónica de Veinte Reyes* já refere estes elementos mas apresenta os confrontos com Afonso VI de uma forma bastante atenuada onde Garcia assume o papel do agressor gratuito enquanto que Afonso consegue manter a boa imagem de quem nunca agride os irmãos só prendendo Garcia graças a um engano.[18] Posteriormente a sua imagem continua "intocável" na medida em que, apesar de manter o irmão preso, se afirma com uma hipocrisia e perversidade mal dissimuladas que:

> Et en essos dias que ell a la tierra torno, começo a enfermar el rey don Garcia alli o yazie en la prision; et assi como llego el rey don Alffonso, dixierongelo como el rey don Garcia adolesciera. Et quando lo oyo, pesol et doliose dell, ca le amaua mucho segund cuenta la estoria, por que el rey don Alffonsso non auie fijo uaron, et pusiera en su uoluntad de dexar a este rey don Garçia por su heredero despues de si. Et a este torno que fizo el rey don Alffonso de Toledo a la tierra, como uinie muy alegre, mandaual sacar de la prision e soltarle; mas ante quel sacassen, mesuro en su fecho del rey don Garçia, et pues que lo ouo penssado bien ante quel sacasse de la prision, dubdosse del, que de como antes era trauiesso que com sus trauessuras que le leuantarie bollicios et guerras en los regnos; et por esta razon non le saco de tod en todo de la prision, mas fizol guardar com mayor soltura: que en la guarda estando, fiziesse las cosas que el quisiesse. (PCG: II, 546a-b).

O destino dos três irmãos apresenta-se assim com uma moralidade digna de conto de fadas: Sancho, o mais agressivo, é morto à traição, depois de uma fugaz soberania sobre os reinos unidos; Afonso é o herdeiro "sem pecado" da totalidade dos territórios paternos; finalmente Garcia, vive o resto da vida preso e agrilhoado em ferros que insiste tenazmente em manter até na morte:

> Et el rey don Alffonso quandol dixieron que la enfermedad quexaua mas al rey don Garçia [...] mando quel soltassen de la prision. Mas el rey don Garçia quandol dixieron de como su hermano le mandaua soltar de la prision, dixo estonces. "pues que Dios non quiso que yo en mi uida, seyendo sano et com salut, fuesse soltado, agora non quiero ya salir de la prision, et aqui quiero morir; mas ruego a mis hermanas et mando que assi me sotierren en Leon en los fierros en que yago preso". (PCG: II, 546b)

Dada esta tradição base, os cronistas portugueses depararam pois com uma matéria problemática a resolver. Com efeito, se por um lado Garcia não surge como uma figura simpática, por outro lado ele é a primeira personagem da história peninsular que pode ostentar o título de "Rei de Portugal". Para o reino ibérico mais recente, qualquer referência a um passado mesmo se de um ponto de vista disfórico não pode passar despercebida. Pelo contrário, haverá que inseri-la no contexto mais amplo do qual o próprio projecto de tradução da historiografia afonsina é paradigmático e que foi sintetizado da forma mais evidente na contagem que a *Crónica de 1344* apresenta dos reis peninsulares:

> foron reis de Castella e de Leom trinta e sete. E, cõ os reis godos, que foron trinta e seis, fazem sateenta e tres. E, com el rey don Garcia e com outros sete que forom reis de Portugal, foron per toda conta oyt˜e eta e h˜u u, ataa a era de myl e trezentos e oyteenta e dous annos que este livro foy feito, feria quarta, viinte e h˜u u dias de Janeiro da dita era (1344b: II, 380)

É pois evidente neste trecho a intenção de associar Portugal à construção ideológica que desde os primeiros tempos da Reconquista tinha sido levada a cabo pelas forças cristãs e que estabelecia uma linha sucessória que ligava os reis godos aos astur-leoneses e, posteriormente, aos castelhanos. A melhor maneira como Portugal poderia impor ideologicamente a sua presença no espaço Ibérico consistia pois na tomada de posse de um lugar nesse passado, ou seja enxertar a sua presença numa tradição que a historiografia afonsina consagrava com a sua Autoridade.

O rei Garcia torna-se peça importante nessa construção na medida em que constitui um precedente (mesmo se relativamente pouco distante) da independência portuguesa. Este factor deverá pois ter estado subjacente à atenuação de referências menos elogiosas como seja a da admissão de culpa por parte de Garcia quando se vê atacado pelo seu irmão Sancho e que a *Crónica de Veynte Reyes* apresenta em

termos muito violentos:[19]

> "Señor Ihesu Christo, miénbrate el pleito e la jura que fezimos al rrey don Ferrando, nuestro padre, quel que pasase su mandamiento e fuese contra su hermano que fuese traydor por ello [...] e que oviese la yra de Dios e la suya, e, malos mis pecados, yo fuy el primero que lo pasé, (Cr20R: 183a)

Termos esses que a *Crónica de 1344* tenta atenuar:

> - Senhor Jhesu Cristo, nembrete o preyto e juram˜e to que fezemos a nosso padre, como quer que eu fuy per minha maldade o primeiro que o britey, (1344b: III, 355)

Outro elemento favorável ao rei Garcia consiste numa deliciosa e sentida interpolação poética apresentada pela *Crónica de 1344* quando Garcia é preso pelo irmão:[20]

> Despois que el rey dom Garcia foy preso e metido em ferros, partiosse el rei dom Sancho de Santaren pera Coymbra. E, em partindo de Coymbra, era primeiro dya de Mayo. E quãdo chegarõ aaquella fonte ˜e que as moças tomavã augua pera as mayas e foron n˜e brados como era primeiro dia de Mayo, começarõ os Castellãaos de hyr cantando as mayas. Mas el rei dom Garcia, que o ouvya, hya chorando. (1344b: III, 362)

Ou ainda a inovação que consiste no cortejo de individualidades que pedem piedosamente a D. Sancho por D. Garcia:

> E andou el rei dom Sancho per suas jornadas ataa que chegou a Castella. E logo veheron a elle suas irmãas, as iffãtes dona Orraca e dona Elvira, com grande mesura e piedade del rei dom Garcia e otrossi bispos e arcebispos e abbades que se ˜e tremeteron cõ as iffantes ˜e este feito e trautaron av˜e ença antre os reis em esta guisa: que el rei dom Sancho soltasse el rei dom Garcia e que elle fosse seu vasalo em toda su vida e vehesse a seu serviço e a seu mandado cõ todo seu poder ou delle, per aquella maneira que lho elle mandasse dizer, e toda vez que mandasse por elle, que logo vehesse. E sobre esto lhe fez preito e menaj˜e de lhe guardar todo esto que dicto he em toda sua vida e tevelho muy bem. (1344b: III, 363)

Tendo cedido à vassalagem, era mais difícil para a história portuguesa posterior consagrar Garcia da forma como se poderia supor se a personagem fosse encarada meramente como um elemento fornecedor de maior antiguidade à autonomia do novo reino. Acresce ainda a falta de sintonia que parece ter havido entre o soberano e as elites autóctones. Com efeito, sempre que se relatam embates entre estas duas forças, o grupo dos magnates é desculpado, sendo acentuadas as suas boas intenções, nomeadamente quando não hesitam em matar na presença do rei o conselheiro que supostamente teria sobre Garcia uma influência nefasta – ou seja contrária aos interesses dos grandes do reino.[21] As posteriores retaliações de Garcia sobre os seus nobres vão por sua vez e de certa forma justificar o abandono do rei por parte dos seus súbditos.

Aliado a este processo de desculpabilização dos autóctones estará certamente o esquecimento sistemático a que a *Crónica de 1344* procede das múltiplas alusões que denigrem os portugueses, e que nos outros textos preparam a forma inglória como termina o reinado de Garcia.[22] O desenlace de acordo com o qual os portugueses teriam abandonado o seu soberano em plena batalha, atitude que se verificou ser fundamental para a derrota final de Garcia, é precisamente a única excepção ao conjunto de omissões estratégicas levadas a cabo pela *Crónica de 1344*, e que se verifica provavelmente por uma questão de respeito pela Autoridade que a fonte representava:

> Mas aa cima desempararõ os Portugueses el rei dom Garcia. E morreo hy o iffante dom Sancho, que era amo del rei dom Garcia e mandouho el rei dõ Sancho deitar em ferros. (1344: III, 362)

Já o *Livro de Linhagens do conde D. Pedro* refundido não parece apresentar qualquer prurido em manipular mais profundamente este trecho em prol dos seus interesses. Com vista a investir uma das mais influentes linhagens nortenhas de glória e de antiguidade, um dos seus antepassados, Rodrigo Foiaz, é aqui apresentado como um líder autonómico que remonta aos tempos do rei Garcia.[23] Estabelecendo com este rei uma relação de supremacia, de protecção heróica abnegada e mesmo de moralização (no que respeita ao prevalecimento da sua posição de força contra o mau conselheiro de Garcia) em muito semelhante àquela que o Cid mantém com Sancho II e, posteriormente com Afonso VI, Rodrigo Froiaz é o campeão daqueles a quem o texto chama obstinadamente de "mui boos fidalgos portugueses". À semelhança da *Crónica Najerense*, o *Livro de Linhagens* apresenta uma versão segundo a qual Sancho seria o agressor de um pacífico rei Garcia que se mantém vencedor incontestado até ser derrotado por uma série de infortúnios dos quais o maior é certamente a morte de Rodrigo Froiaz, devida ao excesso combativo do herói. A este

factor acresce a fuga de D. Sancho, anteriormente preso[24] e, finalmente, a chegada do Cid e dos seus homens que provocam o reinicio dos confrontos contra um exército português já exausto.

A história do rei Garcia é pois um caso exemplar de manipulação textual. As Crónicas em vernáculo elaboradas em território castelhano-leonês apresentam versões nas quais usam o rei Galego-português com vista à desculpabilização ou exaltação, consoante os casos, dos seus outros dois irmãos. Aqui, Garcia protagoniza trechos que focam os portugueses de uma forma sobremaneira desfavorável. Integra o paradigma de rei belicoso e derrotado a quem nem os muçulmanos levam a sério.[25] É ainda um prevaricador seja por quebrar o juramento que fizera ao pai, o que faz dele uma figura maldita,[26] seja por tratar indevidamente os seus vassalos com os quais deveria existir, pelo contrário, uma estreita aliança e colaboração com vista ao bem comum.

Perante estes antecedentes mais imediatos, a *Crónica de 1344* opta por uma solução de compromisso que consiste essencialmente na truncagem sistemática dos trechos anti-portugueses. Quanto a Garcia, dadas as dificuldades evidentes em proceder à sua reabilitação sem desvirtuar completamente as fontes manuseadas, a crónica portuguesa opta por uma posição intermédia, de certa forma como uma manutenção em suspenso. Do mesmo modo que o irmão Afonso o terá guardado na sua prisão como uma possibilidade de sucessão em aberto, também os cronistas portugueses o terão entendido como um passado potencial mas que só acabou por se realizar alguns anos mais tarde, com outro amaldiçoado, D. Afonso Henriques.

Já na refundição do *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* o tom pro-português é levado consideravelmente mais longe. Garcia é aqui um rei que, apesar de por vezes se deixar influenciar mal, não é por isso pior servido pelos seus vassalos, fiéis e dedicados até às últimas consequências. E se o seu fim se revela trágico, esse facto não foi causado por falta de esforço mas sim pela conjugação de uma série de sucessos infelizes.

Garcia pode pois ter tantas faces quantos os interesses a defender em diferentes círculos de distintas épocas e regiões. Se enquanto personagem este soberano pode ser encarado como mero potencial futuro ou como pre-figuração de uma independência que não se fez tardar, o mesmo já não acontece com o manuseamento dos textos que veicularam a sua história. Longe de remeter para um futuro mais ou menos fluído ou distante, os textos aduzidos desenvolvem-se de acordo com ideologias e interesses bem concretos de cada presente. Contrariamente ao destino trágico de Garcia, as sucessivas manipulações a que a sua história foi sujeita são reveladoras de uma pujança e vitalidade que, inexoráveis como o futuro, resistem a qualquer aprisionamento.

Notas

1. Sobre estas questões, ver sobretudo Diego Catalán, *De Alfonso X al conde de Barcelos*, Madrid, Gredos, 1962 e Diego Catalán, *De la silva textual al taller historiográfico alfonsi – Códices, crónicas, versiones y cuadernos de trabajo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Universidad Autónoma de Madrid, 1997; ou ainda, Inés Fernández-Ordóñez, *Versión Crítica de la Estoria de España*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Universidad Autónoma de Madrid, 1993 e Diego Catalán, *La Estoria de España de Alfonso X – creación y evolución*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Universidad Autónoma de Madrid, 1992.

2. Luís Filipe Lindley Cintra, *Crónica Geral de Espanha de 1344*, Lisboa, IN-CM, 1954-1990 daqui em diante referida como **1344b**.

3. Cujo antecedente mais directo é precisamente a primeira redacção desta crónica, levada a cabo em 1344, ao que tudo indica, por D. Pedro Afonso, filho bastardo do rei D. Dinis. Desta primeira versão conhece-se, hoje em dia, uma tradução castelhana parcialmente editada por Diego Catalán e María Soledad de Andrés, *I edición crítica del texto español de la Cronica de 1344 que ordenó el conde de Barcelos don Pedro Alfonso*, Madrid, Gredos, 1970. O texto pode ser encontrado, de forma mais completa, no ms. 2656 da Biblioteca Universitária de Salamanca (daqui em diante **1344a**) que, infelizmente, termina truncado.

4. E ainda no que respeita à sua distribuição no *continuum* interno das próprias crónicas pois as várias versões apresentam por vezes reajustamentos cronológicos, deslocando por isso alguns dos acontecimentos narrados.

5. Ramón Menéndez Pidal, *Primera Crónica General de España*, Madrid, Gredos, 1977 (daqui em diante **PCG**). Esta edição teve por base o códice régio E1-2. Há, no entanto, que salvaguardar o facto deste códice apresentar um texto compósito que anexou textos

elaborados em diversas épocas. Como nem todo o trabalho foi levado a cabo sob os auspícios do rei Sábio, diversos são os trechos cuja importância deverá ser relativizada no conjunto das várias versões da *Estoria de Espanna*. Para esta sequência determinada, o texto da PCG transcreve a denominada "versão retoricamente ampliada", elaborada em tempos de Sancho IV (Inés Fernández-Ordóñez: 1993, p. 329).

6. Juan Fernández Valverde (ed.), *Historia de Rebus Hispanie sive Historia Gothica Roderici Ximenii de Rada*, Turnhout, Brepols, 1987 (daqui em diante **DeRH**).

7. Crónica de Veinte Reyes, ed. de José Manuel Ruiz Asencio e Mauricio Herrero Jiménez, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 1991 (daqui em diante **Cr20R**). Relativamente a este texto, há que ter em conta não só a sua filiação na 'Versão Crítica' da *Estoria de Espanna* (Inés Fernández-Ordóñez: 1993) como também as ligações entre esta versão e a Crónica *de 1344* estudadas por Lindley Cintra (1954) vol I (Introd.) e Catalán (1997).

8. Será aqui usado essencialmente o texto da segunda redacção. A primeira redacção é nos seus traços gerais bastante semelhante, limitando-se, por vezes, a modificar a distribuição da matéria repartindo-a por um número superior de capítulos. Só por uma vez se verifica a deslocação de um capítulo.

9. *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, ed. de José Mattoso in *Portugaliae Monumenta Historica – Nova Série*, Lisboa, Academia das Ciências, 1980, vol. II/1-2. A história em questão surge em 21G7. Há no entanto que salientar que "os principais trechos narrativos do título XXI" são obra do refundidor que retrabalhou este *Livro de Linhagens* entre 1380 e 1383. Sobre este assunto ver Introd, p. 41-42.

10. Sobretudo o DeRH, cuja tradução constituiu a coluna vertebral em torno da qual o relato afonsino se desenvolveu.

11. Sobre este assunto consultar Alan Deyermond, *La Literatura Perdida de la Edad Media Castellana. Catálogo y Estudio – I (Épica y Romances)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, p. 97-99 ou Carlos Alvar e Ángel Gómez Moreno, *La Poesía Épica y de Clerecía Medievales*, Madrid, Taurus, 1988, p. 64-65 que fazem um ponto da situação no que respeita aos vários autores que se debruçaram sobre esta questão e quais as hipóteses que defenderam, nomeadamente que se trataria de um poema independente; de uma simples introdução histórica ou de um episódio de enlace entre a "Gesta das Mocedades de Rodrigo" e o "Cantar de Sancho II".

12. Este assunto ocorre na Cr.20R: VIII, cap. XIV (duas vezes) e IX, cap. IIII. Outras vezes encontramos casos de desacordo ou desconfiança relativamente ao que algumas fontes referem (Cr20R: VIII, cap. XVI ou IX, cap. II), o que também pode implicitamente remeter para fontes orais tidas como menos fiáveis.

13. No que respeita aos acontecimentos que historicamente se terão verificado e à sua comparação com as diferentes versões cronísticas ver Ramón Menéndez Pidal, *La Épica Medieval Española desde sus orígenes hasta su disolución en el Romancero*, Diego Catalán e María del Mar de Bustos, (eds.), *Obras Completas de R. Menéndez Pidal*, Madrid, Gredos, 1992, p.531-551. Com efeito, Sancho parece ter sido o primeiro agressor, não contra Garcia, mas sim contra Afonso de Leão, o que em termos estratégicos e territoriais parece bastante mais verosímil uma vez que assim se daria uma conquista sequencial do território (também é esta a ordem apresentada pelo relato do DeRH: VI, cap. XVII).

14. Sobre esta questão ver Ramón Menéndez Pidal *op.cit*. A *Crónica Najerense* parece ter recolhido uma primeira versão jogralesca, do séc. XII, segundo a qual Sancho seria o iniciador das lutas fratricidas, prendendo Garcia não numa guerra mas graças a um estratagema baseado na simulação de uma peregrinação. Posteriormente, já no séc. XIII, os jograis teriam alegadamente construído uma nova versão por sua vez absorvida pelas crónicas em vernáculo.

15. A reprovação das lutas fratricidas é ainda acentuada pelo conteúdo dos capítulos que antecedem o relato da Partição de Fernando I e que reiteram (de forma mais ou menos extensa consoante as versões) a questão da dispersão dos gigantes castigados por Deus. Este exemplo com ressonâncias bíblicas e intertextuais (pois o caso já fora anteriormente relatado em algumas das crónicas em questão) marca a reprovação da ousadia e ambição em excesso que provoca a ira divina (PCG: cap. 812; Cr20R: VIII, cap. XIII; 1344b: CDLXVI-II). Acresce ainda as diversas referências às previsões funestas de Arias Gonzalo (esta "profecia" é

explicitada na Cr20R: VIII, cap.XVII).

16. Algumas crónicas insistem particularmente em insinuações contra a idoneidade moral de Afonso VI e da sua irmã Urraca. Sobre este assunto ver Ramón Menéndez Pidal, *op. cit*.

17. Cr20R: VIII, cap. XV; 1344b: cap. CDLXIX. Salvaguarde-se no entanto que, enquanto a maioria das crónicas só apresenta aqui Urraca, a *Crónica de 1344* introduz também Elvira. Como contraponto a esta posição de Afonso, Sancho só propõe ceder terras se com esse acto puder reunir vassalos valorosos sob o seu comando como faz com o Cid (Cr20R: VIII, cap. XV; 1344b: cap. CDLXIX) e tenta fazer com Nuno Fernandes (Cr20R: VIII, cap. XVI; 1344b: cap. CDLXXI).

18. Cr20R: X, cap. III; 1344b: cap. DXI. Note-se que a versão das duas prisões parece ser a que mais se aproxima do que teria efectivamente acontecido. Sobre este assunto ver Ramón Menéndez Pidal, *op. cit.*, p.534.

19. A PCG apresenta esta citação em termos idênticos (PCG: II, 498b).

20. Sobre a fonte deste trecho ver Luís Filipe Lindley Cintra (1954), vol. I (Introd.), p. CCXCIV e CCXLIXn.

21. É curioso verificar que a 1344b duplica esta situação. Este facto deve-se talvez a descuido pois esta crónica refere o acontecimento primeiro no local onde a tradição da PCG, da *Crónica de Castilla* e da *Traducción Gallega* o apresentam e depois repete-o de acordo com a versão da Cr20R (que frequentemente redistribui a cronologia dos acontecimentos), o que provavelmente se deverá a uma duplicidade de fontes. Mais curioso ainda é notar que, ao apresentar a reiteração no local onde a Cr20R apresenta o acontecimento, a 1344b está a contrariar a 1344a que também reitera o facto, fazendo-o no entanto num ponto diferente da narrativa (1344a: cap. 413, numeração minha). Ainda sobre a questão do "mau aconselhamento" e do seu uso tópico por parte destas crónicas, ver Isabel de Barros Dias, "On Royal Infallibility" (em publicação).

22. Este tema ocorre na PCG: cap. 821 e 823; na Cr20R: VIII, cap XIV e IX, cap. VII e IX. Na 1344b só ocorre no cap. CDLXXXI.

23. Sobre este assunto, ver Luís Krus, *A Concepção Nobiliárquica do Espaço Ibérico (1280-1380)*, Lisboa, F.C.G. / J.N.I.C.T., 1994, p. 281-286.

24. Que aqui foge devido ao descuido dos seus guardas e não graças à intervenção heróica de Álvaro Fernandes Minaia (PCG: cap. 822; Cr20R: IX, cap. VIII; 1344b: cap. CDLXXXI) ou, segundo outros relatos, do próprio Cid (PCG: cap. 822).

25. Com efeito, Garcia em desespero de causa, vai a terra de mouros pedir ajuda contra Sancho II, prometendo-hes em troca tanto o seu reino como o do irmão. No entanto, os mouros não o levam a sério pois têm que Garcia não pode prometer o que não possui (PCG: cap. 821; Cr20R: IX, cap. VII; 1344b: cap. CDLXXX).

26. Garcia é maldito implícita e aprioristicamente pelo pai (maldição esta que é acentuada sobretudo na Cr20R: VIII, cap. XV e XVI. Na 1344b é referida nos cap. CDLXIX e CDLXXII) como também pela praga mais direccionada da irmã Urraca (PCG: II, cap. 817; Cr20R: IX, cap. IIII) cujos termos são no entanto atenuados na *Crónica de 1344* (1344b: cap. CDLXXVII).

Pátria, uma trajectória de deriva

Maria Armandina da Cruz Maia
Universidade Nova de Lisboa

Para quando a nova viagem para esse outro desconhecido
que somos nós mesmos e Portugal connosco?
Eduardo Lourenço[1]

Não posso viver comigo,
Não posso fugir de mim.
Sá de Miranda[2]

Oceanites erraticus é o nome de uma ave marinha, "descoberta" em 1972, pelo cientista e filósofo Dietz, como a primeira a encetar uma deriva continental, muito antes do aparecimento dos homens na terra. Numa tentativa de reconstruir o voo que executava na época em que a Pangeia existia, em rota directa de sul a norte, esta ave marinha executa agora uma trajectória de migração turtuosa, em zig-zag, que se inicia no Antártico. Atravessando o Atlântico várias vezes, toca primeiro a Argentina, voando depois para a África austral, poisando entre as chicambas do rio Limpopo, de onde segue para o Brasil, norte de África, Terra Nova e Land's End, para terminar na sua zona de postura, as ilhas Spitzbergen, no Ártico, impreterivelmente a 1 de Abril de cada ano[3].

Ha aventuras, como a deste pássaro, que nos lançam por caminhos árduos. Falar de pátria, por exemplo, depois do Pessoa é, *procurar de novo um azul na infinita distância*, o que, obrigatoriamente, nos obriga a viajar por dentro de nós próprios. Falar de pátria significa, portanto, antes de mais, falar de uma condição, de um modo de estar e de sentir o mundo.

Não são aqui convocados -e não deverão ser confundidos- os territórios políticos que deram lugar a estruturas organizacionais que regem o colectivo nacional de cada povo.

A pátria de que aqui venho falar desenha-se, fundamentalmente, numa estruturação íntima da geografia do sentimento, que nos liga lugares a lugares e pessoas, um berço e um refúgio indelevelmente associados a um estado de pureza original, bem longe dos interesses que regem Estados e até nações.

Este «pedaço de mim», ou «metade exilada de mim», como o chamou Chico Buarque, tem testemunhos poderosos na poesia caboverdeana, cuja postura insular, foi classificada pelo "mestre" Pierre Rivas como «Insularité e deracinement, deux structures constitutives et antagonistes de l`identité capoverdienne».[4] Sugestiva e precocemente, ela viria a apontar um caminho de fusão sentimental da vivência da pátria:

Eu sinto
para além da tua epiderme de jambo dourado
o lirismo antigo da minha raça
crucificada
na encruzilhada de duas sensibilidades[...]
que és para mim?
Minha amante,
Minha mamãi adormentando os meus cuidados[...]
Osvaldo Alcântara, *Presença*[5]

O exemplo de Cabo Verde, protagonizou uma luta tão sem tréguas quanto inglória, quando os poetas que ambicionavam «casar-se com a respiração do mundo», foram confundidos com cidadãos em crise de rebelia pequeno-burguesa. A famosa polémica do evasionismo, cujo padrinho de baptismo dava pelo nome de Manuel Bandeira, com a seu *Vou-me embora p´ra Pasárgada*, coroado de *Estrelas da manhã,*[6] acabaria por tornar-se um marco da incompreensão geral e generalizada, que os imperativos políticos interpuseram entre a criatividade e um imaginário «dever patriótico»:

A voz do poema não era a voz do poeta:
era a voz do povo,
o grito do povo, o choro do povo.[...]
Aguinaldo Brito Fonseca, *Poeta e Povo*[7]

Por ocasião da morte prematura de um grande poeta caboverdeano, Pedro Corsino de Azevedo, o duplo de Osvaldo de Alcântara, de seu nome Baltazar Lopes, iria pôr termo a esta questão, ao definir o evasionismo como a necessidade de «completar a sua alma», classificando o jovem poeta como alguém «em quem a capacidade de se debruçar sobre os abismos interiores, superava déficits provincianos de cultura».[8]

No Portugal desse tempo, trazíamos na alma uma pátria triste, emparedada, um passaporte para turistas em busca de um Abril em Portugal, que só podia fazer-nos sentir saudades do futuro. Deste Portugal ficaram cicatrizes longas de apagar, apesar da memória do esquecimento persistir em atenuar a cisão irreparável, de, durante séculos, termos vivido na sombra da História, na cauda da Europa, numa casa portuguesa que se erguia orgulhosamente só, num imenso deserto que circunscrevia o mundo à pobre e resignada respiração deste modo de "ser português", pequenino, doméstico e domesticado que os poetas do desassossego definiram assim:

> *Estar aqui dói-me. E estou aqui*
> *há novecentos anos. Não cresci nem mudei.*
> Manuel Alegre, *Canto Peninsular*[9]

> *No meu país há uma palavra proibida.*
> *Mil vezes a prenderam, mil vezes cresceu.*
> Manuel alegre, *O canto e as armas*[10]

> *Por um país de pedra e vento duro*
> *Por um país de luz perfeita e clara*
> *Pelo negro da terra e pelo branco do muro*
> *Pelos rostos de silêncio e de paciência*
> *Que a miséria longamente desenhou*
> *Rente aos ossos com toda a exactidão*
> *Dum longo relatório irrecusável*
> *[…]Espaço raiz e água*
> *Ó minha pátria e meu centro*
> *Me dói a lua me soluça o mar*
> *E o exílio se inscreve em pleno tempo*
> Sophia de Mello Breyner, *Pátria*[11]

Esta dor da pátria que se tem e a dor da pátria que se queria ter, vai dar lugar a um espaço de utopia, numa busca incessante de um **onde**, sem lugar exacto e sem tréguas, numa dilacerada vivência que nos bifurca a todos, ao sermos nós, pacíficos cidadãos e simultaneamente o contrário de tudo isso, como antecipou Pessoa, ao querer simplesmente ser «todo em cada coisa», por imperativo pessoal e intransmissível, onde não assomam quaisquer laivos de patriotismo, ao contrário de um discurso oficial que durante décadas alimentou uma pátria de contornos nítidos, que porém não ultrapassava a fronteira de uma imagem mítica e virtual.

> *Um sítio. Um sítio sagrado algures no tempo.*
> *Um sítio por dentro. Um obscuro ponto*
> *No mapa luminoso*
> *Do coração.*
> Manuel Alegre, *Ítaca*[12]

> *Cheguei à procura de um sonho. A floresta*
> *recebera os meus passos no prenúncio*
> *das colinas e vales onde me esperava*
> *o silêncio de um nome*
> Fernando Pinto do Amaral, *Horace Townsend*[13]

A virgindade almejada nestes textos vai cruzar-se, na história dos povos, com o momento de libertação, que, aparentemente, iria substituir o espaço asfixiante envolvente, expresso em termos épicos, que vão desde a revelação do silêncio mais recôndito à explosão libertária, libertina, opulenta e excessiva, da palavra, do gesto e dos sentidos.

> *Esta é a madrugada inicial que eu esperava*
> *O dia inicial inteiro e limpo*
> *Onde emergimos da noite e do silêncio*
> *E livres habitamos a substância do tempo*
> Sophia de Mello Breyner, *25 de Abril*[14]

Enchem-se as ruas de júbilo. Destemem-se os corpos. Apertam-se mãos desconhecidas. Trocas de sorrisos e cravos gravam a marca da liberdade nesta hora de prata. […] os seios das mulheres despejam-se nos olhos encadeados dos soldados.[…] A agitação do povo pelas ruas faz pensar num animal manietado que, na sombra, durante séculos, olfacteasse a liberdade. […]Soltem-se as rolhas do champanhe desde há muito engarrafado na nossa esperança. Natália Correia, *Não percas a rosa*[15]

Não sentindo já o cerco dos mecanismos da censura, viajámos então de novo, rumo a um espaço não circunscrito a fronteiras. É o tempo do voo transatlântico, transcontinental, dos horizontes sem limites do olhar, de ser estrangeiro em toda a parte, e simultaneamente coabitar uma pátria comunitária, avassaladora, que galga, com uma força agregadora incomum, as distâncias impostas por uma cartografia física, alheia à vontade soberana dos povos, que agora dela se reapropriam. As fronteiras diluem-se, liquefazem-se, "maritimizadas", como diria Guimarães Rosa, o mestre da palavra inventada.

> *A minha geração nasceu da guerra*
> *e viu crescer o cogumelo em Hiroshima*
> *Vibrámos tanto com o Bogart em Casablanca*
> *Depois aprendemos a cantar Kalinka*
> *Era o tempo das certezas redondas como as abóboras*
> *cada ano mais felizes no Kolkhoze*
> Manuel Alegre, *Babilónia*[16]

> *Estamos juntos.*
> *E moçambicanas mãos nossas*
> *dão-se*
> [...]
> *com os olhos incendiados*
> *nos poentes do Mediterrâneo*
> *recordamos as noites mornas da praia da Polana*
> *e a beijos sorvo a tua boca no Senegal*
> *e depois tingimos mutuamente*
> *os lábios das negras amoras de Jerusalém*[...]
> José Craveirinha, *Canto do nosso amor sem fronteira*[17]

> *(Quatro pulsações febris de um corpo só*
> *oh África do Nilo e do Zaire oh África do Zambeze e do níger*
> *quem em ti está pensando de coração em África?*
> *África dos rios velhos e ruínas ossificadas de Zimbawé*
> *China das muralhas de crisântemo e sangue*
> *Malaias e Indonésias com encruzilhads de sono e de febre*
> *Indochina da virilidade com abraços tricolores de fraternité*
> *[e palavras de balas*
> *quem em vós está pensando de coração em África, nas Chinas*
> *[e Malaias, Indonésias e Indochinas de sonhos crispados?)*
> Francisco José Tenreiro, *Coração em África*[18]

Mas o circuito pátrio não vai parar de se ampliar, com o nosso olhar que cresce em exigência, à medida que o mundo cresce em imperfeição. A censura tinha sido, afinal, um estádio temporal, na "Queixa das almas jovens censuradas", que ainda hoje mantém toda a sua actualidade, não obstante a nossa obstinada vontade de mudar o mundo.

> *Dão-nos um mapa imaginário*
> *Que tem a forma de uma cidade*
> *Mais um relógio e um calendário*
> *Onde não vem a nossa idade*
> Natália Correia, "Queixa das almas jovens censuradas"[19]

Apetece "desnascer", como disse o José Mário Branco, perante a iniquidade do real. Para não morrer, restam os atalhos que se inscrevem numa «poética da resistência», contra a uniformização do mundo global.

Assim se chega de novo *a uma atitude de indagação*, um **espaço pátrio**, de medida humana, única na sua subjectividade. Um espaço que cada um vive, pelo avesso, na dor e no sofrimento, muitas vezes. Na ausência, sempre. Por isso a pátria só pode sentir-se e nunca tocar-se, e nela vivemos em toda a parte, enquanto herdeiros de códigos e decifradores de mensagens e sinais e símbolos, que nos cumpre transmitir.

Por isso, a pátria da nossa (con)vivência é sempre um espaço marginalizante no texto poético, longe de

qualquer registo triunfal e triunfante.

São muitos os lugares que percorre, incansável, o sujeito desta pátria. Podemos vê-la atravessar os textos, no tempo límpido da infância, doce ou amarga, mas sempre um lugar de recolhimento e paz, mesmo nos maiores nomes do desassossego literário:

A felicidade sentava-se todos os dias no peitoril da janela.

> *Tinha feições de menino inconsolável.*
> *Um menino impúbere*
> *ainda sem o amor de ninguém,*
> *gostando apenas de demorar as mãos*
> *ou de roçar lentamente o cabelo pelas faces humanas.*
> Jorge de Sena, *Andante*[20]

> *O Portugal futuro é um país*
> *Aonde o puro pássaro é possível*
> *E sobre o leito negro do asfalto da estrada*
> *As profundas crianças desenharão a giz*
> *Esse peixe da infância que vem na enxurrada*
> Ruy Belo, *País possível*

Cresce dentro dos textos, esta pátria que procuramos, como o crescer da idade a que ninguém foge. Podemos vê-la nas palavras tímidas, entreditas, de uma viagem iniciática do mistério de dos sentidos, aproximando-se do olfacto e do tacto africanos, herdeiro de lições ancestrais de sensualida e erotismo, num outro xadrês, onde as regras escapam e se escapam das margens do tabuleiro:

> *Um rosto Uma cidade um rosto sem nevoeiro*
> *Acordas de manhã no golfo do meu ombro*
> *E vem contigo a luz dos passos dos «campi» de Veneza*
> *com a laguna ao longe e gôndolas na sombra*
> *Um rosto Uma cidade a espreguiçar-se ao vento*
> *Luz de canais em torno E de canais por dentro*
> David Mourão-Ferreira, *Um rosto Uma cidade*[21]

Ilha, corpo, mulher. Ilha, encantamento. Primeiro tema para cantar. Primeira aproximação para ver-te, na carne cansada da fortaleza ida, na rugosidade hirta do casario decrépito, a pensar memórias, escravos, coral e açafrão. Minha ilha/vulva de fogo e pedra no ìndico esquecida. Circum-navego-te, dos crespos csbelos da rocha ao ventre arfante e esculturo-te de azul e sol. Tu, solto colmo a oriente, para sempre de ti exilada. Luís Carlos Patraquim*, Os barcos elementares*[22]

Já não cabe em nenhum palmo de mão, e muito menos na palmatória do Torga, esta pátria, solta, que se espraia pelos mais recônditos pensamentos. As "Três Marias" profanam definitivamente o território sacro dos sonhos húmidos das mulheres, uma lição que a história literária consagraria, mais fora do que dentro de Portugal, então ainda país exilado de si próprio:

Elas olham para o espelho muito tempo. Elas choram.

Elas suspiram por um rapaz aloirado, por duas travessas para o cabelo cravejadas de pedrinhas, um anel com pérola. Elas sonham três noites a fio com um homem que só viram de relance, à porta do café. [...] Elas compram às escondidas cadernos de romances em fotografias. Elas namoram muito. Elas namoram pouco. [...]Elas andam na vida sem a mãe saber, por mais três vestidos e um par de botas.[...] elas chamam de noite nomes que não vêm. [...] ***Elas queriam outra coisa****.* Maria Velho da Costa, *Produção de desejo*[23]

Rasgou o ventre materno, esta pátria que sonhamos, e, porque a sonhamos alto, tem de dizer adeus, um adeus intoleravelmente ingrato, com sabor de traição «No fundo de mim eu sei que te traí, mãe», mas que tem de ir «com as aves» (Eugénio de Andrade), um adeus com o sentimento de um remorso, que Osvaldo Alcântara confessa, entregando-se como «filho vadio»[24] aos cuidados da «mamãi» e que Régio descreveu com uma fúria inegualável, optando, como Pessoa, por não se deixar tributar, um luto que Alexandre O'Neill expressa deste modo:

> *Portugal: questão que tenho comigo mesmo,*
> *golpe até ao osso, fome sem entretém, ricim engraxado, feira cabisbaixa, meu remorso,*
> *meu remorso de todos nós*
> Alexandre O'Neill, "Portugal"[25]

Crescido o corpo e vencida a dificuldade do difícil adeus, a perturbação cresce, à medida que ousamos avançar mais longe neste lugar recôndito, visitar as suas membranas íntimas, tão aprazíveis quanto pecaminosas:

Ao desejo,
à sombra aguda
do desejo, eu me abandono.
[... Minha pedra de orvalho, meu amor, meu punhal, eu me abandono.
Minha lua queimada,
violada,
colhe-me, recolhe-me: eu me abandono.
Eugénio de Andrade, "Ostinato", *Mar de Setembro*[26]

Não é fácil morar nesta pátria, mas, uma vez descoberto este espaço dos sentidos, não mais nos será permitido ignorá-lo, porque há que pagar o luto de viver sem ele, se assim o decidirmos.

Este acto amoroso pode mesmo não ousar consumar-se, delineando-se apenas num espaço fraterno que marca grande parte da produção poética pós-libertação:

Quitandeira de ananases
eu gosto dos teus olhos
quando me fitas assim
tímida e suplicante
a expiar crimes
sofrendo por ter sofrido

Gosto dos teus olhos
que me segredam o tudo está consumado
do teu calvário
e me indicam
o caminho do ressurgimento
Agostinho Neto, "Vendedeira de ananases", *A renúncia impossível* [27]

Mas os limites foram para sempre derrubados, e, tal como acontece na vida real, o risco é o preço a pagar, de deslumbramento em deslumbramento, somos chutados sempre mais além, anulando fronteiras proibitivas e barreiras protectoras. Negligenciando as regras da *escrita de marfim*, Rui Knofli escreve *O País dos outros*, um lento e demorado urro de libertação interior, um nó na garganta que se solta, uma língua que já não hesita em inscrever-se, recorrendo a termos triviais, que, porem, nunca tocam a orla da banalidade, numa língua precocemente lusófona, mestiça, «desvestida» e nua:

Um caminho de areia solta conduzindo a parte
nenhuma. As árvores chamavam-se casuarina,
Eucalipto, chanfuta. Plácidos os rios também
Tinham nomes por que era costume designá-los.
Tal como as aves que sobrevoavam rente o matagal
e a floresta rumo ao azul ou ao verde mais denso
e misterioso, habitado por deuses e duendes
de uma mitologia que não vem nos tomos e tratados
que a tais coisas é costume consagrar-se. Depois,
com valados, elevações e planuras, e mais rios
entrecortando a savana, e árvores e caminhos,
aldeias, vilas e cidades com homens dentro, a paisagem estendia-se a perder de vista
até ao capricho da linha imaginária. A isso
chamávamos pátria […]
Uma
Só e várias línguas eram faladas e a isso,
por estranho que pareça, também chamávamos pátria.[…]legado
de palavras, ***pátria é só a língua em que me digo***
Rui Knopfli, "Pátria"[28]

A língua espraia-se e confunde-se de tal modo com a ausência de fronteiras, que não se restringe ao espaço lusófono. Como seria de esperar, surgem textos que reclamam a mais completa liberdade e se exibem com plena autoridade num espaço linguístico em que a multiculturalidade, mais que defendida, é definitivamente proclamada, por intercalares de línguas nacionais no texto escrito em português, como acontece nos textos de Ruy Duarte de Carvalho, Ana Paula Tavares e Manuel Rui, por exemplo, ou até pela mestiçagem de línguas europeias:

Eu, Rosie, eu se falasse, eu dir-te-ia
Que partout, everywhere, em toda a parte.
A vida égale, idêntica, the same,
É sempre um voo cego a nada[…]
Reinaldo Ferreira, "Nocturnos2[29]

O conjuntivo "desinstala-se" da gramática do texto, que se desnuda e nutre com o amor físico, cujo melhor exemplo se encontra na relação que Eduardo White instaura com o corpo, seu e da mulher, num acto de posse e de sujeição recíproco, uma circuncisão definitiva com o despudor necessário para se afirmar pelo sua crescente gradação de qualidade estética e ética, como uma acto deontologicamente obrigatório na nova passagem pela pátria, cujo sujeito vive, agora, numa atracção fatal, uma travessia de risco, que raia a alucinação, num obsessivo estado de penetração em que se misturam suor e esperma, com sentimento e ausência dele, puro prazer sexual, de paredes meias com uma estética da contenção, como manda o erotismo do texto, e da vida, de que emana uma corrente imparável, pessoana, física e metafísica, como acontece nas coisas mais banais da vida e no (des)controlado e supremo acto amoroso:

Tu que adormeces as órbitas, a flor primaveril
E tolerante do amor, tu que és onde as estrelas são
lentas, as flores acordadas, o poema em toda a
parte e o sangue e o centro constelar da minha
própria casa[…]tu, a quem o fundo gravita
o açúcar nas furnas da pele, tu que és uma lua e um
relâmpago e o corpo arrancado de alguns versos
calados, […]tu, que és felino fugaz e que
não se engana sobre a harmonia de uma savana,
quero dizer-te que estou chegado, e trago as veias
e a boca informuladas, umas guelras para que
dentro do teu ventre eu respire, não do modo
altíssimo e belo como o trazes deitado, mas no
amor tecedeiro, na aranha intensa e doméstica que
és, na rosa inominável e acordada que pelo seu
perfume exala a demência toda de amar-te que eu sou.
Eduardo White, *Os materiais do amor*[30]

Não foi, como vemos, por mero acaso, que White respondeu ao *País dos Outros*, de Knopfli, como o seu *País de mim,*[31] a que o obrigava este voo de pássaro sem dono de que apenas citámos um exemplo, que ganha folêgo à medida que o corpo se avoluma e as veias engrossam, da cabeça aos pés, numa quase alucinação, obsessiva, mas rigorosa nas marcas de pesquisa deste «eu» à procura de se encontrar no corpo de uma mulher, longe e perto do amor dito por Eugénio de Andrade como «uma ave a tremer nas mãos de uma criança».

Não terá sido também por acaso que um a Ilha de Moçambique foi consagrada, como símbolo da unidade pátria moçambicana, num dos números da *Revista Oceanos*, que tinha por título *Ilha de Moçambique, Ilha de todos nós*.

Daqui em diante, não nos resta outro caminho senão o da descoberta, da redescoberta, da experimentação, que Ernesto de Melo e Castro levou ao ponto de generosamente «descobrir» num texto de Gilberto Gil, que inclui no excelente trabalho *As ilhas do arquipélago*:[32]

Criar meu web site
Fazer minha home page
Com quantos gigabytes
Se faz uma jangada
Um barco que veleja
Que veleje nesse
Que aproveite a vazante da informaré
Que leve um oriki do meu orixá
Ao porto de um disquete de um micro em Taipé
Gilberto Gil, *Pela Internet*

Para terminar estas deambulações por caminhos pátrios, em que tentei reunir duas metades do sujeito que habita este espaço, relembro a peregrinação do *Oceanite erraticus* que, ao contrário de nós, sabe o seu destino, sem o sentimento confuso de pertencer a uma pátria que se busca, não sendo já portador do pecado original, numa dupla identidade, que, uma vez instalada, não mais nos abandona.

Olhar a Verdade Final não deve poder suportar-se, mas o meu desejo de achar essa fórmula final é maior do

que o mau pavor; tenho-a debaixo da língua. Acho que é isto; «Morrer é um país estrangeiro.» É uma parte, mas não é ainda tudo. There it is: «Viver é um país estrangeiro.» Acho que sim, que era disto que andava á procura. Sinto-me agora preparado: «Morrer é um país estrangeiro. Viver é um país estrangeiro.» Vou acabar, sinto, tudo mo diz. Isto é: vou mudar-me de um país estrangeiro para outro país estrangeiro. Estrangeiro na terra, sê-lo-ei também no além que houver. E, se nada houver, nada serei: forma suprema, talvez, de ser estrangeiro» Eugénio Lisboa, *Um estrangeiro na terra, excerto de uma ficção*[33]

Obedientes e resignados a esta peregrinação interior que a conciência do nosso tempo não nos permite adiar, amemos esta pátria, plural e singular, íntima e universal. Mansa e placidamente, como fez Caeiro ou com desejo e fúria, como Eduardo White. Este acto amoroso é, como qualquer outro, de livre escolha e arbítrio.

Notas

1. Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Ed. Dom Quixote, 3ª edição, 1988, p. 64.

2. Arthur Lee-Francis Askins, *Cancioneiro de Cortes e de Magnates, ms. CXIV/2-2 da Biblioteca Pública do Arquivo Distrital de Évora* Berkeley, Los Angeles: UCP, 1968), p.112.

3. Informação cedida pelo grupo de investigação Projecto Pangeia, coordenado por Vitor Gama e Carla Fernandes "Oceanites Erraticus- trajectos de deriva intercultural". A ambos, os meus agradecimentos.

4. Pierre Rivas, "Insularité et deracinement dans la poésie capovedienne", *Les Litteratures Africaines de Langue Portugaise: à la recherche de l'identité individuelle et nacionale*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1985, p. 291.

5. Osvaldo Alcantara, in *Claridade, revista de arte e letras*, organização, coordenação e prefácio de Manuel Ferreira, Ed. ALAC., 2ª edição, revista nº 2, Agosto 1936, p. 6.

6. O maior defensor desta linha é Jorge Barbosa, que mantém quase uma correspondência poética com o modelo de Manuel Bandeira: «*Há uma palavra que Manuel Bandeira descobriu/um dia na poesia/ e que poeta algum poderá mais empregar/porque só ele ficou sabendo o sentido exacto/e o simples segredo da sua expressão*», "Palavra profundamente", in *Claridade nº 8, cit,* Maio 1958, p. 26.

7. *Cit*. nº 7, Dezembro 1949, p. 28.

8. Baltazar Lopes," O poeta foi para a Terra-longe", *Claridade*, *cit.*, nº 4, Janeiro 1947, p.13.

9. Manuel Alegre, *30 Anos de Poesia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, p.46.

10. *Id*., p.230.

11. Sophia de Mello Breyner Andresen, Antologia, Lisboa, Moraes Editores, 1970.

12. Manuel Alegre, «Inéditos», *cit*., p.742.

13. In *poésie portugaise contemporaine, anthologie bilingue,* colecção l'arbre à paroles/l'orange bleue, La reunion, Ed. L'orange bleue, p. 526.

14. «O nome das coisas», in *Gli abbracci feriti, poetesse portoghesi di oggi*, ed. Universale economica Feltrinelli, Milano, 1980, p. 32.

15. Natália Correia, *Não percas a rosa, diário e algo mais(25 de Abril de 1974 - 20 de Dezembro de 1975)*, Lisboa, Publicações Dom quixote, 1978, p. 25.

16. Manuel Alegre, *cit*., p. 481.

17. *Karinguana ua Karinguana*, Ed. Associação de Escritores Moçambicanos, Maputo, 1995, p.73-74.

18. Francisco José Tenreiro, Coração em África, Lisboa, ed. ALAC, 1982, p.99.

19. Natália Correia, «Dimensão encontrada», in *Gli abbracci feriti, cit*, p. 36.

20. "Perseguição", in *Esorcismi, Antologia poetica*, Ed. Accademia, Milano, 1974, p. 71.

21. David Mourão Ferreira, "Lira de Bolso" in *poésie portugaise contemporaine, cit*., p. 174.

22. Luís Carlos Patraquim, *Vinte e tal Novas Formulações e uma Elegia Carnívora*, Lisboa, Ed. ALAC, colecção juntamon, p. 41.

23. Maria Velho da Costa, *Revolução e Mulheres,* i n *Gli abbracci feriti, cit*., pp. 190-191.

24. Osvaldo Alcântara, "Presença", in *Claridade*, *idem*.

25. Alexandre O'Neill, "Feira Cabisbaixa", in *poésie portugaise contemporaine*, *cit*., p. 153-154.

26. Eugénio de Andrade, in *poésie portugaise contemporaine, cit*., p. 110.

27. Agostinho Neto, *A renúncia Impossível*, Lisboa, imprensa Nacional-Casa da Moeda, Col. Escritores dos Países de Língua Portuguesa, 1987, p. 51-52.

28. Rui Knopfli, *O escriba acocorado*, Lisboa, Moraes Editores, Círculo de Poesia, 1978, pp.13-14.

29. Reinaldo Ferreira, Poemas, Lisboa, Portugália Editora, colecção Poetas de hoje, 4ª edição, prefácio de José Régio, p. 38. Deste raro exemplar, que devo à generosidade da minha amiga Maria Helena Pato, consta um poema autógrafo que passo a transcrever *Eu/morreu/só há ideal/No plural./tecidos/como os fios que há nos linhos/Parecidos/Entre si como doisolhos,/há, futuro que viver aos molhos/e que morrer sozinhos.*

Queria ainda registar que "conheci" este poema, cantado por um coro de poetas moçambicanos que o conhecem de cor, entre os quais Luís Carlos Patraquim e Raul Calane.

30. Eduardo White, *Os materiais do Amor seguido de O desafio à Tristeza*, Maputo, Ed. Ndjira, 1996, pp.15-17.

31. Eduardo White, *O país de mim*, Associação dos escritores moçambicanos, 1989, Prémio «Gazeta» da *Revista Tempo.*

32. Ernesto de Melo e Castro, «As ilhas do arquipélago» Via Atlântica, São Paulo,1997, p. 114.

33. Eugénio Lisboa, *O Objecto Celebrado* (*miscelânea de ensaios, estudos e crítica*), Coimbra, Ed. Universidade de Coimbra, 1999, p. 28. O presente excerto faz parte de um trabalho apresentado pelo autor no Congresso Pessoano, em 1988.

Peregrinações brasílicas modalidades da aventura no século XVI. O exemplo de Antony Knivet, inglês*

Ilda dos Santos
Université de la Sorbonne Nouvelle — Paris III

Uma narrativa de viagem intitulada *Aventuras admiráveis e estranhos fados de Antony Knivet que foi com Thomás Cavendish em sua segunda viagem para o mar do sul no ano de 1591* foi publicada em 1625 na colectânea inglesa de viagens organizada por Samuel Purchas.[1] Knivet, apresentando-se como simples marinheiro, embarcara em 1591 no galeão *Leicester*, nau capitania duma armada de cinco navios dirigida por Cavendish. Este último tinha realizado no ano de 1588 a primeira circumnavegação inglesa, façanha que lhe trouxera lucro, honra e glória ; a segunda tentativa foi todavia um falhanço. Depois de ter saqueado a vila de Santos, a armada não conseguiu dobrar o estreito de Magalhães e procurou novamente a costa do Brasil entre tempestades, fomes, rumores de insubordinação duma tripulação diminuída, resistências dos colonos portugueses e crueldades do capitão-mor tais como o abandono na ilha de São Sebastião de mareantes feridos ou achacados. Não podendo continuar a viagem rumo ao Pacífico, o corsário ter-se-ia suicidado na rota do regresso à pátria.

A narrativa de Knivet sobre a sua participação nessa expedição contrasta com as tonalidades grandiloqüentes da confissão deixada por Cavendish[2] e, sendo o « narrador » um dos moribundos abandonados na ilha despovoada, ela oferece um painel rico em peripécias de peregrinações em terras brasílicas e mares atlânticos entre 1591 e 1601. São vagueações corporais, isto é, culturais que interessam o campo da história, da etnologia e da literatura.

Para esclarecer o âmbito da publicação, lembramos que Samuel Purchas encontrara a narrativa de Knivet em documentos reunidos por Richard Hakluyt, seu predecessor. As compilações de viagens nascem da curiosidade pela geografia, considerada como o olhar da história, mas também do desejo de promover a nação inglesa, exaltar a sua coragem e as suas actividades marítimas numa ótica abertamente imperialista.[3] Presente na colectânea em textos de teor variegado, o Brasil cujo povoamento fora por muito tempo descontínuo e precário é, na rede da expansão lusitana, um alvo mais fácil para empresas individuais de negócio, guerras predatórias e esboços de colonização : os Franceses desde o início de quinhentos e os Ingleses desde a década de trinta estabeleceram laços comerciais com algumas tribus e sondaram os ânimos do gentio adverso aos Portugueses. Convém igualmente ressaltar que, desde 1570, a Inglaterra multiplicava esforços para reconhecer territórios a norte e a sul de América — as famosas passagens para o Pacífico — e dedicava-se a actividades de pirataria nas áreas atlânticas ; o desejo de império baseado sobre o comércio e o patriotismo ligando-se à promoção da fé protestante numa época de rivalidade anglo-castelhana. Se o discurso de Knivet é, de facto, o fluir duma existência no mundo da experiência e da confrontação, a estruturação dada na colectânea à narração obedece a um plano estratégico que coloca uma história individual num plano muito mais englobante. A narrativa consta significativamente de seis capítulos divididos entre memorialística (os quatro primeiros), o mapeamento quasi etnológico do gentio brasílico e, por fim, um roteiro minucioso das barras dos rios da costa povoada, da praticagem dos portos e das ilhas do Brasil. O texto despertou deste modo a atenção de especialistas que nela foram buscar informes sobre o Brasil de finais de quinhentos. Convém referir o primeiro estudo, oitocentista, de Teodoro Sampaio dedicado à compreensão da rede complexa das peregrinações do inglês, na medida em que se esboça no relato um quadro das primeiras entradas pelos caminhos e rios através do alto e baixo Paraíba, do Tietê e dos seus afluentes, desde a capitania de Espírito Santo até Cananeia, do Rio de Janeiro até às regiões campestres do sul de Minas. Muitas outras andanças pela Serra do Mar, nas zonas do centro sul ao Rio da Prata e do Rio de Janeiro ao Rio Grande do Norte, e até um curioso episódio angolano são aliás também recortados… Restituindo os feitos das expedições ao sertão à cata de escravos, as viagens punitivas contra tribus rebeldes, dando notícias das minas cuja exploração principiava, o texto foi considerado como um valioso contributo para a história principiante das entradas e bandeiras. Além da cartografia real, surpreende-se uma geografia fabulosa oriunda da imaginação popular e creando contos fantásticos a respeito de terras auríferas e de povos míticos que despertou a curiosidade dum Jaime Cortesão. Nota-se ainda o colorido das observacões sobre a sociedade colonial e o Rio de Janeiro da dinastia dos Correia de Sá aproveitadas por um Norton de Matos e um Joaquim Veríssimo Serrão, sem esquecer os dados sobre as várias tribus indígenas e a violência por elas sofrida colhidos por Hemming, ou mais recentemente, um reflexo na obra de John M. Monteiro.[4]

Além destes elementos, o texto de Knivet é sobretudo um relato extraordinário que se insere tanto na « autobiografia da época isabelina como no principiante romance de aventuras » como agudamente apontou Philip Edwards num estudo e apresentação das viagens de Cavendish, Hudson e Ralegh.[5] Nele é possível interrogar as modalidades da aventura no século XVI com as suas implicações narrativas e políticas.

Verifica-se deste modo a plasticidade do texto de viagem que evidencia confluências de géneros abrindo para outras trilhas da ficção : o romance dum ser mergulhado num espaço insólito e prosaico, vivendo peripécias transformadas em problemas, transitando por espaços físicos e humanos encenando e veladamente questionando os ritos e a retórica da comunicação assim como as roupagens da comunidade.

A narrativa de A. Knivet — tipicidade e atipicidade

Abandonado na ilha de S. Sebastião, Knivet conseguiu sobreviver : preso pelos Portugueses viveu quase dez anos no Brasil ora escravo cruelmente tratado nos engenhos da Guanabara, ora soldado servindo nas múltiplas expedições montadas pelos Correia de Sá e por Francisco de Sousa, ora fugitivo procurando abrigo nos sertões e entre tribus gentílicas. Em 1599, data da sua ida a Lisboa em companhia de Salvador Correia de Sá, o Inglês trabalhou nas alfândegas como intérprete para comerciantes ingleses e escoceses, regressando à pátria somente no ano de 1601.[6] Um regresso que ainda permanece enigmático porque a narrativa se fecha abruptamente num último grito do mísero Knivet, reencontrando de novo em Lisboa os seus velhos confrades « a prisão e a miséria».[7] Essa figura do cárcere corporal é aliás paradigmática da narrativa de viagem, uma metáfora das multiplas peregrinações e do problema da comunição.

Como muitos textos de viagem, o discurso de Knivet despertou dúvidas e interrogações por causa de episódios misteriosos, nitidamente exagerados ou ainda confusões, a disposição dos sucessos carecendo de certa unidade. Como já o indicara Teodoro Sampaio, é muito próvavel que a redação se deva a outrem, feita sob o ditado do marinheiro ou segundo reminiscências ao acaso recolhidas ; no texto, indicações marginais de Samuel Purchas vêm esclarecer ou confirmar certos passos contribuindo desse modo para a ambiguidade do tecido auctorial. Pormenores concretos e episódios romanescos accumulam-se em outros momentos podendo ser lidos como fluxos e refluxos da memória, recuperação e desvio de documentação alheia (nomeadamente a parte roteirística) mas também como mero desejo de alimentar a paixão pelo dramático e maravilhoso dum público. O problema da fidedignidade ou da historicidade da narrativa não é todavia fundamental, sabendo-se que os primeiros grandes sucessos editoriais no campo da narrativa de viagem — os textos atribuídos a Amerigo Vespucci — jà são montagens de discursos recuperando estilhaços de narrativas anteriores, jogando com o romanesco, o tratado científico e abrindo directamente para a ficção.[8] Reencontram-se de facto na narrativa de Knivet sucessos e intrigas típicas de outras experiências : os quadros patéticos das calamidades do peregrinar, a vivência entre ameríndios retomando rasgos da autobiografia de Hans Staden,[9] as vagueações estonteantes, as lutas e o bestiário fantástico que jà recheavam o testemunho do soldado Ulrich Schmidel. Salienta-se ainda a curiosa travessia subterrânea duma serra para atingir montanhas resplandecentes e sertões oníricos que soam como um prolongamento exótico do romance de cavalaria ou da alegoria medieval… Numerosas e também clássicas são as tentativas de sustentar a fiabilidade do relato com inserção de nomes e apelo a testemunhas. A própria estruturação do material legado alimenta esse obsessivo desejo de justificação : o catálago do gentio e as linhas roteirísticas seguindo a confissão retomam e, por vezes, pormenorizam peripécias na autobiografia já evocadas ; a circulação e o permeio da informação servem assim de fundamento de veracidade. É provável que sejam lapsos da redação, sinais de precipitação ou vestígios de manipulação, mas estas « retomadas » tendem a legitimar o discurso e acabam por criar um curioso « efeito de real » textual.

É todavia o estilo chão, desprovido de ornatos retóricos, e o tom de franqueza beirando a ingenuidade que fortificam a confissão do peregrino. Notam-se na auto-representação de Knivet uma indiferença total à glorificação ou ao panegírico ou ainda desajustes inquietantes no retratar épico que frisam o grotesco e o absurdo. Muitos episódios provocam risos e sorrisos e as desgraças sofridas por Knivet acotovelam-no com o herói ora astuto, ora bobo da picaresca. Nesse mundo brasileiro corre a figura dum ser perpetuamente dividido entre vagabundagem e cárcere, mergulhado em aventuras que o deixam esfomeado, nu, esfarrapado ou mais favorecido ; açoitado e ludibriado ; repudiado e gozando por vezes de consideração ; desprezível e subtilmente precioso… Um ser flutuando ao acaso do mundo… « Um pobre de mim » brasílico… O fracasso perpétuo torna-se desta forma um indício de verosimilhança.

Estas múltiplas aventuras não apontam todavia para um canto do desengano insinuando o avesso da História nobilitante mas dizem sim a experiência dum ser mediano e mediador mergulhado no mundo do fenómeno. Neste, a dimensão da estranheza brasileira encena, decerto, a experiência da viagem e o seu transtorno mas ela configura sobretudo a experiência do viver e esse mesmo transtorno dos discursos e imagens idealizantes que esbarram nos factos e reduzem-se a pretextos. A narrativa de Knivet mostra afinal que não é somente o conteúdo que faz a aventura mas também, e talvez essencialmente, a maneira de experimentar o mundo e de comunicar com os outros. Experimentação e comunicação que são intensas formas de negociação…

O mundo da aventura : Negociação e Jogo dos possíveis ; comunicação e comunidade reversíveis.

A aventura como negócio e negociação aparece perfeitamente delineada nas narrativas de viagem : negociar com o concreto físico do mundo (navegar, caminhar, mover-se em espaços que tanto podem agradar e engrandecer como diminuir e arruinar), negociar com outros seres (igualmente movediços e que

tanto podem ser parceiros como adversários) e talvez negociar com si próprio (especular sobre o a vontade e o desejo, sobre a sabedoria e a capacidade de agir e de reagir).

Na narrativa inglesa estas facetas são paradigmaticamente retratadas. Sabe-se que Knivet pertencia a uma família nobre de Norfolk e Antony era decerto um *gentleman*, não um simples marinheiro. Jovem querendo percorrer e devassar o mundo em busca de acção e de lucro, eis um traço fundamental da figura do aventureiro. Multiplicam-se no limiar do Renascimento viajantes que produzem cartas comerciais mas também relatos de viagens, ambos acabando quase por se confundir, ou ainda nobretes, filhos segundos, procurando no agir o meio de se dignificar. A aventura marítima torna-se ou, melhor, é mergulho económico num mundo que exige habilidade e astúcia. Este mundo como palco e arena capitalista em constante deslize e metamorfose é dramatizado na narrativa de Knivet : viagem como pirataria, saque de vilas e procura desenfreada de bens materiais ; ganância que salta para o espaço agreste do sertão (compra de escravos, escambo com indígenas e busca de ouro) e se desdobra sob máscaras declaradas ou mais subtis no espaço policiado das povoações, vilas e cidades (engenhos, trabalhadores e escravos ; políticos, negociantes e burgueses ; trocas entre os portos do Brasil e de Angola ; alfândegas de Lisboa…). O mundo brasílico, teatro e metáfora do mundo, surge como um espaço do negociar interminável com contratos, pactos e tractações daí a multiplicação de aventuras que são procedimentos, intensões transviadas e saídas sem saída. Essa dimensão é plenamente humana porque o corpo, a inteligência e o saber prático são realmente mercadorias e produtos. O corpo ocupa desta forma um lugar fundamental : a sua dignidade é hiperbolizada na sua vulnerabilidade (comer, vestir-se…), na sua capacidade a mover-se, a seguir e afrontar as transformações da paisagem natural ou social. Inúmeros são os retratos e situações onde Knivet aparece famélico, atónito, paralisado, o corpo transformado em armazém de pancadas (inglesas, portuguesas e indígenas), mas também palrador, transitando continuamente, lutando e vencendo… O que o corpo sofre ou faz permite de facto uma meditação do político, dessas formas do poder que são, no século XVI, muito visíveis e hierarquizadas mas também invisíveis e flexíveis e o valor da experiência individual encontra-se numa relação dialéctica com outros valores ideais e políticos. Vagueando por brenhas, matas e terras, Knivet atravessa tecidos humanos ; é esse ponto de encruzilhada e de tensão entre o dentro e o fora que abruptamente, ou mais sorrateiramente, leva por vezes o narrador, e sempre o leitor, a lançar um olhar inquieto e duvidoso sobre a ética, os códigos da comunicação e as leis da comunidade.

A comunicação ocupa um lugar de destaque no relato de Knivet e o seu poder vital ou mortífero verifica-se em vários passos : recuperação da palavra falha ou construção de discursos retóricos em momentos críticos,[10] sobrevivência graças aos dons linguísticos. Notável ao longo da narrativa é também o contacto procurado com todos aqueles que são estrangeiros : portugueses embarcados nas naus inglesas, japoneses, mamelucos, mestiços, indígenas ou outros forasteiros vivendo no Brasil… Se Knivet oscila entre comunidades, é o indivíduo que atrai a sua atenção como Philip Edwards o salientara. Todavia essa curiosidade tem características de profunda ambiguidade e ela é sobretudo interesse no seu sentido material. A primeira amizade narrada é simptomática : achando inesperadamente um tesouro numa arca do colégio de jesuítas de Santos, Knivet conclui um pacto com outro mareante, um japonês, escolhido por ser um homem de experiência utilizável, tendo a historieta um desfecho francamente divertido na medida em que o parceiro tenta enganá-lo…[11] Este jogo de burlas e de permeio de papéis (burlador/burlado) multiplica-se no relato e atinge todos os espaços e estratos sociais : o navio dos ingleses, as comunidades portuguesas, os estrangeiros radicados no Brasil, as tribus indígenas… Tudo é sujeito a dúvidas e contaminações. A famosa candura do narrador, essa maneira de exibir sem torneios fraquezas e mazelas, indicam afinal até que ponto a comunicação é silenciamento, elipse ou falseamento, a comunicação como « jeitinho ». Esse flutuar atinge a identidade (Knivet homem nobre ou pobre mareante [12]; inglês e francês;[13] escravo e escravizador, negociante e mercadoria), desprende-se das razões da partida de Inglaterra (instinto romanesco da aventura ou cobiça[14]) e das várias intrigas (abandonado na praia ou simples desertor;[15] amigo leal ou desastrado manipulador, vítima ou algoz…[16]) Eis um universo onde sobressai a intimidade entre aventureiro e jogador.

Essa capacidade para a comunicação e para a emoção com a dupla faceta de aproximação amigável e de distanciamento podendo levar à violência — teor do emotivo na teoria aristotélica — é uma faceta da solidão do homem descobrindo progressivamente o mundo em diálogo com tudo aquilo que não é ele e o ultrapassa, e um indício da ausência de fraternidade e de comunidade.

Essa descoberta e suspeita torna-se possível porque o aventureiro se situa no mundo da margem (geográfica e social), e essa posição permite um olhar mais agudizado sobre mundos ora amigos ora adversos, ora amigos e adversos. Deste modo os aventureiros brasílicos, e todos os aventureiros, são homens de fronteiras, portadores de códigos que a experiência do mundo interroga e transtorna, sendo também espectadores de códigos e leis ondeantes : a relação com o outro, as formas de justiça e de autoridade, a noção de sociedade. Desprende-se deste modo da narrativa um questionamento da justiça e da ética mais profundo que os problemas e críticas abertamente narrados. Esta faceta transparece claramente nos relatos de viajantes estrangeiros na medida em que o Brasil não é pensado num modo binário (bons ameríndios /selvagens irredutíveis ; bons moradores e colonos cruéis) mas no registro da

múltiplicidade e da reversibilidade. Encontram-se os jogos dos possíveis, as passagens constantes entre uma emoção e outra, a porosidade das normas e dos códigos. Se essa noção de fronteira é evidenciada num espaço sentido como fronteira da civilização, ela tem desmembramentos, derrames… Um exemplo verifica-se na entrada de Knivet no Rio de Janeiro, vila que deveria ser policiada em relação à ilha deserta de São Sebastião, e que é vista como prolongamento do espaço selvagem : preso pelos portugueses, o inglês é lançado na praia no meio dos festejos e risadas e acolhido com o lusitano grito de « Ahi vem o nosso espólio», exclamação que soa tradicionalmente no recinto antropofágo quando a presa é introduzida para o sacrifício. Esta encenação e « citação » não participa só duma clássica assimilação entre o Brasil e a selvajaria ou, mais profundamente, duma crítica européia (e de obediência protestante) ao colonizador católico e ibérico, na medida em que, noutros passos da narrativa, a vila colonial ou o grupo de moradores podem ser acolhedores e o espaço inglês, a nau e os companheiros forasteiros, um lar de calúnias, rivalidades e injustiças.[17]

Assim nesse mundo onde reinam os pecados e a transgressão dos mandamentos, surge de maneira ora velada ora gritante o espectáculo não da compartimentação entre o bem e o mal, o possuir e o nada, o centro e a periferia, o civilizado e o selvático mas o espectáculo da mistura e do hibridismo. O mundo vivido e narrado viravolta e as diferentes cenas bailam num jogo de ricochete ; é, no fundo, um espaço anárquico onde não há moralidade mas, sim, contingência.

Confluências de géneros literários— da peregrinação à viagem, à passagem

Ser da flexibilidade, o viajante é reintegrado no espaço nacional pelo poder da experiência consagrada na palavra e na escrita, captada pela sociedade letrada e normativa. As narrativas de viagem deste tipo de aventureiro, reunidas em compilações, são deste modo valorizadas como modelos didácticos e pragmáticos e podem serem consideradas como um equivalente profano das vidas de santos : heróis e anónimos, na mediação e na transição, descobrindo, lutando e reconhecendo. Mas a arte que dessas compilações se desprende é a eficácia para penetrar o mundo, acrescentar saberes, ter espelhos de comportamentos tácticos, emoldurados com discursos moralizantes ou nacionalistas. A ligação entre essas publicações e as lutas do tempo, entre o viajar e o sentimento nacional transparece nitadamente nos prefácios e nos aparatos críticos dos compiladores e editores. Introduzindo as narrativas de Knivet e de Cavendish, Purchas tece flores de eloquência sobre as navegações deste capitão e do famigerado Drake.[18] Ora no mesmo prefácio, o editor frisa o conjunto impressionante de misérias e a raridade da emoção sofrida por Knivet e dá-las como susceptíveis de proporcionar momentos de prazer ao leitor que, na paz e talvez na monotonia do seu lar, acompanha o percurso do andarilho.[19]

Não sendo pensado (e não podendo sê-lo) como literatura, este texto, como tantos outros textos de viagens renascentistas, situa-se na confluência de géneros literários e apresenta elementos embrionários que interessam a evolução da narrativa.

Podemos assim rapidamente indicar a prosificação da épica e da tragédia que ressalta na emergência do singular e dum quotidiano trivial. Apesar do prefácio insistir na dimensão alheia do espaço da peregrinação de Knivet, o mundo atlântico, brasílico, africano ou lisboeta é insólito mas também trivial na medida em que as necessidades e as emoções elementares são magnificadas.

Notam-se também discrepâncias com formas narrativas da época, nomeadamente a novela de cavalaria ou a novela barroca. Detectam-se laivos da ideia da viagem como passagem da vida ou caminhar para o reconhecimento, todavia estes elementos são marginalizados e o conceito ou o discurso da provação oriundo da alegoria medieval ou da narrativa cavaleiresca transformam-se em acidentes a dominar ou em simples palavrear. O discurso espiritual ou idealizante, quando assumido, apresenta dissonâncias que revelam o seu teor teatralizado ou ficcional. A narrativa evidencia essa tensão/fricção na transformação de cobras e serpentes em degradadas imagens de dragões guardadores de passagens que o herói deve vencer. Talvez o episódio mais esclarecedor seja uma peregrinação maravilhosa em que o inglês e, significativamente, doze aventureiros portugueses, se afastam da bandeira de Martim de Sá para mergulhar no sertão. O motivo inicialmente apontado era abertamente mercantil : « mais acertado era buscarmos o mar do sul do que voltar com as mãos vazias ». Ora, quando o primeiro obstáculo se ergue no caminho — atravessar uma serra engolfando-se por um rio subterrâneo —, a retórica idealista irrompe e Antony, transformado em capitão, incita os seus doze pares a continuar para deixarem de « viver […] sem honra, sem fama e sem religião […] quais brutas alimárias ». O discurso valorizando o autocontrolo é assim disfarce para o acto ; um artifício aliás cruelmente revelado pelo desfecho irónico que transforma a encenação cavaleiresca em cena canibalesca : os portugueses mortos e servindo de banquete graças à autêntica valentia dum « guapo mocetão » tamoio.

Muitos passos avizinham-se também dos contos de sabor medieval : situações, intrigas ou fraseados realistas e grotescos oriundos da farsa ou se espraiando em formas da narrativa breve renascentista, sem distanciação nem mediação estílistica. Deles a narrativa oferece vários exemplos, alguns clássicos (frades escondidos numa caixa de farinha ; tesouros encontrados em recintes sagrados ; burlas múltiplas ; corpo de Knivet escalavrado e denegrido de bordoadas, fugas fracassando perpetuamente…) outros mais originais (o

inglês sendo talvez um dos primeiros experimentadores dum escafandro inventado para recuperar uma peça de artilharia soçobrada na Bahia de Guanabara e morrendo quase sufocado com a tal maquinaria que o deixa « um mês inteiro desacordado »).

Deste modo, a paisagem narrativa ostenta uma relação profunda com a narrativa picaresca : a origem textualmente ambígua do narrador, o mundo irregular e trivial onde os heróis lutam para sobreviver ; a ingenuidade e a tolice mas também a manha e a maldade (embora no texto secretamente silenciada) do narrador que o aparentam ao pícaro e mais tradicionalmente à figura fugidia e ambivalente do herói e aventureiro popular — Pedro Malasartes, o *trickster* — comum a todos os folclores. Livre e circulando de amo em amo, movendo-se sem mudar realmente, Knivet apela ao destino e à sina mas enfrenta sobretudo a experiência, o seu percurso descrevendo normas e transgressões e sublinhando abismos entre espírito e prática. Em constante deambular, e fechando-se repentinamente, com o corpo encarcerado e o grito esformeado de Knivet, a narrativa não deixa espaço para a recapitulação da vida, a reflexão sobre a aprendizagem de teor moralizante inseridas nas narrativas picarescas. Lapso de edição, perda de folhetos ou jogo com a fragmentação, pouco importa, a ilusão e metamorfose continuam, e Knivet, personagem, poderia continuar as suas peregrinações no palco europeu ou noutras espaços.

O conjunto de todos esses elementos indica sobretudo a aliança entre a narrativa de viagem e a novelística européia de fins do século XVI e do início do século XVII, com traços e motivos do romance de aventura mais tardio.[20] Encontramos, de facto, o mundo do individual e o mundo do problema jà burguês ; o mundo do inesperado, do perigo e da solidão que pede acção, capacidade de resolução. Por outro lado, o mundo narrado é nitidamente um mundo de machos. As mulheres são simples adjuvantes e o elemento que poderia ser rotulado de exótico e de romanesco, com essa sensualidade velada ou abertamente lúbrica que desponta muitas vezes nas narrativas de viagens, aflora para logo ser recusada.[21] A masculinada é de facto uma das componentes básicas do herói do romance de aventuras ; uma masculinidade que exalta o homem e o companheirismo e que é ao mesmo tempo o canto do limite do masculino. Uma masculinidade que apresenta também, aliás, tonalidades homosexuais. Podem-se deste modo detectar no narrativa inglesa tipos fundamentais do aventureiro : o tipo do herói solitário, isolado e desenvolvendo práticas e técnicas para sobreviver — o Robinson de Daniel Defoe ; o homem da errança, espia ou renegado, que permite um questionamento dos códigos morais e das leis da comunidade e do nacional ; o homem das fronteiras, do ser que se move entre civilização e selvajaria, e que é, conforme apontou Martin Burgess Green, o tipo dominante nas letras européias e norte-americanos, a prefiguração imperialista do homem branco.

As narrativas portugueses — relatos de viagem, tratados descritivos, crónicas… — agarram o espaço brasileiro num olhar imperial, normativo, legível. O Brasil é cada vez mais pensado como prolongamento de Portugal, ramo transatlântico da nação, raiz possível. É necessário recorrer à leitura da *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto (1614) para encontrar — de forma muita mais aperfeiçoada e consciente — a estrutura de reversibilidade e a interrogação do humano e do nacional detectáveis na narrativa de Knivet. O « pobre de mim » português ondeia no índico e nos mares de China, percorre dinâmicas sociais, atravessa tecidos sendo estrangeiro na própria pátria e joguete no mundo…

Nas letras brasileiras talvez seja possível ver nessa figura do aventureiro o corpo embrionário do Malandro,[22] um ser submetido à violência e ele próprio organizador de violência, um ser peregrinando entre morro e cidade, sertão e litoral, desvendendo códigos e maquinações da comunidade e da comunicação sempre reversível e ausente.

Notas

*Esta comunicação apresenta alguns elementos dum trabalho mais amplo de edição, estudo e tradução da narrativa de Knivet a ser publicado no ano 2000 (Paris : éd. Chandeigne, collection Magellane].

1. . O original inglês intitula-se « The admirable adventures and strange fortunes of Master Antony Knivet, which went with Master Tomas Candish [Cavendish] in his second voyage to the south sea. 1591. What befell in their voyage to the straits, and after till he was taken by the Portugals », in Samuel Purchas's, Hakluytus Posthumus or Purchas his Pilgrims, 1625, part IV, p. 1201-42. Tradução : Vária fortuna e estranhos fados de Anthony Knivet que foi com Tomás Cavendish, em sua segunda viagem, para o Mar do Sul, no ano de 1591, versão por Guiomar de Carvalho Franco, com anotações e referências de Francisco de Assis Carvalho Franco, Col. « A Conquista da Terra », Editora Brasiliense limitada, São Paulo, 1947. Houve uma tradução holandesa em 1706 de alguns capítulos, ilustrados por quatro gravuras, « Aanmerkelijke Reys, en verwonderlijk-selsfame voorvallen op de selve van Antony Knivet, gedaan uyt Engeland na de Zuydzee, met Thomas Candish, anno 1591 en de volgende jaren » in Naaukeurige Versameling der Gedenk-Waardgiste Reysen na oost en West-Indien,

mitsgaders andere gewesten gedaan, Zedert Het Jaar 1586 tot 1592, Van der Aa, Leyden, 1707. Dessa edição fora dada uma primeira tradução no século passado : « Narração da viagem, que nos annos de 1591 e seguintes, fez Antonio Knivet da Inglaterra ao Mar do Sul, em companhia de Thomas Cavendish », Revista do Instituto Histórico Geográfico e Etnológico do Brasil, tomo 41, primeira parte, separata, Rio de Janeiro, 1878, p. 1893-272.

2. « Master Thomas Candish his discourse of his fatal and disastrous voyage towards the south Sea, with his many disadventures in the Magellan Strait and other places, written with his own hand to Sir Tristam Gorges, his executor. », in Samuel Purchas, Hakluytus Posthumus, 1625, vol. IV, book VI p. 1192-1201.

3. The Principal navigations, Voiages, Traffiques and discoveries of the English Nation, made by sea or ouer-land, to the remote, and farthest distant quarters of the Earth, an any time within the compasse of the 1500 yeeres; devided into three volumes, according to the positions of the regions, whereunto they were directed… By Richard Hakluyt Master of Artes, and sometime Student of Christ-Church in Oxford. Imprinted at London by George Bishop Ralph Neweberie and Robert Baker, 1598, 619 p. Para a relação entre Hakluyt et Purchas ver Richard Hakluyt & his successor, ed. by Edward Lynam, London, Hakluyt Society, 1946.

4. Respectivamente, « Peregrinações de Antonio Knivet no Brasil no seculo XVI. Estudo crítico para servir de contribuição à historia e geographia do paiz », adjunta à tradução publicada em 1878, p. 347-390 ; J. Cortesão, « A bandeira dos mitos » Introdução à História das Bandeiras I, Portugália, 1964, p. 223-232 ; Luís Norton, A dinastia dos Sás no Brasil, 1558-1563, Lisboa, Agência-Geral das Colónias, 1943 ; Joaquim Veríssimo Serrão, O Rio de Janeiro no século XVI, Lisboa, Edição da Comissão Nacional das Comemorações do IV Centenário do Rio de Janeiro, 1965, 2 vol. ; John Hemming, Red Gold :The conquest of Brazilian Indians, 1500-1760, Cambridge University Press, 1978 ; John M. Monteiro, Negros da Terra, /Índios e Bandeirantes nas origens de São Paulo, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

5. Last Voyages : Cavendish, Hudson, Ralegh, Oxford University Press, 1979.

6. Em Setembro de 1601 é indicado que « Antony Knyvett, an Englishman born in Wiltshire, who has been prisoner in Spain and Brazil these seven year's had landed at Portsmouth and was being sent by the mayor to see Sir Robert Cecil », mencionado no estudo de Philip Edwards, Last voyages,…p. 32.

7. Para as citações em português, utilizamos a versão de Guiomar de Carvalho Franco, op. cit.

8. Mundus Novus [J. Lambert, c.1503-1504) ; Lettera a Soderini : Lettera di Amerigo Vespucci delle isole novemente trovate in quattro suoi viaggi, s.l.n.d., 8°, 16 f, [c.1505/1506]

9. Hans staden, suas viagens e captiveiro entre os selvagens do Brasil. Ed. comemorativa do 4o centenário do Brasil, São Paulo, 1900 [1557 para a edição alemã].

10. Nas paragens do Mar do Sul, doente e não podendo se mover, Knivet conta que por duas vezes os marinheiros iam deitá-lo ao mar e que ele se salvou porque no instante derradeiro recuperou milagrosamente a palavra. Avultam muitas variações sobre a palavra e o seu dom de salvação no relato : retórica exaltante entre ameríndios, entre portugueses…

11. Eis a versão de Antony : « Desde o início da nossa partida da Inglaterra até chegarmos a Santos, tinha eu grande simpatia por Cristóvão, um japonês, pois parecia-me que a sua experiência me seria útil em muita coisa. Este oriental e eu nos tomamos de tal amizade um pelo outro, que não existia segredos entre nós dois. Tendo-o considerado sincero durante muito tempo, contei-lhe do dinheiro que havia encontrado debaixo da cama do frade ; ao saber disso narrou-me também acerca de algum dinheiro que havia conseguido, e juramos repartir a cada um a metade, daqui por diante, do que quer que fosse que Deus nos permitisse obter, […] Acreditando em suas persuasões, concordei agir como ele achava melhor : assim resolvemos ambos que no mesmo dia iríamos a bordo; tomaria ele o dinheiro numa canoa que esconderia à margem de um rio ; pela manhã entreguei-lhe todo o dinheiro e jurou-me que em menos de duas horas estaria de volta ; mas esperei por mais de cinco horas e poderia ter esperado o resto da minha vida, pois ele havia ficado a bordo do navio; posteriormente, com jeito consegui reaver o que era meu, mas a nossa antiga amizade se quebrou », op. cit. p. 25-26.

12. Origem fidalga que o narrador, preso pelos portugueses e abandonado à chacota, tenta mascarar apresentando-se como um pobre marinheiro perante Salvador Correia de Sá,

governador do Rio, e por isso censurado por um companheiro.

13. Como outros muitos navegantes, Knivet dava-se por francês quando preso pelos ameríndios.

14. Num passo da narrativa, encontramos Knivet vivendo entre os Tamoios numa meditação solitária à borda da água, amaldiçoando da hora em que ouvira nomear o mar e lamentando a loucura de haver abandonado a pátria, « que nunca mais recuperaria; nem sequer esperava tornar a ver gente cristã ». Lamentação que lembra muitas das críticas dirigidas nas « Arte de viajar » à curiosidade do peregrinar, canto das sereias que ruina a educação e só é leviana agitação.

15. Cavendish foi acusado de ter abandonado moribundos por duas vezes : no Rio da Prata e na Ilha de S. Sebastião. Como o fracasso da expedição suscitou suspeitas de traições entre capitães, Cavendish acusou o capitão John Jane de ter levado à ruina dos objectivos em se destacando da frota. Cavendish refere também as revoltas dos marujos que se recusavam a tentar de novo a passagem do estreito e menciona as deserções. John Jane que também deixou um relato justificativo indica todavia o comportamento autoritário e desumano do comandante. Na narrativa de Knivet, o retrato de Cavendish é ambíguo ora valente ora injusto e cruel, não se sabe se houve censuras ou silenciamento de outros feitos pelo editor.

16. Muitas aventuras ou anedotas frisam essa face escura do aparente genuíno narrador. Talvez mais cruel seja o jogo de Knivet entre as tribus indígenas que o recolhem quando consegue, ora sim ora não, fugir dos Portugueses : num primeiro refúgio entre ameríndios que tinham relações pacíficas com os Portugueses, o aventureiro usa da sua eloquência para levantar os brios abatidos dos guerreiros incitando-os a defenderem-se de « tais tiranos ». Desdiz-se logo que é novamente apresado. Uma tribu tamoio sofreu dramaticamente dessas tribulações britânicas : cansado de viver por mais de dois anos nu entre selvagens e desejoso de rever cristãos, Knivet aproveita a consideração grangeada entre os índigenas para leva-los dos sertões ao litoral onde a tribu foi vítima da chacina e da escravidão.

17. A crítica dos Portugueses — (tiranos, cruéis, amorais) — surge « classicamente » na narrativa dum viajante estrangeiro ; todavia Knivet tem uma relação ora agrável ora desagrádavel com o governador Salvador Correia de Sá e, numa expedição ao sertão, ele é protegido por bandeirantes portugueses que se opõem à decisão de Martim Correia de Sá de o mandar enforcar. A visão da nau e do companheirismo inglês não é isenta de críticas. Por exemplo, no saque de Santos : « Nesta ocasião tivemos tais desmandos entre nós mesmos que, se os portugueses tivessem tido um pouco de coragem, poderiam ter matado muitos de nós, pois os nossos homens se disputavam a posse dos víveres, como se nunca tivessem sido cristãos, mas sim judeus, e aqueles que conseguiam a melhor parte, iam escondê-la nalgum buraco, ou no sertão debaixo de alguma árvore, e aí permaneciam enquanto durava o alimento » , p. 18. Outra variação aquando duma tentativa de roubo do arsenal preparado pelos ingleses e holandeses residentes no Rio, desvendado às autoridades por um inglês : « [...] Heixt sendo metido a valente, tratou-me com as palavras mais vis, e foi denunciar ao governador o nosso plano, acrescentando que nos éramos herejes, ao passo que ele era católico. [...] o governador [...] declarou nunca ter topado homens de condições tão vil e perversa qual a nossa, que andávamos à busca de nos arruirnarmos uns aos outros. », p. 100.

18. « if dissolution of the body may be called a death, where the soul arriveth in heaven, the names fills the earth, the deeds are precedents to posterity, and England their country hath the glory alone that she hath brought forth two illustrious captains and generals, which have fortunattely embraced the roud waist of their vast mother, without waste of life, reputation and substance. [...] The sea is a waving, wavering foundation, the winds theatre for both comedies and tragedies. », Samuel Purchas, in « To the reader »,op. cit., 1625.

19. « [...] especially Master Knivet, who betwixt the Brazilian and Portugal as betwixt two millstones was almost ground to powder : whom colds, sickness, famine, wanderings, calumnies, desertions, solitariness, deserts, woods, mountains, fens, rivers, seas, flights, fights, wild beasts, wilder serpents, wildest men, and strait passages beyond all names of wildness (thos Magellan straits, succeeded by drowning, fainting, freezing, betraying, starving, hanging straits) have in various sucessions made the subject of their working ; whom God yet delivered, that out of his manifold pains thou maist gather this posy pleasures, and learn to be thankful for thy native sweets at home, even delights in the multitude of peace. », Ibidem...

20. Cf o estudo de Martin Burgess Green, Seven types of adventure tale : an etiology of a major genre, 1991. Ver a obra clássica de Jean-Yves Tadié, Le roman d'aventures, 1982.

21. Knivet vivendo entre tamoios e recusando a oferta de muitas de suas mulheres : « eu recusei o mimo, pretextando que não era costume casarmo-nos fora de nossa terra. » Nota-se, noutra perspectiva, que uma dimensão nova aparece no início do século XVII nos relatos dos viajantes estrangeiros : a aventura erótica na calada da noite com a mulher brasileira enganando seu marido. O erotismo surge como penetração dum país vedado a estrangeiros, como denúncia do mundo luso-brasileiro de violência, ciúme e hipocrisia. Corpo da mulher como territorialidade. Referimos, entre outros, este passo da narrativa de François Coréal que retoma a estrutura da narrativa de Pyrard de Laval : « Il m'arriva à moi-même à Santos une avanture assés singuliere. Malgré l'ignorance & la grossiereté de ces bonnes gens, les femmes sont, en fait d'amour, aussi subtiles & aussi rusées qu'en aucune ville d'Europe. Un jour que je me retirois chez moi sur la brune, je fus arresté par une Negresse qui me dit que sa maitresse lui avoit ordonné de m'emmener à quelque prix que ce fut. Comme je savois le danger auquel je m'esposois en la suivant, je balançois longtemps à repondre à ses instances. Enfin je me laissai gagner. Elle me conduisit par un long detour chez sa maitresse, afin que la nuit nous surprit avant d'entrer. Cette femme me reçut parfaitement bien & avec une politesse que je n'aurois pas attendue à Santos : mais il n'y a rien qui inspire plus de délicatesse & d'honnêteté que l'Amour. Elle n'épargna rien pour me regaler magnifiquement en plusieurs façons, & je promis de retourner dés le lendemain. Cette intrigue dura plusieurs jours ; mais comme j'étois perdu, si le mari venoit à la soupçonner, la donzelle me proposa de prendre l'Equipage d'un Religieux, & je la vis ainsi sans risque pendant que je séjournai à Santos : car les Portugais respectent les Cornes ecclesiastiques. Il n'y a que les seculieres qui les deshonorent ». Voyages de François Coreal aux Indes occidentales...Traduit de l'espagnol, avec une relation de Guyane, Paris, 1722, (p. 246-47). Penetração mais interessante na medida em que a aventura de Pyrard se situava na Bahia : Voyage de François Pyrard de Laval contenant Sa navigation aux Indes Orientales, aux Moluques & au Brésil... A Paris, 1615. A vila de Santos como fronteira da civilização em muitos relatos seiscentistas e setecentistas é assim a consagração da conquista mais subreptícia, do dilacerar das malhas luso-brasileiras pelo estrangeiro.

22. Remetemos para a análise de Antonio Cândido, « Dialética da malandragem » (1970), in O Discurso e a Cidade, Livraria Duas Cidades, 1993, p. 19-55.

Poesia Hoje

Virgílio de Lemos
Moçambique

Antes de entrar no tema de minha intervenção quero homenagear a poesia brasileira. E não o farei lendo poemas de poetas que sempre adorei e me marcaram, como Manuel Bandeira, Drumond e João Cabral, mas dois fragmentos de um poeta jovem que se acha entre nós e cujo último livro acabo de ler.

Trata-se de *Entre Nervuras* de Marco António Saraiva (Ed. Sete Letras, Rio de Janeiro, 1995):

A PARÓDIA
Capturado pelo não
Captado
espiado pelas pálpebras
da paisagem
permutado a poema parnaso
o poeta é parodiado
pela sua poesia.

E um outro que Marco António dedicou a João Cabral :

Procuro a poesia à beira de um rio seco
com petrificadas palavras na erosão
da língua
como sílabas aradas pelo sol
como fundo no poema
seu cascalho de pedras tónicas
e seixos átonos
no entreleito onde a própria margem
se caminha
em sua sintaxe branca inavegável.

A poesia hoje, final do milénio, não perde inteiramente sua vitalidade, mas desaparece da televisão, se vai tornando mais confidencial e fico com a impressão que ela tem tendência a desapareceer face ao grande público.

Diante da programação para entreter, fazer esquecer agruras do quotidiano, e por indiferença geral do "homem novo" criado pelo capitalismo contemporâneo, o "accionista consumidor".

Marginalizada, como se me afigura, ela poderá mesmo se ver forçada à clandestinidade diante das novas estratégias do sistema actual.

Poesia hoje, e globalização no final do milénio

Fala-se da globalização – fenómeno da economia mundial – como de um fato consumado e que a preparação dos espíritos se vem fazendo para acelerar a entrada numa nova fase do supracapitalismo.

Sol e chuvas, acidentes nas estradas de França continuam a ceifar vidas vertiginosamente. Timor Leste e suas populaçoes de novo viveram horas trágicas. Dentro e fora a luta pelo controlo do poder persiste entre superpotências mundias e regionais. Kosovo, horrores e massacres, depuração étnica que muda de sinal, a vingança dos albaneses contra sérvios. Entre os próprios movimentos apostados na luta interna pelo poder. Rússia não hesita em atacar seus ex-satélites tetchenos e outros. No Afganistão o poder islâmico integrista infringe os direitos da mulher, que é punida severamente ante a passividade de uma ONU agindo num esquema inaceitável.

As pessoas, na vertigem de fugir ao stress de seus empregos – onde a rentabilidade é a primeira exigência – e ao stress do quotidiano das grandes cidades, tendem a perder seu sentido de responsabilidade e dos perigos da vertigem nas autoestradas de França e da Europa.

Eclipses vários, de sexualidade e sexo, convertidos também em corrida, competência e técnica do "mais-gozar" característico do hedonismo contemporâneo.

Mas poucos defendem o direito que cada um de nós deveria ter de ser dono de seu próprio corpo. Da liberdade total de dele nos servirmos como desejarmos, sem dar contas à sociedade, mas no respeito da

sexualidade e do sexo dos outros.

Feito este retrato caricatural da crise que se atravessa aqui e lá fora, com um ar de que tudo vai bem, entro, sem mais delongas, no prazer da leitura e do papel da poesia, hoje.

Quem se preocupa nos últimos tempos com o prazer? Quem persiste em editar e quem entre os leitores consome poesia, senão um punhado de indivíduos dos meios libertários, pelo menos em França ?

Deixaram de existir as bases sociais que existiram no séc.XIX, quer seja a burguesia ou o proletário clássicos.

Certamente que esse fenómeno existiu nos países da Europa Central até ao fim do comunismo, a queda do muro de Berlim e a desintegração da URSS. Recordo que VaclaHavel não voltou a escrever nenhuma peça de teatro e nunca mais escreveu seus ensaios, onde ele critica também capitalismo de estado ou neo-liberal. Ora, quando ele "critica" esta critica, limita-se a uma mera protestação moral ou ética, mais VaclaHavel entrou, como a grande maioria dos intelectuais europeus, latino-americanos, africanos e outros, numa situação de conformismo, de aceitação das transformações do sistema, tal qual o neo- liberalismo o conceptualizou e pretende aplicar à escala mundial.

Assim, podemos dizer que a poesia neste final de século se produz no meio de uma indiferença geral de indivíduos alienados, quer seja por razões do emprego ou do desemprego (isso depende da posição social que cada qual ocupa nas relaçoes sociais de produção) ou, se é dirigente de empresas, pela competitividade ou o lucro. A poesia está, pois, a anos-luz das preocupações dos indivíduos ultra-socializados pela "cultura" do "laissez-faire".

Ela vive uma época delicada. A poesia atravessa, nas últimas duas décadas, uma crise grave de que muitos não se aperceberam. Ela deixa de ser um diálogo polémico entre mundo subjectivo e radical do poeta, a constituição íntima do sujeito e os problemas sociais nos quais se debatem os cidadãos.

Com a sociedade produtivista e consumista, entrámos numa época em que os impérios coloniais e as ditaduras à maneira antiga, militares ou não, são substituídas por democracias ditas da transparência. Mas onde o grande ditador passou a ser o controlo dos media, a censura da Informação, o pensamento único, o politicamente correcto, a dominação dos especialistas.

Entra-se, pois, antes de chegarmos ao ano 2000, num sistema de valores dominado pela uniformização consumista, numa globalização que procura esconder um fenómeno de conformismo generalizado: todos os valores do passado que ainda mantinham, apesar de todos os conflitos, violentos ou não, o rosto humano das sociedades, têm sido despersonalizados ao máximo.

Vivemos uma nova traição dos intelectuais alinhados na sua quase totalidade pela globalização mundial.

A subjectividade, se ela persiste ainda, torna-se trágica, impotente a transformar o mundo e a sociedade, deixando-se embarcar na deriva niilista, por vezes.

O individualismo sem subjectividade própria é colocado ao serviço da reprodução do sistema supracapitalista.

O ataque frontal contra a subjectividade particular (esta aparece como uma sorte de «anomalia selvagem» a domesticar de urgência) dos indivíduos se vem fazendo num mundo de conformismo generalizado... A internet penetra a própria introspecção individual.

Estes últimos anos os valores humanistas herdados do passado revolucionário começam a ser massivamente substituídos por valores meramente mercantis.

Os estados de direito tendem a ser regidos por estratégias económicas totalmente contraditórias com a exigência política de uma "comunidade de iguais" que constitue a parte mais radical da revolução francesa de 1789-1794.

Estes governos se servem do "ensino da ignorância" promovido como método geral da educação para fabricar indivíduos "aptos" a aceitar e considerar justificadas as leis que regem a sociedade de mercado do capital.

Que destino para a poesia ?

O regresso dos "deuses" tal que Pessoa ou Heidegger o evocaram é ainda possível num mundo totalmente "desencantado", onde o capital aparece cada vez mais como única mediação entre o Homem e o Universo?

A poesia deixou de ter um conteúdo porque faltam as bases ontológicas e metafisicas, o «chão da origem» (Heidegger) é o único a permitir ao homem de se manter direito, de pé, na verticalidade.

A poesia hoje não representa nenhuma função social num mundo que assiste à inexorável extensão e consolidação da economia mundial globalizada. Quando todos os indivíduos tendem a transformar-se em accionistas e consumidores, a poesia tende, ela, a tornar-se numa expressão clandestina subterrânea e marginalizada.

Nesse sentido ela pode ainda ser uma expressão radical da verticalidade estética e ética da revolta absoluta contra um mundo quase integralmente desumanizado. Se a poesia se não pode substituir à exigência revolucionária dos oprimidos, pelos menos ela poderá contribuir para desmoronar o edificio carceral da linguagem empobrecida da *novlangue* a *nova lingia* da comunicação actual.

Polifonia Aquática

Maria do Amparo Carvas Monteiro

Introdução

O título deste trabalho poderá despertar em quem o lê ou escuta alguma estranheza ou mesmo suscitar algumas interrogações, tais como:

- Que tem a música a ver com a água?
- É possível estabelecer alguma relação entre estas duas realidades?
- Haverá porventura alguma interdependência entre elas?
- Alguma vez esta problemática foi objecto de reflexão e estudo?

Estas e outras questões ficam, naturalmente, à espera de resposta adequada, pois excedem necessariamente o âmbito deste trabalho, até porque na busca das soluções desejadas, poder-se-ão descortinar novas pistas de reflexão .

Aquela relação pode ser estudada a partir de ângulos diversos, como por exemplo:

- A visão helénica do Universo e, de modo particular, o pensar dos filósofos da Escola Jónica e Pitagórica, relativamente à interligação entre a água e a harmonia;
- O contributo da Mitologia grega e o alcance da sua linguagem simbólica;
- O pensar dos teóricos musicais da Idade Média e do período Barroco;
- A Música, enquanto fonte sonora, isto é, o estudo de instrumentos musicais, construídos a partir da água;
- E, por fim, a Água como força inspiradora para os músicos e, de maneira particular, os compositores Românticos e Impressionistas.

Estes itens levantam, naturalmente, algumas questões, tanto em relação ao passado, como em ordem ao presente e ao futuro, para cuja solução é exigida a intervenção de todos: dos compositores, dos executantes, dos musicólogos, dos escritores, dos pintores e escultores e (não menos importantes) dos apreciadores, ou seja, de todos nós, que fazemos parte deste Cosmos que está impregnado, até ao mais íntimo de si mesmo, da água cristalina da harmonia universal.

Porque o tempo disponível nos obriga a fazer opções, a nossa preferência no presente trabalho foi precisamente a Água como temática inspiradora de compositores.

Neste campo, procuraremos evidenciar a relação entre aquelas duas realidades, a Água e a Música, a primeira das quais é bem espelhada, por exemplo, no campo das artes plásticas ou da literatura, mas não tanto nas artes rítmicas.

A água, fonte de inspiração

O fascínio que a Água tem exercido no domínio das artes rítmicas remonta há muito e permanece actual.

Ao longo dos tempos os compositores, principalmente os românticos e os impressionistas, deixaram-se deslumbrar pelo brilho cintilante de cada reflexo que emanava da própria água.

Uns sentem-se atraídos pela imensidão dos mares e oceanos; outros pelo movimento perpétuo das correntes de água que, serpenteando através de ravinas e planícies verdejantes, se precipitam no mar; outros preferem o fiozinho gracioso e saltitante dos ribeiros, ou captam o fascínio da musicalidade no refluir permanente de uma fonte; outros exprimem a nostalgia escondida na cadência repousante de uma gota de água; outros ainda, espraiando-se em sonhos e devaneios, optam pela serenidade das águas calmas dos lagos, vogando em suaves barcarolas, numa competição apertada com a graciosidade dos cisnes; outros, por fim, numa perspectiva mais transcendente, optam por contemplar, no interior de si mesmos, a sublimidade das águas da *Vida Eterna*.

Eis pois alguns exemplos da vasta temática em apreço:

Mendelsohn recorda as suas viagens para a Inglaterra e Escócia, compondo o **Mar calmo e feliz viagem**[1]. Mas já antes Beethoven tinha escrito uma composição com o mesmo título[2].

Debussy imortaliza-se com a composição **O Mar**[3]. Glazunov segue-o na esteira, escrevendo um poema

sinfónico similar (Opus 28).

Prokofiev opta por escrever **Nos mares polares**. Chausson prefere juntar o amor e o mar, como que fundindo a imensidão de um no outro, escrevendo para isso, **Poema do amor e do mar**.

Sibelius, filho de um país mergulhado na água, vislumbra horizontes mais rasgados, escrevendo **Oceânides**. Mas em determinado momento extasia-se com o **Cisne de Tuonela**.

Smétana, nas areias de uma praia, sente-se arrebatado e a inspiração leva-o a escrever um esboço para um concerto, a que chamou **Estudo de concerto à beira do mar**.

Os oceanos não apenas esmagam pela grandiosidade, como também exaltam a fantasia.

Borodine imagina ora **A bela sereia**, ora **A princesa do mar**.

Dvorak descobre, deslizando sobre o abismo das águas, **O duende aquático**. Schubert escreve o **Canto dos espíritos sobre a água**. Estes, por vezes, habitam nalgum **Castelo junto ao mar**, como escreve Richard Strauss.

Smétana não vê sereias, nem princesas, nem tão pouco duendes ou espíritos. Apenas escuta a **Canção do mar**. Wagner imortaliza-se com a maldição de um navio, que se converteu em verdadeiro **Navio fantasma**.

Mas não é apenas a imensidão que inspira os músicos. Lençóis de água mais tranquilos também despertam a imaginação dos compositores.

Tchaikovsky opta pelo **Lago dos Cisnes**. Liszt pelo **Lago de Wallenstadt**; Galos escreve o **Lago do Como**; Fauré, deslumbrado pelos movimentos elegantes de um cisne, traduz essa mema elegância, em **O Cisne sobre a água**. E como nas águas tranquilas do lago se espelhava a figura magestosa desta ave, Fauré junta a esta uma outra composição, **Reflexos na água**. O mesmo tema já tinha servido de inspiração a Debussy .

Para Schubert, tudo o que se relaciona com a água é motivo inspirador. Por isso, tanto canta **O Rio**, **No mar**, como escreve o que neles desliza: o rodopiar de **A Truta** e **O Canto do Cisne**.

As fontes, no seu borbotar permanente, não deixaram indiferentes os músicos.

Respighi escreve as **Fontes de Roma** ;[4] Milhaud, compõe **Fontaines et Sources**; Liszt prefere sonhar **À beira de uma fonte**. Ravel traduz como ninguém as figuras caprichosas resultantes dos jactos de água, das cascatas e dos ribeiros nos **Jogos de água**[5]. Liszt identifica esses mesmos jogos ao compor **Jogos de água na Vila d'Este**. Não menos expressivos são os **Jactos de água** de Debussy. Certamente estes terão mais encanto se acontecerem na Primavera. Por isso Rachmaninof compõe as **Águas Primaveris**.

Os rios e os ribeiros, com a sua musicalidade própria, cativaram um grande número de compositores, de um modo especial os românticos, que tinham em grande apreço o culto da natureza.

Para além das emoções junto de um ribeiro, que Beethoven pretende traduzir na **6ª Sinfonia** ,[6] outros compositores porfiaram exprimir-se de modo idêntico: Chostakovich deixou para a posteridade o **Regato luminoso** e R. Strauss legou-nos **Um passeio junto ao ribeiro** (Wanderung neben dem Bache).[7]

Os grandes rios da Europa tiveram também os seus compositores.

Para uma viagem no rio Tamisa, numa tarde de Outono, nada melhor que a **Música aquática** de Haendel, ainda distante do período romântico.

Manuel de Falla regista o **Canto dos remadores do Volga**.

Numa homenagem à sua Pátria, Smétana descreve a **Moldávia**, deixando-se deslizar nas águas do Moldova, desde a nascente até ao mar.

Mussorgsky e Prokofief cantam **O Dniepre**; este último fica extasiado com a grandiosidade do **Encontro do Volga com o Don**.

Bizet descreve **O Reno** e Chostakovitch marca um **Encontro sobre o Elba**.

Menos conhecido, mas não esquecido, é o rio Ulea, imortalizado por Sibelius, quando compôs **O quebrar do gelo sobre o rio Ulea**.

Alguns rios ficam no anonimato, mas percebe-se a referência. Chostakovitch não indica o nome do rio ao

escrever o **Rio Russo** ou o **Canto de um grande rio**.

O mais idolatrado dos rios é, sem dúvida, o Danúbio. Transvasando as margens, encheu os salões nobres de Viena e os grandes espaços de dança do mundo. Ivanovici valsea ao som das **Ondas do Danúbio**. Johann Strauss, contemplando nas águas o reflexo do Céu, arrasta toda a cidade de Viena, e, com ela o mundo inteiro, a dançar **O belo Danúbio Azul** (valsa para orquestra).[8]

Alguns compositores imaginaram-se vogando numa barcarola, embalados pelo cadenciar ritmado das ondas, ou competindo com algum gracioso cisne, através das águas límpidas e serenas. Traduziram essa mesma imaginação ao escreverem as Barcarolas, legando, deste modo, à posteridade páginas de rara beleza. A título de exemplo, basta citar alguns nomes como Mendelssohn, Chopin, Offenbach e Fauré.

A chuva influencia estados de alma propícios à imaginação criadora, pelos sentimentos que desperta: ora a melancolia e a solidão, ora o sonho e a saudade, ora a tristeza, o desconforto e a compaixão. Por isso, alguns compositores não escaparam à atracção deste fenómeno da natureza que, embora repetitivo, tem algo de sedutor.

Chausson deixa preceber o seu mundo interior ao compor a **Chuva**. Sibelius, por detrás de uma janela de sua casa, saboreia a cadência ritmada das **Gotas de água**. Brahms compõe a **Canção da chuva**. Chopin deixa-se arrastar pelo fascínio do gotejar das chuvas num beiral, ao escrever alguns dos seus **Prelúdios** (nº6 e nº 15). Stravinsky prefere sensações mais fortes, com o ímpeto das águas de um **Dilúvio**.

De tal modo a água é fonte da vida, que alguns compositores preferiram visioná-la numa perspectiva mais transcendente e mística. A água tornou-se para eles um símbolo de Vida Eterna.

Messiaen, que nunca negou a sua visão espiritualista do Universo, escreveu **As Águas da Graça** e **A Festa das Belas Águas** . Numa linha idêntica, Fauré escreve **Água Viva**.

Observação geral

Muitos outros compositores poderiam ser aqui mencionados, revelando igualmente quanto a água é, não apenas inspiradora mas, sobretudo, motivadora do génio musical. Ela não desperta apenas ideias e sensações, mas arrasta a mão dos compositores a traduzirem, em sons, o muito que lhes vai na alma.

Porquê este fascínio? Será que hoje essa sedução é igualmente forte?

Segundo Dogoberto L. Markl, o Mar português só entra na arte no século XIX, um Mar agitado, cujas águas com sua força gigantesca monopolizam o discurso pictórico, contrastando por exemplo com a serenidade do rio Tejo, visível no óleo de Columbano Bordalo Pinheiro intitulado *CAMÕES e as TÁGIDES,* representando o poeta sentado sobre rochas nas margens daquele, rodeado por água que não molha, interpelando as ninfas, em ilustração de algumas das estrofes do Canto I de ***Os Lusíadas***.

Obedecendo ao limite temporal imposto, não podemos alongar-nos neste aspecto. No entanto não podemos deixar de referir que também a obra de alguns dos nossos compositores tem cantado este tema e, particularmente, os rios portugueses e o Mar, reflectindo o contacto permanente com este, ao longo de muitos séculos e a lusa epopeia das Descobertas .

Cabe aqui salientar os compositores Filipe Pires e as suas **Canções do mar**, Jorge Peixinho com **Música em água e mármore** e sobretudo Fernando Lopes-Graça cuja **História Trágico-Marítima** (composta sobre o poema de igual nome do insigne escritor Miguel Torga) constitui obra relevante da música portuguesa contemporânea.

Bibliografia Geral

ABBAGNANO, Nicola — *História da Filosofia*. Trad. António Borges Coelho, Franco de Sousa, Manuel Patrício, 2ª ed., Lisboa: Editorial Presença, 1976, 14 vols.

COUSSEMAKER, E. — *De Scriptorum de Musica Madii Aevi novam seriem a Gerbertina Alteram*, Paris: A. Durand, 1864, 4 vols.

FUBINI, Enrico — *La estética musical desde la Antiguedad hasta el siglo XX*. Trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda, Madrid: Alianza Musica, 1988.

GERBERT, Martin — *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*. Hildesheim, Paris, New York: Verlag, 1990.

GROUP, Diagram — *Musical Instruments of The World*. England: Paddington Press, 1976.

JAKOB, Friederich — *L' orgue*. Lausanne: Payot, 1970.

MALM, William P. — *Culturas musicales del Pacifico, el Cercano Oriente y Asia*. Trad. Miren Rahm, Madrid: Alianza Musica, 1985.

MARÍAS, Julián — *Historia da Filosofia*. Trad. Alexandre Pinheiro Torres, 3ª ed., Porto: Sousa & Almeida, 1973.

MOUTSOPOULOS, Evanghélos — *La Musique dans l'oeuvre de Platon*. Paris, Press Universitaire de France, 1959.

RAVEL, Maurice — *Lettres, Écrits, Entretiens*. Trad. Dennis Collins, s.l.: Harmoniques Flammarion, 1989.

SADIE, Stanley — *The New Grove Dictionary os Music and Musicians*. London, 1993, 20 vols.

TRANCHEFORT, François-René — *Los instrumentos musicales en el mondo*. Trad. Carmen Hernández Molero, 2ª ed., Madrid: Alianza Musica, 1991.

Notas

1. Abertura em Ré maior (Opus 27). A estreia, em audição privada, realizou-se em Berlim, em 07/09/1828, sob a direcção de Mendelssohn.

2. O texto goeteano havia sido tratado, em 1825, por Beethoven, com a contribuição de um coro. Mendelssohn limita-se à orquestração, introduzindo nela uma instrumentação e harmonização que visam o efeito descritivo.

3. A estreia desta sinfonia, única do autor, ocorreu a 15/10/1905, em Paris, nos Concertos Lamoureux, sob a direcção de Camille Chevillard.

4. 1ª parte do que viria a ser a *Trilogia Romana*, composta em 1916 e estreada em Roma , no dia 11 de Março de 1917. As suas 4 partes, executadas sem interrupção, apresentam-se como evocações sucessivas de fontes célebres.

5. Maurice Ravel, 1989, p. 44 "*(...) Cette pièce, inspirée du bruit de l'eau et des sons musicaux que font entendre les jets d'eau, les cascads et les ruisseaux*".

6. Dos 5 andamentos desta Sinfonia, o segundo intitula-se *Cena à beira do regato* . Neste, o autor revela algumas intenções descritivas ou imitativas, desde o murmúrio do regato ao canto das aves .

7. Da produção puramente orquestral, *Sinfonia Alpina* (o manuscrito conserva –se na Biblioteca Nacional de Paris), um dos 22 locais notados pelo compositor, o nº 5, especificando as etapas do viajante e os seus percursos.

8. A versão coral desta peça que deu a volta ao mundo, foi executada pela 1ª vez, sem qualquer sucesso, em 1867.

Por graça da textualidade

Lúcia Castello Branco
UFMG

Estamos em 1991. Maria Gabriela Llansol recebe o Grande Prêmio do Romance e da Novela de 1990, da Associação Portuguesa de Escritores, com o livro *Um beijo dado mais tarde*. Diante de uma platéia composta por políticos, intelectuais, escritores e *legentes* [1]que a autora vai nomeando um a um, Llansol profere um discurso em que a força de *textualidade* de suas palavras se faz ouvir. Diante daqueles que ali se encontram, a escritora, que recusa em sua escrita o lugar estável de uma literatura romanesca, declara escrever «Para que o romance não morra» (Llansol, 1994, 116-123). E, em sua inquietante declaração, desenvolvem-se, à maneira de Llansol, conceitos fundamentais formulados pela própria escrita da autora. Dentre eles, um que de perto nos interessará e que aqui é evocado no título deste texto. Trata-se do conceito de "textualidade" contraposto, por Llansol, ao de narratividade:

Mas o que nos pode dar a **textualidade** que a narratividade já não nos dá (e, a bem dizer, nunca nos deu?).

A **textualidade** pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística. Porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar o seu âmbito, levá-la até ao vivo, **fazer de nós vivos no meio do vivo.**

Sem o dom poético, a liberdade de consciência definhará. O dom poético é, para mim, a imaginação criadora própria do corpo de afectos, agindo sobre o território das forças virtuais, a que poderíamos chamar os **existentes-não-reais**.

Eu afirmei que nós somos criados, longe, à distância de nós mesmos; a **textualidade** é a geografia dessa criação improvável e imprevisível; a **textualidade** tem por órgão a imaginação criadora, sustentada por uma função de pujança _____o vaivém da intensidade. ela permite-nos, a cada um por sua conta, risco e alegria, abordar a força, o real que há-de vir ao nosso corpo de afectos. (Llansol, 1994, 120-121).

A "textualidade", conceito elaborado pela própria autora e trabalhado ao longo de seus textos, é aqui definida como uma geografia peculiar, a geografia da "criação improvável e imprevisível", que diz respeito a uma "distância" do sujeito em relação a si mesmo. Dessa distância e dessa estranha geografia fala-nos, já há algum tempo, o texto místico. Tais distância e geografia só as percorrem os textos dotados do "dom poético", essa imaginação criadora capaz de atravessar o estranho território dos "existentes-não-reais". Trata-se, portanto, como observa Llansol, de uma travessia. E essa travessia dá-se por um "dom", ou por uma "graça", como ela mesma conclui ao final de seu texto, ao nomear, um a um, os seus leitores: «Alguns que conheço; outros, que nunca vi, mas que são a comunidade **existente não real** que me foi concedida por uma tão grande graça da textualidade.» (Llansol, 1994, 122)

Assim, por obra da graça da textualidade, ingressamos no território de uma comunidade "existente" não "real" daqueles que a autora chamaria, mais tarde, os seus *legentes.* Dentre eles me incluo, e é desse lugar, por minha conta, risco e alegria, que abordo desse "corpo de afectos, a textualidade Llansol."

a letra, o litoral

Diz-se do amor místico que ele é da ordem do ardor. Esse amor ardente pelo qual o sujeito se vê capturado não é apenas um amor que queima a superfície do corpo – a pele –, mas que atravessa o corpo, perfura-o, fragmenta-o, dilacera-o. É desse ardor e desse atravessamento que nos fala, por exemplo, Santa Teresa de Ávila, quando busca descrever seu encontro com o divino:

Via um anjo junto a mim... em forma corpórea... muito belo, o rosto tão brilhante que parecia dos anjos da mais pura espécie, via em suas mãos um dardo de ouro, longo e em sua ponta parecia ter um pouco de fogo. Este fogo dava-me a impressão de penetrar muitas vezes em meu coração e me chegar às entranhas; ao tirá-lo, parecia que levava consigo minhas entranhas e me deixava toda abrasada do grande amor de Deus. (Castro, 1982, 74)

É também da ordem do ardor e do atravessamento o efeito que alguns textos produzem sobre nós. Não todos – alguns. Nem todos eles místicos. Nem todos eles textos que se situam confortavelmente no campo do literário. Alguns – talvez justamente aqueles que realizam uma «travessia da língua» (Llansol, 1985, 19)[2], – ardem em nós e nos atravessam, obrigando-nos (a sujeição, aqui, entendida como um chamamento) a realizar também uma inquietante travessia. Dessa natureza é o texto de Maria Gabriela Llansol.

Na depuração dessa "coisa ardente", escreve-se *Ardente texto Joshua* (Llansol, 1988)[3], obra em que o livro

que escreve uma certa legente encontra-se com o caderno que um dia escreveu uma certa escrevente, Teresa Martin, Santa Teresinha de Lisieux, morta em 1897. Desse encontro surge o texto, o *Ardente texto Joshua*, «figura intermédia, pelo ler saudada» (p.147), que arde em nossas mãos. É, portanto, de um "existente não real" que este texto nos fala, por obra e graça da textualidade:

– Se eu nada fizer, nada existirá.
– Mas, se fizeres, poderá existir. Ou não.
– Sempre a inexistência tem mais força? – pergunto. Mas não particularmente a ela.
– É a Graça, Gabriela – diz. Um dom.

E escreve no seu caderno: "*um dom vem colocar-se ao lado do meu fazer para o proteger do nada".* (p.8)

Assim se abre o *Ardente texto Joshua*. Com o chamamento do *real não existente*, com a evocação da graça, do dom. E o dom – o dom poético de Gabriela – vem proteger do nada o fazer daquela que um dia escreveu em seu caderno: «É preciso perder teu pequeno nada em seu infinito tudo"»(Chalon, 1997, 240). O pequeno nada do ser, é preciso perdê-lo, no infinito tudo de Deus, teria escrito Santa Teresinha às portas da morte. E aí, na abertura do texto de Llansol, uma inquietante travessia já se abre para o leitor: aquela que o levará do "pequeno nada ao infinito tudo, do real não existente ao existente não real."

Alguns textos, estes que ardem em nossas mãos e que nos atravessam, escrevem-se em ponto de letra (Cf. Branco, 1998, 33-45). E para ler o texto em ponto de letra o *legente* precisa apurar não apenas o olhar, mas o ouvido. Só assim ele será capaz de escutar o silêncio sussurrante dessa "textualidade submersa." Porque a letra, como o demonstra Lacan ao longo de seu ensino, é não apenas o suporte material do significante, mas o elemento atômico, destacável, que faz a borda entre o simbólico e o real. A letra, para Lacan, é o que demarca um litoral (não uma fronteira, ele faz questão de distinguir) entre dois hemisférios heterogêneos, como a areia e o mar. (Lacan, 1987, n.41)

Ao demarcar o litoral entre o simbólico e o real, a letra é também aquilo que faz borda ao gozo, esse «vazio escavado pela escrita» a que se refere Lacan: «Nada é mais distinto do vazio escavado pela escrita do que o semblante. O primeiro [o vazio escavado pela escrita] é receptáculo sempre pronto a acolher o gozo, ou ao menos a invocá-lo em artifício» (Lacan, 1987, n.41, 13). Desse "vazio escavado pela escrita" falam-nos, todo o tempo, o texto de Llansol e o texto de Teresa, aquela que, em suas crises de hemoptise, escreve, com a letra de seu próprio sangue, como uma carta/lettre para o Bem-Amado, a *História de uma alma*:

Senti como uma vaga que subia, subia borbulhando até meus lábios. Eu não sabia do que se tratava, mas sabia que iria morrer e minha alma encheu-se de alegria [...] Parecia ser sangue o que eu tinha vomitado [...] Foi como um doce e longínquo murmúrio que me anunciava a chegada do Esposo. (Chalon, 1997, 264-265).

O sangue que jorra da hemoptise mancha o caderno de Teresa. O caderno de Teresa, escrito com essa nódoa do corpo, é também litura, mancha, rasura. Terra de letra escavada, geografia da "criação improvável e imprevisível", lituraterra. E é pela via dessa letra-litura-litoral que o texto – expandido então em "textualidade "– fará a sua travessia, a travessia da escrita.

a textualidade, a travessia

Em *O falcão no punho*, Llansol nos adverte: «o texto é a mais curta distância entre dois pontos» (Llansol, 1985, 144). Aqui já se assinala um gesto em direção a uma possível travessia da escrita, efetuada através do texto. Mas, se o texto é a linha que demarca essa travessia – «o texto, lugar que viaja» (Llansol, 1985, 144) – a travessia, ela mesma, não se dá exatamente no texto, mas em seu movimento: a "textualidade". Mais expandida que o texto, menos localizável que o texto, a "textualidade " é capaz, então, de "abordar o real que há-de vir ao nosso corpo de afectos".

Não é por acaso, portanto, que o *Ardente texto Joshua* constitui-se em um dos livros mais impactantes com relação a essa força do "real que há-de vir". Porque, se este livro se funda, mais nitidamente que os demais, sobre um outro texto que ali se nomeia – a autobiografia de Teresa Martin – e as demais histórias que sustentam a existência real da Santa – sua história institucional na Igreja Católica, seus poemas, suas peças de teatro –, ele ultrapassa esses textos ao abrir-se, enfim, aos "existentes não reais", conforme o atesta a "explicação possível" de Maria Gabriela Llansol, à quarta capa do livro:

A primeira história

conta que, desde sempre, Teresa Martin quis entrar no Carmelo de Lisieux. Que, aos quinze anos, de facto, entrou, e aí morrerá aos vinte e quatro anos, de tuberculose.

É a primeira história – a súmula biográfica.

A segunda história

chamou-lhe Teresinha do Menino Jesus, colocou-lhe um ramo de rosas nas mãos, uma coroa de rosas na cabeça, canonizou-a e, há meses, fez dela Doutora da Igreja – a terceira, depois de Catarina de Sena e Teresa de Ávila.

Esta é a história institucional, a grande, e a sua súmula heróica.

A terceira história

contou-a ela. Em vários poemas, peças de teatro conventuais e textos autobiográficos. Sobretudo no manuscrito C, como é conhecido (...)

Este livro

é a quarta história. Conhece a biografia, e passa adiante. Sabe da heroína, e não lhe interessa. Admira a crente sem desposar o seu movimento. Conforta a arte de viver da amorosa com a exigência da ressurreição dos corpos, última e definitiva aspiração do texto ardente. Subjacente ao Deus sive natura que o move, o texto afirma que há um Amor sive legens para o entender. O percurso de um corpo como súmula de sua potência de agir.

O que o "ardente texto" pretende – sua última e definitiva aspiração – reside na ressurreição dos corpos. O que pode ser lido, por *legentes* que partilham dessa experiência do texto como um "corpo dos afectos", como a ressurreição dos textos. Nisso consiste a travessia da escrita em Llansol: nesse movimento de "textualidade", que é capaz de atravessar mundos heterogêneos e colocar "em diálogo" figuras equidistantes:

> – Dá-me a tua mão, atravessa comigo – diz-me ela – mesmo se _____
> é o que o seu amigo procura,
> não mo diz, mas escreve no seu caderno
> "companheiros para continuar o outro lado do mundo". (p.64)

Nessa travessia, encontram-se o caderno de Teresa e o livro de Llansol, mas encontram-se, também, o escrevente e o legente, pela graça da "textualidade". Por isso o legente "nada deve ao texto", já que o texto, em sua dimensão de "textualidade", situa-se fora da instância autoral, fora do exercício de linguagem, fora da literatura:

> _____um dia, teria de vo-lo dizer, era tão evidente e tão difícil de entender,
> não que o tenha escondido, porque o legente nada deve ao texto,
> seja quem for, aqui, escrevendo à máquina, sou escritora aço texto
> e esse acto escreve-se na arte da literatura
> o que tem vantagens *e* não convém. (p.113)

Onde se situa, então, o texto? É o texto quem responde: «*estamos na criação*»(p. 92). Ao que o "legente" poderia acrescentar: "estamos na letra". E, se a letra é o que bordeja o Real, talvez seja por isso importante algumas vezes despoetizar o texto, afastá-lo de qualquer possibilidade de sedução que a beleza possa exercer sobre o olhar:

> Um dos efeitos do texto Joshua é precisamente, pensei, criar
> uma dis-junção _____ tudo é anódino, a tender para um simples
> algo desbelo, como se pensasse
> des-lavado mas, algures, há um fulgor inapreensível pelo estético. (p.28)

Ao "desbelo "do "ardente texto" corresponde um certo "desnodar" o texto: «– Ser-instinto, desnudamos ou desatamos o texto? – Des-nodar é melhor.» (p.11) Para quem já havia construído uma escrita em torno dos "nós contrutivos", mais tarde chamados de «cena fulgor» (Llansol, 1985, 139-140)[4], é curioso este texto que insiste no "desnodar". Mas, se ao desenlace do nó corresponde também a construção do anel («Há brilho e há anel», diz o texto à p. 22), pode-se pensar que o *Ardente texto* situa-se, finalmente, como já se pode entrever no projeto textual de Llansol, na dimensão do Um, que não se afasta, contudo, da dimensão dos "completamente sós". Estamos na letra, estamos no Um e estamos completamente sós. Quem nos dá a mão é essa massa distentida de "textualidade" e que, em seu movimento, nos acompanha.

A função do belo é precisamente a de «nos indicar o lugar de relação do homem com sua própria morte» (Lacan, 1986, 342), já disse Lacan. O *Ardente texto* é "desbelo, des-lavado". Desfeito o nó, resta a nódoa – aquela, letra de sangue, com que Teresa Martin, em suas crises de hemoptise, escrevia no caderno: «des-nodar, repetimos várias vezez, não é, ó amado nosso incómodo pensamento, tirar ao branco a nódoa, mas ler uma imagem sem o nó da dor» (p. 65). Sem nó e sem véus, o *Ardente texto* pode, enfim, com seus laços de pura letra, anelar os "completamente sós." Quem se arrisca a essa travessia em plena "textualidade"? Aqueles que ousam perder-se por amor, talvez, "legentes" da letra decidida, como nos indica o texto: «Que nome dar a uma travessia, ao mesmo tempo, revelação? *Decisão*, creio.» (p. 14)

O amor, o anel
«Meu Deus, eu vos amo!» (Rotours, s.d., 206)

Contam as biografias de Santa Teresinha que estas teriam sido as suas últimas palavras. Na verdade, o amor ardente consiste na matéria da autobiografia de Teresa Martin – *História de uma Alma* –, sobretudo nos chamados Manuscritos "B" e "C", dirigidos à Irmã Maria do Sagrado Coração e Madre Maria de Gonzaga, respectivamente. Neles, Teresa procura discorrer sobre sua vocação – o amor – e sobre a provação da fé, consciente, sempre, que esse amor é da ordem do inominável (Rotours, s.d., 192)[5]. Dirigindo- se às suas superiores no Carmelo, Teresa escreve, no entanto, para um outro, seu Bem-Amado, aquele que a tocou com a graça do seu amor ardente:

Ó meu Bem-Amado! Esta graça foi apenas o prelúdio das graças maiores que querias quinhoar-me. Permite-me, meu único Amor, que as avive novamente em tua lembrança, hoje... hoje, sexto aniversário de *nossa união...* Ah! Perdoa-me, Jesus, se me excedo em querer frisar meus desejos, minhas esperanças, que vão às raias do infinito. Perdoa-me, e cura minha alma, dando o que ela espera!!![6]

O texto de Teresa escreve-se, então, para Deus, nas "raias do infinito". Localiza-se, portanto, na esfera do que Lacan chamaria, em seu *Seminário 20*, do gozo místico, o gozo em Deus. Este gozo, que Lacan aproximaria do gozo da' A Mulher (ou "daqueles que se alinham sob a bandeira das mulheres"), é da ordem do indizível, da ordem de um "mais além" da linguagem, e encontraria nos místicos a sua mais pura expressão, já que os místicos oferecem-nos um depoimento da ordem de uma experiência que as palavras não comportam:

Há um gozo dela, desse *ela* que não existe e não significa nada. Há um gozo dela sobre o qual talvez ela mesma não saiba nada a não ser que o experimenta – isto ela sabe. Ela sabe disso, certamente, quando isso acontece. Isso não acontece a elas todas. (...) Para a Hadewijch em questão, é como para Santa Tereza – basta que vocês vão olhar em Roma a estátua de Bernini para compreenderem logo que ela está gozando não há dúvida. E do que é que ela goza?É claro que o testemunho essencial dos místicos é justamente o de dizer que eles o experimentam, mas não sabem nada dele. (Lacan, 1982, 101, 103)

Tal ardor não é estranho aos *legentes*, já familiarizados com a "textualidade Llansol". Também não são estranhas, aos "legentes", as figuras de Santa Tereza de Ávila e de Hadewijch, esta última presente também no *ardente texto*, como parte da linhagem de Teresa Martin, na qual se inclui, a seu lado, Maria Gabriela Llansol.

Entretanto, não podemos nos esquecer da advertência – "explicação possível" – que Llansol inscreve na quarta capa de seu livro: o *Ardente texto Joshua*, quarta história de Teresa Martin, "admira a crente sem desposar o seu movimento". Não é o movimento místico, portanto, que este texto compartilha com o de Teresa, mais um outro, aquele que, pelo "dom poético "(não nos esqueçamos de que Teresa Martin era também poeta), anelará os dois textos em um terceiro – o *ardente texto* – por graça da "textualidade".

«Não há relação sexual» (Lacan, 1982, 94) – diz Lacan, em um de seus aforismos mais intrigantes. Há várias maneiras de entendermos essa sua formulação. Tomaremos, aqui, aquela que nos interessa mais de perto: ao afirmar que "não há relação sexual", Lacan vai nos dizer não só da não complementaridade entre os sexos, mas também que, entre os seres falantes, há um hiato, da mesma forma que, entre o significante e o significado, há uma barra, que aponta para a não complementaridade.

A idéia lacaniana de amor, no *Seminário 20*, aponta, então, para o amor fusional, regido pelo lema de «nós dois somos Um só» (Lacan, 1982, 62), a que Lacan oporá um outro Um: o "Um sozinho". Diz ele:

É evidentemente metáfora permitida a Freud pela feliz descoberta das duas unidades do gérmen, o óvulo e o espermatozóide, de que se pode dizer grosseiramente que é de sua fusão que se engendra o quê? – um novo ser. Só que a coisa não acontece sem meiose, sem uma subtração inteiramente manifesta, ao menos para um dos dois, justo antes do momento em que a conjunção se produz, uma subtração de certos elementos que não é por nada que não estão na operação final (...)

É mesmo preciso partir disto, que esse Há Um é para ser tomado com o sotaque de há Um sozinho. É daí que se apreende o nervo com que a coisa retine por todo o curso dos séculos, isto é, o amor. (Lacan, 1982, 90-91)

O amor, assim, sendo da ordem do fusional, do "nós somos Um", aponta, em seu gesto mesmo, para uma subtração que diz da impossibilidade do Um fusional, assinalando, assim, a existência de um outro Um: o Um sozinho. Analogamente à letra, que funciona como ajuntamento de elementos heteróclitos, o amor "faz suplência" à inexistência da relação sexual: «Escrevo a partir do que não pode ser escrito. Amo a partir do que, entre os sexos, falha». (Mandil, 1997, 113-117)

Os *legentes* de Llansol, que conhecem as figuras do "amor ímpar e" dos "completamente sós" escritas no

corpo de sua "textualidade" e que se constituem, também eles, em uma forma ímpar de amor (*Amor sive legens*), sabem que não é do amor fusional que essas figuras nos falam. O "amor ímpar", fundado em três elementos e na idéia de que «a melhor forma de amor é aquela que se abre para fora de si mesma» (Llansol *apud* Branco, 1998, 109-110), anela-se à figura dos "completamente sós" (as figuras que compõem a linhagem de Llansol, incluindo aí os seus *legentes*) e sabe que a escrita recusa a fusão que se lê em "somos Um só":

Eu, que conhecia intimamente Isabôl por ser a sua escrita, sabia que as últimas vontades que ela acabaria por me murmurar seriam referentes à esperança de que o Hermafrodita não fosse a figura final do humano: a esperança que guarda os sexos em número ímpar, e os mantém abertos ao conhecimento do amor. (Llansol, 1986, 39)

Para o conhecimento do amor, é necessária, pois, a abertura que o terceiro elemento – aquele que rompe com a ilusão fusional, a "ilusão do Hermafrodita" – viria a instaurar. Em *Ardente texto Joshua*, é justo o *ardente texto* que se coloca como esse terceiro elemento. Produzido pelo encontro do texto da Santa com o texto da escritora, o *ardente texto* constitui-se, portanto, em pura "textualidade", em travessia da escrita. Nesse "amor ímpar "da "textualidade", ao lado do terceiro "ardente texto "situa-se um outro terceiro: o *legente,* este também uma forma de amor, capaz, por isso mesmo, de suportar a leitura, a travessia da escrita.

Resta, inquietante, a questão: se o amor de que nos fala a "textualidade Llansol" não é fusional, se as figuras que desse amor partilham se inserem na dimensão dos "completamente sós", como o *legente*, esse terceiro também "completamente só", é capaz de ler e participar, ele também, dessa "textualidade"?

É o *ardente texto* que nos responde, ao trazer-nos a figura do "anel". Diferentemente dos textos anteriores de Llansol, em que se constituiu, visivelmente, a figura do "nó "– os "nós construtivos" –, este texto opera com a figura do *anel*, que parece consistir justamente no desenlace ou na apropriação do nó:

_____além de mim, o quintal inculto está em flor _____ observo-o do adro da igreja de São Martinho _____, as macieiras estão em flor branca e, noutro lugar, entra o texto novo, igualmente em flor, enquanto os sinos tocam, não o som mas o florido; penso num decorrer novo de *texto que se aproprie do seu nó* _____ um espaço temporal recém-nascido, uma linha engelhada de gravidade por onde corra que novo florido? (p.9)

(...)
vês?, o livro é apenas imagem,
o anel repousa agora na cabeceira do amado,
o que o livro escreve, o livro esquece,
o anel, não. (p. 106)

Curiosamente, este "texto novo" do anel não é atravessado por inúmeras figuras, mas apenas por uma – a de Teresa Martin – através da qual duas outras, intermédias, se introduzem: a do *ardente texto* e a do *legente*. Entretanto, ao fim da leitura, o que resta ao *legente* é a figura una do monólogo – não a do diálogo que aparentemente ali se constrói – reduzida ao tom e à forma de uma prece, de uma encantação:

bem-aventurados os alucinados, porque deles será o real
bem-aventurados os desiludidos, porque neles o pensamento se fará humano
bem-aventurados os corpos que morrem, porque deles será a sensualidade do invisível
bem-aventurados os desesperados, porque deles será a restante esperança
bem-aventurados sejas tu, ó texto, porque nos abre a geografia dos mundos
bem-aventurada sejas tu, ó Terra, porque tua será a explosão que levará o vivo a todo o Universo (p. 146-147)

Estamos, pois, no Um. Estamos também no todo: "todo o Universo". É o texto quem nos diz: «É uno» (p.84). Para, em seguida, nos advertir: «só a solidão é companhia de solidão» (p. 121). Estamos de volta ao Um, não o do amor fusional, mas talvez o do «puro amor»,[7] o da solidão em companhia da solidão, aquele que Lacan designaria de «Um-todo-só» (Vidal, 1995). Estamos na solidão, mas não completamente sós: felizmente há o anel. Resta-nos, então, o Um da criação, lugar de silêncio que Blanchot denominaria de «solidão essencial da obra»:

Escrever é fazer-se eco do que não se pode parar de falar – e, por causa disso, para vir a ser seu eco, devo de uma certa maneira impor-lhe silêncio (...) Esse silêncio tem sua origem no apagamento a que é convidado aquele que escreve (...) O que nos fascina, nos arrebata o nosso poder de atribuir um sentido, abandona a sua natureza "sensível", abandona o mundo, retira-se para aquém do mundo e nos atrai, já não se nos revela e, no entanto, afirma-se numa presença estranha ao presente do tempo e à presença no espaço. A visão, de possibilidade de ver que era, imobiliza-se em impossibilidade, no seio do olhar (...) O fascínio é o olhar da solidão, o olhar do incessante e do interminável, em que a cegueira ainda é visão, visão que já não é possibilidade de ver mas impossibilidade de não ver. (Blanchot, 1987, 17, 23)

Àquele que habita, ainda que provisoriamente, "a solidão essencial da obra", é dada a solitude das visões, que afinal não se constituem em privilégio dos místicos, assinalados por um poder ou uma possibilidade de ver, mas na pura "impossibilidade de não ver" por que o artista será, então, atravessado. Trata-se, portanto, de uma travessia, a que Maria Gabriela Llansol chamou "textualidade". A essa travessia chamaremos tão somente «imagem só-letrada» (Guimarães, 1997, 208-226), lugar fora-mundo onde habita a solidão essencial da obra, "tecido do silêncio no não-ver":

> Preciso de falar com alguém, preciso de lhe dizer que,
> quando chegar *aqui*, se aperceba de que a imagem concebida
> pelo ardente texto,
> é aqui *olhada de lado*,
> não é uma tradução, nem sequer uma cena. A narrativa do
> que se está passando é *um entrando*
> um simples olhar com o corpo vivo de Teresa, tecido do silêncio no não-ver. (p. 63)

Referências Bibliográficas

Blanchot, Maurice, *O espaço literário*, Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

Branco, Lucia Castello, "Encontros com escritoras portuguesas", *Boletim do CESP* 16, 14 (Belo Horizonte, 1993) 103-114.

Branco, Lucia Castello, "Palavra em ponto de P", *Coisa de louco* (Org. Lúcia Castello Branco), Belo Horizonte, Mazza Edições, 1998, p. 33-47.

Castro, Américo, *Teresa la Santa y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

Chalon, Jean, *Santa Teresinha do Menino Jesus: uma vida de amor*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.

Guimarães, César, *Imagens da memória: entre o legível e o visível*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1997.

Lacan, Jacques, "Lituraterre", *Ornicar? Revue du champ freudian* 41 (Paris, abr. 1987) 5-13.

Lacan, Jacques, *Le séminaire. Livre 7. L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.

Lacan, Jacques, *O seminário. Livro 20. Mais, ainda*, Rio de Janeiro, Zahar, 1982, 2ª ed.

Llansol, Maria Gabriela, *Ardente texto Joshua*, Lisboa, Relógio D'Água, 1998.

Llansol, Maria Gabriela, *Contos do mal errante*, Lisboa, Rolim, 1986.

Llansol, Maria Gabriela, *Lisboaleipzig I: o encontro inesperado do diverso*, Lisboa, Rolim, 1994.

Llansol, Maria Gabriela, *Um falcão no punho*, Lisboa, Rolim, 1985.

Mandil, Ram Avraham, "Para que serve a escrita?", *Para que serve a escrita?* (Org. Maria Inês de Almeida), São Paulo, EDUC, 1997, p. 103-117.

Rotours, Barão J. Angot des, *Santa Teresinha*, Belo Horizonte, Comunicação, s.d., 5ª ed.

Santa Teresinha do Menino Jesus da Sagrada Face, *História de uma alma: manuscritos autobiográficos*, Lisboa, Carmelo da Costa, 1979, 13ª ed.

Vidal, Eduardo, "Há Um", *Idéias de Lacan* (Oscar Cesarotto), São Paulo, Iluminuras, 1995, p.43-54.

Notas

1. As expressões em itálicos no corpo do texto são todas extraídas dos textos de Llansol e constituem-se em conceitos formulados pela autora, ao longo de sua obra.

2. "Depois de me ter esquecido do que ia dizer, ou seja, escrever a seguir, me sentei no banco verde do jardim, junto de Prunus Triloba, a reflectir que me devia perder da literatura para contar de que maneira atravessei a língua, desejando salvar-me através dela".

3. Todas as citações dessa obra referem-se a esta edição e terão o número de páginas assinalado, no corpo do texto, entre parênteses.

4. "À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal, como me sentia mal na convivência e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. Sentia-me infantil em dar vida às personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte (...) Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente 'nós construtivos' do texto a que chamo figuras e, na realidade, não são necessariamente pessoas, mas módulos, contornos, delineamentos (...) O que mais tarde chamei cenas fulgor."

5. Assim escreve Teresa, em seu caderno, à beira da morte: "Adeus, meus queridos parentes, só nos céus vos mostrarei a minha afeição. Enquanto eu me for arrastando nesta vida, meu lápis não conseguirá traduzi-la."

6. SANTA TERESA DO MENINO JESUS DA SAGRADA FACE. História de uma alma, p. 198.

7. O "puro amor" faz ecoar aqui não só o "desejo puro", trabalhado por Lacan em seu Seminário 7, mas também o título de um dos capítulos da biografia de Teresa Martin, escrita por CHALON. Santa Teresinha do menino de Jesus.

Portinari, leitor de Meireles, leitor de Caminha

Maria Aparecida Ribeiro
(Universidade de Coimbra)

1. A tradição e o mote

Ao escrever do Porto Seguro da Ilha de Vera Cruz ao Rei D. Manuel, no dia 1º de Maio de 1500, comunicando o achamento de uma nova terra, Pêro Vaz de Caminha cumpria uma praxe e, sem o saber, inaugurava um tópico das literaturas e das artes plásticas portuguesa e brasileira.

Um relato de viagem pode ser visto não só como a narrativa de uma aventura ou como inventário de uma riqueza exótica; ele é também um discurso fortemente dramatizado sobre o contacto com um mundo novo, e isso implica um pacto actancial, com o poder que o funda, e outro literário, com o leitor virtual, que dará sentido ao trabalho de publicação. (cf Ouellet, 1993: 235)

Esse pacto literário interessa sobremodo, pois a *Carta* de Caminha serviu de mote não só aos textos fundadores da literatura e da pintura brasileira no século XIX, mas também à releitura das origens do Brasil operada pelo modernismo de 22 e aos textos, pictóricos ou literários do resgate do passado português.

O texto de Caminha, pela sua qualidade literária superior a dos outros dois relatos conhecidos sobre a chegada dos portugueses ao Brasil – o de Mestre João e o do Piloto Anónimo –, foi evidente e consciente intertexto da obra de escritores como Francisco Adolfo Varnhagen, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Prudente de Moraes, neto, Cassiano Ricardo, Murilo Mendes, Sebastião Nunes, e de pintores da projecção de Vítor Meireles, Pedro Peres, Oscar Pereira da Silva, Cândido Portinari, Glauco Rodrigues, que a leram das mais diferentes maneiras.

Em Portugal também foi produtiva a sua recepção como nos provam os pincéis de Roque Gameiro e Ernesto Condeixa, José Malhoa, Domingos Rebelo e Costa Rebocho, bem como os versos de Manuel Alegre.

Mas não parou aí: os 500 anos de descobrimentos vieram despertar o gosto da glosa em escritores como Sílvio Castro, José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta, além de aguçar o humor dos artistas da caricatura, como se pôde ver no Salão Nacional da Caricatura, que a Câmara Municipal de Lisboa promoveu em 1992 e que resultou na publicação *Humor nos Descobrimentos*.[1]

Deve, por isso, a "certidão de baptismo" da Terra de Santa Cruz ser analisada num duplo aspecto: documento literário pertencente a uma série do seu tempo e intertexto de outras séries literárias e pictóricas. Dessas últimas, escolheremos apenas as glosas de Vítor Meireles e Cândido Portinari, que visam essencialmente o descobrimento e a primeira missa. Antes, porém, é preciso recordar as possibilidades apresentadas pelo texto do escrivão de Cabral.

2. A chegada e o encontro cordial

Depois de eximir-se de falar das singraduras e da marinhagem e de pedir ao rei que a sua ignorância seja tomada por boa-vontade, Caminha, recapitula rapidamente os acontecimentos da viagem para, então, dar conta do achamento da terra nova. Passando por cima do que poderia ter sido surpresa para os tripulantes e do que certamente foi um misto de deslumbramento e temor, narra ele vários episódios em que faz questão de ressaltar a cortesia dos portugueses para com os índios — embora se depreenda que, por detrás dela, estava uma forma de procurar conhecer para dominar —, cortesia que se traduziu no dar de comer, agasalhar, presentear, dançar e cantar, e que nem sempre foi correspondida. Destes episódios ressalta também o proselitismo de Caminha, que observa ao rei — "Ora veja Vossa Alteza se quem vive em tal inocência se converterá ou não" (Cortesão [1994]: 173) — lembrando, depois a D. Manuel que o melhor fruto a tirar da terra nova será salvar aquela gente. Daí que a missa, ou melhor as missas, notadamente a primeira em terra firme, ocupem um grande espaço em relação aos outros acontecimentos narrados na *Carta*.

Caminha descreve a missa de 1º de Maio como o ápice da cordialidade e do encontro de culturas: os portugueses beijam a grande cruz; os índios, as cruzes pequenas que Frei Henrique lhes dá; o índio velho aponta o céu e o altar, como se "lhes dissesse alguma coisa de bem"; àquela gente "não lhes falece outra coisa para ser toda cristã, senão entender-nos"; os portugueses "despedem-se" dos índios.

Não é de estranhar, assim, que a primeira missa no Brasil, momento cordial de um encontro de culturas, tenha sido o ponto mais glosado da Carta de Caminha

3. As leituras da *Carta* no Romantismo Brasileiro

A primeira metade do século XIX marca um período de estudo e divulgação dos textos relativos à chegada dos portugueses ao Brasil. Em 1812, surge pela primeira vez impressa em língua portuguesa, numa edição feita em Lisboa, a *Relação do Piloto Anónimo*, e, em 1817, Manuel Aires do Casal, inclui na sua *Corografia Brasílica*, impressa no Rio de Janeiro, a *Carta* de Pêro Vaz de Caminha que ele encontrara na Torre do Tombo e que, pouco tempo depois, Ferdinand Denis publicaria, vertida para o Francês.

Com a indepedendência do Brasil em 1822, intensifica-se entre os brasileiros o interesse pela investigação das raízes da nacionalidade. A criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1838 e o envio de brasileiros à Europa com a missão de obter nos arquivos do Velho Mundo cópias de documentos relativos ao passado nacional são alguns indícios desse desejo de reconstituir a própria História que levaram Francisco Adolfo Varnhagen, o Visconde de Porto Seguro, a encontrar a *Carta* de Mestre João e a publicá-la em 1843, no Rio de Janeiro.

Por outro lado, a Academia de Belas Artes, criada ainda no tempo de D. João VI, e para a constituição da qual tanto contribuiu a Missão Artística Francesa, de que fez parte Debret, começava também a buscar na pintura motivos nacionais e a mergulhar nas cenas da História, entre as quais, como é evidente, estavam aquelas de que Caminha deu o seu testemunho.

Assim, enquanto Varnhagen escreveu a "Crônica do Descobrimento do Brasil" (1840), Vítor Meireles pintou a "Primeira Missa", no que foi seguido por dois de seus ex-alunos — Pedro Peres, que criou "Elevação da Cruz em Porto Seguro" e Oscar Pereira da Silva, que foi autor de o "Desembarque de Cabral em Porto Seguro", hoje pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, e a "Descoberta do Brasil", pertencente ao Museu Paulista.

3.1- A "Primeira Missa" de Vítor Meireles

O interesse do Imperador Pedro II em dar ao mundo uma imagem de um Brasil sábio, com identidade própria nas letras, nas artes e nas ciências, o apoio e incentivo de Araújo Porto-Alegre, uma das figuras inaugurais do Romantismo brasileiro, pintor oficial do império, renovador da ópera, da música e das belas artes, homem-tudo engatinhante nação que se queria fazer adulta, levam Vítor Meireles (1832-1903), que recebera, em 1852, o 7º Prémio de Viagem à Europa, conferido pela Academia de Belas Artes, com a tela "São João no Cárcere", e que conseguira prolongar por oito anos a sua estada no Velho Mundo, a voltar-se para o passado nacional e buscar nos temas históricos o objecto dos seus quadros.

Meireles começa em Paris, em 1858, uma grande composição, para a qual toma por base o trecho da *Carta de Achamento,* referente à primeira missa. Faltavam, no entanto, ao quadro, alguns pormenores, que o amigo Porto Alegre nota e sugere, ao receber no Rio de Janeiro o seu esboceto: "um homem d'armas com pendão da Ordem de Cristo" e "algumas embaíbas, que são formosas e enfeitam o bosque pelo carácter especial de suas folhas". Isto é algo que reforçasse a marca heróica portuguesa e algo que fosse a marca autóctone como receitavam os europeus, de Denis a Garrett.

Com o mesmo vigor que mostrara em Paris, procurando pintar a paisagem brasileira e fundando a revista *Niterói* junto com Gonçalves de Magalhães e Salles Torres Homem, mas também com a mesma falta de estro com que escreveria o *Colombo*, Porto Alegre procura incentivar Meireles, e lhe envia versinhos toscos: "Lê Caminha, ó artista, marcha à glória / Já que o céu te chamou Vítor na terra / lê Caminha, pinta e então Caminha." (Sampaio, 1880: 331)

Era a culminância de um conselho de ler "cinco vezes" a *Carta*, para fazer "algo digno de si e do país", numa correspondência escrita a 4 de Fevereiro de 1859.

Vítor Meireles aprimoraria a paisagem, seguindo o lembrete de seu mestre, quanto a forma das árvores brasileiras: "troncos rectos, carregados de plantas diversas, altas e com coqueiros ou palmitos pelo meio". Mas não levaria em conta as sugestões de Pedro Américo, genro de Porto Alegre, recém-chegado a Paris vindo do Brasil, e que viajara pelo interior do país, vendo as florestas virgens e que chegara a lhe fazer um desenho do que vira. Com Ferdinand Denis, também conhecedor da natureza brasileira (embora talvez tão esquecido dela quanto Vítor Meireles, mas sempre reverenciado pelos brasileiros[2]), trocaria ideias.

E como não se tratasse apenas de brasilidade, mas também de técnica, Robert Fleury, professor da Académie des Beaux Arts, foi chamado a opinar. Para dar maior variedade de posição aos índios (que afinal não deveriam estar todos a meio corpo), desapareceu um selvagem que estava de joelhos diante do que permanece de tronco inteiro no canto inferior direito, na versão conhecida do quadro.

Das opiniões de Joaquim Lopes de Barros Cabral, cuja promoção a professor de Pintura Histórica da Academia sem a consulta prévia a Porto Alegre levou-o a demitir-se da direcção da academia, Vítor Meireles parece ter acatado apenas uma: a de "mostrar ao fundo um pouco de mar com alguns galeões fundeados para melhor dar a ideia do assunto" (Sampaio, 1880: 335)

Exposta no Salon de Paris de 1861, depois de os seus esboços terem sido exibidos nas Exposições Gerais da Academia de 1859 e 1869, a "Primeira Missa" figuraria também na Exposição de Filadélfia, em 1876. Tendo gerado uma enorme polémica sobre ser ou não um plágio da "Missa em Kabilia" de Horace Vernet, foi também conhecida em Portugal, onde Pinheiro Chagas lhe teceu elogios. Até aqui, a história; agora a nossa leitura.

Tendo excitado da *Carta* de Caminha uma cena religiosa, a primeira imagem do cristianismo vista pelos índios, o pintor colocou-a no centro do quadro, sobre ela fez incidir uma luminosidade maior, e escolheu o momento mais solene da Eucaristia, a Consagração (do vinho), para fixar na tela. A elevação do cálice e a cruz dirigem para o alto o olhar do observador. São também de observar os detalhes da riqueza dos paramentos, das flores silvestres enfeitando o altar, do tapete que forra os seus degraus, as galhetas, o baú aberto contendo talvez outras alfaias litúrgicas — tudo isso, em contraste com a sombra em que estão colocados sobretudo os índios, a indicar que o olhar do pintor privilegia celebração.

A adoração dos portugueses contrasta com as diferentes posturas dos índios, embora quase todos os selvagens pareçam reagir de forma positiva à liturgia: um sobe na árvore, outros, por trás do altar, parecem cantar e dançar; outros ainda sentados pelo chão, como a índia que amamenta um curumim, não deixam de observar aquele desconhecido ritual. Mesmo o índio que, depois das observações de Fleury, ficou de corpo inteiro sem que outro o encobrisse, embora de costas para a missa, ainda olha para trás. Pela direita da cena, acorrem mais selvagens, enquanto bem ao fundo alguns nativos dirigem os olhos para o mar, onde estão galeões e pirogas, ou ocupam-se noutras actividades.

Foi certamente a *Carta* de Caminha que motivou essa atitude de interesse dos índios, o que mostra que Meireles fez dela uma leitura ao mesmo tempo crédula e consagradora.

Do texto da *Carta* saiu certamente o índio velho que, no quadro, aponta não propriamente o céu, mas os portugueses vestidos com roupagens que os distinguem (o que já é uma tentativa do pintor de marcar as diferentes hierarquias dos homens citados por Pêro Vaz).

Da *Carta* (embora de um outro momento) também foi recortado Pedro Álvares Cabral, a figura de longas barbas escuras, vestida com manto vermelho, ostentando o seu colar de ouro, logo abaixo de Frei Henrique e do frade que lhe serve de acólito. Já a figura de frente, de barbas brancas e gola de pele, com as mãos postas pode ser encarada como uma corporificação dos muitos nomes de fidalgos mencionados pelo escritor e que a imaginação de Vítor vestiu daquela maneira. Talvez Bartolomeu Dias, talvez Sancho de Tovar…

Reproduzido em inúmeros livros escolares brasileiros, o quadro de Vítor Meireles representa uma espécie de "pintura de fundação" e foi interlocutor de muitos outros, dentre os quais "A Primeira Missa" de Cândido Portinari, de que se falará adiante.

Ao aproximarem-se os quatrocentos anos do Descobrimento do Brasil, o pintor voltaria ao tema. Desta vez, porém, não tentaria uma pintura "de atelier". Iria até a Bahia, ver Porto Seguro, a Coroa Vermelha, o Monte Pascoal. Dessa viagem existem, no Museu Nacional de Belas Artes, várias anotações e um estudo para o "Panorama do Descobrimento do Brasil" (± 1898-1899), o único Panorama[3] de Vítor que resistiu ao descaso das autoridades e ao desprezo dos contemporâneos, embora os jornais da época fossem dando notícias da sua execução.

Apesar das pequenas dimensões do trabalho, pelo fato de ser um estudo, pode-se observar, neste óleo sobre tela, que o pintor, mais uma vez, privilegiou a primeira missa colocando-a no centro da cena. Agora, porém, esse privilégio ganha um contorno mais nítido, pois se trata de um panorama do descobrimento, que poderia mostrar o olhar deslumbrado dos navegadores ou a atitude de hospitalidade, imitação ou cortesia dos índios, e, ao invés disso, escolhe, como primeira acção dos navegadores na nova terra, a difusão do Cristianismo.

Curiosamente, Vítor Meireles "não muda uma tinta" com relação ao quadro pintado em França: mantém a mesma cena, com as sugestões de Porto Alegre, Fleury e Barros Cabral, onde não falta a cruz de madeira que marca a primeira missa em terra firme, isto é, a missa em que Cabral toma posse da terra em nome do rei de Portugal e a assinala com as armas portuguesas e o lenho sagrado.

É certo que, com a passagem a panorama, a cena deixou de estar concentrada na missa, pois ganhou um enquadramento paisagístico mais amplo que divide com ela a atenção do espectador. Mas também é verdade que a paisagem acrescentada, composta de águas e, acaba por acentuar o ermo onde se dá a celebração e por reforçar o sentido de que à expansão do Império estava vinculada a da fé cristã.

4. Portinari e os homens não assinalados

Nos mesmos anos 20 em que a Semana de Arte Moderna produzia os seus primeiros frutos, Cândido Portinari, um dos maiores expoentes da pintura brasileira, dava os seus primeiros, mas já determinados

passos. Ainda aluno da Escola Nacional de Belas-Artes, sua produção como retratista começaria, a partir de 1923, proporcionar-lhe projeção na imprensa. Também ele — conforme se pode observar nas entrevistas que deu — pensava numa pintura que, abandonando as "tradições inúteis", se entregasse "com toda a alma à interpretação sincera do nosso meio" (Fabris, 1996: 15). Mas, apesar da fama, o pintor não ficou livre de ter um seu quadro recusado no Salão de 1924: o "Baile na Roça" que apresentava, era muito pouco convencional; diferente mesmo dos retratos, nos quais seguia mais de perto as regras da convenção tradicional. E foi pelo retrato que Portinari ganhou, em 1928, ano da publicação de *Martim Cererê* e de *Macunaíma*, o prémio de viagem à Europa.

Os seus objectivos durante a bolsa poderiam parecer incoerentes com o que anteriormente enunciara a respeito da arte, pois o pintor se propunha "observar, pesquisar, tirar da obra de arte dos grandes artistas [...] os elementos que melhor se prestem à afirmação de uma personalidade". Se observarmos, no entanto, nada mais dentro do espírito "antropófago". Até porque é em Paris, dentro da sua aprendizagem, mas também dentro do seu isolamento que Portinari começa a pintar o Palaninho, figura da sua infância, e outros quadros que serão mostrados em 1932 no Palace Hotel do Rio de Janeiro. Manuel Bandeira resumiu essas imagens referindo-se a elas como "o menino e o seu povoado", já que o Candinho tinha na alma, Brodósqui, a sua cidade natal.

Contudo, revelando a paisagem e o homem rurais, Portinari mostrava não só uma memória idílica dos bailes e da banda de música, mas revelava também uma visão social — a do povo descalço, de pés inchados e de mãos enormes, deformação cujo motivo estava no trabalho do campo. Afastava-se, assim, do Brasil miscigenado de Oswald e de Mário, e do Brasil mágico de Cassiano Ricardo. Seu quadro *Preto na Enxada* era, no dizer de Oswald, "matéria prima da luta de classes", embora pareça que só em quadros como "O Operário", tirado de uma realidade citadina, o artista se liberte da visão encantada que tem do espaço rural onde passou a sua infância.

Aos poucos, porém, a visão social do pintor, que assume maior nitidez e que se associa ao retratista que ele continua, como se pode ver pelos títulos já citados, vai sendo substituída pela vocação muralista. "Café" — obra vetada na Exposição Internacional de Paris de 1939 — tem essa marca. Ao preferir o negro e ao mostrar o trabalhador numa posição estática e anónimo, o pintor contestava sutilmente o populismo do Governo de Getúlio Vargas: o trabalho era uma força expropriada.

Aliás, Portinari não era o único a denunciar tal estado de coisas: com ele, nomes hoje pouco conhecidos como Patrícia Galvão, Paulo Torres, Lauro Palhano, Pedro Mota Lima[4], e escritores de renome como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queirós, Amando Fontes, e o próprio Oswald de Andrade de *O Rei da Vela* que, desde o início dos anos 30 traziam para a literatura a presença da classe trabalhadora, numa relação homóloga à intensificação das lutas de classe que se faziam sentir no plano social.[5]

Todo esse conjunto de ideias pode ser visto nas têmperas pintadas em 1941 para a Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso (Washington) e do painel da "Primeira Missa", feito em 1948 em Montevidéu e comprado pelo Banco Boavista no Rio de Janeiro. O mesmo tema vai ser explorado, ainda nesse mesmo ano, pelo artista, num desenho a grafite sobre papel.

Nas têmperas, o tema de "O Descobrimento" conjuga-se com os das outras três cenas — "Desbravamento da Mata", "Catequese dos Índios", "Garimpo do Ouro". E aquilo que Caminha desprezou por não ser do seu ofício — os trabalhos no mar — é justamente o que Portinari privilegia em "O Descobrimento". Despe-os, no entanto, de qualquer função épica, conferindo-lhes, como diz Annateresa Fabris (1996: 122), uma visão cotidiana. Não aparecem as bandeiras com a Cruz de Cristo, os frades, os soldados, as armas e os varões assinalados, enfim. O pintor, mais uma vez, foca o trabalho anónimo, da raia miúda, dos homens não assinalados: em primeiro plano não está Pedro Álvares, o Capitão, ou Caminha, o primeiro a escrever sobre a terra, mas simplesmente um negro ou mestiço. Nem espada, nem pena, nem cruz; apenas as grossas cordas da embarcação e as mãos e pés do marujo a trabalhar com elas.

Ao grupo que descalço trabalha, no primeiro plano, opõe-se outro, ao fundo, calçado, que apenas exclama e, este sim, descobre. Nenhum fura-buxo, nenhum rabo d'asno, nenhuma pitoresca palmeira; apenas mar, céu e ao longe sinais de terra, mas realmente e apenas sinais. O leitor do quadro vê-se obrigado a olhar o que para o seu pintor é verdadeiramente importante: o homem a quem a História não deu vez e que continua a existir, seja ele marujo, escravo, operário ou camponês. E, nesta oportunidade, uma chamada de atenção para a repetição da História, num quadro sempre actual.

Diferentemente de Meireles, cujo "Panorama" não sabemos se terá conhecido, Portinari pensa nas "cenas de bastidor" dos grandes feitos.

A sua "Primeira Missa", comprada pelo Banco Boavista, será como que um desmentido da *Carta* de Caminha e uma réplica ao consagrado quadro de Vítor. O pintor dispõe em grupo e hierarquicamente, pelos planos em que os coloca, frades, fidalgos, soldados e marujos. Os índios não aparecem. A paisagem, é um esquema de montanhas e mar, configurando uma missa que é uma ilha, numa cultura que nada tem a ver

com ela. Note-se que não é o acentuar do ermo do "Panorama" de Meireles, mas o sublinhar da falta de afinidades, da incongruência, que não será mostrada pela via carnavalizante, como em Oswald de Andrade,[6] mas pelo silêncio. Calando o índio velho da *Carta* de Caminha, Portinari dá-lhe voz, por que o leitor do quadro, no mínimo, perguntará por ele e pela paisagem tropical.

Mas o pintor não parará aí na sua glosa à *Carta*. Em 1954, pintaria um outro "Descobrimento", mantendo algumas de suas características das pinturas anteriores. Em primeiro plano, os trabalhadores, descalços e de pés e mãos grandes e musculosas, ao lado dos frades, também descalços ou com frágeis sandálias, mas de pés e mãos ascéticos, contrastando com os dos trabalhadores; num segundo plano, os navegantes e, separados deles, outros dois frades. Ao fundo, um grupo de soldados. Enquanto os marinheiros executam o seu trabalho como ginastas ou artistas de circo, falam entre si os religiosos e parecem confabular dois dos navegadores, o que também os coloca em contraste e acentua a atitude de cada grupo como atitude de classe. O descobrimento resumir-se-ia assim a trabalho, fé, fidalguia, poder militar, ou seja, àquilo que moveu os descobridores, já que não aparece na cena nenhum índio. Esse o pintor deixaria para um outro painel, feito em 1956, na linha desenvolvida em "Guerra" e "Paz", para decorar o saguão da revista *O Cruzeiro* e hoje no acervo do Banco Central, em conjunto com outros que registram momentos, figuras e tipos da memória nacional. É um óleo sobre tela de 1,97 cm de altura por 1,61cm de base. No primeiro plano, um grupo de índios: nus, "quartejados" como diria Caminha com o encarnado do urucum e o preto do jenipapo. Acobreados e pujantes, de costas, olhando as naus que se aproximam — e Portinari figurou-as claras, geométricas, quase rochas —, esses índios adultos contrastam com um curumim, pintado de azul, com as mãos no rosto, a adivinhar o futuro e a denunciá-lo, numa atitude semelhante ao piaga de Gonçalves Dias, embora sem a visão romântica do poeta.

5. Conclusão

Em função do espírito de cruzada, Caminha privilegia em sua Carta a cena da celebração da missa, momento em que mais se evidencia a diferença de culturas. Afinal, como se depreende de suas palavras, se os índios andavam nus e pareciam não ter nenhuma fé, é porque não conheciam o Cristianismo. Mas Caminha torna fácil a anulação dessa diferença e o encontro de culturas parece um encontro entre amigos, com deixar de lembranças e despedidas.

O nacionalismo de Vítor Meireles, motivado pelo Romantismo e pela necessidade do Imperador de mostrar ao mundo uma identidade brasileira leva-o a buscar as origens e a mostrar um momento de união entre portugueses e índios — a primeira missa. Mesmo anos depois, já instalada a República, ele permanece fiel ao nacionalismo e ao seu primeiro quadro, como se essa fosse a única leitura facultada pelo texto da *Carta*.

O que Caminha mostra cordial e Vítor Meireles consagra – o encontro de culturas – Portinari, ainda que em imagens também negociadas[7] como a do escrivão de Cabral e a do pintor romântico (não nos esqueçamos que os três estavam "ao serviço de"), critica sutilmente: coloca em primeiro plano o que costuma estar em último e separa o que o espírito de conciliação fez unir; e dá voz ao que foi silenciado. A sua leitura, longe de ser crédula, instaura o questionamento, mas não tira da parede a pintura de Vítor Meireles. Ao lado do quadro do pintor catarinense, ela é uma das muitas abordagens que o texto de Caminha, colorido, rico, sedutor, mas ambíguo, possibilita nas suas franjas.

Bibliografia

ANDRADE, Oswald (1966) *Poesias Reunidas*, São Paulo, Difusão Europeia do Livro.

CALLADO, Antônio (s.d.) *Retrato de Portinari*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro,

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA - SALÃO NACIONAL DA CARICATURA (1992) *Humor nos Descobrimentos*, Lisboa, Padrão dos Descobrimentos.

CHAGAS, Pinheiro (1878) "*A Primeira Missa no Brasil*" *— Considerações sobre A Reprodução cromooleográfica do quadro de Vítor Meirelles*, Lisboa,

CORTESÃO, Jaime [1994] *A Carta de Pêro Vaz de Caminha* Lisboa, Imprensa Naconal-Casa da Moeda.

DIONÍSIO, Mário (1963*) Portinari* (1903-1962), s.l., Artis.

DUQUE—ESTRADA, Gonzaga (1888) *Arte Brasileira. Pintura e Escultura.* Rio de Janeiro, Imprensa a vapor H. Lombaerts & Cia.

FABRIS, Annateresa (1996) *Cândido Portinari*, São Paulo, EDUSP.

GENETTE, Gérard (1982) *Palimpsestes. La Litérature au second degré,* Paris, Éd. du Seuil.

KRISINSKY, Wladimir (1996) "Discours de Voyage et sens de L'Alterité", Maria Alzira Seixo (org.) *A Viagem na Literatura, Cursos da Arrábida,* 1, Lisboa, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos, Portugueses, p. 235-263.

LESTRIGANT, Frank (1991) *L'Atelier du cosmographe ou l'image du monde à la Renaissance*, Paris, Éd. Albin Michel.

OUELLET, Réal (1993) "Qu'est-ce qu'une rélation de voyage?", Claude Duchet et Stéphane Vachon (dir.) *La Recherche Littéraire. Objets et Méthodes*, Québec, XYZ Éd., Conseil des Arts du Canada, Presses Universitaires de Vincennes, Université de Paris VIII.

PONTUAL, Roberto (1969) *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira.

ROSA, Ângelo de Proença; MELLO JÚNIOR Donato; PEIXOTO, Elsa, Ramos; SOUZA, Sara Regina (1982); *Vítor Meirelles de Lima (1832-1903)*, Rio de Janeiro, Edições Pinakotheke.

SAMPAIO,Rangel de (1880) *O Quadro da Batalha dos Guararapes — seu autor e seus críticos*, Rio de Janeiro.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (1998)*, As Barbas do Imperador. D.Pedro II, um monarca nos trópicos,* São Paulo, Cia. das Letras.

SEIXO, Maria Alzira (1998) "O idílio e o treno. Modos narrativos e enunciativos na literatura portuguesa de viagens." e "Sinais de terra: o texto e o mundo (sobre a *Carta* de Pero Vaz de Caminha)", *Poéticas da Viagem na Literatura*, Lisboa, Edições Cosmos.

TÁTI, Miécio (1961) *Jorge Amado: vida e obra*, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia.

VALLADARES, Clarival do Prado (1980) *Os Paineis de Portinari no Banco Central do Brasil*, Brasília, Fundação Cultural Brasília.

Notas

1. Não se pense, porém, que houve muitas caricaturas a partir da *Carta* de Caminha. Como muito bem observa Osvaldo de Sousa, na "Introdução do opúsculo", "a maioria optou por Colombo já que a festa dos Descobrimentos, por cultura/divulgação universal é Espanhola... o resto são malhas que o Império tece"

2. Veja-se a este respeito a tese de Maria Helena Rouanet*, Eternamente em Berço Esplêndido. A fundação de uma literatura nacional*, São Paulo, Liv. Siciliano, 1991.

3. Gênero de pintura criado por Robert Baker no final do século XVIII, levado por Robert Foulton para a França, onde alcançou sucesso com Pedro Presvot, e bastante divulgado no Rio de Janeiro pelos irmãos Taunay. Meireles executou três: o do Rio de Janeiro, que chegou a exibir na Europa, pensando em atrair imigrantes que substituiriam o braço escravo, o das Ruínas da Fortaleza de Villegagnon e o da Primeira Missa..

4. Autores respectivamente de *Parque Industrial* (1933); *Poemas Proletários* (1931); *O Gororoba* (1931); *Bruhaha* (1931)

5. Estes dois comentários são bastante esclarecedores: "A Marcha da Fome, manifestação contra o desemprego, que se dá em 19 de Janeiro de 1931 no Rio e em São Paulo, mostra a liderança que ele [o Partido Comunista] vai conquistando entre o proletariado; as comemeorações do 1º de Maio, em 1931 e 1932, são de grande repercussão; as greves sob sua direcção são inúmeras; a luta contra o integralismo, cujo ápice está nos acontecimentos da Praça da Sé, em Agosto de 1934, mostra a sua táctica contra o direitismo no Brasil" (Carone, 1982: 10); "30 é que é a grande data. Nosso conhecimento do processo revolucionário soviético se acentua a partir da revolução de 30" (da Entrevista com Jorge Amado citada por Táti, 1961: 13).

6. De lembrar o poema "brasil": "O Zé Pereira chegou de caravela / E preguntou pro guarani da mata virgem / — Sois cristão?/ — Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte / Teterê tetê Quizá Quizá Quecê! / Lá longe a onça resmungava Uu! ua! Uu! / E o negro zonzo saído da fornalha /Tomou a palavra e respondeu / — Sim, pela graça de Deus! /Canhem Babá Canhem Babá Cum Cum! / E fizeram o Carnaval" (Andrade, 1966:)

7. Pedimos emprestada a expressão ao título do excelente livro de Sérgio Miceli: *Imagens Negociadas. Retratos da Elite Brasileira*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

Reflexões sobre a elaboração de um inventário das particularidades do português de Moçambique através da literatura

Michel Laban
Universidade de Paris III

Não me lembro precisamente da data em que comecei a reunir informações sobre as particularidades do português de Moçambique, mas foi provavelmente no princípio dos anos 80, na altura em que foram publicados em Lisboa vários títulos de José Craveirinha, Luís Carlos Patraquim, Sebastião Alba, Orlando Mendes, etc.

No entanto, as obras que mais me impressionaram, do ponto de vista linguístico, foram as de Ascêncio de Freitas, publicadas no fim dos anos 70: *Ontem era a madrugada* e, sobretudo, *E as raiva passa por cima, fica engrossar um silêncio*. O que me chamou a atenção nelas foi, por um lado, a importância dada à expressão popular e, por outro, a liberdade criativa que o autor revelava, pois não hesitou em recorrer a várias particularidades lexicais da região de Aveiro, donde é oriundo.

A riqueza desta obra levou-me a redigir vários questionários que apresentei ao autor, em 1983. A partir daí não parei de recolher informações – e principalmente depois de 1992, data da minha primeira viagem a Maputo. Foi assim que analisei umas duzentas e tantas obras da literatura ligada a Moçambique, e interroguei várias dezenas de autores.88 Reuni o conjunto deste material (citações e definições) num longo inventário constituído por mais ou menos 9500 entradas.

Actualmente, preparo um estudo sobre este inventário e gostaria de vos falar de algumas dificuldades que tive que enfrentar.

A) Norma de referência

A primeira que se me deparou foi a da escolha da norma de referência. Por razões de ordem histórica, escolhi a norma de Lisboa, pois pensei que, ao introduzir particularidades linguísticas nos seus textos, os escritores do tempo colonial – tanto os que poderíamos arrumar na categoria da literatura colonial como os que se identificaram com o movimento nacionalista – tinham como objectivo afirmar a existência de uma realidade diferente da da metrópole. Para os primeiros, tratava-se de mostrar que os textos escritos em Moçambique já constituíam uma literatura regional, como por exemplo a do Alentejo ou a dos Açores – isto é, dentro do conjunto lusitano. Para os segundos, o objectivo era evidentemente oposto: tratava-se de denunciar a situação colonial, utilizando eventualmente a língua do povo. Embora os objectivos fossem opostos, do ponto de vista linguístico os meios podiam aproximar-se, pelo menos aparentemente.

Para ilustrar a opção da literatura colonial, posso citar o romance *Céus de Fogo,* que Campos Monteiro Filho publicou em 1933, acompanhando-o de 160 notas de rodapé! A opção nacionalista –«já que falámos em "opções"...»– pode ser ilustrada por *Nós matámos o cão tinhoso,* de Luís Bernardo Honwana, publicado em 1964, com relativamente poucas particularidades e sem nenhuma nota, ou pela poesia de José Craveirinha, por vezes voluptuosamente enraizada num léxico local, como o «Hino à minha terra», publicado em 1964, em que se canta

> a música da timbila e do xipendana
> o ácido sabor da nhantsuma doce
> o sumo da mapsincha madura
> o amarelo quente da mavúngua
> o gosto da cuácua na boca
> e o feitiço misterioso de Nengué-wa-Suna.

José Craveirinha também não pôs notas explicativas — o que, sobretudo no contexto colonial, dava ao acto de criação poética um alcance nitidamente nacionalista: o escritor, através do recurso a um leque de vocábulos locais não definidos, proclamava a autonomia da língua portuguesa falada em Moçambique e, ao mesmo tempo, a autonomia da cultura e das aspirações sócio-políticas do povo do seu país.

A escolha da norma de Lisboa, por outro lado, permitiu-me destacar, na obra de Ascêncio de Freitas, algumas dezenas de particularidades da região de Aveiro que ele introduziu nos seus textos, mesmo quando se referia a Moçambique.

A independência, naturalmente, mudou os dados do problema. Na medida em que o Estado escolheu o português como língua oficial, o facto de os escritores recorrerem às particularidades da língua popular ganhou um novo significado, sobretudo se recordarmos o contexto dramático que caracterizou os anos 80, com o conflito armado que flagelou a população até 1992: utilizar termos locais ou regionalismos era um

meio de mostrar que o sofrimento atingia os mais humildes, os que viviam longe dos centros urbanos, longe das zonas onde se podia ouvir falar português – muito menos um português padrão. Nota-se esta intenção nos contos e romances de Mia Couto, Elton Rebello, Paulina Chiziane, Orlando Muhlanga e também na poesia de Bahassan Adamodjy.

B) Domínio literário

Outra dificuldade que tive que enfrentar foi a determinação dos limites do domínio literário. Por exemplo, devia ou não integrar no corpus as obras de Gavicho de Lacerda que continham tantas informações etnográficas? E as obras de carácter histórico, as relações ou as memórias, poderia ou não incluí-las?

Depois de longas hesitações, constatei que não podia tomar uma decisão que valesse para todas essas obras: tinha que examiná-las uma por uma, seleccionar apenas as que revelassem alguma preocupação estética, independentemente da sua temática principal. Naturalmente, sei que o critério do nível estético é ambíguo, mas sei também que a ambiguidade é inerente ao domínio das letras...

Incluí, portanto, *Figuras e episódios da Zambézia,* de Gavicho de Lacerda, e deixei de lado os seus outros livros, excepto quando as particularidades neles presentes eram empregues por outros escritores. No domínio relacionado com a história, seleccionei alguns livros de memórias[1] e deixei de parte, naturalmente, as obras de carácter puramente didáctico ou científico.

C) Nacionalidade literária

Uma vez resolvidos os problemas da norma de referência e dos limites do domínio literário, tive que considerar uma questão que, até ao fim dos anos 80, agitou os meios críticos, tanto em Lourenço Marques (ou Maputo) como em Lisboa : trata-se da questão da identidade literária dos escritores de Moçambique.

Para Alexandre Lobato, no princípio dos anos 50, era absurdo falar em literatura moçambicana, pois só havia autores metropolitanos escrevendo "em" Moçambique. Rodrigues Júnior defendeu a tese contrária e redigiu uma longa série de artigos polémicos para sublinhar as múltiplas facetas da criatividade moçambicana, mas no quadro de uma literatura regional portuguesa.

Virgílio de Lemos, fundador (em 1952) de *Msaho,* uma «folha de poesia» que infelizmente só teve um número de existência, exprimiu um ponto de vista que recordava o de Alexandre Lobato, pois declarava que não se podia reconhecer «raízes vincadamente moçambicanas» nos poetas que figuravam na revista. No entanto, não excluía a hipótese do surgimento de «uma força resultante do contacto com os elementos nativos que hoje ainda formam uma massa disforme, dependente e incolor.»[1]

A polémica desenvolveu-se nos anos 60, com Rui Knopfli e Eugénio Lisboa dum lado, e Alfredo Margarido do outro, e prosseguiu nos anos 80, na "Gazeta de Artes e Letras" da revista *Tempo,* dirigida na altura pelo poeta Luís Carlos Patraquim. Tratava-se, depois da publicação por Manuel Ferreira do terceiro volume da antologia *No Reino de Caliban,* de determinar as condições necessárias para poder decidir se um escritor pertencia ou não à literatura moçambicana. Vários critérios foram propostos por Manuel Ferreira, Alfredo Margarido, Fátima Mendonça, Eugénio Lisboa ou Lourenço do Rosário: origem geográfica, opção política, integração étnica, identificação social...

No quadro desta pesquisa, decidi deixar de lado todas essas considerações, pois pareceram-me essencialmente circunstanciais — o que explica o vigor das polémicas que provocaram. Preferi adoptar um ponto de vista que fosse o mais abrangente possível, sem me preocupar com o lugar de nascimento dos autores, nem com o número de anos que passaram em Moçambique, nem com a sua identificação com qualquer grupo social, étnico ou político... O meu critério de escolha foi unicamente determinado pela existência de particularidades lexicais, morfológicas ou sintácticas em textos que tivessem um referente moçambicano.

D) Criações

Passando agora à própria pesquisa, constatei logo no princípio que uma grande parte das particularidades era constituída por criações na linha de Guimarães Rosa ou Luandino Vieira. Seleccionei evidentemente estas palavras ou expressões e reparei que muitas vezes tinham sido inspiradas por procedimentos de transformação de origem popular, como por exemplo a aférese, a apócope ou ainda a combinação com diferentes afixos.

Por causa desta identidade de procedimentos, foi por vezes difícil determinar, mesmo para o próprio autor, se uma forma tinha sido criada ou se era popular. Por exemplo, a palavra "macheza", que não figura nos dicionários editados em Portugal: Ascêncio de Freitas considera-a portuguesa enquanto que para Mia Couto é uma criação.

Outras vezes, a mesma criação é reivindicada por vários escritores – e na realidade trata-se de simples

coincidências num domínio em que é habitual afastar-se das imposições da norma. Por exemplo, tanto José Craveirinha como Mia Couto pensam ter criado a palavra "analfabetizado"...

Uma terça parte mais ou menos do inventário é constituída por criações.

E) Empréstimos

Vejamos agora a outra componente principal do inventário: os empréstimos.

Na situação de diglossia que caracteriza a sociedade moçambicana, é natural que os escritores recorram frequentemente às numerosas línguas locais. Esta tendência e a forte proporção de criações explicam o número elevado de hapax no inventário – isto é, de palavras ou expressões que têm uma única ocorrência. Através desses hapax vê-se uma vontade de atribuir nomes a realidades ainda não referidas pela língua portuguesa: a flora e a fauna, as tradições, o trabalho e tantos outros aspectos da vida social e individual dum mundo ainda pouco conhecido.

O grau de integração destes empréstimos é determinado pela presença ou ausência de sinais gráficos (aspas, caracteres itálicos, etc.) ou de elementos metalinguísticos (através de notas de rodapé, de glossários ou de expressões como "isto é") destinados a destacar a sua alteridade. Para estar totalmente integrado, um empréstimo deve aparecer sem nenhum sinal particular, como qualquer elemento do português padrão.

No entanto, há por vezes uma dificuldade de ordem fonológica que trava a integração, pois as línguas locais em Moçambique possuem alguns fonemas próprios. Para dar um exemplo, referirei o nome dum jovem escritor que infelizmente faleceu há três anos, autor dum romance muito interessante, *Diário de Sangue:* trata-se de Orlando Muhlanga. O *hl* é geralmente utilizado para transcrever a fricativa lateral palatal surda – e, como este fonema não pertence ao sistema do português, a tendência é transformá-lo em fricativa palatal surda, tirando-lhe o aspecto lateral. É por isso que o nome do escritor aparece também ortografado com *ch:* Orlando Muchanga, o que revela então a sua perfeita integração.

Ainda a propósito dos empréstimos, o inventário permite ver que várias palavras que têm aparentemente uma origem local provêm na realidade do português: é o caso, por exemplo, de "fole". Em várias línguas de Moçambique esta palavra significa "tabaco" e vem do português "folha". Foi reintroduzida na língua portuguesa, pelo menos através da literatura, por três escritores. O mesmo ocorre com "ginga" (que significa "bicicleta" e vem do verbo "gingar"), "mapurissa" (que significa "polícia" e apresenta o prefixo banto *ma-*) ou, ainda, "xitarada" (por "estrada", já que as línguas bantas não toleram os grupos consonânticos, o que explica a epêntese).

Este movimento de vaivém que se produziu com vários termos de origem portuguesa, também aconteceu com palavras de origem inglesa. Consideremos por exemplo "chitolo" que significa "loja": vem do inglês *store,* passou pelas línguas locais e entrou então no português popular. O mesmo ocorreu com "xitimela" (comboio), que vem de *steamer,* "mavique" (trabalhador eventual, muitas vezes estivador), que vem de *week* – pois esses trabalhadores eram pagos à semana –, "Quissimusse" (Natal), que vem de *Christmas,* etc.

Outros empréstimos do inglês foram simplesmente adaptados ao sistema fonológico do português – como "flet" (que coexiste com "flat" e "flate" e que é do género feminino), "naice", "ó-raite" ou "fô-bai-fô" (carro de tracção a quatro rodas) – e outros ainda foram incorporados (pelo menos por alguns escritores) sem nenhuma adaptação: "danger", "feeling", "game", "jam", "season"... A propósito de "danger", a escritora Paulina Chiziane faz um comentário que permite situar claramente a influência da língua inlesa nas zonas rurais: «Há algumas pessoas que utilizam este termo, sobretudo no Sul, onde a virilidade do homem se define a partir do momento em que vai às minas. A maior parte dos homens que vivem no campo — novos ou velhos — falam um bocadinho de inglês ou de afrikaans; faz parte da tradição.»

As minas encontram-se na África do Sul, o que explica a presença no inventário de algumas palavras que vêm do afrikaans, como "bacela" (que era o pequeno presente que o comerciante fazia quando a compra tinha sido importante), "basope" (que significa "cuidado"), "kraal" (que era a aldeia do chefe). Esta última palavra é também um caso interessante de contacto múltiplo, pois trata-se na origem da palavra "curral"...

O português do Brasil é outra fonte de empréstimos, com palavras como "afobado", "capim", "cipó", "falação", "garimpagem", "xará", etc., mas uma boa parte destes empréstimos provém na realidade de Angola. Este novo caso de vaivém é ilustrado por "caçula", "cacunda", "capanga", "chingar" (ou "xingar"), "maribondo", "molambo" ou "molembo", "muxoxar", "muxoxo", etc.

Para acabar esta apresentação, falarei das dificuldades que tive para determinar a categoria gramatical de certas formas.

Categorização gramatical

Na medida em que o inventário é de tipo diferencial, pois só apresenta elementos que se afastam do português padrão, tive por vezes que criar entradas que se distinguem das que costumam figurar nos dicionários. A originalidade destas formas reside na sua categoria gramatical. Por exemplo, a entrada "parece". Considerei que o verbo se torna uma conjunção em certos contextos, como quando se diz, num livro de Suleiman Cassamo, que uma moça tem «seios bicudos e rijos parece rebentos de lhongue», ou «trocou a esperança de confortáveis cobertores, dos perfumes, do pão grande parece almofada», ou ainda: «com coração pesado parece pedra no peito, 'sperou o galo cantar duas vezes».[3] Naturalmente trata-se, na origem, da elipse do pronome relativo e da conjunção integrante, mas estes casos de elipse são tão frequentes que a forma verbal acaba transformando-se numa conjunção, equivalendo a "como"...

Da mesma maneira, considerei que certas palavras que têm a aparência de infinitivos substantivados não podem no entanto ser classificadas como tal. Por exemplo, "tintintinar", num conto de Mia Couto: «Que saudade me fazia o molhado tintintinar do chuvisco.»[4] Na medida em que estas palavras com aparência de verbos eram criações nunca conjugadas, pensei que devia atribuir-lhes directamente a categoria de substantivos, sem passar pela fase verbal.

Por fim, gostaria de referir uma construção corrente no português popular dos cinco países africanos e, também, no do Brasil: trata-se da transformação de verbos transitivos directos em transitivos indirectos. Por exemplo, o verbo "drabar" num romance de Mia Couto: «Vai ver ela lhe drabou, patrão!»[5] A transformação, tão corrente, pode explicar-se de duas maneiras: ou foi o pronome complemento que perdeu a sua função indirecta, ou foi o verbo que passou a ser transitivo indirecto. Na impossibilidade de optar por uma ou outra das duas hipóteses, decidi representar a transformação por meio de uma seta: *"v. tr. dir. ind."*

Chegado ao fim desta apresentação, gostaria de vos falar da espécie de deslumbramento que se apodera a pouco e pouco do curioso (ou, se quisermos, do pesquisador) que, guiado pelos simples automatismos da ordem alfabética, assiste ao aparecimento dum mundo desconhecido que, através das definições fornecidas pelos autores, através do jogo das chamadas ou da classificação onomasiológica, se torna cada vez menos difuso e, ao mesmo tempo, mais complexo.

Para exemplificar a riqueza das informações que me foram dadas, vou ler, em conclusão, duas definições. A primeira, de Orlando Muhlanga, permite, a partir de uma simples peça de vestuário ("xiquitawa"), evocar a evolução duma das formas de casamento tradicional no sul do país:

xiquitawa: *s. indeterm.* Orlando Muhlanga, *Diário de Sangue* p. 17: "nem sequer conseguiu pagar todo o lobolo. Faltou «xiphetsua», um «mukume» e «xiquitawa» para a sogra, faltou casaco, bengala, chapéu e gravata para o sogro" ⁂ «Blusa grande. (Tem um significado particular aqui. [...] Há um casamento que é "ku folhissa", em que não se espera por aquele dia de a mulher ser acompanhada, ou pelo registo: aqui, o marido vem buscar a mulher e põe-na em casa; ela fica dois ou três dias sem sair; depois faz-se roupa nova para ela começar a trabalhar. Naquela altura, não era roupa: era a tal "xiquitawa"*,* que ela vestia para começar a trabalhar. Depois pode sair e vão avisar a família dela que pode ir visitá-la: é uma maneira de informar quando há alguns pagamentos que faltam, quando o "lobolo" não está completo. Às vezes o marido não tem o dinheiro suficiente para pagar tudo, fica com dívidas e sempre com o receio de consequências negativas, como não ter filhos... Afinal, a "xiquitawa" é uma pecinha de nada, mal feita, mas tem uma grande importância. A propósito de "ku folhissa", é preciso dizer que as coisas evoluíram. No princípio era mais duro, não se combinava com a noiva: no caminho do rio, por exemplo, quando carretava água ou ia lavar roupa, ela podia ser surpreendida pelo rapaz acompanhado por um amigo dele, principal (o "cortejo"), e ser raptada por eles, às vezes utilizando uma bicicleta. A rapariga podia negar e lutar, eles podiam bater... Claro, ultimamente os dois combinam e ela sai propositadamente com aquelas roupas que ela sabe que pode precisar nos próximos dias; não leva toda a roupa, porque poderiam desconfiar...)»

A segunda definição, dada por José Craveirinha, diz respeito ao verbo "belecar":

belecar: *v. tr. dir.* José Craveirinha, *Karingana ua Karingana* [1ª ed.] p. 75: "mamana Saquina beleca o filho" ⁂ «*Beleca:* costume tradicional de levar os bébés às costas ou na ilharga. (Para "belecar" há um pano especial que se vende nas "cantinas", que é mais resistente. Também se utiliza a própria "capulana".) Assim, o filho vive o dia-a-dia da mãe. Ela não o larga durante os serviços: quando está a "fazer a machamba", quando está a cozinhar, leva-o às costas. Só faz um movimento para dar de mamar. Ela não o entrega a uma criada, não o põe num berço... O filho cresce ligado à mãe. Diz-se que aquele que não foi "belecado" não sai bom filho, porque não sentiu, não respirou as costas da mãe. Quando há um mulato que tem o preconceito de ter a mãe preta, diz-se-lhe: "Não sabes o que perdeste, por isso é que és assim — não foste *belecado*"... Isto é: perdeu o sentido de filho de uma mãe negra que tinha as suas próprias costas, a sua própria carne, para lhe dar uma identidade. (...)»

Escolhi estas duas definições pelo seu valor antropológico. Têm o interesse de nos mostrar um mundo composto de várias raízes, em que a sogra usa uma "xiquitawa" e o sogro uma gravata, em que alguns mulatos se voltaram inteiramente para o pai branco enquanto outros, como o poeta Craveirinha, não quiseram esquecer a mãe negra... São estas diversas componentes que aparecem ao longo do inventário:

tantas facetas de uma cultura, tantas diferenças que, submetidas à ordem alfabética, acabam formando uma unidade.

Notas

1. As memórias de Diocleciano Fernandes das Neves, publicadas em 1878, as de João de Azevedo Coutinho, de 1942, e as de Theodorico Botte, de 1985/1986.

2. Virgílio de Lemos, *Msaho* 1 (Lourenço Marques, 1952) 2.

3. Suleiman Cassamano, *O regresso do morto,* Maputo, Associação dos Escritores Moçambicanos, 1989, p. 25, 29 e 58.

4. Mia Couto, *Estórias Abensonhadas,* Lisboa, Caminho, 1994, p. 59.

5. Mia Couto, *Terra Sonâmbula,* Lisboa: Caminho, 1992, p. 161.

Senghor, o Brasil e Portugal:
alguns marcos culturais lusófonos

Benjamim Pinto Bull
Lisboa

Antes de mais nada, queremos apontar para as duas razões que nos levaram a optar pelo tema da nossa comunicação; destacaremos seguidamente a personalidade de Senghor, que, na verdade, não carece de apresentação. Será depois o momento para nos debruçarmos sobre alguns marcos culturais lusófons de que Senghor é o protagonista, e que o ligam afectuosamente ao Brasil e a Portugal. Como conclussão, citaremos o saudoso Jacinto Prado Coelho.

As duas razões.

1- Tivemos o privilégio de, durante 20 anos, colaborar com o Presidente Senghor. Cito:

> "*Pinto Bull é um amigo de longa data. Foi nosso colaborador preciosíssimo na área do ensino do português."* (1) E, acrescentaríamos, em tudo quanto se relacionava com o então Mundo Português. Traduzíamos e resumíamos-lhe cartas e livros vindos das ex-colónias portuguesas, de Portugal e do Brasil, nomeadamente do então governador de Guanabara, Carlos Lacerda.

2- Antes de deixar livremente a Presidência da República do Senegal - (dizia ele, com certo humor, que preferia *partir* de livre vontade, antes de ser derrubado... por um sargento)- numa das audiências que nos concedeu em 1980, pedimos-lhe para nos dedicar um livro, que levávamos, dos seus Poemas traduzidos em Portugal - Editora Arcádia, 1977 .- Resposta, com um sorriso:*"Não será uma simples dedicatória, como as outras. Vou incumbi-lo de uma missão.* E escreveu, no estilo senghoriano:*"Ao Professor Benjamim Pinto Bull para* ***cantar*** *a minha gota de sangue português. Em homenagem cordial Léopold Senghor*. Uma fotocópia desta dedicatória faz parte integrante desta comunicação. Uma missão honrosa que temos tentado cumprir pela vida fora, e é com orgulho e prazer que vamos falar hoje, perante a *Associação International de Lusitanistas,* deste Homem que se preza de ter ascendência portuguesa. Citamos:

> *"Ouço no mais íntimo de mim o canto de voz umbrosa das saudades.*
> *Será a voz antiga, a gota de sangue português que ascende do fundo dos tempos?*
> *O meu nome que remonta às suas fontes?*
> *Gota de sangue ou então* ***Senghor****, a alcunha que um capitão pôs outrora a um bom de marujo?*
> *Reencontrei meu sangue, descobri meu nome o ano passado, em Coimbra, em plena selva dos livros* (2)
> Senghor.

Chefe de Estado, Humanista, Homem de Cultura, Poeta, Escritor e Académico, Léopold Senghor assumiu todas essas funções a um nível tão alto que é difícil, mesmo aos seus colaboradores mais directos, dissociar essas funções, ou pretender estabelecer entre elas uma hierarquia sistemática. Africano, definiu e, *ipso facto,* fez existir e expressar-se a Negritude, essa Negritude, que o Escritor elogiou nas suas obras, e que o Poeta engastou nos seus versos, como um diamante que hoje brilha pelo Mundo.. Senghor gostava de lembrar a frase do escritor francês Jean-Claude Rénard que dizia: *"Senghor é um francófono, amante de outras culturas*", e ele -Senghor- acrescentava: *principalmente da cultura portuguesa.*.Vale a pena, pois, recordar alguns marcos culturais lusófonos, realçando, como é óbvio, a sua **visão. já em 1964, da reintegração de Portugal na Europa,da lusofonia,de uma CPLP e dos PALOP's.**

Marcos culturais lusófonos.

1- Ensino do português em Dacar- 1961.

Em plena tempestada colonial portuguesa - 1961 -Léopold Senghor, teve, como Chefe de Estado, a coragem política de criar o ensino do português, primeiro, em dois Liceus de Dacar, com um total de ... 8 alunos, e mais tarde, na Universidade da capital senegalesa," *num momento,* escreveria mais tarde, *em que falar de português era tabú. Porém, soubemos distinguir a política colonial do Doutor Salazar, que condenávamos, da língua e cultura portuguesas, que continuamos de admirar."(3)* Hoje, no Senegal, país francófono e muçulmano, há mais de 8.000 Senegaleses que aprendem nos Liceus a língua de Fernando Pessoa com 60 professores de português, de nacionalidade senegalesa, e cerca de 200 alunos na Universidade, com 4 professores senegaleses e 1 Leitor enviado pelo Instituto Camões.

2- Visita oficial ao Brasil. Apesar desta sua *paixão* pela cultura lusa, segundo nos confiou um dia, decide ,para já., não visitar Portugal, como Chefe de Estado, para não **caucionar** a política colonial do Doutor Salazar, mas aceita o convite do Governo brasileiro para uma visita oficial, em Setembro de 1964

No seu discurso na Academia de Letras do Rio de Janeiro, Senghor afirma:

> *"... O que descobri neste génio brasileiro é uma vontade tripla de fidelidade à Latinidade, à Africanidade - mais exactamente à Negritude - e à Indianidade."*(4)

E mais adiante:

> *...O que eu admiro, para além da mestiçagem biológica, é a simbiose cultural que conseguiram realizar. O que é admirável é que o sangue negro ou indiano corre nas veias de grande número dos vossos escritores como Machado de Assis, Gonçalves Dias, e Cruz e Sousa, para só citar os que já não são deste mundo. O que é ainda mais admirável, é que graças a esta simbiose, cada um dos melhores escritores brasileiros traz, em si, como frutos requintados de um enxerto, as virtudes complementares das três etnias : das três civilizaçõesdiferentes, que compõem a cultura brasileira."(5)*

Senghor não esquece de mencionar nomes de historiadores, filósofos, etnólogos, arquitectos, esculptores e pintores: Óscar Niemayer, Lúcio Costa, Cândido Portinari, e fez questão de recordar o pioneiro, o grande esculptor que foi **Aleijadinho.**(6) Faz referências elogiosas ao seu amigo Gilberto Freyre. No dia seguinte-21 de Setembro - assiste-se na Universidade de Bahia, à Oração de Sapiência de Senghor sobre *Latinidade e Africanidade. "... Uma das nossas primeiras preocupações, no Senegal, foi de alargar a Francofonia à* ***Lusofonia -*** note-se que é a primeira vez que Senghor, como Chefe de Estado, se refere oficialmente ao vocábulo Lusofonia - *foi de alargar a Francofonia à* ***Lusofonia****, introduzindo nos ensinos secundário e universitá rio, o português ao lado do espanhol e do italiano." (7)* Expõe, seguidamente, as razões que o levaram a criar o ensino do português, para além da sua admiração pela língua e cultura portuguesas: é que milhares de Senegaleses, com nomes ou apelidos de origem lusa, falam o crioulo-português, como língua materna, nomeadamente nas regiões da Península de Cabo Verde e da Casamança, para além da situação geográfica do Senegal, à proximidade da Guiné-Bissau e de Cabo Verde. *" Porém, a nossa razão primordial era, e, hoje, a nossa convicção é ainda mais forte - que o Brasil, pelas suas dimensões continentais e pela sua tripla revolução política, industrial e cultural, deve contribuir com Portugal para, com honra, não deixarem naufragar a* ***Lusofonia.****(8)* Segunda referência à Lusofonia. Senghor recebe o título de *Doutor Honoris Causa* da Universidade de Bahia.

Senghor em Portugal

Logo após o 25 de Abril, Léopold Senghor foi, salvo erro, o primeiro Chefe de Estado Africano a pegar no seu bastão, não de peregrino, mas sim de Humanista africano e de Homem de diálogo, para transmitir aos Portugueses, ao fio dos anois, a sua fé inquebrantável na Civilização do Universal, e a fazer-lhes *descobrir* os valores da *Negritude* e manifestar-lhes a sua admiração e apreço por Portugal e pelo seu povo. Em 1975, é convidado pela Academia Nacional das Ciências de Lisboa. O tema do seu discurso: *Lusitanidade e Negritude.* Depois de fazer referência aos milhões de Lusófonos - mais de 150 milhões, espalhados pelo Mundo, *sendo 90 milhões de negros ou com sangue negro nas veias,* Senghor debruça-se sobre uma das cinco palavras queridas - saudade; as quatro outras são : delicadeza, doçura,(com) licença, (por) favor.

> *"...Retomo dicionários portugueses para notar os diversos sentidos e interpretações que pode ter a palavra* ***saudade*** *Diz uma quadra açoreana:*
> *Tenho tantas saudades*
> *que já nem as sei contar;*
> *são tantas como as estrelas*
> *mais do que as areias do mar.(9)*

Notei, além desta, é Senghor quem fala, *sete acepções para a palavra* ***saudade*** (10)

1º. Para Afonso Lopes Vieira (*"Os Versos") é um sentimento agridoce:*

> *Esta palavra saudade*
> *aquele que a inventou*
> *A primeira vez que a disse*
> *Com certeza que chorou*

2º. a melancolia, a lembrança de um bem que se perdeu:

> *O meu amor escondi-o*
> *Numa cova ao pé do mar*
> *Morre o amor, vive a saudade*
> *Morre o sol, olha a lua.*
> como diz Guerra Junqueiro em *Os simples.*

3º. e também o desgosto pela ausência de uma pessoa ou um objecto querido, como naqueles três versos

de *Os Lusíadas*

> *Ela com tristes e piedosas vozes*
> *Saídas só da mágoa e saudade*
> *Do seu Príncipe e filhos, que dexara.*

4º. e ainda sob o sorriso a tristeza - a agridoce recordação de alguém que nos foi simpático. É o trecho de Camilo Castelo Branco nas suas *Memórias do Cárcere,* quando começa a ter saudades de uma jovem de Arcos de Valdevez, imaginando-a " *na sombra do crepúsculo e à luz do poente".*

5º. também - mas aparentemente com menos frequência - a palavra é usada como forma de saudações para alguém ausente, sinal de amizade. Digo "aparentemente" - quem fala é sempre Senghor - porque não é raro ouvir-se:" *Saudades ao teu Pai. Diz-lhe que qualquer dia vou lá dar-lhe um abraço."*

6º. no sentido mais vigoroso da palavra, a nostalgia causada pelo afastamento da família ou da pátria:" *Nunca esqueci,* afirma Jaime Magalhães Lima, em *A Língua Portuguesa", as saudades que me assaltaram quando, muito novo ainda, acordei pela primeira vez em terra de Espanha e ouvi falar uma língua que não era a minha."*

7º. finalmente, a palavra no seu sentido mais forte, constantemente reactivada pela lembrança de pessoa querida, já morta, como também escreveu Camilo Castelo Branco em " *Vulcões de Lama": "... estas lágrimas que a inundavam, a mais lancinante saudade".*

A Língua e a Poesia Portuguesas

> "*... Os Portugueses, depois de terem realizado a mestiçagem biológica, fizeram a mestiçagem cultural, obra essencial da antiga Lusitânia, antes mesmo de a terem praticado no Brasil e na África. Em primeiro lugar a língua portuguesa é disto o mais belo testemunho.. Insistimos na importância da poesia na vida dos Portugueses. Desde os Cancioneiros, sempre neste país a poesia foi considerada instrumento do mais alto saber e, como tal, os poetas aqui são respeitados. Não é por acaso que se deve ao Rei-Poeta, D. Diniz, a fundação, em 1307, da Universidade de Coimbra nem que os arredores de Coimbra viram acender-se, devorar-se extinguir-se uma das mais fervorosas paixões de todos os tempos. Titus e Berenice são figuras apagadas ao lado de D. Pedro e Inês de Castro, dos dois amantes que, no Mosteiro de Alcobaça, jazem reunidos na morte por um artista de génio, cada um em seu túmulo frente ao outro, para que no dia do Juizo Final possam reencontra-se, olhos nos olhos, alma com alma. E também, não é por acaso que os maiores nomes da Literatura Portuguesa dos séculos XIX e XX são, quase todos, de poetas. António Nobre, Eugénio de Castro, Afonso Lopes Vieira, Teixeira de Pascoais, Fernando Pessoa, Mário Beirão, Miguel Torga, Vitorino Nemésio, David Mourão Ferreira(11).*

A Arte e Os Monumentos

> "*...E também na arte portuguesa encontrámos mestiçagem - melhor* ***os hinos de pedra -*** *que são os Mosteiros da Batalha e de Alcobaça, a Torre de Belém, o Mosteiro dos Jerónimos, que são testemunhos dos mais autênticos do estilo manuelino... Porque é, em primeiro lugar, pela alma que o barroco português se distingue do clássico, dando prioridade à sensibilidade e à imaginação. Se esses monumentos são tão belos, é precismente, por unirem liberdade e rigor, simplicidade e esplendor. E o próprio da mestiçagem é resolver as contradições não pela violência da confrontração, mas pela doçura da simbiose, pela ternura da simbiose (12).*

Amália Rodrigues

> "*... E quando reparo na dignidade da atitude do cantor do fado ou na de uma cantora como Amália Rodrgues, quando observo os seus gestos despojados ou a ausência de gestos, a aspereza magoada da sua voz, o vigor dos ritmos pontuado pela síncope - não posso deixar de pensar na África Negra.(13)*

25 de Abril

"*...A doçura do português, outro aspecto da sua delicadeza, está também na sua recusa à violência, no respeito pela vida humana. A revolução de 25 de Abril de 1974 fez-se sem efusão de sangue, o que honra Portugal... Se bem compreendi, o Movimento das Forças Armadas, a Revolução de 25 de Abril, para além do seu significado político, é uma* ***revolução cultural,*** *tendente a restituir ao* ***Homo Lusitanus*** *as suas liberdades, mas também, o que é mais importante, os seus valores próprios de civilização".(14)*

Visão da reintegração de Portugal na Europa, da CPLP e dos PALOP's .

Senghor visiona já, em 1964, como um verdadeiro profeta, as bases das futuras relaões de Portugal com a Europa, de uma CPLP e dos PALOP's. Oiçamo-lo:

> *" O Portugal de hoje* - estamos em 1975, recorde-se - *O Portugal de hoje vai avançar numa dupla direcção: por um lado, para reintegrar a Europa, em construção, e, poroutro lado, para contribuir, com o Brasil, para a criação de um* ***Mundo Lusófono,*** *designadamente, na sequência do nascimento de* ***novos Brasis,*** *cheios de forças, re-sultantes de uma mestiçagem, prefigurando o mundo de amanhã.(15)*

Entenda-se, como é óbvio, por "Mundo Lusófono",uma CPLP - Comunidade dos Países de

Língua Portuguesa - e por "novos Brasis", os PALOP's - Países Africanos de Língua Portuguesa. Senghor recebe o título de *Membro Correspondente* da Academia das Ciências de Lisboa.

Em Junho de 1980, a Universidade de Évora organiza um Congresso Internacional sobre " *Convergências de Raças e Culturas: Biologia e Sociologia da Mestiçagem."* Na sua intervenção de alto nível, Senghor afirma designadamente:

> *" ... Temos, pois, que voltar a esta ideia que estamos a construir a Civilização do século XXI*., *graças à mestiçagem, mas sobretudo, graças ao diálogo das Culturas. Querendo ser fiéis ao nosso ideal, resolvemos, com efeito, enraizar-nos, o mais profundamente possível, nos valores da Negritude, para depois nos abrimos aos valores das outras Civilizações. Trata se de construirmos um Mundo mais humano, porque mais complementar na sua diversidade."(16)*

No dia seguinte, os Congressistas seguiram, atentos, a "*aula magistral"* de História e de Cultura, de Linguística, com referências pertinentes, em latim e em grego, e de Literatura de Portugal por, segundo um Diário de Lisboa, " *um Africano da envergadura do Prof. Doutor Leopoldo Senghor"*.. Depois de lembrar - citamos Senghor - que "*os Lusitanos constituíam , segundo Estrabão, a mais forte das nações ibéricas, e que Viriato, o chefe, era conhecido por " o Anibal dos Ibéricos",* ele debruça-se sobre as invasões sucessivas muito depois dos Romanos, e suas nsequências. Falando seguidamente, *"ex-cathedra"* da cultura árabe em Portugal, da miscegenação cultural, Senghor sublinha:

> *"...Porém, a mestiçagem biológica e cultural ía continuar com os Árabes... A influência dos Árabes, cuja presença no solo português durou mais de cinco séculos (711-1249) deve ser realçada: a agricultura, a poesia, as matemáticas, a filosofiae a astronomia. Se o maior filósofo da Ibéria foi Averroys, que soube tão bem comentar Aristóteles, no território português, distinguiram-se Ibn Amar e o historiador Ibn Baçame de Santarém."*

Mais adianta, recorda que:

> *"... A língua portuguesa, que já é riquíssima, herdou dos Árabes cerca de 700 vocá bulos, refrentes à guerra ou à marinha, à administração, à agricultura, à ciência e a apelidos."*

No fim do Congresso, o Humanista recebe o título de *Doutor Honoris Causa* da Univesidade de Évora.

Três anos depois - é um outro marco cultural lusófono - mais exactamente em Novembro de 1983 - o Centro de Estudos dos Povos e das Culturas de Expressão Portuguesa

(CEPCEP) e o International Africa Institute organizam na Universidade Católica de Lisboa um Seminário Internacional sobre o tema : "*Religião em África".* Da sua intervenção, intitulada :*"Cultura e Religião em África",* com os seguintes sub-títulos:

> *- Da Biologia à Cultura e à Religião Africanas;*
> *- A arte em serviço da Religião*
> *- A Revolução de 1889.*

citamos a seguir um trecho::

> *" ... Com a experiência e no contexto actual mundial do diálogo das civ lizações, eu diria que a cultura é o conjunto dos valores de criação de uma civilização. Quanto à Religião, como é sabido, é o conjunto das crenças e dos ritos que* ***re-ligam*** *o visível ao invisível, o homem a Deus."*

É a vez do Porto de convidar Senghor, em Abril de 1987 para o Congresso Internacional, comemorando o 75º. aniversário da sua Universidade. Tema do Congresso: *A Universidade e a Construção da Europa".* Toda a Imprensa escrita da cidade invicta cobre o evento. Citaremos apenas 2 Jornais:

- O Comércio do Porto, do dia 3 de Abril, escreve:

"A Universidade do Porto, ao organizar este Congresso Internacional, quis celebrar os seus 75 anos, na prsença de amigos europeus, brasileiros, africanos e americanos"

- O Jornal de Notícias (JN) de9 do mesmo mês, realça a alocução de encerramento do Humanissta:

Lê-se:

"... Senghor, lembrando com orgulho a sua gota de sangue português, afirma : o negro não é uma cor, é uma das qualidades do Homem."

O mesmo jornal põe em relevo os sub-títulos seguintes da intervenção de Senghor:

- Conhecer a África
- Poesia e Negritude
- Prever uma simbiose das culturas
- Os Negros trouxeram um contributo fundamental ao espírito de criatividade do Humanismo
- Todo o progresso espiritual,moral e artístico passa pela mestiçagem
- O caso português

O Jornal prossegue, citando palavras de Senghor:

"*Não há hoje um biólogo ou antropólogo capaz de negar que é a mestiçagem que realiza o ideal do Homem.* Neste capítulo, os portugueses *"já deram um exem plo. Já deram uma resposta precisamente ao preconizarem uma mestiçagem biológica e cultural, alicerçado no vosso passado histórico.* ***Os portugueses foram os únicos europeus que ousaram organizar, em Évora, há alguns anos atrás, um congresso sobre a mestiçagem. Muitos europeus ficaram então afastados e enfadados com esse congresso."****(17)*

Senghor aproveita a sua estada no Porto para visitar a Fundação Engº. António de Almeida, cada vez mais aberta à difusão da cultura luso-africana, cujo Presidente é o Dr. Fernando Aguiar-Branco.

O Instituto dos Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Coimbra tem, em Abril de 1988, a feliz iniciativa de reunir personalidades dos 4 cantos do Mundo para participarem no Congresso Internacional: *As Humanidades greco-latinas e a Civilização do Universal.* Senghor está presente. O Humanista africano aproveita o ensejo para reafirmar mais uma vez e solenemente os valores culturais arabo-berberes e negro-africanos, entre outros, a solidariedade, a hospitalidade, complementares dos valores da civilização ocidental, para que tudo isso nos abra a porta para a Civilização do Universal. Quanto à importância do ensino do latim e do grego, que Senghor defende sem reticências, ele precisa na sua alocução:

" Nos anos após a Primeira Guera Mundial, nos países desenvolvidos, a começar pela Europa Ocidental, para formar homens de cultura, ensinavam-se nas classes secundárias os ***Studia Humanitatis****: as Humanidades greco-latinas. E isso, mesmo em África, é preciso dizê-lo. Na verdade, após a Segunda Guerra Mundial, verificou-se, mesmo nos países latinos da Europa e, naturalmente, nos países Latino-Americanos, um recuo do ensino do latim e do grego. Reflectindo bem, esse desdém era devido essencialmente à prioridade dada, na vida dos homens, às ciências e à tecnologia. Paradoxalmente, é o desenvolvimento destas últimas, mas sobretudo as suas aplicações nos serviços, numa palavra, na vida, que se está a dar um novo arranque às Humanidades greco-latinas.*

Senghor vai mais longe, e dá um exemplo prático que ele julga ,com razão, **revelador.**

" Quando, nos anos 1970, recebi o título de Doutor Honoris Causa de Harvard, o Presidente das Universidades dos U.S.A. explicou-me a razão por que o ensino do latim, mas sobretudo do grego tinha progredido muito após a Segunda Guerra Mundial."É que, precisou, desenvolvendo a imaginação, o ensino do grego permite formar melhor os bons ***businessmen****. Por razões idênticas, ou melhor, complemantares, os alunos do ensino secundário optam pela secção clássica, que aumentou de alguns anos para cá." O mesmo se dá num país como a França, não esquecendo a África francófona."*

Senghor, latinista e helenista, lança então um apelo a todos os Congressistas de Coimbra para trabalharem, de mãos dadas, para o desenvolvimento do ensino do latiom e do grego e, para que se concretize o seu *leit-motiv, "o dar e o receber"* , e conclui, dirigindo-se ao povo português:

"*Gostaria de agradecerao povo português. Este povo, mais do que qualquer outro na Europa, ignora os ódios de raça e de cultura. Este povo que, desde os Ibéricos, realizou uma das simbioses, biológica e cultural, mais completa, visto ter estado presente, no decorrer dos séculos, em todos os continentes do planeta Terra. É que pautou sempre essa rica simbiose à luz do humanismo greco-latino."(18)*

Conclusão.

Apoiando-nos em alguns marcos culturais lusófonos, tentámos apresentar um Senghor, amante da língua e cultura lusas. Em abono de tudo o que acima ficou dito e escrito, recorremos às palavras do saudoso Jacinto do Prado Coelho:

> " *Se a condição de ser amigo de Portugal, de ser lusófilo, se avalia pela capacidade de compreender e amar - amar até saber perdoar* - ***Senghor é um dos maiores lusófilos, não só de agora, como de sempre." (19)***

Notas

1- In Prefácio da sua autoria do nosso livro.*O crioulo da Guiné-Bissau: Filosofia e Sabedoria.*

2- In Poemas:*Léopold Senghor* - Editora Arcádia, Lisboa 1977. Os seus Poemas foram traduzidos no Brasil - Grifo Edições, Rio de Janeiro,1969

3- In Prefácio do nosso referido livro

4- Senghor: Liberté 3: *Le Brésil dans l'Amérique Latine* - Le Seuil, 1977

5- Idem, ibidem

6- Idem, ibidem

7- Idem, ibidem: *Latinité et Négritude* - Le Seuil, 1977

8- Idem, ibidem

9- In *Lusitanidade e Negritude,* Editora Nova Fronteira - Botafogo - Rio de Jaaneiro, RJ - Brasil, s/d, p. 35

10- Idem,ibidem, pp. 35-37 e 39

11- Idem, ibidem, p. 45

12- Idem, ibidem, p. 47

13- Idem, ibidem, p. 43

14- Idem, ibidem, pp. 25 e 51

15- Idem, ibidem, p. 53

16- Obra cit. p. 17

17- JN,9/4/987

18- In *Sobre o Autor* - Prefáco dos Poemas - Editora Arcádia, Lisboa, 1977.

Simbolismo e emprego do nome na literatura

Amós Coelho da Silva
(UERJ – UGF)

O herói no mito grego é dotado de *timé*, sua honra pessoal, e *areté*, excelência. Recebe uma educação que consiste na aprendizagem do manuseio de arco e flecha e outras armas, andar a cavalo, música etc. Quirão, que pertence à família divina de Zeus e não tem parentesco com os violentos Centauros, apesar de sua forma meio homem, meio cavalo, é apontado como um dos mentores mais importante dos heróis. Héracles, quando conseguiu atingir o centauro Élato, varou-o com uma flecha, que, por acidente, feriu Quirão. Ele é, pois, o médico ferido, que doou a Prometeu a sua imortalidade para livrar-se da dor, provocada pela flecha, em latim *sagitta,* donde ao subir ao céu compôs a forma de centauro na constelação de *sagitário.* Quirão provém de *kheír, ceivr,* abreviação de kheirourgós, o que trabalha com a mão, radical presente não apenas em cirurgião, mas também em quiromancia, *adivinhação* pelas linhas da palma da mão. O epíteto, *ejpivqeton, imposto, ajuntado, scilicet ojvnoma, nome, pelo latim epithetu (Nascentes)*, é o elemento que simboliza a excelência da divindade ou do herói.

Platão (427 a 348 a.C.), conf. Diógenes Laércio(ap. 200 a 250 d.C), é o introdutor dos estudos gramaticais. No *Crátilo,* o discípulo de Sócrates (470 a 399 a.C.) se concentra nas questões etimológicas: indaga aí se a imposição dos nomes aos homens se dá por necessidade da natureza (*fuvsei - phýsei*), como afirma a personagem Crátilo, ou se origina por força do costume (*nojmoi ou thései)*, conforme Hermógenes. O árbitro Sócrates encaminha o debate para a especulação filosófica, buscando uma verdade de ordem essencial, i.e., a ojusiva*, ousía -*a essência, a substância, e não a ordem racional, *lovgo*", *lógos (razão organizadora, discurso, palavra)*.

Sócrates *nullam litteram reliquit, não deixou coisa alguma escrita,* mas é personagem dos diálogos platônicos. No *Crátilo,* o mestre de Platão define os nomes como sendo imitações de objetos, ou seja, como pinturas de cópias inexatas, já que os originais estão no *Mundo das Idéias*. Aqui estão as reminiscências que as minhas vagas lembranças se esforçam em reproduzir. Como se vê, Platão não se limita a uma pesquisa etimológica, como a compreendemos hodiernamente; antes, o seu objetivo é *étymon légein*, dizer a verdade, que é o que significa etimologia no grego clássico antigo, cunhado durante as pesquisas gramaticais dos filósofos gregos: *étymos* - verdadeiro, real; *lógos* - razão organizadora, discurso, palavra e o sufixo *ia*, formador de substantivo. Em síntese, a obra platônica visa à teoria do conhecimento.

Os antigos gramáticos tiveram dificuldade em observar os estudos lingüísticos em separado, o que persistirá em Cícero, que, na tentativa de traduzir para o latim a expressão etimologia, criou *veriloquium,* de *verum* - verdadeiro e *loqui* - falar, discursar. Portanto, o estudo da gramática continua vinculado à especulação filosófica. Sendo a palavra um simulacro de cópias inexatas, Sócrates admite que a origem de *aér*, ar, está em *aírei*, verbo grego que significa levanta , suspende, porque o ar suspende as coisas do chão ou, como na expressão socrática, porque o ar está em fluxo perpétuo, *aeì reî*. *Héros*, herói, chama-se assim porque é filho de *éros*, amor. Como se nota, trata-se de trocadilhos, que, aliás, são muito constantes entre os gramáticos antigos, como é o caso de cadáver: eles diziam que provém *de caro data vermibus, carne dada aos vermes.*

Evidentemente, deles dispomos atualmente de uma lista substancial de etimologias que são aceitas hoje como cientificamente perfeitas, tanto que a sedução pelas observações etimológicas dos nomes e pela predestinação da palavra é um considerável legado e esse poder peculiar dos vocábulos será explorado pelos autores em relação à fruição da obra literária. É assim que os antigos e modernos, estes por imitação, tomam a etimologia para estruturar um argumento, marchetando-lhe com o sinete da autoridade: a partir de um étimo, pois, chega-se à transcendência de um princípio universal e com isso fica instituída a verdade. Em termos filosóficos, a demonstração etimológica se torna um axioma, pela sua *dignitas*, dignidade, quer dizer, transforma-se numa proposição *per se nota*, evidente por si. Desde os antigos gregos e romanos, *ut loco dignitas fieret*, para que se dê valor à passagem, citam-se etimologicamente nomes de personagens, o que impressiona a imaginação popular e dá motivo para a tradição ser explicada. Assim, encontramos em Homero *Odysseús* relacionado ao verbo *odýssomai* (aparentado com o latim odisse, odiar), eu me irrito, conforme canto X,60-2 e XIX, 407-9, como se Odisseu derivasse do fato de Autólico, seu avô, ter-se irritado com os homens e as mulheres de Ítaca, daí o epíteto do neto. Uma outra lenda relata que Odisseu nasceu no monte Nérito da ilha de Ítaca e a palavra *Odysseús* estaria contida no vocativo da frase kata; th;n oJdo;n u{sen o{ Zeuv"*,* katà *tèn hodòn hýsen ho Dzeús, Zeus chovia sobre o caminho*, o que impedia Anticléia, mãe de Odisseu, de descer e ali mesmo daria à luz. No entanto, em Vergílio (71 a 19 a.C.) a etimologia perde esse tom jocoso, peculiar em Homero, e passa a exaltar, elevando às alturas, ou como diria o próprio: *Sic itur ad astra*, *assim se vai aos astros*,cf. En., IX, 641. A dignificação, ou melhor, a divinização é do nome de Júlio César, *Caius Iulius Caesar*:

Nascetur pulchra Troianus origine Caesar,
Imperium Oceano, famam qui terminet astris,
Iulius, a magno demissum nomen Iulo.(I, 286-8)
Nascerá César, troiano de bela origem,
Que estenderá o seu império até o oceano e sua fama até os astros,
O seu nome Júlio provém do grande Iulo.

A raiz **Iou-il*, contida em Iulius, repousa na do indo-europeu **dyew*, céu luminoso, e se associa a *pater* na sua forma apofônica *pitar* para formar *Iuppiter*, Júpiter, mais reconhecida quando está em sânscrito *Dyáuh pitá. Iulius* subsistiu nas línguas neolatinas derivado de *Iulius mensis*, em português o mês de julho.

Não é importante indagar se o poeta tem consciência do alcance profético do nome, mas é importante constatarmos essa força inevitável despendida dos grandes vates. Assim, Camões morreu e Portugal caiu sob domínio espanhol. Será que a admiração por D. Sebastião (1554-1578), a quem dedicou Camões (1525-1580) *Os Lusíadas* colaborou para o sebastianismo - crença viva, ainda hoje, na volta de D. Sebastião da guerra na África. O jovem príncipe seria o temor dos guerreiros mouros, portanto a garantia do Cristianismo:

Vós, o novo temor da maura lança,
Maravilha fatal da nossa idade,
Dada ao mundo por Deos, que todo o mande
Pera do mundo a Deos dar parte grande.
(Os Lusíadas, Canto I, 6)

Sebastião provém do grego e a forma adjetiva sebastov", sebastós, significa venerável, augusto. *Augustus*, em latim, era um adjetivo também. O Senado romano o adotou para designar os grandes imperadores a partir de Augusto César, sobrinho, filho adotivo e herdeiro de Júlio César. O nome César adquiriu a reputação de imperador. Era desse modo que o sérvios e búlgaros se intitulavam: *czar*, proveniente de César. Entre os alemães, o nome César assume a forma de *Kai'ser.*

Ainda na Eneida, canto IV, *Dido* é um nome que exprime o procedimento da personagem épica. Embora alguns recusem a etimologia de Dido significando *a fugitiva*, *a errante*, é exatamente esse procedimento que há de representar ou para fundar Cartago ou para se afastar, no canto VI, 440 sqq., de Enéias, que se aproximou de sua *umbra*, sombra, nos Campos das Lágrimas, no Hades. Dido ou *Elissa, En c. IV,335,* como a chamou Vergílio, causou profundo impacto ao evitar indignada o piedoso Enéias:

Nec minus Aeneas casu concussus iniquo
Prosequitur lacrimis longe et miseratur euntem.(Canto VI,475-6)
E, no entanto, Enéias, abalado por tão iníquo destino
Prossegue chorando por espaço e se compadece dela.

Luís de Camões, que leu o vate romano tão atento, imprimiu no episódio de *Inês de Castro* (c. III, 118-35) profunda emoção. Não seria exagero se o comparássemos com o episódio da *Ilha dos Amores* (c.X, 1-143) e lhe atribuísse mais expressividade lírica. E pensamos não apenas no fato tão bem enfatizado pelo poeta: frágil donzela *Que depois de ser morta foi Rainha.*(118), mas também no fato de Camões mencionar o nome Inês, que José Pedro Machado aponta a sua origem assim: *Do gr. Hagnes(do adj.hane, "pura, santa, casta", pelo lat. Agnes (houve perda da aspiração).*[1] Num cotejo com a tragédia de António Ferreira, *Castro*, notamos logo o quanto foi talentoso Camões, pois recebendo de herança uma tragédia tão bem dramatizada, isto é, com ações tão bem dispostas em cena, soube tirar elemento expressivo deste episódio histórico.

Entre os antigos gregos e romanos, os rios eram merecedores de veneração e temor; eram cultuados e quase divinizados, como filhos de Oceano e pais das Ninfas. Constituíam-se no *grande rio cósmico*, de onde tudo emana e para lá volta. Assim, se *Severn* (Grã-Bretanha), *Jordão* (Palestina), *Tibre* (Itália) e outros são rios cósmicos, os 230 km do rio Tejo em Portugal, em *Os Lusíadas,* transformaram-se também em rio cósmico pela sua possibilidade universal como criador das Tágides, conforme fora cunhado nos versos camonianos:

E vós, Tágides minhas, pois criado
Tendes em mi hum novo engenho ardente.
Se sempre em verso humilde celebrado,
Foi de mi vosso rio alegremente,
Daí-me agora hum so alto e sublimado,
Hum estilo grandiloco e corrente,
Porque de vossas agoas Phebo ordene
Que não tenhão enveja às de Hippocrene.(Canto I, 4)

Plauto (s.III a.C.), na sua peça *Anfitrião*, criou atmosfera burlesca através de trocadilho de situação.

Sintetizando o argumento: é o disfarce de Júpiter, que, desejando coabitar com Alcmena, engendrou uma guerra para Anfitrião, convicto do prazer dos generais nas guerras. Mercúrio, para auxiliar o pai divino nessa empreitada, tomou a aparência do Sósia, escravo do General Anfitrião. Sósia significa em grego o que salva. Ora, Mercúrio assumiu-lhe as feições e não bastando a sua própria significação etimológica *merx,* mercadoria, negócio, que é como ele se apresenta à platéia no *Prólogo* da peça, ou seja, prometendo satisfação nos eventos comerciais dos espectadores, o deus dos comerciantes usurpou a personalidade de Sósia dentro da casa do General Anfitrião, criando uma situação complicadíssima e fazendo os espectadores rirem bastante. John Dryden (1631-1700), poeta inglês, e Molière (1622-1673) na França se inspiraram em Plauto e levaram ao palco suas peças com título homônimo: Anfitrião. Foi assim que se consagrou a significação dos substantivos anfitrião e sósia.

Gil Vicente (1465- 1540), criador do teatro em Portugal, nos legou o diálogo entre as personagens alegóricas *Todo Mundo* e *Ninguém*, que estavam sendo observadas por *Berzebu e Dinato*, às escondidas, enquanto registravam a conversa para comunicá-la a Lúcifer. Tal é a unidade e autonomia do trecho, pertencente ao *Auto da Lusitânia*, que não implicaria em demanda de concentração da parte da platéia. Não bastasse isso, Gil Vicente soube enfatizar a sua mensagem, arrebatando a compreensão do mais inadvertido camponês.

A peça é sobre a origem mítica de Portugal: a ninfa Lisibea despertou grande paixão no Sol pela sua beleza incrível e dele dará à luz uma filha, Lusitânia, que herda a beleza materna, despertando em Portugal profundo interesse. Mas Lisibea sentiu tanto ciúme que faleceu. Enterrada na montanha Feliz Deserta, onde se edificou uma cidade que se denominou Lisboa (etimologia apresentada pelo próprio poeta ao lado de outras hipóteses, como a do topônimo *Olisipo* que chegou até nós via textos gregos e latinos), por causa dela. Daqui Gil Vicente construiu o episódio do encontro entre *Lusitânia e Portugal*, participando também *Mercúrio e algumas deusas, com os "capelães" Dinato e Berzebu* devem relatar a *Lúcifer* tudo que ocorrer ali. Há na primeira parte a descrição duma família judaica da época de Gil Vicente.

Analisemos nos trágicos a força etimológica dos nomes. Em Ésquilo, *As Suplicantes*, o argumento se concentra nas Danaides. Dânao, irmão gêmeo de Egito - rei epônimo do país de Cleópatra, após o clássico conflito entre os gêmeos, refugia-se com suas 50 filhas e obtém o reinado de Argos. Os 50 filhos de Egito, nome sobre o qual há a hipótese que o relaciona ao nome egípcio *Ageb* ou *Akeb, inundação (do rio Nilo),* insistiram em seu encalço e pediram a mão das 50 primas, filhas de Dânao. Este fingindo hospitalidade, cedeu, mas instruíra e armara as 50 filhas com punhal para eliminar os incautos na noite de núpcias. Apenas Hipermnestra poupou seu esposo Linceu, tendo possivelmente fugido com ele. Do ponto de vista puramente mítico, as hidróforas, literalmente portadoras de água, derramando água, note-se a insistência neste signo, em tonéis sem fundo, são, nesta contínua repetição do mesmo ato, a interiorização do infindável desejo do homem. Elas hão de ficar dolorosamente à procura de novos maridos, que as temerão por não desejarem pertencer à lista dos maridos assassinados anteriormente. Estudiosos há que destacam a raiz **danu*, água, pois os Dânaos são *os povos da água, do mar*, tanto que este elemento **danu* é indicado no nome do famoso rio Danúbio. As Danaides cumprem o seu castigo no Hades: enchem eternamente de água um tonel sem fundos. Da tragédia *Os Sete contra Tebas,* Etéocles compõe-se de *jeteo- (eteo)*, de ejtevo", verdadeiro, autêntico e de kleov", reputação, renome, glória. O mais religioso dos trágicos introjetou em suas peças elevada moral, não presente nas personagens homéricas, confiando absolutamente na justiça divina. Assim, Etéocles, conforme Jules Humbert e Henri Berguin, nos revela a sua audácia e a de seu irmão Polonice: "Sim, certamente, com justo título haveria de se dizer que Dike leva um nome falacioso, se ela assistisse um ser pronto para todas as audácias."(670,671) Polinice é formado de poluv" (polýs), muitos, e de neiko" (neikôs), litígio, discórdia, combate. Os dois filhos de Édipo ridicularizaram o pai com insinuações sobre as suas origens incestuosas, por isso foram amaldiçoados: Édipo predisse que os dois jamais viveriam em paz e que se matariam reciprocamente. Expulso de Tebas, Édipo os execrou, pois não esboçaram nenhuma reação contra a prepotência de Creonte, que provém de krevon(kréon, o mais forte,o soberano), irmão de Jocasta, "a que tem um brilho sombrio", mãe e esposa de Édipo. Embora seja homônimo, o Creonte da peça de Eurípides(Medéia) é outro, rei de Corinto, e não de Tebas.

A trilogia Oréstia começa com a tragédia *Agamêmnon*, que significa "o que pensa e dirige acertadamente"; Junito Brandão comenta que isso "não está muito de acordo, aliás, com as atitudes do herói tanto na epopéia quanto na tragédia"(p.36, DMEMG) O sentinela, na torre do palácio, aguarda o sinal que deve anunciar a tomada de Tróia. Enfim recebe o tão almejado sinal do fogo, significando a vitória helênica sobre os baluartes de Tróia. O triunfante Agamêmnon, rei dos homens - como o chama Homero, chega e é recebido pela afetuosa esposa Clitemnestra, "a que se celebrizou por não se esquecer", na verdade, a mensagem mentirosa enviada por Agamêmnon, ordenando que Ifigênia, filha querida de Clitemnestra com o próprio Agamêmnon, viesse para Áulis desposar Aquiles.No entanto, ela ia, a rigor, era ser sacrificada no altar em honra de Ártemis. Clitemnestra estendeu um tapete púrpura, honra concedida apenas aos deuses para o pé que derrubou Ílion não pousasse no chão. Se antes tivemos u{bri", hýbris (a violêrncia) -na insidiosa armadilha para sacrificar Ifigênia, agora Ésquilo substantiva nevmesi", némesis (o ciúme dos deuses). Embora Agamêmnon se encontre hesitante e até mesmo receoso: "Honrai-me como homem e não como deus.", ele termina por nem mesmo escutar Cassandra, cujos delírios proféticos seriam lamentados por ele e por todos que não a ouviram. Eis o momento de a[th, áte (cegueira da razão) e, finalmente,

recebe o seu abraço fatal, no interior do palácio, Moira. Na segunda peça, *As Coéforas,ou seja, portadoras das libações*, formam o coro, que, sob forma de cortejo, irá levar oferendas ao túmulo de Agamêmnon. Junto ao túmulo do pai, Electra reconhecerá Orestes, seu irmão e vingador do assassinato do rei de Micenas. Consumida a vingança, as Erínias, de imediato, surgem em perseguição a Orestes... Este, sob a proteção e purificação de Apolo, aproveita o cochilo das Erínias e foge para se apresentar a Atená, como Apolo lhe intruíra. Sob o eufemismo de Eumênides, quer dizer, as benfazejas, as Erínias, que vieram de sua morada nas trevas do Érebo e representam a defesa da *ius poli*, a justiça divina, a antiga *thémis,* a superada lei de talião, cedem espaço à luz, a Apolo, defensor do direito novo, o *ius fori, i.e., díke,* Divkh;;, *ele*, outrora, fora exemplar: após matar o dragão Píton, a guardiã do Oráculo pré-apolíneo, purificou-se e se submeteu a julgamento. Etimologicamente, Erínias provêm talvez de ovrijnein (orínein, em dialeto arcádico com alternância de o> e), perseguir furiosamente, correspondentes em latim Furiae. São três: Aleto, *a que não pára, a implacável;* Tisífone, *a que avalia o crime,a vingadora do homicídio;* Megera*, a que inveja, a que tem aversão por.* São forças primitivas, punidoras dos crimes cometidos; mas a antiga lei é a que as pessoas, que se ligam por laços consangüíneos(*guénos),* defendem antigos e bárbaros costumes de vingar o sangue derramado de um membro do seu *guénos*. Depois da reforma jurídica de Drácon ou Sólon, tal costume foi abandonado. Na peça, Oreste - proveniente o[ros*, óros*, montanha, elevação, é julgado inocente com o beneplácito do voto favorável de Atená, ou seja , o desempate através da expressão latina voto de Minerva e Apolo outorga competência de justiça aos homens e inaugura miticamente o Areópago, que originariamente se prende ao episódio lendário do julgamento de Ares,i.e., VjArh" , deus da guerra, e pavgo"*,* que significa colina: jvAreio" pavgo" (Áreios págos, a colina de Ares).

Bem mais recentemente, Gonçalves Dias, no seu poema *I-Juca-Pirama*, se valeu do recurso etimológico para criar tensão dramática e expressividade lírica. É o próprio Gonçalves Dias que em uma nota de rodapé nos explica que este título significa: *o que há de ser morto, o que é digno de ser morto.* O poema nos relata que, estando um índio tupi prisioneiro dos timbiras, o valente guerreiro implora ao chefe dos timbiras a sua liberdade, não por covardia, afirma o bravo tupi, mas por ser arrimo e esteio do pai, outrora orgulhoso tupi , mas agora cego e alquebrado. Para espanto de todos timbiras, o chefe manda soltar as amarras e ordena ao tupi que vá. Nós dissemos espanto, pois se trata de um ritual de passagem. Anteriormente o chefe aproximou-se do tupi e pediu-lhe que dissesse a sua história ou, então, aceitasse um combate singular com o próprio cacique, mas ele chorou na frente da turba e um tupi não chora. Se o ritual de passagem, que consiste na preparação de um bravo guerreiro, que servirá de repasto a todos na tribo que o tornou cativo, a fim de que cada membro da tribo pudesse assimilar a energia de tão brioso guerreiro, continuasse, refletiu o chefe, o tupi tornaria fraca e covarde a sua gente, pois chorou diante da morte. No entanto, ao voltar a guiar e dar os alimentos colhidos no caminho ao velho pai cego, este sentiu o cheiro da tinta usada pelos timbiras como parte do ritual, por isso passou-lhe a mão na cabeça e percebeu seus cabelos cortados. Apurados os fatos, o reconduziu a tribo inimiga dos timbiras e exigiu a continuação do ritual. O cacique se recusou, porque achava que se tratava de um covarde. O tupi diante disso pegou nas armas e gritou: *Alarma! Alarma!*, expressão que provém do italiano, *alle arme,* e significa *para as armas*. Enfrentou sozinho a tribo inteira dos timbiras, até que o cacique mandou parar. Provou ser um bravo, agora era *digno de ser morto, ou seja, I-Juca-Pirama.*

Em José de Alencar, Iracema, obra também de cunho Indianista como a de Gonçalves Dias e que admite uma longa leitura etimológica, tem o seu freqüente aposto *a virgem dos lábios de mel* contido em *ira (mel) e cema (lábios);* o seu filho Moacir é *moacy (dor) e sufixo ir (saído de)*; Martim provém de Marte, deus romano da guerra e o sufixo im (filho de), como se atesta no romance de Alencar. Além da expressividade lírica, integraram a nossa antroponímia, como é o caso de protagonistas como Ubirajara, Peri... Analisemos a passagem de Batuireté (de *batuira* e *etê* - na linguagem figurada vale por valente nadador) transmitirá o tacape a Jatobá (de *jetaí* - árvore de resina dura-, *oba* -folha - e *a* - aumentativo: árvore de grande porte). E porque Batuireté "dizia com tristeza 'Ah! meus tempos passados!'", José de Alencar vai indicar a origem de Quixeramobim no capítulo XXII, de *Iracema: "A gente que o ouvia chorava a ruína do grande chefe, e desde então, passando por aqueles lugares, repetia suas palavras, donde veio chamar-se o rio e os campos, Quixeramobim*."(Na edição da Ed. Três, *veio* está no singular.) Numa outra passagem, o nome Irapuã, denotativamente provém de *Ira* (mel) e *puã* (redondo, cf. o formato da colmeia), o que, filologicamente, é um princípio estóico, trazido para os estudos etimológicos latinos por Élio Estilão (fim do século II a.C.) e denominado em grego de *katà antìphrasin*, i.e., a designação de algo por um nome oposto, como fez Élio nos seus fragmentos...*bellum quod res bella non sit...*(guerra <em latim, bellum> porque não é uma coisa bela <em latim, bella>). Mas Irapuã não é um pote de mel! Ao contrário, é um amargo rival de Martim. Do ciclo de perfil de mulher, *Lucíola* consagrou-se como nome feminino em português, embora, cientificamente, designe o vaga-lume que voa nos grotões escuros e o ilumina com sua luz. Seu nome provém do latim *lux,lucis, luz.* Por metáfora, Lucíola, mesmo na perdição, mantém acesa a pureza de sua alma.

Eça de Queirós (1845- 1900) publica *O Crime do Padre* Amaro em 1875, romance que contrapõe Amaro, que é de proveniência germânica *de Audomarus, de aud-,od-,"riqueza", e mar-, "célebre"* à[2] Amélia, também de origem germânica e significa "laboriosa abelha". O argumento é um exame crítico do celibato clerical, opondo as pressões do desejo incontinente do Padre à concordância feminina de Amélia, concentrando na consumação do fato de o Padre Amaro não assumir perante a sociedade o seu papel

procriador e, conseqüentemente, Amélia, vítima dos horizontes limitados daquela sociedade pequeno-burguesa de Leiria, vem a morrer.

O Cortiço de Aluísio Azevedo exprime uma visão biológica do homem, pois o contexto social se encontra influenciado pelos avanços científicos de Charles Darwin(1809-1882), *Da Origem das Espécies por Via de Seleção*, que explicita um novo sentido sobre o reino animal: *struggle for life, a luta pela vida.* Foi contrao fisiologista inglês que o clero formou um processo, porque ele havia dito que o homem proveio do macaco, em plena era vitoriana da Inglaterra. Ora, se o homem é a imagem e semelhança de Deus, Darwin estaria chamando a Deus de macaco? Retirando leis científicas das teorias peculiares às ciências exatas, Augusto Comte (1798-1857), filósofo positivista francês, empenhou-se em transferir princípios dos avanços científicos mais rígidos para a Sociologia, ou seja, retomando os comportamentos sociais em tubos de ensaio. A Psicanálise ergue-se com fundamentos, introjetados por Sigmund Freud (1856-1939) e Luís Pasteur (1822-1895) cria a vacinação. O ilustre acadêmico francês Hipólito Taine (1828-1893) tenta interpretar a literatura como resultado do meio, momento e raça. O Autor de *O Mulato* manifesta essa tendência realçando os nomes de suas personagens. Desse modo, Jerônimo, do grego - hierós ônimos, nome sagrado. Ele é casado com Piedade, do latim *pietas:* sentimento natural de obrigações que une o homem , nas suas relações de pais e filhos; prática de veneração do divino. Note-se que Aluísio Azevedo acentua isso com o sobrenome dela: Piedade de Jesus.

Personagem incorruptível, Jerônimo "*acordava todos os dias às quatro horas da manhã, fazia antes dos outros a sua lavagem à bica do pátio, socava-se depois com uma boa palangana de caldo de unto, acompanhada de um pão de quatro; e, em mangas de camisa de riscado, a cabeça ao vento, os grosso pés sem meias metidos em um formidável par de chinelos de couro cru, seguia para a pedreira.*

A sua picareta era para os companheiros o toque de reunir. Aquela ferramenta movida por um pulso de Hércules valia bem os clarins de um regimento tocando alvorada. Ao seu retinir vibrante surgiam do caos opalino das neblinas vultos cor de cinza, que lá iam, como sombras, galgando a montanha, para cavar na pedra o pão nosso de cada dia, E, quando o sol desfechava sobre o píncaro da rocha os seus; primeiros raios, já encontrava de pé, a bater-se contra o gigante de granito, aquele mísero grupo de obscuros batalhadores.

Jerônimo só voltava a casa ao decair da tarde, morto de fome e de fadiga. (...)

Depois até às nove horas de dormir, que nunca passavam das nove, ele tomava a sua guitarra e ia para defronte da porta , junto com a mulher, dedilhar os fados da sua terra."(p.55, Ed.Ática)

O primeiro contato mais alquímico de Jerônimo com Rita Baiana foi quando deixou o trabalho por volta da hora do almoço, fez uma breve refeição e foi repousar no quarto, porque estava gripado. Era fato tão incomum, que tornou-se notícia de primeira mão por todo o cortiço. Muitos foram visitá-lo e ele já estava irritado, quando, "*pelo cheiro, sentiu que Rita se aproximava também."*(75), por isso mesmo se sentiu bem. Nada como um *café bem forte,* servido por Rita Baiana e acompanhado *com um gole de parati* para se ficar *fino e pronto para outra!*(75) Cada vez mais Jerônimo se interessava por Rita Baiana, até que num dia festivo, não resistindo aos encantos de Rita Baiana, ele inevitavelmente despertou o ciúme do amante de Rita, o Firmo. Daí adveio uma briga, em que Firmo mandou o português para o hospital, com a barriga rasgada por sua navalha. Mais adiante, na expressão de Aluísio Azevedo, Jerônimo tinha reformado *todos os seus hábitos*, *abrasileirou-se.(86)* Destaquemos aqui um pequeno trecho, que, embora seja repetição em parte de alguma coisa, demonstra claramente o pensamento do grande escritor: *"O português abrasileirou-se para sempre; fez-se preguiçoso, amigo das extravagâncias e dos abusos, luxurioso e ciumento; fora-se-lhe de vez o espírito da economia e da ordem; perdeu a esperança de enriquecer, e deu-se todo, todo inteiro, à felicidade de possuir a mulata e ser possuído só por ela, só ela, e mais ninguém."*(p.175)

Se acompanhássemos a trajetória de Pombinha, Miranda, sua esposa Estela e a própria filha do Jerônimo, confirmaríamos a nossa análise. A pomba, entre os antigos romanos e gregos, era associada ao amor carnal, a ave de Afrodite, mas no Cristianismo ela simboliza pureza e simplicidade e era nessa constelação semântica que os moradores do cortiço a inseriam, inclusive destacando no sufixo -inha grande valor afetivo. Pois bem, a filha do Jerônimo substituirá Pombinha com o nome de Senhorinha:

> *"Os antigos moradores da estalagem principiavam a distinguir a menina com a mesma predileção com amavam Pombinha, porque em toda aquela gente havia uma necessidade moral de eleger para mimoso da sua ternura um entezinho delicado e superior, a que eles privilegiavam respeitosamente, como súditos a um príncipe. Crismaram-na logo com o cognome de "Senhorinha".(179)*

Em resumo, a palavra grega *onomatopoiía, que se significa ação de criar palavras novas,* (evidentemente é a mesma da nossa gramática atual), exprime muito bem a nossa ansiedade em depreender a realidade exterior. Mas onomatopéias são convencionais: a representação gráfica ou articulada do latido do cão em português torna-se imotivado em inglês, como no Novo Michaelis, que é *bawl!* Os graus de convenção, na relação entre significado e significante, ocultam as significações das palavras. Por isso, um falante nativo

aprende que o arco-íris tem *n* cores, mas poderá achar difícil o discernimento delas, como é o caso de se enumerar em português sete cores, inglês seis ou o bassa da África com duas. Dada a imotivação impregnada na relação entre significante e significado, a única maneira de nos livrarmos da cilada das palavras é a recorrência ao dicionário.

Além disso, isto é, o nome perder aquele tratamento jocoso, como se vira em Homero e Platão, e pouco a pouco se revestir de uma aura misteriosa que depreendemos em muitos poetas e personalidades históricas, desde Vergílio e Júlio César à contemporaneidade, há entre os hebreus aspectos religiosos, bem como em outras civilizações teístas. Assim sendo, três *Nomes* entre os hebreus possuem força de expressão do sagrado, dentre os quais o mais importante forma o *Tetragrama, que é o Nome* secreto pronunciado unicamente pelo *Grande Sacerdote.* No Cristianismo, a *Trindade* cristã é a concepção de Deus em três pessoas, com as designações nominais de *Pai,*que opera pelo poder, *Verbo*, pela inteligência, *e Espírito Santo,* pelo amor, constituindo-se num trângulo equilátero ou trevo de três folhas, cujo conjunto expressa, respectivamente, "*uma cruz com o Pai no alto, o Filho no meio e a pomba do Espírito Santo na base.* (CHEVALIER,J. & GHEERBRANDT, A., p.908) Nos Salmos, o *Nome* é uma invocação, cujo efeito é total identificação com a própria *Divindade,* o que explica os múltiplos eufemismos, ora atenuando o poder de Lúcifer (formado de *lux,lucis*, luz e de *ferre,* levar), por exemplo, por evitar a citação de seu *Nome* substituindo-o por um outro, ora cumprindo um mandamento divino de dizer o *Nome* de Deus em vão. Afinal de contas a grandeza da luz está no *Verbo.* O cumprimento da profecia ocorre pelo *Nome*: *"Eis que a virgem conceberá e dará à luz um filho, e ele será chamado pelo nome de Emanuel (que quer dizer: Deus conosco).(Mt 1,23)*

Bibliografia

Textos antigos e modernos

1 - ALENCAR, José M. de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Três, s/d.

2 - ARISTOTE. *Poètique.*Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 1932.

3 - ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética.* Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

4 - ARISTÓTELES, HORÁCIO e LONGINO. *A Poética Clássica.* Trad. de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1981.

5 – AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço.* São Paulo: Ática, 1996.

6 – BERARDINELLI, Cleonice. *Antologia do Teatro de Gil Vicente.*Rio de Janeiro: Grifo, 1971.

7 – CAMÕES, Luís Vaz. *Os Lusíadas.* Comentado por Augusto Epifânio da S. Dias. Brasil: reprodução fac-similada da 2ª edição pelo Ministério da Educação e Cultura, 1972.

8- ----------. *Os Lusíadas.* Edição organizada por Emanuel P. Ramos. Porto: Porto Editora, 1977.

9 – FERREIRA, António. *Castro.*Coimbra: Atlantida, 1971.

10 – HESÍODO. *Os Trabalhos e os Dias.* Trad., introdução e comentários de Mary de C. N.Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996.

11 - ----------. *Teogonia.* Estudo e trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

12 - HOMERO. *Odisséia.* Trad. de Jaime Bruma. São Paulo: Cultyrix, s/d.

13 - ----------. *L'Odissée.* Traduction nouvelle avec introduction des notes et un index de Mérédic DUFOUR et Jeanne Raison. Paris: Garnier, 1934,

14 - ----------. Ilíada. Trad. de Fernando C. de Araújo.Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.

15 - ----------. Iliade. Texto estabelecido e traduzido por A. Piérron. Paris: Hachette, s/d.

16 - VIRGILE. *L'Énéide.*Nouvelle édition revue et augmentée avec introduction, notes, appendices et index par Maurice Rat. Paris: Garnier Frères, 1947. Vols. I e II.

17 – Virgílio. *Eneida.*Tradução e notas de David J.Júnior. Rio de Janeiro: Edouro, s/d.

Estudos e comentários

1 - BARTHES, Roland.*O Grau Zero da Escritura seguido de Elementos de Semiologia.* Trad. de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Ed. 70, s/d.

2 - BOWRA, C. M. *Introduccion a la Literatura Griega.* Trad. Luis Gil. Madrid: Guadarrama, 1968.

3 - BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega.* Petrópolis: Vozes, 1986. 3 v.

4 - ----------. *Dicionário Mítico-etimológico da Mitologia Grega.* Petrópolis: Vozes, 1992. Vols.I-II.

5 - ----------. *Dicionário Mítico-etimológico da Mitologia e da Religião Romana.* Petrópolis, Vozes, 1993.

6 - BRUGGER, Walter. *Dicionário de Filosofia.* Trad. Antônio Pinto de Carvalho. S. Paulo: EPU, 1977.

7 - CARDOSO, Sérgio et alii. *Os Sentidos da Paixão.* São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

8 – CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de la langue Grecque.* Paris: klincksieck, 1968. 2 v.

9 - CHEVALIER, J. & GHEERBRANDT, A. *Dicionários de Símbolos*. Trad. Vera Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

10 – COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de Literatura.* Porto: Figueirinhas, 1987

11 – ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade.* Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva,1972.

12 - ----------. *História das Crenças e das idéias Religiosas.* Trad. Roberto C. de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. 2 v.

13 - ERNOUT, A. & MEILLET, A_*Dictionnaire étymologique de la langue latine: Histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 1985.

14 - FOUCAULT, M. *Les Mots e les Choses* Paris: Gallimard, 1967.

15 - HUMBERT, Jules & BERGUIN, Henri. *Histoire Illustrée de la Littérature Grecque.* Paris: Didier,1947.

16 - HUMBERT, Jules. *Histoire Illustrée de la Littérature Latine*. Paris: Didier, s/d.

17 - JAEGER, Werner. *Paideia: los ideales de la cultura griega.* Versión directa del alemán por Joaquín Xirau (libros I y II) y Wenceslau Roces (libros III y IV). Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1957.

18 – LAMAS, Maria. *O Mundo dos Deuses e dos Heróis.* Lisboa: Estampa,1991.

19 - MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa.* Lisboa: Confluência,1952.

20 - ----------. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa.* Lisboa: Confluência, 1952.

21 - MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários.* São Paulo, Cultrix, 1974.

22 - NASCENTES, Antenor. *Dicionário da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1961.

23 - PARATORE, Ettore. *História da Literatura Latina.* Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983.

24 - PEREIRA, Isidro. *Dicionário Grego-português e Português-grego.* Porto: Apostolado da Imprensa,1976.

25 – RODRIGUES, José Maria. *Fontes dos Lusíadas.*Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1979.

26 - SPALDING, T.O. *Pequeno Dicionário de Literatura Latina*. S. Paulo: Cultrix, 1958.

27 - WELLEK, R. & Warren, A. *Teoria da Literatura.* Lisboa: Europa-América, s/d.

Notas

1. MACHADO, J. Pedro. Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa. Verbete Inês.

2. MACHADO, José Pedro. Verbete Amaro.

Síntese de simbolismo e emprego do nome na literatura

No *Crátilo,* o mestre de Platão define os nomes como sendo imitações de objetos, ou seja, como pinturas de cópias inexatas, já que os originais estão no *Mundo das Idéias*. Aqui estão as reminiscências que as minhas vagas lembranças se esforçam em reproduzir. Platão não se limita a uma pesquisa etimológica na acepção hodierna; antes, o seu objetivo é *étymon légein*, dizer a verdade, que é o que significa etimologia no grego clássico antigo: *étymos* - verdadeiro, real; *lógos* - discurso, palavra e o sufixo *ia*, formador de substantivo. Em síntese, a obra platônica visa à teoria do conhecimento.

Portanto, o estudo da gramática está vinculado à especulação filosófica.

Evidentemente, deles dispomos atualmente de uma lista substancial de etimologias, válidas ainda hoje; tanto que a sedução pelas observações etimológicas dos nomes e pela predestinação da palavra é um considerável legado e esse poder peculiar dos vocábulos será explorado pelos autores em relação à fruição da obra literária.

Em Vergílio (71 a 19 a.C.) a etimologia perde o tom jocoso, peculiar em Homero e Platão, e passa a exaltar, elevando às alturas, ou como diria o próprio: *Sic itur ad astra*, *assim se vai aos astros*,cf. En., IX, 641. A divinização é a do nome de Júlio César, *Caius Iulius Caesar*:

> *Nascetur pulchra Troianus origine Caesar,*
> *Imperium Oceano, famam qui terminet astris,*
> *Iulius, a magno demissum nomen Iulo.(I, 286-8)*
> *Nascerá César, troiano de bela origem,*
> *Que estenderá o seu império até o oceano e sua fama até os astros,*
> *O seu nome Júlio provém do grande Iulo.*

A raiz **Iou-il*, contida em Iulius, repousa na do indo-europeu **dyew*, céu luminoso, e se associa a *pater* para formar *Iuppiter*, Júpiter. *Iulius* subsistiu nas línguas neolatinas derivado de *Iulius mensis*, em português o mês de julho.

Assim, Camões morreu e Portugal caiu sob domínio espanhol. Talvez a admiração por D. Sebastião (1554-1578), a quem dedicou Camões *Os Lusíadas* colaborasse para o sebastianismo - crença viva, ainda hoje, na volta de D. Sebastião da guerra na África. Sebastião provém do grego e o adjetivo sebastov", sebastós, significa venerável, augusto. *Augustus*, em latim, era um adjetivo também. O Senado romano o adotou para designar os grandes imperadores a partir de Augusto César, sobrinho, filho adotivo e herdeiro de Júlio César. O nome César adquiriu a reputação de imperador e desse modo que o sérvios e búlgaros se intitularam: *czar*, proveniente de César. Entre os alemães, o nome César assume a forma de *Kai'ser*.

Terra morta e outras terras: sistemas literários nacionais e o macrossistema literário da língua portuguesa

Benjamin Abdala Junior
Universidade de São Paulo

Este texto se insere num projeto mais amplo de definir critérios para o comparatismo entre as literaturas de língua portuguesa. É nossa intenção discutir aqui as articulações entre sistema literário nacional e o campo intelectual, colocando como referência sobretudo o romance *Terra morta*, de Castro Soromenho,[1] tendo em vista mostrar o caráter dinamizador do "campo intelectual" – conceito apropriado a nossa maneira de Pierre Bourdieu[2] – em relação aos sistemas literários nacionais dos países de língua portuguesa. Faz-se necessária uma informação biográfica inicial sobre Castro Soromenho. Esse autor, nascido na Zambésia em Moçambique em 1910, filho de português e cabo-verdiana, foi com um ano de idade para Angola, onde viveu de 1911 a 1937. Fez estudos primário e de liceu em Lisboa (1916-1925). Voltou a Portugal em 1937. Em face de perseguições políticas, teve de exilar-se, vivendo na França (1960-1965) e depois no Brasil (1965-1968), onde veio a falecer. Foi um dos fundadores do Centro de Estudos Africanos da Universidade de São Paulo. O romance *Terra morta* teve sua primeira edição publicada no Brasil, em 1949,[3] quando o autor residia em Portugal. Nem poderia ser diferente, pois há nesse romance uma denúncia do colonialismo que fazia de Angola uma "terra morta". Ao mesmo tempo, deve ser indicado que os sonhos libertários, advindos do término da Segunda Guerra Mundial e que então embalavam os intelectuais portugueses, eram frustrados pela atmosfera sufocante da guerra fria.

Quem inicia a leitura de *Terra morta* depara-se logo de início com a representação de um jogo de baralho entre funcionários da administração portuguesa em Camaxilo, na região da Lunda (Angola). O jogo reproduz as relações de poder entre os colonais, com caracterização do sentido psicossocial das cartadas de cada interveniente. Essa imagem é um tópico da literatura de ênfase social que surgiu na atmosfera da frente ideológica antifascista do período entre-guerras e que em Portugal foi designada de neo-realismo.

Soromenho, dentro desses horizontes, fazia uma literatura de denúncia, a partir de um referencial que ele diretamente investigara. Em seu horizonte estava o repertório da série literária portuguesa. Nas primeiras narrativas, são visíveis essas marcas tradicionais que levam ao romantismo à maneira de um Herculano; ou melhor, procurava conciliar dados históricos de sua investigação antropológica com imagens literárias românticas, como em *Rajada e outras histórias.*[4] Logo no início de uma das narrativas dessa coletânea – "A morte da chota" – por exemplo, onde registra a decadência da *chota* (isto é, da "casa do povo" tradicional), ele nos remete a imagens tradicionais no sistema literário português:

O homem [um canoeiro que se aproximava da aldeia] olhou para o céu, a carregar-se de negrura, com nuvens plúmbeas a marcharem, acastelando-se, sobre a planície que se desdobra, farta de capim amarelo, em lonjuras para além da colina, onde o povoado dos lundas se ergue como única sentinela da estepe.[5]

Estava aí um início de trajetória literária, onde o repertório neo-romântico seria modificado a partir de sugestões que levariam a um Eça de Queirós, visíveis em *Terra morta*, mas sobretudo à literatura de ênfase social de seu tempo. Além do tópico mencionado – o jogo de cartas – imagens do trabalho coletivo aproximam o romance daquelas de *Gaibéus*, de Alves Redol.[6] A diferença de perspectiva em relação ao romance inaugural do neo-realismo português decorre do fato de que neste último predominam os movimentos coletivos dos trabalhadores, cujos atributos, próprios da "consciência atribuída" pelo narrador, são predicados a uma personagem lateral – o "ceifeiro rebelde" – que a tudo observa criticamente. Em *Terra morta* a personagem que carrega essas marcas da enunciação é central: o próprio jogo de cartas simbólico mencionado é desenvolvido em sua residência – circunstância que a leva a "dar as cartas" em termos de desenvolvimento da estratégia narrativa do romance. Seu "jogo" parte de sua voz particular que aspira por ser coletiva, coexistindo criticamente com o poder. Sua "diferença" vem do fato de observar com a "cabeça" na periferia, embora estivesse com os "pés" no centro do poder colonial.

Joaquim Américo é o nome dessa personagem de *Terra morta*, sem dúvida um signo motivado: Joaquim (identificação portuguesa) e Américo (nascida em Portugal, essa personagem criara-se no Brasil, tendo participado de uma revolução constitucionalista de São Paulo, em 1932, classificada como "antifascista" pelo narrador). Foi essa participação que a levou a exilar-se em Angola, terminando por servir ao poder colonial como forma de sobrevivência. São evidentes as simetrias entre a situação de Soromenho, servindo com independência ao poder colonial, e a de sua personagem de ficção.

Temos então em *Terra morta* um escritor nascido em Moçambique, que viveu uma boa parte de sua vida em Angola e que escreve em Portugal para publicar no Brasil. Sua personagem central é no fundo um brasileiro

que nasceu em Portugal e que vai se identificar com os angolanos. Essa identificação fazia eco com aquela procurada pelo Movimento dos Novos Intelectuais de Angola que mostrava seus efeitos nas produções literárias da Casa dos Estudantes do Império, de Lisboa. Nesse momento, Castro Soromenho estava nessa cidade. Uma década depois também passou por aí passou Pepetela, que registrou a importância da literatura brasileira na formação dessa intelectualidade, não só africana mas portuguesa, no primeiro capítulo de seu romance *A geração da utopia.*[7]

Para essa geração, na verdade, havia a convicção de que as relações de parentesco entre as literaturas em português permitiam uma livre circulação dos repertórios literários. Poderíamos afirmar que os atores literários desse "campo intelectual" apropriam repertórios tradicionais para atualizá-los sob a matização ideológica de caráter socialista. É evidente que esse campo mantém relações supranacionais. Para refletirmos sobre a abrangência dessas articulações, pode servir de referência a coletânea poética *Poesia negra de expressão portuguesa,* organizada por Mário Pinto de Andrade e Francisco José Tenreiro, publicada em Lisboa pela Casa dos Estudantes do Império, em 1953. Nessa publicação de "poesia negra", os autores são negros, brancos e mestiços; tratava-se de se publicar uma antologia de poemas de "expressão portuguesa", mas o escritor, cujo texto serve de pórtico poético para a coletânea é o cubano Nicolás Guillén. Seu poema "Son número 6" não foi traduzido, mas transcrito no original, em língua espanhola. Mais interessante ainda é constatar que esse poeta – a mais alta voz da negritude hispano-americana, segundo os organizadores da antologia – organiza suas estratégias discursivas para relevar não a diferença étnica, mas a mestiçagem:

> (...)
> Estamos juntos desde muy lejos,
> Jóvenes, viejos,
> Negros y blancos, todo mezclado;
> Uno mandando y outro mandado,
> Todo mezclado[8]
> (...)

Um dos organizadores da antologia – Francisco José Tenreiro – apontará para culturas de língua portuguesa, de onde retira parte de seu repertório:

> De coração em África com as mãos e os pés trambolhos disformes
> E deformados como os quadros de Portinari dos estivadores do mar
> E dos meninos ranhosos viciados pelas olheiras fundas das formes de Pomar
> Vou cogitando na pretidão do mundo que ultrapassa a própria cor da pele (...)[9]
> Seriam "negros" (a antologia é de "poesia negra") todos os expoliados do mundo.

A presença da literatura brasileira nas literaturas africanas – presença de um Jorge Amado, de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Érico Veríssmo – não se limita apenas à literatura empenhada e à prosa de ficção, Outros escritores, como Ribeiro Couto e sobretudo Manuel Bandeira foram aí veiculados e apropriados passando seus repertórios a integrarem as séries nacionais africanas. Foi nesse sentido, por abstração dos sistemas literários nacionais, que em *Literatura, história e política*[10] apontamos para a existência de um "macrossistema literário", paralelo ao da língua, que articularia os sistemas literários nacionais dos países de língua portuguesa. Seria um ponto de encontro dos polissistemas literários da língua portuguesa – um paradigma, logo modelo abstrato, decorrente das articulações dos sistemas literários nacionais. Esse conceito teve sua origem no desejo de se buscar uma base teórica para aproximar as literaturas de língua portuguesa, estabelecendo uma área comum de convergência dos sistemas literários nacionais. Não nos motivava apenas a busca de repertórios provenientes de raízes histórico-culturais comuns, mas também em termos prospectivos de criar bases para aproximações comunitárias, conforme tivemos oportunidade de enfatizar em várias ocasiões. Ao enfraquecimento dos Estados nacionais, parece-nos estratégico, na atualidade, relevar fatores comunitários – uma forma de se contrapor à estandardização dos produtos culturais ligados aos processos de mundialização da economia capitalista.

É pois, em nível desse macrossistema, que atua o campo intelectual a que nos reportamos para entender a produção e a recepção de *Terra morta*, de Castro Soromenho. Seu repertório está ligado a uma continuidade da circulação literária em língua portuguesa, tal como ela se configura em Angola, com marcas evidentes do neo-realismo português e da literatura brasileira de ênfase social. Os temas sociais atualizam-se na situação angolana, mas a tendência da enunciação, como na antologia de Mário Pinto de Andrade e Francisco José Tenreiro, não se restringem a Angola. A "pretidão do mundo (...) ultrapassava a cor da pele" para atingir os próprios coloniais portugueses.

Mas não é só: o fundamental é que está aí um repertório formal e temático que será apropriado pela literatura angolana – bases que contribuem para estabelecer uma literatura com rosto diferenciado. Em relação à série literária angolana, estão presentes em *Terra morta* uma linha de continuidade de autores anteriores no tratamento ficcional das sociedades tradicionais do país, relevando seus valores; a denúncia

da persistência do trabalho escravo nos chamados "contratos", que obrigava populações a se deslocarem compulsoriamente para as minas de diamante; a incorporação da oralidade e da narrativas orais, desenvolvendo caminhos abertos por Assis Júnior, em *O segredo da morta*;[11] a representação crítica dos coloniais e dos angolanos, vistos em suas dimensões sociais; a problematização da situação dos nacionais assimilados e dos colonais que se sentiam angolanos. Esse repertório terá continuidade nos autores subseqüentes. Em termos de tipos, para exemplificar, estão aí a caracterização do mundo dividido dos cipaios, sempre de capacete branco a encobrir sua negritude – imagem que seria retomada e desenvolvida, entre outros, por Uanhenga Xitu em "Mestre Tamoda"[12] ou mesmo, retomando a imagem inicial de *Terra morta* – o jogo de cartas -, para além do sistema literário angolano, em nível do macrossistema, o jogo de baralho simbólico que desencadeia a trama de "Nós matamos o cão tinhoso" do moçambicano Luís Bernardo Honwana.[13] Enfim, nesse nível do macrossistema, as articulações são inumeráveis e eu remeteria ao ensaio há pouco referido – *Literatura, história e política*.

Particularizamos agora o conceito de sistema literário. A referência primeira é a *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, de Antonio Candido.[14] Observamos o fato de que esse livro não constitui apenas um ensaio sobre os momentos fundamentais da formação de nossa literatura, no Arcadismo e Romantismo. É sobretudo uma fixação, através da literatura, dos traços marcantes de como nos imaginávamos no momento de nossa afirmação como nação politicamente independente. Essa afirmação poderia ser entendida como correlata a uma outra, vivida por Antonio Candido, advinda da situação pós-Segunda Grande Guerra, em que se proclamava o princípio democrático da auto-determinação dos povos, conforme a Carta das Nações Unidas. Era esse também o momento da luta por uma descolonização mais ampla, que se alargava para as formas de dominação neocoloniais ou imperiais, não restritas apenas a suas implicações políticas, mas também sociais, econômicas e culturais.

A compreensão desse novo Brasil – que se pretendia soberano e desenvolvido – pedia então novas interpretações de nossa formação, matizando aspectos políticos, sociais, econômicos e culturais que repercutiam em nossa contemporaneidade. A base para essa reflexão provinha dos anos 30 e inícios de 40, através das obras de Gilberto Freyre, Caio Prado Jr. e Sérgio Buarque de Holanda – textos antropológicos e sócio-históricos já considerados clássicos, a serem retomados, às vezes reconfigurados, conforme as solicitações da nova situação histórico-cultural. É de se assinalar que a publicação da *Formação...*, foi antecedida um ano antes pela publicação de *Os donos do poder*, de Raimundo Faoro e, no mesmo ano, por outra "formação" – a *Formação econômica do Brasil*, de Celso Furtado.

Desejava-se, pois, um novo Brasil – imagem construída em várias áreas das ciências sociais, a partir do diagnóstico de nossas carências históricas. Essa reconfiguração construída à esquerda, para que tomássemos «consciência de nosso subdesenvolvimento»,[15] era avessa ao ufanismo, dominante na atmosfera ditatorial e que persistia, com seus efeitos imobilistas, no pensamento conservador. Reinterpretava-se o Brasil para sua transformação – um desejo com traços semelhantes, em termos de inclinação para atitudes libertárias, aos dos árcades e românticos, conforme pode ser observado no capítulo *O nacionalismo literário*, da *Formação...*:

Essa especificidade do fator interno, poético, dentro do sistema, levou o crítico a afastar-se não apenas de uma perspectiva mecanicista, onde o literário seria uma decorrência do discurso histórico, mas também – pelas articulações entre os intelectuais do Brasil e do Exterior – dos condicionantes meramente nacionais do texto literário, pois as sugestões que vêm de outras literaturas são bastante importantes para a própria dinamização do sistema literário brasileiro. Antonio Candido vê com muita desconfiança as manifestações de exotismo literário – a representação da "cor local" – que atende ao gosto do provinciano ou do estrangeiro que procura em nossa literatura o equivalente das imagens das bananas e dos abacaxis. Essa atitude indica, na verdade, uma submissão a essas imagens estereotipadas que nos têm sido continuamente impostas pelos estrangeiros. Trata-se de uma especialização que efetivamente não interessa ao país.

No capítulo *Literatura como sistema*, Antonio Candido enuncia logo no primeiro páragrafo sua inclinação para «estudar a formação da literatura brasileira como síntese de tendências universalistas e particularistas».[16] Isto é, ele procurará mostrar o jogo dessas forças, universal e nacional, técnica e emocional, que a plasmaram como permanente mistura da tradição européia e das descobertas do Brasil.[17]

Como ocorre então, na dinâmica do sistema, a síntese entre o discurso sócio-histórico e o literário? Para Antonio Candido, a situação histórico-cultural (isto é, os fatores *externos*) tornam-se "internos" na realização textual. As formas literárias são assim históricas e sociais, sem deixarem de ter sua autonomia específica – uma autonomia relativa capaz de articular o social e o histórico. Melhor dizendo, a obra literária contém em suas formas internas esse social e histórico, evitando-se assim o paralelismo da historiografia positivista que desconsiderava a especificidade dos textos literários ao colocá-los como decorrência passiva dos fatos históricos. Mais: é próprio da maneira de ser do texto literário a criatividade, a inovação artística. Na medida do possível, ele não se limita, pois, à reprodução dos repertórios culturais anteriores:

Um poema revela sentimentos, idéias, experiências; um romance revela isto mesmo, com mais amplitude e menos concentração. Um e outro valem, todavia, não por copiar a vida, como pensaria, no limite, um crítico não literário; nem por criar uma expressão sem conteúdo, como pensaria também no limite, um formalista radical. Valem porque inventam uma vida nova, segundo a organização formal, tanto quanto possível nova, que a imaginação imprime a seu objeto.[18]

Ao refletir assim sobre as relações da nossa literatura com a história da nação, Antonio Candido nos mostra os mecanismos pelos quais aprendemos a nos ver e a nos imaginar. Essa maneira de ver a literatura em sua autonomia relativa é extensiva – entendemos – para todos os campos artísticos e não artísticos de nossa cultura, onde o sistema nacional entra em interação com outros sistemas e, em particular, com um campo intelectual de caráter supranacional. É evidente que relações de poder simbólico – como estamos desenvolvendo – atravessam esse campo, com implicações político-culturais. Há sempre a necessidade de se considerar nessas interações, onde o indivíduo, seja ele autor ou crítico, tem os seus pés e por onde circula a sua cabeça.

Castro Soromenho, com os pés sobretudo em Portugal, procura circular sua cabeça para os países de língua portuguesa. Quando está nesses países, oscila-a para as balizas definidas pelo campo intelectual neo-realista e suas articulações supranacionais, conforme indicamos. Assim, Joaquim Américo – a personagem central de *Terra morta* -, com os pés em Angola, olha nostalgicamente para o Brasil:

O Brasil estava sempre no seu pensamento. Mas quando voltaria a São Paulo? Já se tinham passado três anos de exílio e ele continuava a interrogar-se: Quando? Quando?... Os amigos do outro lado do Atlântico aconselhavam-no a esperar. Ninguém sabia quando a noite fascista terminaria, mas os homens livres não desanimavam, lutavam e sofriam. O mundo estava a agitar-se e os homens que não queriam ser escravos caminhavam na noite, a passo certo, cheios de ódio e de esperança.[19]

Já indicamos as correlações entre Joaquim Américo e o ceifeiro rebelde de *Gaibéus*, de Alves Redol. Poderíamos agora correlacionar essas imagens dos "caminhantes da noite escura" às dos "subterrâneos da liberdade" de um Jorge Amado. São imagens compartilhadas pelos atores do campo intelectual e que se tornam repertório para as literaturas nacionais – isto é, tornam-se parte de um patrimônio coletivo. Nesse sentido, pode-se dizer que o sistema literário, paralelamente ao lingüístico, desenvolve uma função cumulativa, uma espécie de tesouro cultural coletivo, a ser apropriado em cada produção literária. Se de um lado, a ação do campo aproxima os atores intervenientes – escritores e leitores, compelindo-os a uma veiculação mais previsível; de outro, o repertório pode continuar como possibilidades codificadas do sistema, para atualizações noutros contextos e situações discursivas. É dentro desses horizontes que Castro Soromenho, de passagem pelas terras de Angola, produzirá uma obra marcadamente vinculada ao macrocontexto literário da língua portuguesa, dentro do *continuum* comunicacional do neo-realismo – uma repercussão que dialoga com o campo comunicativo do Brasil e de Portugal. Essa experiência será ao mesmo tempo veiculada e produzirá efeitos de continuidade na sociedade crioula de Angola. Em especial nos intelectuais angolanos embalados por impulsos similares aos dos românticos brasileiros que "desejavam" formar uma literatura brasileira. Há, nesse sentido, muitos pontos de convergência. A diferença é a ênfase matização do ideário socialista, circunstância situacional diferente da literatura romântica brasileira do século XIX.

O desejo de formar a literatura angolana, após os momentos de identificação da negritude e da africanidade, quando se buscou valores simbólicos da nacionalidade, voltar-se-á – como ocorreu com o nosso Alencar – para a pesquisa histórica, procurando reconstituir a maneira de ser das populações rurais e citadinas. Se o país é diverso – mais diverso do que o Brasil – a pesquisa procurará associar as constantes localistas com as mais universais. Parece-nos ser essa a base do projeto literário de Pepetela.

Voltemo-nos agora novamente à veiculação de *Terra morta*, publicação compartilhada por angolanos, brasileiros e portugueses. Como poderíamos situá-la em relação às produções coloniais de Angola? Já indicamos a linha de continuidade que leva a Assis Jr. e seu romance *O segredo da morta*. Há entretanto uma outra linha de continuidade, vinculada ao macrossistema literário, paralelo ao lingüístico. Este reúne produções isoladas, de pouca veiculação ou fraca continuidade em termos locais. Isto é, ele aproxima as produções que Antonio Candido classificou como "manifestações literárias" e que não constitui "literatura nacional."

Para Antonio Candido um sistema literário nacional envolve escritores que têm seu horizonte cultural dirigido para a nação e manifestam em graus variáveis o desejo de fazer uma literatura brasileira. Ele não considera como "literatura", mas "manifestações literárias" as produções anteriores. Faltariam a elas esse caráter sistêmico: "autores", caracterizando a existência de uma vida literária; "públicos" permitindo sua veiculação; e "tradição", para dar continuidade ao repertório literário. As "manifestações literárias" brasileiras envolvem então as produções do século XVI até meados do XVIII. A literatura brasileira se configura na segunda metade do século XVIII, ganhando consistência até meados do século XIX, quando o sistema se consolida, propiciando uma atividade literária regular, com autores praticamente anônimos.

As «manifestações literárias» constituem, para o crítico brasileiro, «período importante e do maior interesse, onde se prendem as raízes de nossa vida literária e surgem, sem falar dos cronistas, homens do porte de Antônio Vieira e Gregório de Matos».[20] Nesse período houve predominância de valores locais (no caso, de Salvador, então capital do Brasil). A comunicação era feita diretamente com a metrópole, não se voltava para outras partes do país ainda muito pouco desenvolvidas. E aí estava um Gregório de Matos e sua sátira – um repertório que seria posteriormente apropriado justamente por existir textualmente como possibilidades da linguagem literária em português. Não seria este o caso de um Alfredo Trony, por exemplo? E também de Vieira, que teria sua continuidade na ação do campo intelectual supranacional dos jesuítas, além de constituir repertório para a literatura portuguesa?

Os repertórios, considerados em níveis do macrossistema – possibilidades da língua literária portuguesa – podem ser atualizados nas mais diversas condições, inclusive por escritores bastante distanciados de quem originou a forma. Um bom exemplo é o "Poema para Eurídice Negra", do moçambicano Sérgio Vieira, que atualiza no contexto da panafricanidade segmentos do poema "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias. Este escritor, considerado nosso primeiro poeta verdadeiramente romântico, cantava a natureza brasileira, um dos referenciais de nossa identidade:

> (...)
> Nosso céu tem mais estrelas,
> Nossas várzeas têm mais flores,
> Nossos bosques têm mais vida,
> Nossa vida mais amores.[21]
> (...)

Já o moçambicano Sérgio Vieira, no poema referido, dedicado ao brasileiro Vinícius de Morais, dirá dentro de uma perspectiva libertária, que

> (...)
> são doces os frutos
> das nossas árvores,
> e as flores da nossa terra
> vivem em perfume no ar,
> nos nossos céus
> há mais estrelas,
> nos nossos olhos
> há mais luz,
> nos nossos pulsos livres
> há mais sonho...
> (...)[22]

Esse poema foi inserido na antologia *Poetas de Moçambique*, organizada pelo Departamento cultural da Casa dos Estudantes do Império em 1962, com prefácio de Alfredo Margarido.

Como aponta Antonio Candido – para concluirmos estas observações sobre articulações dos sistemas literários em português – foi no momento do Arcadismo e do Romantismo que a vida literária citadina do Brasil propiciará o surgimento de grupos de escritores que desejavam ter uma literatura do país – um desejo historiado por Antonio Candido ao fazer sua «Formação..., a história dos brasileiros no desejo de ter uma literatura.[23] Havia, pois, um sentimento de missão, uma tomada de consciência embalada pelo nacionalismo artístico».[24] Um sentimento de missão correlato aparecerá na literatura angolana do após-guerra – um sentimento que mescla convicções nacionais e sociais. E aí estava Castro Soromenho relevando de forma crítica o social e aderindo empaticamente ao nacional, cuja obra constitui traço de união entre as literaturas nacionais de Portugal, Angola e Brasil. Não se trata de se divisar nesse momento de tomada de consciência coletivo de um grupo de escritores o nascimento da literatura angolana, mas de configuração de sua autonomia. É necessário também deslocar para essa situação o que Antonio Candido assinalou em relação aos árcades e românticos brasileiros: a literatura brasileira «não nasce, é claro, mas se configura no decorrer do século XVIII, encorpando o processo formativo que vinha antes e que continuou depois».[25]

Referências bibliográficas

ABDALA JUNIOR, Benjamin, *Literatura, história e política,* São Paulo, Ática, 1989.(Col *Ensaios*, n. 130).

————, *Movimentos e estilos literários,* São Paulo, Scipione, 1995.

Antologia de poesia da Casa dos Estudantes do Império (1951-1963). Moçambique, Lisboa, ACEI – Associação Casa dos Estudantes do Império, 1994, II Volume.

ASSIS JR, *O segredo da morta*, Lisboa, Edições 70, 1979, 2ª ed.

BOURDIEU, Pierre, *O poder simbólico*, Lisboa-Rio de Janeiro, Difel-Bertrand do Brasil, 1989.

CANDIDO, Antonio, *Formação da literatura brasileira*, São Paulo- Belo Horizonte, Editora da Universidade de São Paulo-Editora Itatiaia, 1975, 5ª ed., 2 v.

————, *A educação pela noite e outros ensaios,* São Paulo, Ática, 1987.

HONWANA, Luís Bernardo, *Nós matamos o cão tinhoso,* São Paulo, Ática, 1980.

PEPETELA. *A geração da utopia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992.

REDOL, Alves, Lisboa, Europa-América, 1972, 2ª ed.

SOROMENHO, Castro, *Terra morta*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1978, 4ª ed.

————, *Rajada e outras histórias.* Lisboa, Portugália, s. d.

TENREIRO, Francisco José e ANDRADE, Mário de, *Poesia negra de expressão portuguesa*, Linda-a-Velha, África Editora, 1982, Ed. Facsimilar.

XITU, Uanhenga, "*Mestre*" *Tamoda e Kahitu*, São Paulo, Editora Ática, 1984.

Notas

1. Lisboa, Livraria Sá da Costa Ed., 1978,4ª ed.

2. As referências deste texto são da coletânea O poder simbólico [Trad. Fernando Tomaz]., Lisboa-Rio de Janeiro, Difel-Bertrand do Brasil, 1989.

3. Rio de Janeiro, Liv. Casa do Estudante do Brasil [col. Gaivota].

4. Lisboa, Portugália, s. d.

5. Idem. Ibidem, p. 84.

6. Lisboa, Europa-América, 1972, 2ª ed..

7. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992.

8. F. J. Tenreiro e M. de Andrade, *Poesia negra de expressão portuguesa*, Linda-a-Velha, África Editora, 1982, (Ed. Facsimilar).

9. *Idem*, *Ibidem*, p. 68.

10. São Paulo, Editora Ática, 1989. (Col. Ensaios, n. 130)

11. Lisboa, Edições 70, 1979, 2 ª ed..

12. *Mestre Tamoda e Kahitu* , São Paulo, Editora Ática, 1984.

13. *Nós matamos o cão tinhoso*, São Paulo, Editora Ática, 1980.

14. São Paulo-Belo Horizonte, Editora da Universidade de São Paulo – Editora Itatiaia, 1975, 5ª ed., 2 v.

15. Expressão de Antonio Candido em "Literatura e subdesenvolvimento" *Cahiers d'Histoire Mondiale* 12, 4 (Unesco, 1970). Esse ensaio é parte do livro *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1987.

16. V. 1, p. 23.

17. V. 1, p. 28.

18. V. 1, p. 35.

19. *Op. cit*, p. 27.

20. V. 1, p. 24.

21. .*Apud*: Benjamin Abdala Junior, *Movimentos e estilos literários*, São Paulo, Scipione, 1995. p. 41.

22. *Antologias de poesia da Casa dos Estudantes do Império (1951-1963) Moçambique*, Lisboa, ACEI – Associação Casa dos Estudantes do Império, 1994, II Volume, p. 265.

23. V. 1, p. 25.

24. V. 1, p. 26-27.

25. V. 1, p. 16.

Uma bibliografia medieval em suporte electrónico

Aida Fernandes Dias
(U.Coimbra)

A Internet, com as suas polifacetadas possibilidades de acesso, é explorada, v.g., pelo rapidíssimo e eficaz *e-mail*, que reduz ao mínimo o envio, a recepção e a resposta de qualquer mensagem, até à consulta de programas culturais e científicos, que rapidamente satisfazem a nossa curiosidade ou que dão resposta a problemas, a questões, a investigações que ocupam o labor intelectual de muitos. Neste último aspecto, diversos são os programas que facilitam ao estudioso, como se sabe, o seu trabalho, permitindo-lhe contactos, trocas de pontos de vista, acesso a bibliotecas e a arquivos e aos materiais neles guardados, consulta de programas culturais disponíveis *on-line*, contemplando variegadas áreas do saber.

É assim que uma bibliografia medieval galega e portuguesa está disponível, desde 1997, na Internet, beneficiando de todas as vantagens oferecidas pelo suporte electrónico. Trata-se da *Bibliografia de Textos Antigos Galegos e Portugueses*, que responde pela sigla BITAGAP, acessível aos interessados no *site* http://sunsite.berkeley.EDU/PhiloBiblon.

Este projecto, que nasceu nos Estados Unidos da América por solicitação do Hispanic Seminary of Medieval Studies (Wisconsin, Madison), está integrado num outro mais vasto, a *PhiloBiblon*, que reúne outras duas bibliografias peninsulares, a catalã, *Bibliografia de Textos Catalans Antics* (BITECA) e a espanhola, *Bibliografía Española de Textos Antiguos* (BETA).

Quatro investigadores constituem a equipa de BITAGAP. São eles os Profs. Arthur Lee-Francis Askins (Universidade da Califórnia, Berkeley), que é também o coordenador do projecto, Harvey L. Sharrer (Universidade da Califórnia, Santa Bárbara), Aida Fernanda Dias (Universidade de Coimbra) e Martha Shaffer (Universidade de S. Francisco). A nossa Bibliografia envolve textos em galego-
-português, em português e em galego, considerando tudo quanto se escreveu nestes idiomas ou para eles foi traduzido até 1501, com excepção de documentos notariais.

O trabalho de pesquisa arrancou em 1988 e iniciou-se com uma atenta recolha de informações presentes já em bibliografias conhecidas, desde Barbosa Machado até Maria Adelaide Valle Cintra, passando por Inocêncio, Fidelino de Figueiredo e Serafim da Silva Neto, logo seguida de rigorosa localização e verificação dos materiais seleccionados. Entre tantas fontes informativas, tínhamos já textos conhecidos, outros de autoria duvidosa, outros não localizados ou desaparecidos, outros apócrifos. Localizá-los, descrevê-los codicologicamente, levou a equipa a pesquisas, ao longo destes anos e que ainda prosseguem (esta pesquisa é uma tarefa nunca acabada), em diversas bibliotecas e arquivos de Portugal, de Espanha, de França, de Inglaterra, dos Estados Unidos, do Brasil.

E as surpresas começaram a surgir, pelo que o âmbito das nossas buscas se foi alargando cada vez mais. Se, em muitos casos, encontrámos resposta para as pistas que perseguíamos, noutros foi possível corrigir afirmações que têm sido tomadas como ponto assente, ao longo de largos anos. Noutros, ainda aguardamos um primeiro contacto com textos que, teimosamente, permanecem ocultos (perdidos? não localizados? sem existência própria, filhos da fértil imaginação de alguns?). O manusear de milhares de manuscritos, em busca de materiais que respondessem às nossas linhas de trabalho, chamou a nossa atenção para áreas muito diversificadas que, de imediato, passaram a ser objecto de investigação. E hoje BITAGAP pode oferecer a descrição de 8.746 textos individuais analisados, 2.494 Mss. / impressos registados, 2.788 autores, escribas, impressores e indivíduos associados às obras, 5.281 fontes secundárias registadas, disponíveis via Internet e CD-ROM.

Antes do seu *site* na Internet, a BITAGAP teve o seu primeiro suporte electrónico em 1993, com o CD-ROM ADMYTE[1] DISK0, emitido por Micronet-Madrid, em que se analisam 1.051 Mss. / Impressos, com 5.283 textos / títulos discriminados, conteúdo que está de há muito ultrapassado, com as investigações decorrentes de então para cá e há pouco referidas. Por outro lado, as possibilidades de consulta do programa, facultado pela Internet (actualizado sempre que se entender necessário), ampliaram-se largamente com o lançamento de um novo CD-ROM, Versão C0, no qual estão contidas as três Bibliografias, constituintes de *PhiloBiblon*, permitindo um tipo de pesquisa que não é viável via Internet. Agora, com esta nova fonte de trabalho, a consulta de qualquer *item* permite que, em determinado momento e consoante o interesse e as necessidades de cada um, se possam procurar informações que ampliem aquela que está a ser objecto de análise, mediante recurso a diversas *Tabelas* disponíveis.[2] Assim, podemos "saltar" do registo, que está a ser consultado, para outros com ele inter-relacionados, existentes noutras tabelas. Satisfeita a nossa "curiosidade", podemos regressar ao ponto de partida. E tudo isto com a

possibilidade de imprimir o material, objecto de estudo, sempre que nos interesse. Para que possamos ter acesso a toda esta informação, temos de instalar nos nossos computadores o CD-ROM Versão C0, o que não devemos fazer sem ler as instruções ministradas pelo *Guide to basic usage*, que o acompanha e que, para lá do texto em língua inglesa, inclui as traduções em português, em galego, em catalão e em espanhol. Tal manual é um precioso auxiliar que nos guia não apenas na instalação do CD-ROM, mas que nos fornece ainda todos os meios que permitem aproveitar, ao máximo, as possibilidades oferecidas pelo programa.

O programa instalado na Internet tem tido uma óptima aceitação por parte dos medievalistas. Assim, sabemos que BITAGAP é das três Bibliografias a mais consultada e que, desde Janeiro passado até Junho, c. 45.000 pessoas, oriundas de Portugal, da Espanha, da França, da Inglaterra, da Alemanha, do Canadá, dos Estados Unidos, do Brasil, da Argentina e do Japão, a exploraram para os seus estudos.

Todavia, a *Bibliografia de Textos Antigos Galegos e Portugueses* quer ir ainda mais além. Neste sentido, estão já estudadas as normas e os processos científicos para a criação de um *Arquivo de Textos Antigos Galegos e Portugueses* (ARTAGAP) que, pela Internet, facultará aos estudiosos a reprodução dos originais e a sua respectiva transcrição, como já se está fazendo com a *Bibliografia de Textos Catalans Antics*.

A *Bibliografia de Textos Antigos Galegos e Portugueses* interessa a variadas áreas do saber. Assim, não só se ocupa de obras literárias (tanto em verso como em prosa), mas ainda de textos históricos, legais, religiosos, filosóficos, científicos, medicinais, etc., não considerando apenas, como já foi referido, os documentos notariais, excepção feita à conhecida *Notícia do Torto*. O conteúdo de todas as hagiografias medievais, bem como as leis do Reino, são também objecto de análise, a que se juntam ainda as crónicas portuguesas dos fins do século XV, começos do XVI, especialmente as de Rui de Pina e de Duarte Galvão, por se considerarem relevantes para o estudo de itens oportunamente registados.

No que se refere à poesia, fixou-se, para limites de registo, o seu termo *ad quem* em 1520, tendo como modelo para tal balisa o critério seguido por Brian Dutton, no seu magistral trabalho, *El Cancionero del siglo XV*,[3] que permite a inclusão, como fontes primárias, de cancioneiros coligidos nas duas primeiras décadas do século XVI, como o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516) ou o *Cancioneiro Musical da Biblioteca Nacional* (c.1520), mas que contêm composições anteriores a 1501.

BITAGAP não se limita a ser um mero registo de obras, tipo dos nossos conhecidos catálogos de bibliotecas e de arquivos. Ela apresenta-se como uma ampla fonte bibliográfica, codicologicamente informada, que se faz acompanhar, para cada *item*, v. g., da sua localização, da respectiva cota, do número de exemplares existentes, dos locais onde se encontram. O conteúdo de cada obra é discriminado (por vezes, num mesmo manuscrito ou impresso estão incluídos outros textos para lá daquele que dá o título ao códice) e, no caso de cancioneiros, por exemplo, são individualizadas todas as composições, autoria, *incipit* e *explicit*. Há, nela, dois tipos de bibliografia, uma dita primária, englobando todos os testemunhos manuscritos de um texto, bem como impressões tardias dos mesmos, feitas nos séculos XVI e XVII. Presente ainda um registo de fontes secundárias (catálogos, edições modernas e estudos críticos), intimamente relacionados com o *item* , objecto de análise. Adverte-se que não se trata de uma bibliografia exaustiva, nela não havendo sido integrado o *corpus*, em constante progressão, dos materiais críticos compilados por Sílvio Pellegrini e por Giovanna Marrow, tendo em vista a poesia antiga, ou por Joseph Snow, para a poesia mariana e para a poesia profana de Afonso X de Castela e Leão, ou por Giuliano Macchi e por Teresa Amado, para Fernão Lopes, ou por António J. Dias Dinis, para Gomes Eanes de Zurara, ou por Isabel Vilares Cepeda, para o campo da prosa medieva em geral, ou da bibliografia anotada para a literatura portuguesa e galego-portuguesa, publicada anualmente no *Boletín de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*.[4]

No decorrer das nossas investigações, surgem-nos, por vezes, verdadeiros "achados" que põem, ante os nossos olhos, ou textos de que não havia qualquer notícia ou outros cuja existência se afirmava, mas que, de há muito, se lhes havia perdido o rasto. Pensamos, especificamente, no pergaminho com sete cantares de amor de D. Dinis, musicados, com que Harvey Sharrer se deparou naquele feliz dia 2 de Julho de 1990! Achado valiosíssimo, como todos sabemos, pois com ele tivemos o testemunho real do que sempre se vinha afirmando, ou seja, que a poesia trovadoresca galego-portuguesa se manifestava, no seu tempo, nas suas duas inseparáveis componentes, *letra* e *som*. Tal pergaminho acrescenta ainda a este valor o facto de ser o *único* conhecido de um autor português, com cantigas de amor, acompanhadas da respectiva notação musical, de ser contemporâneo do monarca (†1325) e, provavelmente, de haver sido elaborado no *scriptorium* do Rei Trovador, como nos diz Sharrer, na rigorosa análise científica que lhe consagrou.[5] E agora, que já possuímos as cantigas de amigo, musicadas, do galego Martin Codax e estes cantares de amor dionisíacos, só falta encontrar nem que seja um só cantar satírico, também musicado, para que tenhamos devidamente alicerçada a asserção referida.

E pensamos ainda num texto originariamente redigido em português, ou seja, a *Satira de felice e infelice vida* da autoria do Condestável D. Pedro, filho do Regente D. Pedro, de que encontrámos, no mês passado, um manuscrito, cuja existência tem por vezes sido posta em dúvida por alguns investigadores. O manuscrito existe de facto e podemos continuar a afirmar que dois estão em Espanha e o tal "perdido" em Portugal.[6]

Do *Orto do Esposo*, obra doutrinária, de que se conheciam dois manuscritos pertencentes ao Mosteiro de Alcobaça,[7] foram encontrados fragmentos, do começo do século XIV, se não de período anterior, provenientes do Mosteiro de Lorvão,[8] o que vem atestar o favor de que tal texto gozou em tempos medievos, numa divulgação reflectida ainda numa cópia do século XVI, realizada entre 1530 e 1570.

Texto que se impõe por uma linha formativa, que reflecte o espírito dos mentores medievais das consciências, ele encontra eco noutras obras edificantes, traduzidas do latim para português, e bem ainda em comentários bíblicos, que estão recolhidos também em BITAGAP (v.g., *Livro das Colações de S. João Cassiano*, *Vida de S. Nicolau de Lira*, comentários à Paixão de Cristo, ao pecado da simonia, etc., etc.).

É de todos conhecido que a *Confessio Amantis* (1390) do inglês John Grower (†1408) foi traduzida para o nosso idioma pelo cónego Roberto Paim, pensa-se que a pedido de D. João I (1385-1433). Este livro é «uma arte de amar, sob o signo de Ovídio, e também uma arte de galantaria e um livro de exemplos», obra de «um moralismo e humor por vezes bastante ambíguos», como escreveu Mário Martins.[9]

A versão portuguesa desta obra, que D. Duarte refere no *Leal Conselheiro* e que fazia parte da sua livraria, perdeu-se e só conhecíamos o texto através da versão castelhana de Juan de Cuenca, feita sobre a nossa no último terço do século XV. Hoje em dia, foi finalmente encontrada uma cópia, em papel, da versão portuguesa, cópia efectuada em Ceuta em 1430 por João Barroso, «por mandado de Dom Fernando de Castro, o Moço»,[10] manuscrito que se encontra na Biblioteca Real de Palacio de Madrid, e que está a ser estudado por António Cortijo Ocaña, às mãos de quem o manuscrito foi parar, quando, na capital espanhola, trabalhava nas suas investigações.[11] Tal manuscrito entrou logo na BITAGAP, como um dos itens de maior relevância.

Também sabíamos que a obra magna do direito peninsular medieval, as *Partidas* de Afonso X, o Sábio, haviam sido vertidas para português. Delas possuímos a versão integral da 1.ª e da 3.ª e diversos fragmentos pergaminháceos destas e de outras. Assim, eram conhecidos fragmentos da 1.ª, da 2.ª, da 3.ª e da 7.ª, aos quais o nosso labor pôde juntar outros, estes da 1.ª, da 2.ª, da 3.ª, da 5.ª, da 6.ª e da 7.ª, sendo o fragmento da 6.ª exemplar único em português. Falta encontrar algo da 4.ª [12]

Bem cedo entraram em Portugal e conheceram traduções no nosso idioma as *Flores de Derecho* e os *Nueve tiempos de los pleitos* de Jacob das Leis, e bem assim o *Fuero Real* e as *Partidas*, obras que desde o século XIII nos serviam como fontes subsidiárias do direito. Já trasladadas, em parte, em 1431 (data que se lê no *explicit* da *Terceira Partida*), este texto jurídico instalou-se entre nós com tal força que, nas cortes de 1361, as vozes se ergueram, levando até junto de El-Rei D. Pedro os protestos contra a aplicação do direito nelas expresso por parte do Conservador da Universidade e pelos juízes do Reino. A sua influência ainda era notória no século XV, influência que é nítida na elaboração das *Ordenações Afonsinas*, que fizeram largo aproveitamento de diversas leis. Homens cultos como D. Pedro, Conde de Barcelos, e D. Duarte conheciam-nas: o primeiro cita-as no seu *Nobiliário*; o segundo possuía a *Primeira Partida* na sua livraria. As cópias, as traduções e os protestos contra a sua aplicação «em detrimento dos textos do direito romano (…) ou do direito canónico», que «se entendia deverem ser aplicados - em razão da sua própria proveniência - com prioridade absoluta sobre os textos legislativos» das *Partidas*, reflectem a divulgação que a obra alcançara em Portugal.[13]

Ligados à área jurídica, representada pelos textos acabados de referir, BITAGAP foi enriquecido com mais dois fragmentos de grande relevância, que testemunham não serem apenas as leis alfonsinas que interessavam Portugal. Agora, é Tancredus Boniniensis, um dos mais famosos decretalistas medievais, com a sua *Ordo Iudiciarius*, composta antes de 1214, que é traduzida para português.[14] E, a seu lado, uma pequena tira mutilada parece falar-nos dos direitos dos desposados, sem que lográssemos ainda clarificar o texto que lhe serviu de fonte, e que, tal como o Tancredus, constituem exemplares únicos na história do nosso direito medieval.

Um nome domina a Medicina portuguesa medieva e é ele o de Pedro Hispano (ou Pedro Julião), futuro Papa João XXI (1276-1277). Mas, se não temos (pelo menos conhecido) mais nenhum português que, naqueles séculos distantes, consignasse por escrito o seu saber médico, como ele fez, o que as nossas investigações nos revelam é que havia, entre nós, quem se preocupasse com tal ciência. Isto mesmo testemunha a *Bibliografia de Textos Antigos Galegos e Portugueses*, com as traduções do *Livro de Cirurgia* de Teodorico Borgognoni (1205-1298), Bispo de Cérvia, e do *Inventário* ou *Tratado de Cirurgia* de Guido Caulíaco (original latino de 1363), ambas da primeira metade do século XIV; e ainda o interessante e curioso pergaminho, que designámos de *Mezinhas*, redigido depois de 25 de Outubro de 1454, com receitas para a manipulação de produtos naturais, a fim de suavizarem os padecimentos dos dentes e das gengivas.

Como vemos um diversificado leque de textos, mas que se não detém apenas nestas áreas. Os historiadores encontram, na BITAGAP, um manancial precioso de informações, que serve os diversos ramos da História. Nela estão consignados tratados celebrados com as Ilhas, com a Espanha, com a África, com o

Médio Oriente, com a Ásia; colecções de leis e seus comentários, textos de cortes (capítulos gerais e capítulos especiais), forais, legislação sobre feiras e portagens, posturas várias, privilégios, determinações avulsas, genealogias, cartas e bulas, crónicas, regras de ordens religiosas e de ordens militares, seus estatutos, constituições, definições, privilégios, usos e costumes, regimentos de confrarias e de grémios, etc., etc. Este é o campo mais vasto da nossa Bibliografia e para uma melhor aferição, referimos que, no que respeita a Cortes, elas estão presentes com 133 itens e que as leis do Reino se estendem desde D. Afonso II até D. Manuel, com ausência de D. Sancho II.

Estes são os testemunhos portugueses de alguns "achados" mais importantes da nossa investigação e constituem uma pequena amostra do muito que já foi analisado. De todos os materiais de que que a *Bibliografia de Textos Antigos Galegos e Portugueses* se ocupou – e o seu cômputo é já muito elevado – vemos que a nossa Idade Média foi, culturalmente, muito mais rica do que se tem afirmado. A religiosidade, ela também manifestada em tantos textos, tem a seu lado, no campo da escrita, outras preocupações, outros cuidados, outros gostos. E de obras integrais ou de simples fragmentos, podemos ver como o Homem medievo se deixou impregnar por diversos ramos do saber. Criando os seus próprios textos, confiando a outros a tarefa de responderem aos seus anseios e às suas curiosidades culturais, por criações próprias, por cópias ou por traduções, ele entra no circuito do livro, na sua feitura e na sua divulgação. Os *scriptoria*, conventuais ou seculares, encarregam-se desta missão e deles saem, por vezes, códices duplamente valiosos, não apenas pela riqueza dos seus conteúdos, mas ainda pela riqueza das suas iluminuras. Quer seja aquela catedral de letra e de música, de cor e de som, que são as *Cantigas* do Rei Sábio, representadas no códice rico do Escorial, quer seja o manuscrito da *Crónica Geral de Espanha de 1344* da Academia das Ciências de Lisboa, quer sejam livros de horas, quer outras crónicas ou textos visando a boa governança do Reino, todos eles são a afirmação de uma época, que não foi o tal período de trevas, como a apelidaram, mas um período da História que olhava atentamente o Homem e o seu mundo.

Notas

1. *Arquivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles*.

2. V.g., *Analitic, Bibliography, Biography, Copies, Geography, Institutions, Library, MS /ED, Subject, UniformTitle*.

3. *El Cancionero del siglo XV – c. 1360-1520,* 7.vols., Universidad de Salamanca, "Biblioteca Española del siglo XV", 1990-1991.

4. Arthur Lee-Francis Askins, Harvey L. Sharrer e Aida Fernanda Dias, "A *Bibliografia de Textos Antigos Galegos e Portugueses* na Internet", *Revista Portuguesa da História do Livro* 2 (Lisboa, 1998) 176.

5. Harvey L. Sharrer, "Fragmentos de Sete Cantigas d'Amor de D. Dinis, Musicadas - uma Descoberta", *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* I (Lisboa, 1993) 13-29.

6. A equipa de investigadores de BITAGAP prepara uma edição em fac-símile, a ser publicada em Portugal, e ainda a transcrição do manuscrito a incluir , em suporte electrónico, no projecto ADMYTE.

7. Biblioteca Nacional de Lisboa, *Alcobaça 198* e *212*, elaborados entre 1401 e 1405 e 1481 e 1500, respectivamente.

8. Os fragmentos encontrados são um bifólio, com texto dos capítulos 51-52 do Livro IV, e diversas tiras mutiladas, que contêm textos do mesmo Livro, capítulos 35-36 e 54.

9. Mário Martins, "Um poema ovidiano de John Gower e a sua tradução do português para o castelhano», *Estudos de Cultura Medieval*, Lisboa, 1883, III, p. 95-118.

10. Este D. Fernando de Castro, o Moço, também conhecido por "O Cegonho", filho de D. Álvaro Pires de Castro, foi governador da casa do Infante D. Fernando. Era conhecido por "o Moço", para o distinguir de D. Fernando de Castro, o Velho, governador da casa do Infante D. Henrique, o qual entronca nos Castros de seis arruelas, enquanto o Moço pertence aos Castros de treze arruelas. Ambos estiveram em África (dados fornecidos por Arthur L-Francis Askins a quem expressamos o nosso agradecimento).

11.Antonio Cortijo Ocaña, "La traducción portuguesa de la *Confessio Amantis* de John Gower", *Evphrosyne*, Nova Série, XXIII (Lisboa, 1995) 457-466.

12. Eis os fragmentos hoje conhecidos, graças às pesquisas de diversos estudiosos (os itálicos em Títulos e em Leis indicam o resultado das investigações da equipa de BITAGAP): *I.ª Partida, títulos II, leis 10 -11; 3* [introdução], (Torre do Tombo); XIX, 21; XX, 1-2; XXII, 5-8 (ibid.); *II.ª Partida*: *títulos XII, leis, 22* e *24* (Arquivo da Universidade de Coimbra); XIII, 22 e 24; XIV, 2-4 (Arquivo Distrital de Braga); XV, 1-6 (Hispanic Society of America); *XVIII, 21-26* (Arquivo da Universidade de Coimbra); XXVI, 10-18 (Arquivo Distrital de Braga); XX, 3-4 (Torre do Tombo); XXI, 10-11 (ibid.); *ibid. 17-22* (Arquivo da Universidade de Coimbra); *III.ª Partida*: títulos V, 17-21 (Torre do Tombo); VII, 8-11 (ibid.); VIII, 7-8; IX, 1-2; X, 1-8; XI, 1-2; XVI, 36-40; XVII, 2-6 (Arquivo Distrital de Braga); *XVIII, 34-46* (Coimbra, na posse de um particular, Dr. Adelino Esteves Santos); ibid., 59-61; 69-70 (Arquivo Paroquial da Confraria de S. João do Souto, Braga); XIX, 3-5 (Arquivo Distrital de Braga); *V.ª Partida*: *títulos XI, leis 16-18; 20-22; 30-36; XII, 5-10; 15-20* (Torre do Tombo); *VI.ª Partida: título I, leis 8, 9, 14, 15 e possíveis fragmentos de outras leis contíguas* (Museu Nacional de Arqueologia Dr. Leite de Vasconcelos); *VII.ª Partida: títulos XIV, leis 8-10* (Arquivo da Universidade de Coimbra); XXX, 6-9; XXXI, 1-11; XXXII, 1-2 (Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora).

13. Guilherme Braga da Cruz, "O direito subsidiário na história do direito português", *Revista Portuguesa de História* XIV (Coimbra, 1974) 202-204.

14. O texto foi identificado pelo Prof. António Pérez Martín da Universidade de Múrcia, a quem consignamos o nosso público agradecimento.

Uma crítica lírica na *Época da Ficção*

Camila do Valle Fernandes
PUC-RJ

> Há um tipo de caracol (...) que vai construindo sua casca com qualquer coisa que aparece à sua frente à medida que caminha, cimentando-a com suas próprias secreções e, ao mesmo tempo, instintivamente planeja sua trilha na direção do melhor material disponível para sua casca; carrega sua história nas costas, vive nela, acrescentando novas e maiores espirais do presente, conforme cresce. (Barth. 1986, p.12-13)

Ao invés de tentar, neste trabalho, definir o que é pós-modernismo concordando com este ou aquele autor, prefiro empreender uma tentativa de descrição de uma determinada tendência que detectei em vários autores/críticos da contemporaneidade. Dessa forma estarei, inevitavelmente, unindo forma e conteúdo neste texto, como poderá ser constatado mais adiante.

A tendência de que falo pode ser observada, por exemplo, nos seguintes ensaios: The Literature of Replenishment, de John Barth; Como reconhecer um poema ao vê-lo, de Stanley Fish e Mapeando o pós-moderno, de Andreas Huyssen; e é caracterizada por um certo grau de "lirismo" nos textos críticos destes autores. Em outras palavras, estes ensaios seguem a mesma tendência pelo caráter autobiográfico que assumem, característica que dá a eles um aspecto de honestidade. Este aspecto de honestidade foi construído, conscientemente, com uma narrativa em primeira pessoa, com um relato pessoal rasurando a fronteira *vida* e *obra*, com a intromissão física do *corpo*, com a existência explícita, e não mais apenas implícita, de um corpo registrando suas impressões e expressões num texto da Crítica. A interação corpo-objeto_ o crítico e a obra_ se faz, pelo menos aparentemente, com muito mais envolvimento do que vinha sendo visto até então. Uma postura muito diferente do "olhar cínico" do crítico frio, técnico, estrutural e quase impassível diante da obra de arte.

Comecemos por Andreas Huyssen. No ensaio Mapeando o pós-moderno _ cujo primeiro subtítulo é, sintomaticamente, *Uma história* _ , o ensaísta em questão realiza seu trabalho de crítica utilizando-se de, pelo menos, duas diferentes perspectivas: a de contador de histórias ou escritor de diários e a de crítico. Huyssen utiliza como ponto de partida a visita que fez em companhia de seu filho de cinco anos a uma exposição de arte contemporânea. A presença do filho lhe proporciona observar a descoberta da arte por alguém de "olhos livres", alguém que não criou ainda nenhum tipo de pre-conceito em relação ao objeto artístico e, portanto, nenhuma *sacralização*. Huyssen tenta mostrar que o filho de cinco anos tenta se misturar ao objeto artístico, inventando alguma possibilidade de "utilidade" para o objeto. Porém o menino é impedido de continuar nas suas *experiências interativas* com a admoestação de que aquilo era Arte e não podia ser tocado. Ou seja, Huyssen demonstrou uma tentativa da organização do evento em artificializar a relação público-obra com o intuito de restaurar, assim, a aura perdida. O ser-humano sumindo dentro da obra, a obra tornando-se, então, de origem *divina*, sacralizada. Ao menos por ora deixemos o caso das auras, lamentavelmente perdidas ou não, das obras já tidas como artísticas, e vamos ao que mais me interessa neste meu ensaio que é chamar a atenção do leitor para a presença do autor-crítico dentro de sua própria obra, dentro de sua "narrativa-crítica literária". Penso que o caso descrito - o texto de Andreas Huyssen - ilustra bem essa forma "pós-modernista"[1] de crítica, porém, para melhor ilustrar o que chamo de uma tendência lírica na crítica contemporânea, passemos agora para a análise do texto de John Barth.

O texto de John Barth ao qual me refiro é The Literature of Replenishment, ao qual ele acrescenta uma nota inicial que esclarece a relação deste texto com um outro texto seu, anterior, chamado The Literature of Exhaustion, de 1967. Entre outros esclarecimentos, está lá o seguinte:

> "But there are those who are thus afflicted; who for better or worse want every dozen years or so not only to get a working perspective on what they and their contemporaries are up to, but to publish their ruminations. I am of that number. The two essays which constitute this book were written in that spirit and published less to share my convictions than to share my speculations, (...)" (BARTH:1981, p.193).

De novo a mesma estratégia narrativa em primeira pessoa, já examinada aqui em Huyssen, para dividir com o leitor uma experiência individual, interagindo com ele "corpo" a corpo, afinal a atividade da leitura, além de ser uma experiência individual, também é corporal. O que Barth faz neste texto, The Literature of Replenishment, é uma espécie de revisão do texto de 1967. Esta preocupação interativa/explicativa com o leitor, da qual a revisão de um texto anterior é o sinal principal, leva-nos a uma micro-narrativa dentro da "narrativa" principal onde um crítico estudante fala sobre uma ficção que o jovem estudante Barth havia publicado na revista universitária: "Mr. Barth alters that modernist dictum, 'the plain reader be damned': He removes the adjective." Eu não li a ficção em questão nesta historieta, porém, a pertinência desta crítica em

relação aos textos mais recentes de Mr. Barth é *nenhuma*, como estamos vendo neste trabalho. O que me parece é que os textos de Mr. Barth têm endereço certo. Para dizer de outra maneira, Mr. Barth sabe, ou imagina que sabe, quem é o seu leitor, o seu público, e a que tipo de "interpretive community"(cf. FISH: 1980) este público pertence. E, por falar em "comunidades interpretativas"...

Stanley Fish é outro exemplar da *tendência lírica* na crítica contemporânea. Conta experiências pessoais e chama para si a grande autoridade retórica: a verdade.[2] Muito embora a esta altura, nós, os *possíveis* e *prováveis* leitores de Fish, já saibamos que a relatividade de um caso-verdade o transforma, se bem narrado, em caso de verossimilhança, que, ainda assim pode gerar no leitor um crédito de confiança. Recordemos Aristóteles:

> "Retórica é a faculdade de ver teoricamente o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar persuasão.(...) Chamo provas independentes da arte todas as que não foram fornecidas por nós, mas que já preexistiam, por exemplo, os testemunhos, as confissões obtidas pela tortura, as convenções escritas e outras de igual espécie. Constituem provas dependentes da arte todas as que podem ser fornecidas pelo método e por nossos próprios meios. Quanto às primeiras, basta que nos utilizemos delas; quanto às outras, precisamos de as encontrar.(...) As pessoas de bem inspiram confiança mais eficazmente e mais rapidamente em todos os assuntos, de um modo geral;(...). Obtém-se a persuasão nos ouvintes, quando o discurso os leva a sentir uma paixão, porque os juízos que proferimos variam, consoante experimentamos aflição ou alegria, amizade ou ódio." (ARISTÓTELES:s/d, p.33)

E o que experimentamos com Fish, Huyssen e Barth é uma sensação de que a obra está rasurada pela vida,[3] pela experiência narrativizada do contato com os alunos, com os filhos com o passado e com os críticos, mas, principalmente, a obra está rasurada pela vida porque o contato com o leitor se faz mais próximo. Esta rasura na fronteira entre a vida e a obra pode ser, e é, largamente observada nas obras *nitidamente* ficcionais,[4] e Ricoeur nomeia essas rasuras como *"referências cruzadas"*. Não por acaso encontro uma explicação para este contato mais próximo com o leitor em Dunyazadíada, ficção escrita por John Barth:

> "Nos tempos atuais, entretanto, os únicos leitores de ficção artística eram críticos, outros escritores e estudantes contrariados que, se pudessem escolher, prefeririam música e desenhos a palavras."(BARTH:1986, p.12)

Eu diria que se o número de leitores de ficção artística é assim tão reduzido, o que dizer dos leitores de crítica? O grupo se reduz ainda mais e os conjuntos de pessoas que debatem o assunto podem mesmo se dar ao luxo(?) de formarem conjuntos unitários e expressarem suas opiniões individualmente, sem a necessidade de formar blocos na retaguarda para sustentarem suas opiniões e, igualmente, sem a necessidade de falar na primeira pessoa do plural ou na terceira do singular. Nessa pequena comunidade todos sabem[5] quem está falando o quê para quem. Daí a possibilidade ou até mesmo a necessidade de utilização da primeira pessoa do singular, talvez até mesmo como artefato retórico mais seguro. Esta questão de segurança se enquadraria bem no que Linda Hutcheon diz a respeito do pós-modernismo: "o que o pós-modernismo faz é contestar a própria possibilidade de um dia conseguirmos conhecer os 'objetos fundamentais' do passado."(HUTCHEON: 1991, p.45). Por segurança, então, substitui-se a objetividade pela subjetividade.

O procedimento utilizado pelos críticos aqui analisados - Huyssen, Barth e Fish [6] - parece ser análogo ao procedimento "ex-cêntrico", ao qual Linda Hutcheon alude, dos arquitetos contemporâneos ao se utilizarem da paródia.

> "A paródia parece oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar para um discurso a partir de dentro desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele."(HUTCHEON: 1991, p.58).

De forma análoga, os críticos não são totalmente "recuperados" pela obra de arte que analisam. As obras são citadas, mas elas não ocupam o centro em seus discursos. Há um des-centramento, um "ex-centramento", e o que ocupa posição de destaque nas obras desses autores são as "bordas" da obra de arte, ou seja, a relação do crítico com o objeto artístico, com a arte e com o público. Tudo o que margeia a obra de arte. A arte, que seria o centro, passa a ser mero pretexto para se chegar às margens. Então, seria este fenômeno de "lirismo" observado um sinal de "ex-centricidade"? Quer dizer, no discurso crítico, até então, o principal papel seria da Arte, a obra de arte como o centro, e aí se constata nesses textos contemporâneos um movimento rumo às bordas, ao contexto da obra de arte, ao espaço que ela ocupa, à interação com o expectador (tendência moderna? Pós-moderna?) chegando assim à experiência única, individual, daquele homem, aquele determinado crítico que está escrevendo sobre uma manifestação artística qualquer e, de repente, se vê voltado para si mesmo, para suas elocubrações - entretanto não se individualiza com um intuito elitista e sim com o intuito de melhor se comunicar com o corpo mais "próximo",

que é o corpo do leitor. Seria essa a "velha função" da Arte em produzir especulações, indagações, questionamentos? Só que agora esses questionamentos não teriam seu ponto de partida na obra de arte em si, mas na própria história da arte e de seus conceitos, previamente, antes do objeto artístico, e só então essas noções e questionamentos passariam por ele para continuar no crítico, em "para mins".

No discurso artístico a presença do "homem-mesmo", real-empírico, a presença da vida na obra, da "referência cruzada" ricoeuriana, não seria também uma evasão do centro para a margem da obra, que é o autor, sempre, em primeira instância? O autor-homem-real se transformando em personagem não seria um elemento de "ex-centricidade", uma pista, um vestígio que parece dizer que não se sabe o que fazer com o "centro", com a obra de arte em si? Os discursos artísticos que contêm essa característica excêntrica coincidem com a postura um tanto indignada de Andreas Huyssen em relação ao autor sumindo na obra de arte para restabelecer a aura e o ouro.

Mesmo a presença da auto-referencialidade mencionada por Linda Hutcheon não estaria demonstrando uma espécie de evasão - claro que em menor grau do que aquela apresentada acima - para a questão da história da arte, numa negativa em criar "algo novo" criando "algo novo" com material já existente nessa história? Como se só fosse possível algo novo daquele jeito, citando a história desde as colunas greco-romanas, os "pilares" da história da arte ocidental, transfigurando esse discurso da citação em saída - ainda que seja transitória - para o impasse gerado pela dúvida se há ou não algo novo a ser criado? Uma arquitetura "ex-cêntrica", sem dúvida, esta das citações. E não se trata apenas, conforme Hutcheon já afirmou, de não ignorar as técnicas descobertas pelo modernismo, mas de citá-lo como participante que foi, ou é, da história dessa arte ocidental. Assim sendo, o pós modernismo me parece um *"museu de grandes novidades"* onde o *"tempo não pára".*

Voltando ao "lirismo ex-cêntrico", seria este um traço que poderia apontar, se eu estiver certa,[7] para um "antropocentrismo" em relação à arte; um "antropocentrismo" que destruiria a dicotomia sujeito-objeto? Estaria a arte perdendo por completo a aura ou ganhando uma nova com a transferência da função de arte do objeto para a relação, que seria sempre subjetiva? Esta subjetividade, esta presença explícita do corpo do homem real-empírico na obra - seja esta obra, a priori, crítica ou ficção - seria um desdobramento da cultura "flower-power" que propunha fazer do próprio corpo ou da própria vida uma obra de arte, numa proposta de incorporação do objeto ao sujeito?[8] Esta incorporação do objeto de arte pode ser vista em obras como as do artista brasileiro Hélio Oiticica: os seus parangolés e penetráveis.

Qual a relação, se é que existe alguma, entre essa incorporação e esse descentramento do objeto artístico com o atual aparecimento de um grande número de tribos urbanas que se preocupam com tatuagens pelo corpo e roupas que os diferencie e, simultaneamente, os identifique uns em relação aos outros? Seria isto uma tentaiva de construir um corpo-obra? Não. Talvez sejam fenômenos separados que têm em comum entre eles apenas a contemporaneidade. Mas talvez um certo distanciamento no tempo seja necessário para responder a essas questões. Talvez Peter Drucker tenha razão ao dizer que estamos vivendo um tempo de transitoriedade. Talvez... Contemporaneamente, mais dúvidas que respostas neste ensaio: "o olho é estimulado a completar a forma por si mesmo; tal contra-expectativa nos instiga para sermos espectadores ativos, e não passivos." (HUTCHEON: 1991, p.54).

Ficam algumas constatações relacionadas a uma determinada tendência contemporânea à qual chamei lírica, pela perda de parâmetros objetivos para o discurso crítico: a descentralização do objeto de arte, a "honestidade" e o "depoimento sincero" do relato biográfico - artefato retórico ou não -nas críticas aqui analisadas e uma última observação, que diz respeito ao texto de Leslie Fiedler.

Em seu texto, Cross the border - close that gap: Postmodernism, Fiedler argumenta que a crítica contemporânea só muito tardiamente é que começou a reagir e utilizar uma linguagem mais "apropriada" para a literatura recente. Até então, segundo Fiedler, a crítica não passava de "vítima" dessa mesma literatura. Mais adiante em seu texto, o ensaísta diz que o Modernismo do século XX estava fadado a se tornar o que se tornou: a "Época da Crítica", com a crítica invadindo todo discurso artístico produzido. Penso que na contemporaneidade esta situação tende a ser invertida, com o discurso artístico invadindo a crítica. O "lirismo" crítico aqui exposto, penso eu, aponta nesta direção, assim como os fatos históricos atualmente questionados em sua veracidade, pois estes "fatos" só nos chegam mediante seleção e combinação de realidades discursivas que são contingentes, e por isso mesmo até certo ponto ficcionalizadas, e não podem abranger o "todo". Se assim é, esta "nova" história cria um ambiente propício ao aparecimento de uma crítica "lírica", apropriada ao que vou nomear "Época da Ficção". Época a partir da qual esta nova crítica pode reivindicar para si o status de obra de arte.

Bibliografia

ARISTÓTELES. Livro primeiro. In: _____. Arte Retórica e Arte Poética. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d, p.29-91.

BARTH, John. Dunyazadíada. In: _____. Quimera. São Paulo: Marco, 1986, p.7-49.

_____. The Literature of Replenishment. In:_____. The Friday Book. "La littérature du renouvellement. La fiction postmoderniste". *Poétique*, 48, 1981, p.395-405.

DRUCKER, Peter. A Transformação. In: _____. Sociedade pós-capitalista. São Paulo, ? , 1994.

FIEDLER, Leslie A. Cross the border - close that gap: Postmodernism. In:_____. PÜTZ, Manfred e FREESE, Peter (eds.). Postmodernism in american literature. Darmstadt, Thesen: 1984, p.151-166.

FISH, Stanley. Como reconhecer um poema ao vê-lo. In:_____. Palavra,n.1. Rio de Janeiro: PUC: 1993, p.156-165.

_____. Is there a text in this class? The authory of interpretive communities. Cambridge, Harvard: UP, 1980.

HUTCHEON, Linda. Moldando o pós-moderno: a paródia e a política. In:____. A poética do pós-modernismo. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p.42-59.

HUYSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: ____. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Pós-modernismo e política. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p.7-80.

RICOEUR, Paul. Tomo I. In:_____. Tempo e Narrativa. São Paulo: Papirus, s/d.

Notas

1. Expressão aqui utilizada apenas se referindo a algo que veio depois do modernismo.

2. "E, mais uma vez, gostaria de começar relatando um episódio verídico."(FISH:1993, p.156.). Nos três parágrafos seguintes o autor começa com primeira pessoa. Só para dar um exemplo, o primeiro parágrafo: "No verão de 1971, eu estava dando dois cursos..." (*idem*).

3. E vice-versa.

4. Aquelas que já são reconhecidas como ficção antes mesmo de serem lidas. O ato de reconhecimento veio antes, digamos assim, "na embalagem".(v. FISH:1993, p.158).

5. Ou podem *construir este saber*.

6. Na verdade, Linda Hutcheon não segue este mesmo padrão "lírico" em seu texto, mas não consegue escapar dele totalmente. Em seu texto aqui utilizado (v. bibliografia) a autora, ao concluir seu trabalho, no último parágrafo, "entra em cena" com um "*para mim*".

7. O conceito de verdade já teria se relativizado demais para que eu usasse esta palavra?

8. Se formos garimpando, esta não só era a proposta da literatura *beat* como também do irlandês Oscar Wilde: "Deveríamos ser uma obra de arte ou vestir uma obra de arte."

Variação na ocorrência da *Preposição-órfã*
em línguas dos grupos românico e germânico*

Heloisa Maria Moreira Lima Salles
Universidade de Brasília

O problema da variação na ocorrência da chamada P(reposição)-órfã tem sido objeto de inúmeros estudos. Como se sabe, nas línguas românicas, em construções-QU, P não pode ficar órfã, sendo realizada com a palavra QU, conforme ilustrado em (1a) e (1b), respectivamente, do português:[1]

(1) a. Quem Maria falou com/*A pessoa que Maria falou com

b. Com quem Maria falou/ A pessoa com quem Maria falou

Em inglês, entretanto, são encontradas tanto a construção com a P-órfã como aquela em que P é realizada juntamente com a palavra QU, conforme ilustrado em (2a) e (2b), respectivamente:

(2) a. Who did Mary talk to/ The person (that) Maria talked to

b.To whom did Mary talk/ The person to whom Mary talked

A construção com P-órfã é ainda encontrada em inglês nas chamadas pseudopassivas, conforme ilustrado em (3):

(3) Mary was talked to

Conforme ressaltado em Riemsdijk (1978), a ocorrência de P-órfã, é uma opção marcada entre as línguas, cabendo indagar sobre a razão da escassez do fenômeno. Entre as línguas indo-européias, verifica-se a incidência no grupo germânico: além do inglês, é encontrada nas línguas escandinavas, e de forma restrita, no holandês e no alemão.

Na presente discussão, será abordado o contraste entre o inglês e o português, considerados representativos dos grupos românico e germânico. Na análise seguirei a tradição de estudos da gramática gerativa, adotando como quadro de referência a teoria dos Princípios e Parâmetros e os pressupostos teóricos definidos no programa minimalista de pesquisa linguística, como formulados em Chomsky (1995).

1. Análises prévias

O problema de definir as condições licenciadoras das construções com P-órfã (em oposição às construções em que P é realizada obrigatoriamente com a palavra-QU, doravante construções-P+D (dado que a palavra QU é uma categoria D), tem sido amplamente discutida na literatura gerativa (Riemsdijk (1978), Hornstein & Weinberg (1981), Kayne (1984), Salles (1995, 1997), entre outros).

O estudo de Kayne (1984) mostrou-se muito influente. Adotando a idéia de reanálise entre V e P proposta em Hornstein & Weinberg (1981), Kayne (1984) propõe que a mesma seja formulada não em termos de reanálise de constituintes, mas em termos das propriedades de regência dos elementos envolvidos. Dada a relação negativa entre controle e regência,[2] Kayne observa que a presença do complementador preposicional nas construções de controle em francês (cf. *Jean a essayé de parler* - João tentou falar) indica que P, nessa língua, não rege apropriadamente (ou estruturalmente) os elementos contidos em sua projeção. Em inglês, ao contrário, P é um regente apropriado, sendo impossível um complementador preposicional em construções de controle (cf. *John tried to talk*).

Com base nessa distinção, Kayne propõe que a regra de reanálise está condicionada aos elementos possuírem propriedades idênticas de regência: sendo P em inglês um regente apropriado, exatamente como V, é possível a reanálise entre V e P, com as consequências explicitadas na análise de Hornstein and Weinberg (1981). Em francês, e por extensão nas línguas românicas, não sendo P um regente apropriado, a reanálise entre V e P não é possível, daí a inexistência de construções com P-órfã nessa língua.

Um problema com a análise de Kayne é que não fica claro o sentido de regência apropriada, dado que as condições estruturais são as mesmas – conforme apontado em Roussou (1996), essa noção tem caráter estipulativo, já que não procede de nenhum princípio da gramática.

Outro problema é que a própria noção de reanálise entre V e P tem sido questionada: conforme observado em Baltin & Postal (1996), existem evidências de que o elemento na posição de objeto do complexo [V+P] (cf. 5a) não se comporta como um DP independente, mas antes como um objeto PP. Existe uma assimetria

no comportamento sintático do DP objeto e do PP objeto (notada em Ross (1967), citada em Baltin e Postal (1996)): conforme ilustrado em (4), o DP na posição de objeto de V, mas não na posição de objeto de P, pode sofrer deslocamento como DP pesado (*Heavy-NP shift*):

(4) a. I discussed $t_{[the\ probelems...]}$ with Lorenzo the problems he was having ...

b.*I argued with $t_{[the\ diriver's...]}$ about such problems the driver's union leader

A mesma assimetria é observada em construções envolvendo lacuna (*gapping*), ilustradas em (5):

(5) a.Frank called Sandra and Arthur ____ Louise

b.Frank talked to Sandra and Arthur ___ *(to) Louise

Em face dessas considerações, apresentarei uma análise do problema da variação na ocorrência de P-órfã nas línguas românicas e germânicas em que não será adotada a noção de reanálise. Na próxima seção, farei uma breve exposição acerca do Programa Minimalista, que será adotado na discussão dessa questão.

2. O programa minimalista

Um linha de estudos acerca da linguagem humana assume hipótese de que o ser humano é dotado geneticamente da faculdade de linguagem, uma estrutura cognitiva da mente humana especializada para essa capacidade (ou competência). A faculdade de linguagem assim concebida é o objeto de estudo da gramática gerativa, a qual busca tornar explícitos os princípios que caracterizam esse componente da mente humana, a gramática universal.

Na abordagem teórica dos Princípios e Parâmetros, postula-se que a gramática universal é um conjunto de princípios altamente restritos, com um conjunto de opções sobre como eles se aplicam – os parâmetros. Os valores dos parâmetros são por sua vez especificados no processo de aquisição da linguagem (Chomsky (1986; 1995). Uma seleção Σ entre as opções disponíveis determina uma língua particular, ou seja, uma língua particular é um exemplo do estado inicial do sistema cognitivo da faculdade de linguagem, com as opções especificadas (Chomsky 1995: 219).

Em seu formato minimalista, a teoria propõe que uma língua consiste de dois componentes: o léxico e um sistema computacional. A derivação de uma expressão lingüística implica uma escolha no léxico e um procedimento gerativo que constrói objetos sintáticos como pares (π , λ), interpretados nos níveis de interface (respectivamente o articulatório-perceptual (A-P) e conceptual-intencional (C-I)), como instruções para os sistemas de desempenho nos quais a língua está inserida. Os elementos λ e π correspondem, por sua vez, a representações na Forma Lógica (FL) e na Forma Fonética (FF).

Uma expressão lingüística é, portanto, um objeto formal que satisfaz condições de ambas as interfaces, dado um princípio de Interpretação Plena. Nesse sentido, os níveis de interface nada mais são do que o rearranjo das propriedades dos itens do léxico (os traços lexicais), os princípios da gramática universal envolvendo apenas elementos que funcionam nos níveis de interface.

Assim, dado um conjunto de escolhas lexicais, uma *numeração*, as operações do sistema computacional constroem objetos sintáticos recursivamente a partir desses elementos e de objetos sintáticos já formados. Esse processo envolve as operações SELECIONAR, FUNDIR E MOVER, que funcionam como a seguir:

1. SELECIONAR os itens lexicais com todos os seus traços, incluindo-se os traços de flexão, caso – por exemplo, *em* e *Brasília*, os quais passam a compor uma *numeração*.

2. FUNDIR os elementos formando {em, Brasília}, uma operação binária assimétrica – um dos constituintes projeta-se, tornando-se o núcleo do objeto sintático L e atribuindo-lhe um rótulo: L = {em {em, Brasília}}.

3. MOVER um elemento α de um objeto sintático L já formado, deslocando-o para um alvo K (também constituído como objeto), formando um novo objeto sintático, por exemplo β - essa operação cria uma cadeia uniforme (seus elementos têm o mesmo estatuto sintagmático (máximo ou mínimo)). A operação MOVER pode ocorrer tanto antes como depois do ponto dito PRONUNCIAR (*spell out*), dependendo se é motivada por traços categoriais fortes ou fracos, um fator de variação linguística. O ponto PRONUNCIAR é aquele em que a derivação se bifurca dando origem à representação Forma Fonética. A partir daí, a derivação prossegue na sintaxe fechada até atingir a representação Forma Lógica.

A operação MOVER obedece ainda os seguintes condições:

i. a Condição do Elo Mínimo que determina o seguinte: um dado traço F é atraído por um subrótulo do alvo K, se F é o traço mais próximo que pode entrar numa relação de checagem com um subrótulo de K;

ii. a condição de PROCRASTINAR, segundo a qual a operação MOVER busca deslocar apenas o material necessário para convergência, em última instância traços (e não categorias). Propriedades morfológicas expressas no componenete fonológico podem exigir que material extra seja carregado (categorias e não apenas traços), dando origem a uma situação de *pied-piping* generalizado;

iii. PROCRASTINAR pode ser violada por uma propriedade morfológica dos traços categoriais, a saber seu estatuto forte ou fraco: o traço categorial forte exige uma certa categoria no seu domínio (não apenas um traço F), determinando que MOVER ocorra na sintaxe aberta.

O movimento de elementos (traços ou categorias) na cadeia da fala são por sua vez determinados por um mecanismo de checagem de traços, uma propriedade central do sistema computacional que assegura que os elementos lexicais ocupem as posições apropriadas na cadeia da fala para receberem a interpretação apropriada na interface relevante, conforme requerido pelo princípio de Interpretação Plena. A operação de checagem ocorre no domínio de uma categoria funcional, dado o pressuposto de que todas as categorias lexicais são licenciadas por categorias funcionais, do que decorre que todo movimento é motivado pela necessidade de o elemento movido ser licenciado por uma categoria funcional. Se os traços (formais) lexicais não são todos checados, então a sentença não converge.

Na seção a seguir, será discutido o problema da variação na ocorrência de P-órfã nos grupos românico e germânico. Conforme dito acima, a análise adota o quadro teórico da teoria dos Princípios e Parâmetros, na abordagem do programa minimalista.

3. A variação na ocorrência da construção com P-órfã

Considerem-se novamente os dados em (1b) e (2a-b), repetidos a seguir:

(6) Com quem Maria falou?

(7) a. Who did Mary talk to?

b.To whom did Mary talk?

Em termos minimalistas, pode-se dizer que, na formação da pergunta QU, tanto em português como em inglês, o traço Q(uestão) da categoria C é forte. Disso decorre o movimento na sintaxe aberta da palavra QU para a posição de especificador de CP (compare-se com o chinês, em que a palavra QU permanece *in situ*). Entretanto, a diferença entre o português e o inglês é que em português, nessa operação, havendo uma preposição, a palavra QU carreia obrigatoriamente esse material extra, uma propriedade morfológica do português, em oposição ao inglês, no qual o material preposicional é carreado opcionalmente (isto é, pode ser deixado *in situ*).

A questão que se coloca então é que propriedades levam ao carreamento obrigatório do material extra. Nesse sentido, desloca-se o foco da relação entre V e P e pergunta-se: por que D tem de carrear P? Note-se que a explicação em termos da reanálise entre V e P não responde a essa questão, respondendo somente à pergunta por que P pode ficar órfã. Além disso, como vimos, a explicação em termos de reanálise mostrou-se teoricamente problemática.

O que eu gostaria de propor é que o *pied-piping* obrigatório se explica em termos da relação entre P e D dentro do sintagma preposicional (cf. ainda Salles 1995, 1997). Olhando com atenção para as construções do português, verifica-se que há um fenômeno morfofonológico extremamente recorrente envolvendo P e D, a saber a contração entre a preposição e o artigo. Esse fenômeno, também encontrado nas demais línguas românicas, é obrigatório quando D é realizado pelo artigo definido, dadas certas condições fonológicas - veja ilustração em (8) e (9):

(8) a.a necessidade *da* (*de a) criança

b.o interesse *no/pelo* (*em o)/(*per [3] o) assunto

c.a volta *aos*/ (*a os) Países Baixos

(9) a. le besoin *des* (*de les) enfants

b. l'intêret *au* (*à le) sujet

c. le retour *aux* (*à les) Pays Bas

O que ocorre, portanto, é que os traços-*phi* são realizados na preposição. Isto sugere que nas línguas românicas existe um tipo particular de preposições flexionadas.[4]

Cabe ainda ressaltar que a contração também se manifesta entre P e a palavra QU, conforme ilustrado em (10) e (11), do português e do francês, respectivamente:

(10) a. *Donde* vem Pedro?

b. *Aonde* vai Pedro?

(11) a. *D'où* vient Pierre?

b.*Pourquoi* vient-il?

A existência da contração entre P e a palavra QU vai ser relevante para a análise. Como será demonstrado, haverá casos em que o fenômeno morfofonológico da contração é observado apenas entre P e a palavra QU.

Nesse sentido, pode-se sugerir que a contração [P+artigo] é a expressão morfofonológica da formação do complexo [P+D] na sintaxe, o que impõe que o complexo seja carreado na formação da pergunta QU. Tal análise nos faz supor que o fenômeno da contração *obrigatória* [P+artigo] tem um correlato sintático.[5] O Português provê uma evidência que confirma essa hipótese. Recapitulando os casos de contração *obrigatória* [P+artigo] em português, verifica-se que a contração [P+artigo] é obrigatória, se D ocorre na posição de complemento de P. Assim, a expectativa é que se D não ocorre na posição de complemento de P, a contração não é obrigatória**.** Isto é exatamente o que acontece em (12):

(12) a.A necessidade *de as* crianças brincarem é clara.

b. O interesse *em o* assunto ser discutido é claro.

c. [$_{pp}$ **P** [$_{CP}$ C [$_{IP}$ [$_{DP}$ **D** NP] I]]]

Aqui, P introduz uma oração infinitiva e D está na posição de sujeito da oração infinitiva, ou seja D não está na posição de complemento de P (cf. 12c).

Assim, a contração [P+artigo] constitui a experiência eliciadora (*triggering experience*) para indicar a formação do complexo [P+D] e conseqüentemente determinar a impossibilidade de deixar a preposição órfã: se a contração [P+artigo] está presente, então [P+D] é formado na sintaxe e a construção P-órfã é encontrada. Em oposição, se a construção P-órfã é encontrada, então [P+D] não é formado e a contração [P+artigo] não é encontrada. Isto se confirma nas línguas examinadas.

Como se sabe, em inglês, não existe contração entre a preposição e o artigo. Nas demais línguas do grupo germânico, o padrão se mantém: nas línguas escandinavas, a contração entre P e o artigo não é encontrada, e ocorre a construção com P-órfã; no alemão, existe a contração entre P e o artigo, e a construção com P-órfã não é encontrada; no holandês, embora a ocorrência da contração entre P e o artigo seja restrita, verifica-se a contração entre P e a palavra QU (*waarmee* 'o que-com') e a P-órfã não é encontrada.[6] Tais fatos estão resumidos no quadro a seguir.

	+/– P-órfã	+/– contração [P+artigo e/ou palavra QU]
Românicas	–	+
Alemão	–	+
Holandês	–	+
Inglês	+	–
Escandinavas	+	–

4. Conclusão

Com a presente análise, foi possível demonstrar que o fenômeno morfofonológico da contração entre P e o artigo e/ou a palavra QU, em línguas dos grupos românico e germânico, tem um correlato sintático, a saber, a formação do complexo [P+D], que se manifesta na variação com relação à ocorrência da P-órfã: em línguas em que o complexo [P+D] é formado na sintaxe, não ocorre P-órfã – é o caso das línguas românicas, bem como do alemão e do holandês, do grupo germânico; em línguas em que ocorre P-órfã, o complexo [P+D] não é formado, não sendo, portanto, encontrada a contração entre P e o artigo e/ou a palavra QU – é o caso do inglês e das línguas escandinavas.

Considerando que a ocorrência da construção P-órfã é uma opção marcada entre as línguas, conclui-se que

a formação do complexo [P+D] é um fenômeno não-marcado, cabendo então compreender as razões desse fato. Deixamos essa questão para investigação futura.

* O presente artigo reúne algumas conclusões a que cheguei em minha tese de doutorado. Por essa razão, gostaria de agradecer ao meu orientador nesse trabalho, Professor Ian Roberts, além de Dr. Anna Roussou, pelas discussões e pelo estímulo.

Referências bibliográficas

Chomsky, N. *Knowledge of Language*: its Nature, Origin and Use. New York, Praeger, 1986.

-------- *The Minimalist Program*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1995.

Baltin, M & P. M. Postal 'Remarks and Replies'. *Linguistic Inquiry* 27 (1), 1996, 127-145.

Hornstein, N. and A. Weinberg 'Case theory and preposition stranding', *Linguistic Inquiry* 12, 1981, 55-92.

Kayne, R. *Connectedness and Binary Branching*, Foris, Dordrecht, 1984, 103-23.

Radford, A. *Syntactic Theory and the Structure of English*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Riemsdijk, H. van *A Case study in syntactic markedness - the binding nature of prepositional phrases,* Foris, Dordrecht, 1978.

Roussou, A. *Specifiers, head-dependencies and asymmetric relations*. ms. University of Wales, 1994.

Salles, H.M-L. 'Preposition pied-piping and preposition stranding: a minimalist approach' *Research Papers in Linguistics* 6, 97-123, University of Wales, 1995.

----- *Prepositions and the Syntax of Complementation*. Tese de Doutorado, University of Wales, 1997.

Notas

1. Cabe destacar que no português do Brasil, são encontradas ainda: (a) a chamada relativa cortadora, com apagamento de P; e (b) a relativa com o pronome lembrete:

i. A pessoa que eu preciso chegou
ii. A pessoa que eu moro com ela chegou

É interessante notar que em inglês não é encontrada a construção com o apagamento de P (i) (The person that I talk *(to)), embora seja possível a relativa com o pronome lembrete em (ii) (The man who$_i$ John saw him$_i$. Assim, no português do Brasil, o padrão é oposto: P pode ser apagada, mas não pode ocorrer órfã.

2. O Teorema de PRO estabelece que a posição onde PRO é licenciado não pode ser regida.

3. Cabe ressaltar que a forma *per* só é encontrada como forma presa, sendo *por* a forma livre.

4. Preposições flexionadas são encontradas nas línguas do grupo celta, embora o fenômeno possua características diferentes; em galês, por exemplo, a preposição recebe sufixo de pessoa e número sempre que o complemento da preposição é expresso por uma forma pronominal livre:

[gan 'com'+sufixo número-pessoal] + forma pronominal livre

1ps: gennyf + fi
2ps: gennyt + ti
3ps: ganddo + fo

3ppl: ganddyn+nhw

Em irlandês, a preposição flexionada dispensa a presença da forma pronominal livre na posição de objeto de P. Embora o presente estudo esteja voltado para a comparação entre línguas do grupo germânico e românico, vale a pena ressaltar que a correlação entre a presença de traços phi em P e a possiblidade de deixar a preposição órfã se mantém no grupo celta, visto que as línguas desse grupo não admitem P-órfã. No irlandês, somente a forma flexionada pode ser deixada órfã.

5. A possiblidade de a contração ser um fato sintático é atestada no ingles: the W*anna* (=want to) contraction in English is a case in which contraction is sensitive to the syntax: it is not found if a copy of a WH-pronoun is found between the relevant contracting elements, as illustrated in (i), as opposed to (ii), in which nothing intervenes, and the contraction is allowed:

(i) Who do you *want* t_{WHO} *to* leave (*wanna)

(ii) Who do you *want to* leave (wanna)

(cf. Radford (1997))

6. O alemão e o holandês possuem um caso restrito de P-órfã, a saber, quando o objeto da preposição é o chamado pronome-R. Na presente análise, não consideraremos esse caso. Para um estudo mais detalhado, ver Salles (1997))

Viagens Exemplares

Percurso e conhecimento do espaço na Época Moderna a partir das novelas de Cervantes

Ana Bauberger Pimentel
Universidade Federal Fluminense

Na Época Moderna as pessoas não se sentiam mais satisfeitas mantendo-se em um único espaço por toda a vida; elas sentiam a necessidade de sair, ampliar seu mundo, conhecer outros lugares e, principalmente, outras pessoas - a curiosidade torna-se o motor da vida social e cultural. Se o espírito de curiosidade não é propriamente uma inovação moderna nem o é a existências das viagens, o que estas representavam transformou-se significativamente.

Secularizadas e democratizadas, estas tornaram-se um verdadeiro instrumento de pesquisa, pelo qual era possível enriquecer e medir o mundo. Assumiam, assim, a forma de experiência pessoal e social e de importante via de conhecimento. Apresentaremos ,então, a hipótese de que a viagem é um eficaz instrumento de conhecimento do espaço e, sendo este caracterizado a partir dos homens e das ações humanas, da natureza humana.

Para demostrarmos nossa hipótese de trabalho, estruturamos esse artigo em três partes. A primeira tem o propósito de familiarizar o leitor com a fonte, as *Novelas Exemplares* [1] de Miguel de Cervantes, e com seu autor. A segunda pretende apresentar como se davam essa viagens e quem eram os viajantes, além de mostrar como estas aparecem nas fontes. A terceira deseja mostrar como se configura a percepção de espaço na Época Moderna e como esta é determinada pelas viagens.

Miguel de Cervantes e as Novelas Exemplares

Nesta pesquisa, o trabalho de fontes desenvolveu-se a partir das *Novelas Exemplares*, publicadas em 1613. Migurel de Cervantes nasceu em 1547 e morreu em 1616 e sua produção literária coincide com a passagem do século XVI para o XVII não apenas na cronologia mas, principalmente, no espírito da época. Cervantes foi um escritor, um criador, um artista. Mas além de tudo, sobretudo, ele foi um viajante. Se ele nos parece único pelo seu gênio, especial em sua sensibilidade e poder criativo, também podemos enxergá-lo como homem comum. Não há aí nenhuma intenção de diminuí-lo, ao contrário. Aproximando-o dos outros homens, nós o humanizamos e podemos vê-lo mais facilmente como pertencente a sua época.

Não devemos, portanto, encarar a freqüência de viagens feitas por ele como uma característica exclusiva, um fator diferencial. Ao contrário, Cervantes, em sua vida e em seus escritos, está em perfeita sintonia com os outros homens de seu tempo. Se sua vida influencia sua obra, não é suficiente para explicar a presença recorrente das viagens nesta. Afinal, as viagens eram recorrentes na vida da maioria das pessoas desta época - elas eram uma experiência, mais do que individual, social. Cervantes: homem comum viajando, viajante extraordinário escrevendo.

As narrações cervantinas são todas, simultaneamente, realistas e idealistas, críticas e conformistas, oniscientes e autocriadoras, sérias e burlescas, perspectivistas e fechadas, tuteladas e livres. A representação do mundo que elas nos propõem escapa às classificações que a crítica positivista tentou estabelecer.

O primeiro problema que aparece para o estudiosos das *Novelas Exemplares* consiste em saber quando e por que seu autor decidiu não somente escrevê-las mas, principalmente, publicá-las em um volume autônomo. A questão do marco implícito nas *Novelas Exemplares* se explica na existência simultânea de um complexo e multiforme entramado de relações mútuas, que liga uma novela a outra desde muitos diferentes pontos de enfoque, tanto temáticos e argumentais, como estilísticos e técnicos, ou ainda a partir das semelhanças ou antíteses construtivas e de organização estrutural. Portanto, o mais significativo é que isso não implica nenhum sistema obrigatório de leitura; antes o contrário, mantém sempre a liberdade de associação de cada leitor.

Pretendemos, assim, nesta pesquisa, uni-las a partir do viés das viagens, analisando historicamente seu caráter peregrino e, por extensão, o de sua época. A novela, forma literária em sua essência moderna, é uma estrutura narrativa aberta, com regras internas bastante flexíveis e, por isso, suscetíveis a experimentações. Nas *Novelas Exemplares*, em um metanível, as viagens são o pano de fundo sem o qual não se sustentariam os enredos nem as novelas existiriam. É durante o percurso que as ações transcorrem e os personagens se encontram: o caminho tem, assim, uma importância central. De caráter bastante diverso e com objetivos variados, todos os personagens passam o livro inteiro viajando. Diferentes personagens e as mais diferentes motivações, mas todos fazem parte de uma sociedade irrequieta em que

o impossível parece ser permanecer parado.

As viagens e os viajantes

Os descobrimentos não precedem o espírito de curiosidade. A peregrinação medieval, por exemplo, resta em vigor até a segunda metade do século XVII. Há, no entanto, uma mudança gradual de sua função, transformando-a em um vasto périplo de terras percorridas. Mais abertos, os viajantes renascentistas são piedosos mas não negligenciam os vestígios da antigüidade nem o conhecimento dos costumes.[2] Sem renunciar ao objetivo religioso, a peregrinação moderna concilia as duas postulações conflituosas de edificação e de instrução, a experiência religiosa constituindo-se também como experiência espiritual e afirmação do ser interior. A fé passa a ser um centro unificador mas não único, sem diminuir as dimensões das riquezas do mundo exterior.[3] Os "lugares sagrados" tradicionais tendem a ser marginalizados em função da figura do "outro". A *merabilia* ou *venerabilia* da ordem religiosa vão sendo substituídas pelas maravilhas ou curiosidades, no sentido moderno.*"*[4]*(...) y en una hostería o posada donde me apeé hallé al conde Arnesto, mi mortal enemigo, que con cuatro criados disfrazados y encubierto, más por ser curioso que por ser católico, entiendo que iba a Roma."* (EI, p. 295)

Apesar das estradas em péssimas condições e do medo de bandidos, a mobilidade tornou-se cada vez mais importante para a Europa. Por motivos econômicos, políticos e científicos, a estrada transformou-se em um ponto central da cultura moderna. A Idade Moderna viu a concentração de dois aspectos aparentemente opostos da civilização ocidental: a afirmação das individualidades nacionais e a intensificação de trocas entre os países. A cultura européia nesse período foi marcada por uma exposição do estilo nacional ou local ao desafio das influências externas, ou melhor, por uma veloz e sem precedentes internacionalização de estilos.

Um grupo bem fornido de viajantes percorre a Europa por prazer, para instrução ou por simples curiosidade. Segundo J. R. Hale,[5] havia sete grupos principais de viajantes: mercadores; pessoas procurando emprego; grupos mambembes de atores e acrobatas; estudantes e acadêmicos; músicos; pessoas com funções administrativas e peregrinos. Além desses, também encontramos pessoas que íam ao encontro de parentes em outras cidades, os que iam casar-se ou buscar pretendentes em outros povoados, nobres que iam à caça, grupos de "vagabundos" - entre esses os pícaros, ciganos, criados e damas de companhia de outros viajantes, pregadores itinerantes, etc.

Apesar de tantas classes e tipos de viajantes, não podemos esquecer que estes não são, de maneira alguma, excludentes. Afinal, nada impedia que um comerciante fizesse uma peregrinação e nos mesmos lugares vendesse seus produtos, um acadêmico visitasse um parente e daí em diante. Na verdade, nada é mais estranho ao homem moderno que a noção de especialização, e a maioria dos viajantes tem uma curiosidade universal e um grande ecletismo.

As viagens como forma de conhecer o espaço

Antes preocupado com sua relação com o espaço celeste e divino, o homem moderno passa a se interessar pelo que está a sua volta, desejando tudo conhecer e conquistar. A difusão das novas descobertas geográficas é relativamente rápida, graças à rede de difusão oral e à popularização dos relatos de viagem. Aos poucos, os olhos vão-se acostumando com a abstração do espaço e preparando-se para a compreensão dos mapas.

Na Idade Moderna, o homem olha a sua volta. Não olha mais para cima (céu), para baixo (inferno) ou para dentro de si - ele olha para frente, abrangendo a Terra e reconhecendo que ela é sua propriedade. Há uma tentativa do homem de colocar-se no centro do mundo e, daí, observar o que foi criado e o que pode ser criado nele. A motivação para isso vem da curiosidade de descobrir, do espírito inventivo e do desejo de conquista: a humanidade descobre a magnificência, as "maravilhas" do seu próprio mundo. *"Enfadóme la vida estrecha del aldea y el desamorado trato de mi madrasta. Dejé mi pueblo, vine a Toledo a ejercitar mi oficio, (...)."* (RC, p. 213)

"(...) siendo estudiantes en Salamanca determinaron de dejar sus estudios por irse a Flandes, llevados del hervor de la sangre moza y del deseo, como decirse suele, de ver mundo, (...)." (SC, p. 243)

A mudança das idéias de "grande" e "pequeno" transforma-se em um tema da experiência cotidiana: tornou-se um lugar-comum o mundo até então conhecido ser apenas uma pequena parte da Terra. Os limites do desconhecido foram sendo ampliados passo a passo. A natureza inteira, inclusive o mar, antes tão temeroso, torna-se objeto de apropriação. *"(...) y tomando él mismo el cargo del timón, se dejó correr por el ancho mar, seguro que ningún impedimento le estorbaría su camino."* (AL, p. 172)

Os fundamentos ontológicos se modificaram e os mundos natural e social deixaram de ser considerados como realidades independentes do homem, com leis próprias. O número daqueles que viam o mundo como

uma obra do homem, e como sua própria criação, crescia constantemente.[6] Para sustentar esta concepção, partia-se do princípio de que é possível transformar ativamente o mundo.

O mundo natural não podia mais ser pensado independentemente do ser humano. Na verdade, o conceito de *natural* perde quase que completamente seu sentido, pois, se o mundo é uma criação do homem, mesmo o *natural* é antes de tudo *humano*. Os paralelos entre as maravilhas da natureza humana e as da natureza que rodeia o ser humano indicavam que o homem e a humanidade tinham igualmente começado a ser observados objetivamente.

Os viajantes humanistas, por essência e por vocação, eram mais etnólogos do que geógrafos. A natureza não era nunca um lugar de prazer e felicidade: era apenas um corredor vasto e frio conectando os espaços cheios de homens.[7] O espaço não se afirma, portanto, como paisagem neutralizada separada do homem; ao contrário, define-se pela sua identificação com indivíduos. O olhar do homem moderno está sempre à procura dos sinais humanos, podemos mesmo dizer que estes são os únicos elementos realmente percebidos por ele. *"Contentóle Florencia en extremo, así por su agreable asiento como por su limpieza, sumptuosos edificios, fresco río y apaciable calles."* (LV, p. 18)

"Hecho esto, se fueron a ver la ciudad, y admiróles la grandeza y sumptuosidade de su mayor iglesia, el gran concurso de gente del río, porque era en tiempo de cargazón de flota y había en él seis galeras, cuya vista les hizo suspira. Echaron de ver los muchos muchachos de la esportilla que por allí andaban; (...)." (RC, pp. 215-216)

Uma nova mentalidade surge no século XVI, compreendendo viagem como meio de pesquisa e signo de mobilidade. Segundo Edmond Bonnaffé[8] , este é o verdadeiro signo distintivo de uma época que herda da Idade Média a peregrinação e a *errance* e as democratiza e secularia, fazendo-as caminho de aproximação dos conhecimentos desejados. A viagem torna-se uma arte individual da vida, efetuada por um "eu" consciente de seus próprios meios. Essa viagem é mais do que uma propedêutica do saber; é um modo privilegiado de apropriação do Outro.*"Poco fue menester para que Tomás tuviesse el envite, haciendo consigo en un instante um breve discurso de que seria bueno ver a Italia y Flandres y otras diversas tierras y países, pues las luengas peregrinaciones hacen a los hombres discretos, (...)."* (LV, pp. 15-16)

Era a presença humana, sem dúvida, que possibilitava a compreensão do espaço. Observando hábitos e costumes, o homem moderno pensava sobre a sociedade. Conversando com outros viajantes durante o caminho, ouvindo suas histórias, ele descobria novos aspectos sócio-culturais. Observando a arquitetura das casas, a forma das pontes, o movimento das ruas, ele conhecia as cidades; admirando as ruínas e estátuas greco-romanas, ele construia sua história; descobrindo as profissões e atividades, ele conhecia sua sociedade... Além disso, viajando, o homem conhecia outros viajantes que contavam suas histórias de viagem e as histórias que ouviram de outros viajantes em suas viagens etc. Dessa maneira, o homem podia viajar a viagem de outros, aprendendo ainda mais coisas, em uma progressão geométrica.

A viagem é um instrumento de conhecimento do espaço e, portanto, do homem. O viajante aparece como aquele que completa um saber incompleto. A viagem é manifestamente destinada a compensar a insuficiência de uma cultura puramente literária e abstrata - é preciso compreendê-la como uma abertura ao mundo concreto.

Vista por um ângulo doméstico e político, a viagem renascentista não é um fim em si mesma, mas está estritamente ligada a um registro moral que confere à aventura sua dignidade epistemológica. A viagem torna-se um símbolo da vida em si - o essencial é a preservação individual, a capacidade de adaptação a todas situações, de se passar por cima das dificuldades e de triunfar sobre todos os perigos.

A viagem moderna, portanto, não pode ser definida como "ida a um lugar determinado", mas como "caminho percorrido". Seu objetivo, em última instância, mais do que o alcance de um lugar determinado, é o percurso em si, a trajetória. O homem moderno muitas vezes saía de casa sem saber exatamente quanto tempo duraria sua viagem ou os lugares pelos quais passaria - sua única certeza era a estrada.*" - Mi tierra, señor caballero - respondió el preguntado -, no la sé, ni para dónde camino, tampoco. (...); el camino que llevo es a la ventura, (...)."* (RC, p. 210)

"Un viaje ha de hacer agora muy lejos de aquí, y uno piensa el bayo y otro el que le ensilla; el hombre pone y Dios dispone; quizá pensará que va a Oñez, y dará en Gamboa." (LG, p. 114)

Bibliografia

Obras literárias

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **La vida es sueño**; Madri: Olympia Ediciones, 995.

(Clásicos Españoles).

CERVANTES, Miguel de. **El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha**; Madri: Espasa Calpe, 1956. (Colección Austral).

CERVANTES, Miguel de. **Novelas ejemplares**; Madri: Espasa Calpe, 1996. v. 1 (Colección Austral).

CERVANTES, Miguel de. **Novelas ejemplares**; Madri: PML Ediciones, 1996. v. 2 (Clásicos Españoles).

QUEVEDO, Francisco de. **El Buscón**; Madri: PML Ediciones, 1994. (Clásicos Españoles).

ROJAS, Fernando de. **La Celestina**; Madri: PML Ediciones, 1994. (Clásicos Españoles).

Obras de referência

ARNOLD, David. **A época dos descobrimentos**; Lisboa: Editora Gradiva, 1983.

BROC, Numa. **La géografie de la Renaissance**; Paris: Les éditions du C.T.H.S., 1986.

BURCKHARDT, Jacob. **The Civilization of the Renaissance in Italy**; England: Penguin Classics, 1990.

BURKE, Peter. **The Italian Renaissance** ; Culture and Society in Italy. New Jersey: Princeton University Press, 1994.

CANAVAGGIO, Jean. **Cervantes**; New York / London: Ed. W. W. Norton and company, 1990.

_____. (org). **El siglo XVII**; Barcelona: Editorial Ariel, 1995. Tomo III. (História da literatura española).

CLOSE, Anthony *et alli*. **Cervantes**; Madrid: Centro de Estudios Cervantinos,1995.

DELUMEAU, Jean. **A Civilização do Renascimento**; Lisboa: Imprensa Universitária Editorial Estampa, 1984. v. 1 e 2.

DUVIGNAUD, Jean. **B. - K. Barroque et Kitsch**; Imaginaires de Rupture. Paris: Éditions Actes Sud, 1997.

ELLIOTT, J. H.. **Spain and its worlds 1500 - 1700**; Londres: Yale University Press, 1989.

_____. **Imperial Spain 1469 - 1716**; England: Penguin Books, 1990.

FERRERAS, Juan Ignacio. **La Novela En el siglo XVI**; Madrid: Tauros, 1990. v. 6 (Historia Crítica de la Literatura Hispánica).

FOUCAULT, M. **As Palavras e as Coisas**; Lisboa: Editora Portugália, 1996.

FUENTES, Carlos. **Cervantes o la Crítica de la Lectura**; Alcala de Henares: Bilblioteca de Estudios Cervantinos, 1994.

FUMAROLI, Marc *et alli*. **L'âge d'or du mécénat 1598-1661**; Paris: Éditions du CNRS, 1985.

HALE, J. R.. **Renaissance Europe 1480-1520**; USA: University of California Press, 1971.

HAUSER, A.. **História Social da Arte e da Literatura**; São Paulo: Editora Martin Fontes, 1995.

HELLER, Agnes. **O Homem do Renascimento**; Lisboa: Editorial Presença, 1982.

HUMBOLDT. Bonn Inter Nationes, 1992 ano 33 número 65

LE GOFF, Jacques. **Os intelectuais na Idade Média**; São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

MARAVALL, José Antonio. **La letteratura picaresca; cultura e società nella Spagna del ‘**

600. Genova: Casa Editrice Marietti, 1990. v. 1 e 2.

ORTEGA Y GASSET, José. **Meditaciones del Quijote**; Madrid: Alianza Editorial, 1997.

PANOFSKY, Erwin. **La Renaissance et Ses Avant-Courriers dans l'art D'occident**; France: Champs Flammarion, 1993.

SHAW, Carlos Martínez *et alli*. **Séville XVI siècle**; Paris: Éditions Autrement, 1992. (Série Mémoires).

TOVAR, J. Rubio. **La Narrativa Medieval: Los Origenes de la Novela**; Madrid: Editorial Anaya, 1990.

TRAPIELO, Andrés. **Las Vidas De Miguel De Cervantes**; Espanha: Editorial Planeta, 1996.

VAN DOREN, Charles. **A History of Knowledge**; Nova Yorque: Ballantine Books,1992.

WOLFZETTEL, F.. **Le Discours du Voyageur**; Paris: PUF, 1996.

Notas

1. Miguel de Cervantes. Novelas Ejemplares; Madri, Editorial Espasa Calpe, Florencio Sevilla Arroyo e Antonio rey Hazas (editores), 1996. v. 1 (Colección Austral).

Miguel de Cervantes. Novelas Ejemplares; Madri, PML Ediciones, 1995. v. 2 (Clásicos Españoles).

Optamos, nesse trabalho, em utilizar a fonte em sua língua original, o espanhol.

As doze novelas que a compõe são:

Volume 1: La Gitanilla (LG); El Amante Liberal (AL); Riconete y Cortadillo (RC) e La Española Inglesa (EI).

Volume 2: El Licenciado Vidrieira (LV); La Fuerza de la Sangre (FS); El Celoso Extremeño (CEx); La Ilustre Fregona (IF); Las Dos Doncellas (DD); La Señora Cornelia (SC); El Casamiento Engañoso (CEn) e El Coloquio de los Perros (CP).

2. Numa Broc. La géographie de la Renaissance; Paris, C.T.H.S., 1986, p. 140.

3. F. Wolfzetel. Le discours du voyageur; Paris, PUF, 1996, p. 50.

4. *ibidem* p. 48

5. J. R. Hale. J. R. Hale. Renaissance Europe 1480 - 1529; USA, University of California Press, 1971. pp. 35- 41

6. *ibidem* p. 88

7. *ibidem.* p. 47

8. *apud* F. Wolfzetel. *op. cit*. p. 38

Viagem/ Viagens: a linguagem do 'quadrinho' no foco dos 500 anos de Brasil

Maria de Lourdes Netto Simões*

Às portas do terceiro milênio, a comunicabilidade é requisito primeiro para todas as formas de expressão, de invenção de gêneros e formas, denunciadoras de singularidades culturais. Às vésperas dos 500 anos de Brasil, o tema tem suscitado uma profusão de olhares, onde o imaginário é expressado através de focos ideológicos localizados (colonizador/ colonizado) onde a reflexão sobre brasilidade se faz imperiosa. Somadas as duas razões, as atenções voltam-se para leitores jovens, com exigências próprias do seu tempo. Um tempo de reconfigurações, onde o limites de fronteiras são relativizados, tempo em que já não são rígidos os cânones, os códigos e os gêneros; onde a linguagem deve primar pela leveza, rapidez, visibilidade, exatidão e multiplicidade, como preconizou Italo Calvino, no seu livro *Seis Propostas para o Próximo Milênio* (1988).

Bem de acordo com esse contexto, recentes experiências recorrem a linguagens diversas - cinematográfica, musical, pictórica, ficcional, de quadrinhos -, construindo discursos próprios ou somando-se, complementando-se em reinterpretação dos textos fundadores da nação Brasil; dentre todos, notadamente a Carta de Pero Vaz de Caminha.

Nessas novas propostas, interessa a comunicabilidade dos textos e é fundamental a observação da ideologia que perpassa na fala dos personagens históricos, reconfigurados. São perspectivas que, resgatando a ambiência e a cultura da época, provocam a reflexão sobre fatos e perfis configurados ao longo do tempo pela fala oficial.

Dessas mais recentes experiências, chama-me a atenção, sobremodo, a utilização da linguagem da história de quadrinho (ou banda desenhada) como forma de instigar os mais jovens à discussão sobre a nossa cidadania, imperiosa nesse tempo, quando se faz a contagem regressiva dos 500 anos de Brasil.

Por que dentre tantas formas de discussão do tema escolher a linguagem do quadrinho? Que recursos essa linguagem apresenta, garantindo uma comunicabilidade e ao mesmo tempo uma reflexão aprofundada? Naturalmente que, como as outras linguagens, o quadrinho tem o seu discurso próprio e peculiar, que assegura a sua especificidade estrutural. Tais aspectos ressaltam a expressão leve e rápida, na coloquialidade dos diálogos. A *rapidez* textual, no fluir dos acontecimentos em desenrolar contínuo, em tempo sequenciado e sem delongas. A *visibilidade*, nos desenhos, onde para além da paisagem ambiente, das cores, percebe-se a consonância dos traços com o discurso dos diálogos, expressa no semblante e na expressão dos personagens. Nessas experiências, historiador e desenhista constroem juntos uma proposta intersemiótica. Se a transposição de um texto para o quadrinho significa assumir os códigos de outra linguagem, nesses trabalhos, construídos a partir de um texto anterior, a proposta ultrapassa transposições. São propostas de reconfigurações, já que pela re-visão imposta, os textos são relidos buscando uma redimensão do passado, tendo em conta a reflexão do presente. O quê os quadrinhos propõem (e conseguem) não é mero trabalho ilustrado, mas um perfeito entrosamento de linguagens.

Desse novo recurso, trabalhos pontuais e inovadores têm destaque no Brasil e em Portugal. Dentro do tema descobrimento do Brasil, no que se refere às experiências mais recentes de quadrinização, destaco o trabalho dos portugueses José Pires e Nuno Calado: *Pedro Alvares Cabral: Ventos de Glória, Marés de Infortúnio* (Lisboa: Terramar, 1998) e a publicação dos brasileiros Henrique Campos Simões e Reinaldo Gonzaga: *O Achamento do Brasil - A Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel* (Salvador: EGBa/ Editus, 1999).

Os trabalhos são ambos singulares e primam pelo rigor do traço. Tanto a edição de autoria portuguesa, como a de autoria brasileira têm as suas estruturas integradas por dois textos. Um principal, em quadrinho, é calcado no fato histórico descobrimento, relatado na Carta do escrivão Pero Vaz de Caminha; e um texto de referência.

A edição portuguesa foca toda viagem da esquadra de Cabral (ao Brasil e às Indias), e o texto de referência é acrescentador de informações históricas. A brasileira oportuniza a leitura da Carta, já que o texto integrante é a própria Carta em nova roupagem, em linguagem atualizada e com ícones que remetem aos quadrinhos. Além disso, para as notas explicativas, são utilizados recursos visuais (fios condutores do texto à nota, no lugar dos números remissivos). A estratégia das chamadas pelo desenho promove a interligação das linguagens (palavra e desenho) e dos dois textos (quadrinizado e integral) .

Para as considerações desta comunicação, volto a minha atenção na parte quadrinizada, onde o espaço da imagem é dividido com a palavra; a imagem em traços significantes e cores bem achadas; a palavra,

apresentada em **balões**, para os diálogos diretos (contorno e apêndice contínuos) ou para expressar pensamentos (contorno reto e apêndice em bolhas); ou em forma de pergaminho (filactérios), abertos pelo brasão de Caminha, para o relato do escrivão, através de fragmentos da Carta. Somados a esses recursos visuais, textos que primam pela expressividade (interjectivos, interrogativos, reticentes) contribuem para a *leveza* da palavra. A harmonia das linguagens assegura o entrosamento entre historiador e desenhista, quando o desenho traduz uma intenção expressa na palavra; intenção de espanto, surpresa, indignação ou, até mesmo, de cobiça velada.

As vinhetas, enquanto unidades básicas do quadrinho, são dispostas em seqüência temporal crescente, formando tiras de imagens, separadas por colunatas geralmente brancas. Muitas vezes somente a linguagem do desenho ocupa a vinheta, dispensando palavras. Exemplo disso, são as imagens de ações espetaculares ou as vinhetas que pontuam uma sequência temporal. Falam pela expressão do desenho, pelo *visibilidade*, onde os traços dizem ao leitor indicações do narrador (passar do tempo) ou intenções do personagem. Construídas em crescendo, atentando para a disposição das sequências, o final de cada página cria o suspense da página seguinte até o desfecho..

Além desses recursos, é de se notar que, enquanto a HQ portuguesa privilegia os **balões** imprimido *rapidez* à leitura, a brasileira enfatiza os fragmentos da Carta, aliando à *rapidez* própria do quadrinho, a *exatidão* de um planejamento estrutural. Na edição brasileira, o propósito (explicitado pelos autores na nota introdutória) de fazer o jovem ter contato com o texto histórico de maneira leve e instigante, é evidenciado pela estratégia da recorrência à Carta, através de fragmentos expressivamente selecionados, que também garantem a sequenciação das ações. Tal estratégia é fundamental para garantir a leitura posterior 'casada' do texto integral com o quadrinizado. Tais estratégias garantem ainda a *leveza* desses textos de colorido bem dosado e apresentação bonita e cuidada. Para o resultado visual bem conseguido em ambas as edições, é imprescindível enfatizar a importância da **cor,** favorecida pela tecnologia, que garante o colorido cuidadosamente dosado pelo computador.

Fica evidente em ambos os textos a pesquisa histórica que assegura a verossimilhança em relação à época quinhentista, onde o leitor pode visualizar, por exemplo, os trajes dos personagens portugueses, as pinturas no corpo dos indígenas, as embarcações, cuidadosamente desenhados.

A propósito da época em relação à ambiência, o **cenário e** o **corte** são de fundamental importância na observação da estrutura desses textos em questão. O cenário, construído a partir das descrições do texto histórico (a referida Carta de Caminha), apresenta aos olhos do leitor a pujança da terra, sua vegetação e águas. A beleza do mar que quebra à praia, fazem o cenário, onde a paisagem humana é povoada por portugueses e índios. O desenvolvimento da história é visualizado a cada cena narrativa. As vinhetas, além do desenho, trazem as descrições contidas nos balões. Por tal processo de construção seletiva, fica insinuado ao leitor o ponto de vista autoral, seja através do personagem histórico (português ou índio), seja do escrivão-narrador. O ritmo narrativo, garantidor da *leveza* e da *rapidez* do texto, pode ser percebido no número de vinhetas que formam cada sequência e é indicador do cuidadoso planejamento do **corte**.

Dessa forma, a cenografia narrativa é evidenciada na interação das linguagens e no resultado do trabalho: contar uma boa história com bons desenhos. Tudo isso pode ser resumido na concepção de Christian Godard sobre quadrinho, quando diz: "vocês não têm idéia do número de truques que é preciso fazer: imaginar, construir, ritmar, cortar, dialogar, inventar uma linguagem - o desenho - que seja ao mesmo tempo original, direta e manejável; dirigir os atores; compor enquadramentos; colocar falas; trabalhar com a cor; harmonizar a página; se renovar... E se divertir com tudo isso para divertir os outros" (Cahiers de la BD, n. 29).

Nas concepções em causa, além do código pictórico (a arte da composição, o uso da cor) e do código cinematográfico (planos e enquadramentos), é recurso destacado o código ideogramático (convenções gráficas). No trabalho dos portugueses, ressalto algumas expressões fisionômicas, como exemplo, a expressão do rosto de Cabral, inundado de gotinhas, indicadoras de febre (Pires e Calado: 1998, 37). Em *O Achamento do Brasil*, de Simões e Gonzaga, o código ideogramático, observado na utilização do brasão de Caminha (para abrir a sua fala), ou no relato em forma de pergaminho, é singularmente rico de significação histórica.

Por fim, o código ideológico reflete as culturas branca e indígena, sinalizadas pelos historiadores das HQ em questão, e asseguradas pela arte dos respectivos desenhistas. Os códigos ideológicos, morais e gestuais refletem as respectivas culturas e transparecem no comportamento de portugueses e indígenas e no ambiente gráfico. Mas são óticas diferenciadas: a do colonizador e a do colonizado. Português e Brasileiro.

O trabalho de Pires e Calado, distanciado do português de 1500, a par do orgulho luso pelos feitos heróicos, por suas conquistas, busca evidenciar os hábitos religiosos, os costumes da época. Ressaltar portugueses bons e, outros, cobiçosos a serviço da coroa. Descreve um Cabral bom e solidário. Um rei ambicioso. Na voz de Cabral a certeza: "- O ouro, a prata, as especiarias? Não te iludas, Vaz de Caminha, El-Rei não nos mandou nesta viagem por curiosidade, mas sim por interesse. O reino precisa de riqueza". E por conta da ambição, muitos desmandos ocorrem. Criticamente admitem os portugueses que, afinal, somente a vontade

divina fez com que não ficassem no Brasil somente degredados. Entre o passado e o presente, na fala de Cabral, procura assegurar que os primeiros colonizadores, formadores da raça brasileira, foram homens livres: "Quisemos deixar aqui dois criminosos, mas Deus quis equilibrar as coisas: afinal os primeiros colonizadores destas terras serão homens livres. Seja feita a Sua vontade!" (Pires e Callado: 1998, 9) . Contrapondo a ambição do Rei à solidariedade de Cabral, os autores de *Pedro Alvares Cabral - Ventos de Glória, Marés de Infortúnio* admitem a cobiça da conquista (pelo poder constituído), mas ressaltam a boa índole do seu povo.

Por sua vez os autores de *O Achamento do Brasil*, buscando uma reflexão sobre a brasilidade, procuram ler a 'certidão de batismo do Brasil' com o fim de provocar a discussão sobre a nossa cidadania. A seleção dos fragmentos da Carta, que o historiador criteriosamente faz, procura ressaltar, como foi dito, os trechos denotadores da ideologia do branco e indicadores da cultura do índio. O foco dos brasileiros ressalta os aspectos sinalizadores da perplexidade do branco conquistador com a beleza e riqueza da terra nova: "As águas são muitas e infindas. E de tal maneira a terra é graciosa que, querendo a aproveitar, dar-se-á nela tudo por bem das águas que tem" (p.26); e com a inocência do gentio: "Nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Eram belos, fortes" (p.13). Aborda a cobiça do colonizador: "...o colar de ouro do Capitão-mor e o castiçal de prata. Apontou para eles e para terra. Tomamos nós o gesto daquele homem no sentido de que, na terra, havia daquelas riquezas" (p.16); o desrespeito à cultura "Comiam conosco do que lhe dávamos. Uns bebiam vinho e não; mas parece-me que, se nós os acostumarmos, beberão de boa vontade" (27); a imposição religiosa. Da cultura indígena, destaca a postura e atitudes pacíficas dos índios expressas nos desenhos de vinhetas que dispensam a palavra; nos fragmentos selecionados da Carta: "...eles colocaram os arcos e as setas no chão. Não tínhamos o que temer" (p.18); e nos diálogos criados: - vejo que não há o que temer. Os da terra parecem ter boa índole" p.20.

Os recursos referidos têm, assim, dupla comunicabilidade: num nível de leitura, colocam o leitor em contato com o fato histórico, em foco de discussão lusófona. Num segundo nível, pela seleção dos fragmentos, provocam a reflexão crítica. Por esses expedientes, esses textos instigam à leitura não somente por sua apresentação em quadrinho, mas pelo planejamento narrativo, do qual resulta um discurso rápido e significativo das questões fundamentais dos nossos primórdios.

Se a História traz em si a **aventura**, e essa é elemento inerente da HQ, as recentes experiências referidas primam por terem sabido aliar as informações histórias a uma narração instigante, onde é evidente a intenção autoral da discussão e reflexão ideológica. Então, para além dos recursos do quadrinho, mas ainda aí utilizando-se deles, a ideologia que subjaz, garante a reflexão crítica e a discussão sobre cidadania. Tais experiências se, por um lado, enriquecem as expressões de língua portuguesa, por outro, agudizam as discussões sobre as questões identitárias dos povos de cultura lusófona.

* Doutora em Estudos Portugueses pela Universidade Nova de Lisboa.
Professora Titular de Literatura Portuguesa na Universidade Estadual de Santa Cruz
Ilhéus - Bahia - Brasil